

Sans Soleil Ediciones (CABA).

# Guía de estudio de Arte y Cultura. Introducción a los estudios de la imagen.

<Marina Gutierrez De Angelis y Gorka López de Munain.

Cita:

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/marina.gutierrez.de.angelis/44>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pwOQ/s0E>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

# **GUÍA DE ESTUDIO DE ARTE Y CULTURA**

**INTRODUCCIÓN A LOS  
ESTUDIOS DE LA IMAGEN**

**MAESTRÍA EN PATRIMONIO  
Y CULTURA EN SUDAMÉRICA  
COLONIAL**

**Marina Gutiérrez De Angelis  
Gorka López de Munain**



**SANS SOLEIL EDICIONES ARGENTINA**

**Guía de estudio impulsada por el Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires. Editada por Sans Soleil Ediciones Argentina.**



ÁREA D  
ANTROPOLOGÍA  
VISUAL

UBA



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

## Créditos:

Gutiérrez De Angelis, Marina

Guía de estudio de arte y cultura : introducción a los estudios de la imagen / Marina Gutiérrez De Angelis ; Gorka López de Munain. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Sans Soleil Ediciones Argentina, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3923-21-0

1. Historia del Arte. 2. Arte Colonial. 3. Patrimonio Cultural. I. López de Munain, Gorka. II. Título.

CDD 701.03

# **GUÍA DE ESTUDIO DE ARTE Y CULTURA**

**INTRODUCCIÓN A LOS  
ESTUDIOS DE LA IMAGEN**

**MAESTRÍA EN PATRIMONIO  
Y CULTURA EN SUDAMÉRICA  
COLONIAL**

**Marina Gutiérrez De Angelis  
Gorka López de Munain**



**SANS SOLEIL EDICIONES ARGENTINA**

# ÍNDICE

## UNIDAD 1. NUEVOS MARCOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

<b>Sesión 1</b> .....	9
Partamos de una pregunta, ¿qué es una imagen? .....	9
La imagen, el lenguaje y la mirada .....	14
<b>Sesión 2</b> .....	20
¿Qué es una imagen? ¿Tiene sentido preguntárselo? .....	20
De la historia del arte a la historia de las imágenes .....	23
Hacia una antropología de la imagen .....	24
Los Visual Studies y la Bildwissenschaft .....	27

## UNIDAD 2. LA PRESENCIA EN LAS IMÁGENES

<b>Sesión 1</b> .....	33
Imagen y presencia .....	33
La imagen como lugar de la presencia. Un gesto anacrónico .....	37
¿Qué habita las imágenes? .....	39

<b>Sesión 2</b> .....	41
La imagen, el medio y el cuerpo en las representaciones del rey.....	41
Imagen, medio, cuerpo como marco teórico para pensar las representaciones del rey .....	43
Algunos ejemplos/aproximaciones a los “medios” del rey .....	43

### UNIDAD 3. LA IMAGEN, EL TIEMPO Y LA HISTORIA

<b>Sesión 1</b> .....	47
Los tiempos de la imagen.....	47
Miradas sincrónicas, diacrónicas y heterocrónicas .....	52

### UNIDAD 4. EL PODER DE LAS IMÁGENES. MIRADAS, ESPECTADORES Y CONDUCTAS

<b>Sesión 1</b> .....	55
Introducción a los poderes de las imágenes .....	55
<b>Sesión 2</b> .....	58
Imagen y devoción. El componente visual de la eficacia. ....	58
El caso de la Virgen de Aránzazu .....	61
Exvotos y ofrendas.....	64
<b>Sesión 3</b> .....	67
Iconoclasia e idolatría .....	67
La condena a las prácticas idolátricas como posible origen de la iconoclasia	67
Imagen, devoción y materialidad. ....	69

## UNIDAD 5. LA GUERRA DE LAS IMÁGENES EN LATINOAMÉRICA

<b>Sesión 1</b> .....	77
Barroco y cultura visual .....	77
El poder de las imágenes-espectáculo .....	82
<b>Sesión 2</b> .....	85
El problema de la idolatría .....	85
<b>Sesión 3</b> .....	94
América como laboratorio de imágenes .....	94
<b>Sesión 4</b> .....	106
Los Reyes distantes. Imágenes y poder en América .....	106
El poder se da en imágenes .....	110

# UNIDAD 1

## **NUEVOS MARCOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS:**

LA CIENCIA DE LA IMAGEN (BILDWISSENSCHAFT)  
Y LA ANTROPOLOGÍA DE LA IMAGEN (BILD-AN-  
THROPOLOGY)

## SESIÓN 1

*En esta primera sesión introductoria se presentarán algunas de las propuestas teórico-metodológicas más relevantes que, en las últimas décadas, se vienen dando con respecto a los estudios de la imagen.*

### **Partamos de una pregunta: ¿Qué es una imagen?**

Apenas buscamos la respuesta notamos que es una pregunta aparentemente simple con una respuesta profundamente compleja. De inmediato acuden a la mente la “representación”, “interpretación”, “decodificación” o “desciframiento” y, por supuesto, la “copia” y la “ semejanza”. Los modos en que se habla de la imagen ponen de manifiesto las discrepancias y las formas de considerarlas dentro de las disciplinas sociales. Ante esta primera dificultad, el historiador del arte alemán Hans Belting apunta:

En los discursos sobre la imagen constantemente se llega a indefiniciones. Algunos dan la impresión de circular sin cuerpo, como ni siquiera lo hacen las imágenes de las ideas y del recuerdo, que en efecto ocupan nuestro propio cuerpo. Algunos igualan las imágenes en general con el campo de lo visual, con lo que es imagen todo lo que vemos, y nada queda como imagen en tanto significado simbólico. Otros identifican las imágenes de manera global con signos icónicos, ligados por una relación de semejanza a una realidad que no es imagen, y que permanece por encima de la imagen. Por último está el discurso del arte, que ignora las imágenes profanas, o sea las que existen en la actualidad en el exterior de los museos (los nuevos templos), o que pretende proteger al arte de todos los interrogantes sobre las imágenes que le roban el monopolio de la atención”<sup>1</sup>.

Las indefiniciones de las que habla Belting caracterizan los variados marcos teóricos que aluden a la imagen. Las nuevas perspectivas que iremos viendo suponen el diálogo –y sin duda– la revitalización de la Historia del Arte y de la Antropología en lo que respecta al abordaje de la imagen. Georges Didi-Huberman, desde el terreno de la historia del arte, ha planteado la necesaria revisión de la disciplina en favor de un cambio de enfoque referido a la propia imagen.

1 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Katz Editores, 2007), 13.

Los libros de historia del arte saben, sin embargo, darnos la impresión de un objeto verdaderamente captado y reconocido bajo todas sus caras, como de un pasado elucidado sin resto. Todo en él parece visible, discernido. Fuera el principio de incertidumbre. Todo lo visible parece leído, descifrado según la semiología asegurada –apodíctica– de un diagnóstico médico. Y todo ello hace, dicen, una ciencia, una ciencia fundada, en última instancia, sobre la certeza de que la representación funciona unitariamente, de que es un espejo exacto o un cristal transparente y de que, en el nivel inmediato (“natural”), o bien en el transcendental (“simbólico”), habrá sabido traducir todos los conceptos en imágenes, todas las imágenes en conceptos<sup>2</sup>.

Este autor, de hecho, ha sido uno de los más críticos con relación a la disciplina. La historia del arte, en su vocación por la búsqueda del significado, ha oscurecido otro tipo de aproximaciones a la obra de arte. En su crítica a Panofsky y a Baxandall, señala cómo la contextualización de la obra como mecanismo para acceder a un sentido epocal no permitió comprender que el espectador se encuentra con la obra en un presente. En cada tiempo histórico se encuentran todos los tiempos, y chocan, se bifurcan, se enredan entre ellos complejizando la imagen<sup>3</sup>.

Las crisis de ambas disciplinas han estado a la orden del día. Y los intercambios entre ambas –aunque no presentes en las currículas– han sido constantes. Desde Aby Warburg a los surrealistas y al giro etnográfico, planteado por Hal Foster, el arte ha dialogado con la antropología. Y la antropología se ha adentrado en el campo del arte y del cine a través de innumerables experiencias desde Boas, Edward Curtis o Margaret Mead hasta Jean Rouch, Howard Morphy o Serge Gruzinski. Quizá uno de los trabajos más importantes (aunque planteado desde la Antropología, con una vocación no tan interdisciplinar), ha sido el del antropólogo Alfred Gell con su *Arte y agencia*. Si pensamos en los trabajos pioneros en los que estas nuevas perspectivas se apoyan, como los de Walter Benjamin, Aby Warburg, Maurice Merleau-Ponty o Maurice Blanchot, por citar algunos de ellos, encontramos allí una idea de imagen por fuera de los márgenes disciplinares de cada uno.

Estos nuevos enfoques han permitido –no sin críticas– una revisión de cada disciplina y la apertura de una etapa prometedora en lo referido a la imagen. Para la historia del arte permite introducir cuestiones antropológicas que obligan al investigador a

- 2 Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (CENDEAC, 2010).
- 3 Keith Moxey, «Los estudios visuales y el giro icónico», *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 6 (2009): 13.

(...) preguntarse por los efectos, por la eficacia de las obras. Lo que implica al menos dos cosas: que, más allá del placer estético (o al menos de cierto modo de concebir el placer estético como “desinteresado”) las imágenes son objetos “agentes”, tanto en relación con el conocimiento como en relación con los afectos; y que, precisamente por la necesidad de dar cuenta de su capacidad de agencia, toda reflexión sobre la imagen implica una reflexión sobre las prácticas en las que los objetos artísticos se insertan.<sup>4</sup>

Para la antropología supone superar los modos clásicos de abordar la imagen como materiales secundarios, meros instrumentos de registro o desde parámetros de valoración estética, extendiendo su campo de acción más allá de una antropología del arte. Como señala Francesco Faeta:

Sea a nivel del sentido común o desde una perspectiva científica más reducida, en Occidente se considera que el campo artístico se define a través de la entificación del criterio de preeminencia estética de los objetos que le pertenecen. Generalmente, la antropología del arte ha acogido ese sistema interpretativo, trasladándolo solamente a los productos de las culturas populares o primitivas. No es una casualidad que el, aun con todo innovador, estudio de Franz Boas, *Arte primitiva* (que vio la luz a finales de los años veinte, pero que en realidad había sido elaborado tiempo atrás), que en gran medida fundó el campo subdisciplinario y trazó las directivas sobre las cuales se desarrollaría con pocas excepciones, asumiera las nociones de estética, de forma, de estilo, de motivo, de símbolo, provenientes de la historia del arte culta, aplicándolas con poca agudeza táctica al repertorio de los nativos norteamericanos.<sup>5</sup>

La antropología limitó a la imagen al terreno del arte y de éste buscó desenrañar criterios universales estéticos, acuñando el concepto de “arte primitivo”. Edward Tylor, en su trabajo *La cultura primitiva* (1871), fue uno de los primeros en utilizarlo, en tanto permitía comprender la condición mental de los “salvajes” en relación con la del hombre blanco. Por su parte, en el trabajo de Alfred Haddon, *Evolution in Art: As Illustrated by the Life-histories of Designs* (1895), se planteaba el estudio del arte primitivo como una infancia del arte. De allí en más, la antropología abordó el concepto de arte, focalizándose en el análisis de técnicas y materiales, partiendo del concepto de estilo y su evolución. La distinción entre obras de arte y objetos o imágenes populares o primitivas, permitió ligar a éstas

4 Gabriel Cabello, «Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología», *Revista Sans Soleil*, n.º 1 (2013): 13.

5 Francesco Faeta, «'Crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie' Campo artístico, antropología, neurociencias», *Revista Sans Soleil*, n.º 1 (2013): 18-29.

últimas a prácticas supersticiosas, salvajes o inferiores y relegarlas a objetos o documentos secundarios. La incorporación de conceptos y conductas como la magia, el animismo y las formas del pensamiento primitivo, aportaron parámetros para la clasificación de objetos, imágenes y prácticas religiosas o mágicas en oposición a estéticas y artísticas occidentales.

Como vemos, en lo relativo a la imagen, desde ambos campos disciplinares se la ha ligado al arte o se la ha catalogado, clasificado y pensado desde valoraciones estéticas. Los aportes desde el llamado “giro icónico” en Alemania, el *pictorial turn* de los Estudios Visuales norteamericanos, y los trabajos de autores difíciles de clasificar como Georges Didi-Huberman desde el campo de la Historia del arte, han sido claves para revitalizar y abrir nuevas posibilidades para ambas disciplinas respecto de los modos de valorar y comprender la imagen. En ese sentido, la definición de qué es una imagen se convierte en algo central y necesario. Regresemos entonces a nuestra pregunta inicial sobre qué es una imagen.

\*\*\*

Cuando se habla de imagen, hemos visto que la in-definición es lo que la caracteriza. Tradicionalmente se la asocia a palabras como “copia”, “signo” o “representación”. Pero la semejanza o la representación pueden sostenerse como simples copias, signos, íconos o dobles de un referente. ¿Podemos creerlas elementos inertes o sólo signos cuando, por ejemplo, en los funerales reales, durante varios días era la efigie (la imagen) del monarca la que presidía la ceremonia recibiendo todos los honores como si se tratase del propio monarca? De los cuerpos del Rey, el perecedero y el eterno, su cuerpo de monarca se instala en su maniquí de cera pintada. Sin duda, en la copia hay más que en el original<sup>6</sup>. De todo ello hablaremos en profundidad en siguientes unidades.

6 Régis Debray, *Vida y Muerte de la Imagen: Historia de la Mirada en Occidente* (Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1994), 23.



Maniquí funerario de la reina Elizabeth I de Inglaterra y Efigie funeraria a tamaño real del rey Carlos II de Inglaterra con el hábito de Gran Maestre de la Orden de la Jarretera, realizado en febrero de 1685.

Comenzamos a descubrir que las imágenes no son simples hechos de percepción, en donde la ilusión o la semejanza se hacen presentes como actos de registro, porque

las imágenes no surgen de un hecho estrictamente perceptivo, pues para que algo se constituya como “imagen” es necesario que tenga lugar un acto de simbolización, personal o colectivo. Es decir: que, exteriores o interiores, las imágenes sólo pueden concebirse antropológicamente. A pesar de todas las limitaciones de que es prisionera su manera de entender de ese acto de simbolización, la posición de Belting en este punto constituye una suerte de punto de no retorno: no hay imagen sin que lleve inscrita en ella un grado de eficacia simbólica<sup>7</sup>.

No podemos sostener la idea de copia o simple representación cuando el emperador romano subía “en imagen” al cielo (apoteosis) y lo que ascendía era el doble y no el cuerpo. Y por la misma razón no podemos creer que es una mera copia la figura articulada de la virgen que se pasea en el corpus y saluda a los cofrades que se emocionan ante su paso en la procesión.

7 Cabello, «Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología», 13.



1 Trabajadores colocando el retrato del rey Norodom Sihanouk en la fachada del Palacio Real en Phnom Penh, Cambodia durante la preparación de su funeral, octubre 2012. 2. Funerales del Rey

Signo, copia, representación. Palabras que tendemos a asociar con las imágenes sin cuestionarnos su adecuación a unos artefactos realmente complejos. Su definición nos resulta una tarea realmente difícil de emprender. Pero hay algo que no podemos negar, una evidencia difícil de obviar: desde los dibujos delineados sobre huesos hace 30.000 años hasta las fotografías digitales compartidas a través de dispositivos electrónicos en la nube, la imagen ha sido el gesto humano por excelencia. Hemos fabricado imágenes desde nuestro origen como especie. Imágenes externas, materiales, pero también internas, sueños, recuerdos, memorias. Nuestro cuerpo ha sido el lugar donde las imágenes han existido, se han animado, han resistido al tiempo o han sido olvidadas. Su presencia es inseparable de la condición humana. Es por eso que no puede ser pensada sino desde su condición antropológica.



Vitas. Martini, Le Mans, siglo XV,  
Sueño de San Martín.



Bible, Alençon, 1240-1250, primera visión de Ezequiel.

La imagen ha sido tradicionalmente clasificada, catalogada y descifrada. Desde diversos campos disciplinares, como la historia del arte, la comunicación, la semiótica, la antropología o la historia, las imágenes han estado presentes inquietándonos y buscando un lugar. Cuando hablamos de una antropología de la imagen, Hans Belting señala la necesidad de introducir el concepto de “medio” que desarrollaremos más adelante. La confusión entre las imágenes y los soportes ha sido quizás una de las que más sustento ha otorgado a la idea de que vivimos en una era de la hiper-visualidad, poblada de dispositivos electrónicos capaces de reproducirlas hasta el colapso. Las imágenes parecen hablarnos, cobrar vida, sugestionarnos o darnos terror. Pero podríamos sentirnos tentados a considerar que ese poder es ahora algo del pasado, un residuo popular o devocional, casi mágico, que ha perdido fuerza hoy en día, cuando la investigación nos demuestra que la realidad discurre por otros derroteros.

## La imagen, el lenguaje y la mirada

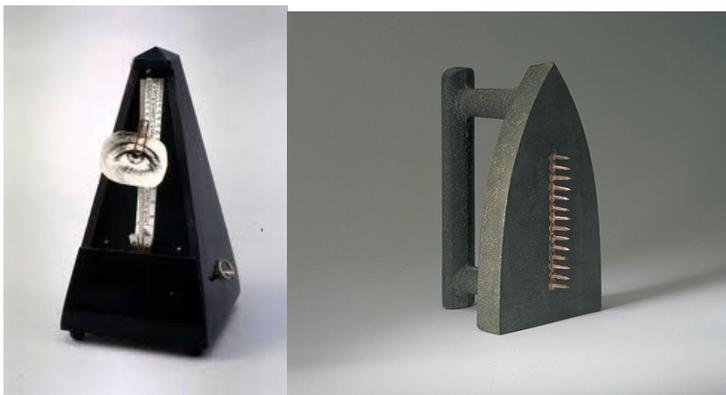
Cuando la imagen fue condenada a una relación de sometimiento en relación al lenguaje dentro de la teoría, se convirtió en un texto que necesariamente debía

descifrarse y leerse, siendo portadora de un sentido antes que su provocadora. De ese modo, el objeto surrealista es emblemático como ejemplo inverso. La imagen deja de ser pensada como “imagen de una cosa” o representación de un referente. En *El espacio Literario*, Maurice Blanchot señalaba justamente que la imagen se hace objeto porque no es *de* un objeto:

La imagen no tiene nada que ver con la significación, con el sentido, tal como lo implica la existencia del mundo, el esfuerzo de la verdad, la ley y la claridad del día. La imagen de un objeto no sólo no es el sentido de este objeto y no sólo no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse<sup>8</sup>.

La imagen surrealista es un objeto sin-significado, es por-significar. Se presentan como objetos indescriptibles:

(...)renunciar al tecno-perceptualismo de la descripción revela un aspecto central: el cuestionamiento de lo visible descriptible como lo único visible. Para la significación solo es visible lo descriptible; esta ha sido justamente la mayor de sus tiranías.<sup>9</sup>



Man Ray

La fotografía del surrealista belga Paul Nougé nos sugiere una inflexión más sobre la imagen y el objeto. Cuando Nougé desprovee a los objetos de su pasado, los convierte en ilegítimos, en objetos bastardos<sup>10</sup>. En la fotografía *El nacimiento*

8 Maurice Blanchot, *El Espacio Literario* (Editorial Paidós, 1992), 249.

9 Luis Puelles Romero, *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista* (CENDEAC, 2005), 107.

10 Luis Puelles Romero, *Lo posible: fotografías de Paul Nougé* (CENDEAC, 2007), 51.

*del objeto*, Nougé no “representa” lo existente, sino que se da nacimiento a algo hasta ese momento inexistente.



Paul Nougé 1. El nacimiento del objeto. 2. La subversión de las imágenes

Se propone la ruptura entre lo visible y lo existente, entre lo real y lo perceptible, buscando diferenciar lo ilusorio o lo que se cree irreal, ficticio, de lo imaginario, de lo creado<sup>11</sup>. Duchamp había propuesto el término “pintura retiniana” para referirse a esa imagen pintada sobre el lienzo que simplemente se piensa para su contemplación. En un texto de 1957, titulado *El proceso creativo*, Duchamp escribía: “el artista no es el único que consume el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus propias calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”. No solamente desde el arte la imagen fue objeto de reflexión frente a una larga tradición de pensamiento que la había relegado a la tarea de la copia. Trabajos pioneros como los de Walter Benjamin y Aby Warburg, así como las lecturas desde la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty,

11 Ibid., 52.

los recorridos de Maurice Blanchot o las reflexiones de Sartre, fueron sin duda formas alternativas de pensar la imagen.

\*\*\*

No sólo nos encontramos con el problema de su indefinición sino que, asociada a la visión, la imagen ha sufrido las idas y venidas de las más diversas condenas e inesperadas censuras. Ligada al campo de lo estético, ha dejado de lado aquellas calificadas de menores, populares, idolátricas o primitivas. Como ha señalado Martin Jay, la crítica al oclularcentrismo de la cultura occidental ha experimentado las más diversas etapas, donde “la vista ha sido culpada de gran parte de lo sucedido en y a lo largo de la historia, desde una filosofía inadecuada y una religión idolátra hasta una política perniciosa y una estética empobrecedora”<sup>12</sup>. Es inevitable que este foco de atención puesto sobre la imagen y la visión, atravesase la discusión sobre el desplazamiento metodológico y epistemológico propuesto tanto por el giro icónico nucleado en Alemania como por el *pictorial turn* en Estados Unidos. Dos apuestas teóricas que se han planteado desde parámetros desligados de las interpretaciones semióticas. Las reformulaciones propuestas apuntan tanto al modo en que la historia del arte dejó de lado las imágenes y artefactos visuales provenientes de la cultura popular y masiva como a la definición de la imagen desde marcos discursivos.

La recepción del estructuralismo de finales de los años sesenta, ligada principalmente a Saussure, Lévi-Strauss y parte de la obra de Roland Barthes, imprimió sobre la imagen la fuerza de la interpretación y la textualidad, abriendo desde la semiótica al estudio de estos objetos secundarios producto de la cultura de masas. Pero la definición del terreno de lo visual desde el concepto de signo condenaba a la imagen a una pura opacidad. Conceptos como mimesis, referencia y referente poblaron los análisis y estudios que abordaban las imágenes y sus medios. La imagen se convertía en un texto capaz de leerse a partir de la asunción de una gramática de la forma. La comprensión del sentido se sustentaba en la idea de la

12 Jay Martin, «Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al oclularcentrismo», *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.o 1 (2003): 62.

convención. En ese sentido, trabajos clásicos como los de Umberto Eco y el *Groupe m*<sup>13</sup> proponían una definición de la percepción generada sobre datos sensorios aislados y el hecho perceptual como un fenómeno intelectual, haciendo depender al percepto de condiciones previas. Así como Greimas hablaba de “efecto de sentido de la realidad”, la iconicidad es una “ilusión referencial” que opera sobre la concepción de realidad de cada cultura. La rejilla de lectura supone una lectura iconizante que opera con signos y transforma figuras planas en signos objetos. Esta rejilla es de carácter social, temporal y espacialmente variable. Este enfoque transforma a las imágenes en fuentes, y en fuentes no-textuales, enmarcándolas en la categoría de documentos y portando sentido en tanto su relación con un con-texto. La representación implica la comprensión de las imágenes desde el concepto de significado y también de traducción. La representación se dirige a una percepción definida en términos cognitivos.

La extensión del concepto de signo para definirla, ha supuesto también, por consecuencia, toda una comprensión de la percepción, donde se asume que el acto de percibir es un acto de leer. La mirada lee el mundo y percibir se convierte así en un acto de interpretación constante. Pero en la percepción y en la imagen hay un espacio irreducible a lo verbal, que se sustrae y, por tanto, el modelo del código deviene un velo sobre la imagen. La idea del significado en relación a su con-texto ha supuesto una reducción y debilitación de la imagen. Porque lo que caracteriza a la imagen es su desplazamiento, su superación del límite temporal y espacial. La imagen no es un documento ni un documento que evidenciaría o mejor dicho, enunciaría, su condición de producción. Si queremos pensar la imagen es necesario que nos enfrentemos a la revisión de aquellos conceptos que parecen estar naturalizados a la hora de definirla. Ha sido desde la historia del arte y la antropología que se ha propuesto una necesaria revitalización de los modos de comprenderlas y abordarlas metodológicamente. Hemos hecho la pregunta sobre qué es una imagen. A su vez, podríamos agregar una segunda: ¿qué quieren las imágenes? Con esta pregunta, W.J.T. Mitchell señala que:

Lo que las imágenes quieren es no ser interpretadas, decodificadas, desmitificadas, veneradas ni tampoco embelesar a sus observadores. Posiblemente no siempre quieren

13 Umberto Eco, *Tratado de semiótica general* (Lumen, 1977); *Tratado Del Signo Visual: Para una Retórica de la Imagen* (Ediciones Catedra-signo E Imagen, 1993).

ser merecedoras del valor de interpretadores que piensan que toda imagen debe ser portadora de rasgos humanos. Las imágenes pueden proyectarnos a aspectos inhumanos o no humanos (...) Lo que en último quieren las imágenes es ser preguntadas por lo que quieren, con el sobreentendido de que incluso puede no haber respuesta.<sup>14</sup>

La irrupción del ya clásico trabajo de Michel Foucault, *Esto no es una pipa* (1983), recurriendo a la pintura de Rene Magritte, implicó una transformación en el modo de concebir la relación entre lo verbal y lo visual, alterando la relación entre las palabras y las cosas<sup>15</sup>. La relación entre el discurso y la dimensión de lo visible provocaba la recuperación de las propuestas desde el campo de la fenomenología y el existencialismo en relación a una imagen que no era escindible de un cuerpo. Foucault ha sido sin duda uno de los primeros en advertir sobre la tentativa de reducción de lo visible en la pintura al lenguaje. En su análisis de *Las Meninas* de Velázquez, lo que nos propone es un método de interrogación de la imagen que evita tomarla como simple ilustración de un saber. El cuadro es así tratado como un dispositivo que hay que desmontar<sup>16</sup>. En el caso de las Meninas, es sin duda la mirada la que ordena la escena.



14 W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (University of Chicago Press, 2005), 8 [traducido en Sans Soleil Ediciones].

15 Martin, «Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al oclularcentrismo», 70.

16 Miguel Abensour, *Voces de la filosofía francesa contemporánea* (Ediciones Colihue SRL, 2005), 124.

## SESIÓN 2

*Esta sesión pasará de la pregunta por la imagen al cuestionamiento mismo de la propia pregunta. De igual modo se reflexionará sobre un hipotético paso de la historia del arte a una historia de las imágenes y se analizarán las principales corrientes que han transitado por estos derroteros teóricos.*

### ¿Qué es una imagen? ¿Tiene sentido preguntárselo?

En la sesión primera observamos cómo hay una primera pregunta clave antes de iniciar cualquier recorrido: ¿qué es una imagen? ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de imágenes? Como ya vimos, si bien éstas son algo que están en boca de todos de forma permanente, si nos preguntamos realmente qué son, para qué sirven o cómo crean sentido nos ocurre algo similar a lo que observaba San Agustín a propósito del tiempo: “si no me preguntas, lo sé. Si me preguntas, no lo sé”<sup>1</sup>. Además de esto, existe otra problemática asociada que tiene que ver con el idioma a partir del cual se teoriza la imagen. En inglés, las palabras *image* y *picture* tendemos a traducirlas por “imagen”, cuando realmente están expresando diferentes significados. Mitchell explica con sencillez que “*you can hang a picture, you can't hang an image*” (puedes colgar “a picture”, no puedes colgar “an image”)<sup>2</sup>, lo que en castellano nos obligaría a referirnos directamente al soporte (cuadro, escultura, fotografía), contaminando buena parte de la discusión. En alemán ocurre algo similar ya que, como recuerda Bredekamp, la palabra *Bild* incluye también las nociones en inglés de *picture*, *image*, *figure* o *illustration*<sup>3</sup>. Se observan problemas similares si hacemos esta problemática extensible a otros idiomas, lo cual, desde lo más básico, nos indica las precauciones que debemos tomar al tematizar dicho concepto. En el *Tesoro de la lengua castellana* (1611), entre otras acepciones, Covarrubias vincula el término

- 1 “Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio”. *Confesiones*, libro XI, cap. XV, 12-13.
- 2 Citado en: Ana García Varas, «Lógica(s) de la imagen», en *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 29.
- 3 Horst Bredekamp, «A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft», *Critical Inquiry* 29, n.º 3 (marzo 2003): 418.

de “imagen” a las obras devocionales “que representan a Cristo nuestro señor, a la benditísima Madre y Virgen santa, a sus Apóstoles y a los demás Santos y los Misterios de nuestra Fe”. Quizás aquí encontremos unos de los gérmenes de la confusión de la “imagen” con la “obra” (más adelante veremos la confusión de la imagen con el medio).

Esta preocupación creciente por la teorización de la imagen desplaza la discusión por el *qué* del arte hacia el *qué* de la imagen. Ya en 1984 Mitchel se preguntaba qué es una imagen en un artículo publicado en la *New Literary History*<sup>4</sup> y diez años más tarde Gottfried Boehm se haría la misma pregunta en el libro editado por él en 1994 y cuyo título expresaba perfectamente el tema *Was ist ein Bild?* (¿Qué es una imagen?). Sin embargo, ambos autores realizarán un giro pasando del *qué* de la imagen al *cómo*<sup>5</sup>, pues la pregunta que debemos hacer a las imágenes debe ser más de orden crítico que ontológico. Algunos autores como Didi-Huberman, quien en la década de los noventa nos instaba ya a situarnos *ante la imagen* con todas las consecuencias<sup>6</sup>, sostienen que una ontología de la Imagen (nótese la mayúscula) resulta inútil por la naturaleza esquiva y volátil de ésta y que, en cambio, merece la pena centrarse en su capacidad para desplegar nuevas formas de conocimiento:

Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo veras las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello<sup>7</sup>.

4 Texto que después aparecería en la obra: W. J. Thomas Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987). Actualmente puede consultarse una traducción del mismo en la edición de Ana García Varas, *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011).

5 En el caso de Mitchell, observamos un cambio evidente en su planteamiento en la obra: W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005). Para Gottfried Boehm la pregunta sería: ¿cómo crean sentido las imágenes? Véase para este último ejemplo: García Varas, «Lógica(s) de la imagen», 34.

6 Didi-Huberman, *Ante la imagen*.

7 Obtenido de la entrevista realizada por Pedro G. Romero a Georges Didi-Huberman en abril del 2007: <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>

La imagen se convierte así en una herramienta a partir de la cual pensar otras realidades, otros problemas. Ella misma se convierte por su singularidad en algo inaprensible, imposible de reducir a una ontología. Además se comporta/sitúa ante el tiempo de forma igualmente paradójica: el anacronismo al que inevitablemente está sometida la convierte en huella, traza, sombra, fantasma, síntoma, gesto<sup>8</sup>... Del poético ejemplo de la imagen-mariposa, podemos pasar a otro (más prosaico) de la imagen-hojaldre que también nos permite apuntalar algunas ideas a propósito de las imágenes. Éstas atraviesan el tiempo amalgamando sentidos, generando reacciones en las personas, dialogando con otras imágenes, pensamientos, contextos, etc.; en definitiva, constituyéndose como una suerte de milhojas imposible de desmenuzar pero que, ineluctablemente, nos mira, nos convoca en tanto que *historiadores* de la imagen. Pero, debemos saber que cualquier intento de desentrañar su origen –su significado– terminará destruyendo el hojaldre hasta convertirlo en una montaña de migajas (al igual que nos ocurría con la mariposa). Sólo nos queda interrogarlo desde nuestro presente y dialogar con sus huellas, con sus trazas, con sus ecos y con los gestos que sugiere, inventando nuevas maneras de pensar esos frágiles objetos sin destruir aquello que define su esencia. Y es que el conocimiento de las imágenes no viene sólo dado por el análisis de éstas en tanto que objetos singulares: también debemos tener en cuenta la capacidad que tienen para *conectarse* por medio del montaje (no siempre intencionado) con más imágenes, generando así *otras* que no existían y que tampoco requieren de una existencia material.

Pero esta dificultad para comprender de qué hablamos cuando hablamos de imágenes no debe diezmar nuestro esfuerzo por ahondar en sus complejidades, sino más bien todo lo contrario: debe obligarnos a elaborar con mayor rigor un aparato teórico que nos permita caminar sobre suelo firme y no caer en los lugares comunes que, por reiterativos, terminan desactivando toda la capacidad de generar conocimiento que atesoran.

8 Véase: Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008). Se desarrolla con más detalle en otra unidad.

## De la historia del arte a la historia de las imágenes

Estas dinámicas críticas vienen inclinando las posturas de la historia del arte como disciplina hacia el estudio propiamente de una historia (o mejor dicho, una *genealogía*) de las imágenes. Encontramos en David Freedberg una muestra evidente de todo ello cuando inicia su libro *El poder de las imágenes* (1989) con la siguiente frase: “este libro no trata de la historia del arte. Trata de las relaciones entre las imágenes y las personas a lo largo de la historia”<sup>9</sup>. Esta misma tendencia la podemos ver en la obra temprana de Hans Belting *Bild und Kult*<sup>10</sup> [*Imagen y culto*], publicada en 1990, en la que su autor se esforzará por matizar la palabra “arte” en favor de la palabra “imagen” (especialmente para las obras anteriores al Renacimiento), lo que a la postre no será sino un ataque (en sentido constructivo) dirigido a los cimientos mismos de la disciplina. Esta limitación a las obras anteriores al Renacimiento quedará finalmente superada cuando el historiador del arte alemán elabore su obra *Bildanthropologie* [antropología de la imagen], en la que se desmarca de la historia del arte para profundizar en una antropología de la imagen. Para él las obras de arte tienen una existencia material que se puede catalogar, exhibir, datar, etc., lo cual nada tiene que ver con las imágenes que construimos mediante la interacción (con los medios) y la experiencia corporal.

El concepto de “arte” que manejamos en términos generales tiene su origen (eso sí, un origen que condensa también en su formalización germinal la noción de *Nachleben*) en el Renacimiento (fundamentalmente con Giorgio Vasari) y avanza a lo largo de los siglos sostenido por un sistema institucionalizador cambiante, diverso, pero que en todo momento constriñe a la obra de arte la idea de un artista autónomo, un período, una tendencia, escuela, estilo, significado, etc., bajo el paraguas de lo museizable, coleccionable, exhibitivo... Del mismo modo, las metodologías que se han ido construyendo en el siglo XX inciden en esa necesidad de conseguir objetos de estudio que puedan ser sometidos a un análisis fundamentado y defendible, lo cual se observa claramente en la iconología formulada por Erwin Panofsky. La mirada desde la historia de las imágenes demuele estos parámetros y sitúa a las obras

9 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1991), 11.

10 Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München: C.H.Beck, 1990). [Existe traducción española: *Imagen y culto*, Madrid: Akal, 2009]

en un sentido anacrónico (Didi-Huberman) que escapa a esta voluntad taxonómica o, directamente, las incorpora al terreno de la experiencia corporal, sensitiva, ya que bajo esta perspectiva las imágenes tienen lugar en el cuerpo del mirante (Belting). Iremos profundizando en estas ideas a lo largo del texto.

Sin bien con autores como Freedberg o Belting (cada uno desde presupuestos diferentes) empezamos a orientar la historia del arte hacia una historia de las imágenes de forma manifiesta, Horst Bredekamp nos recuerda que la disciplina cuenta con una tradición propia en este sentido que conviene recordar<sup>11</sup>. La historia del arte en Alemania presenta un inicio singular en el que se dio, de forma naturalizada, una apertura del campo de objetos de estudio hacia piezas no necesariamente dotadas de características estéticas. Esta “ciencia de la imagen” (*Bildwissenschaft*) incipiente se puede también advertir en el modo en el que la disciplina adoptó sin excesivos reparos las reproducciones (fotografías o diapositivas) como medio de estudio de las obras de arte. Aby Warburg es sin duda un ejemplo perfecto de todo ello, como se puede ver a partir de los *Atlas* que configuró para su proyecto *Mnemosyne*<sup>12</sup>. El propio Bredekamp decía en su tesis doctoral (*Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*), defendida en 1974, que su objeto de estudio no era el arte, sino las imágenes<sup>13</sup>, por lo que vemos que no se trata de algo tan actual como en ocasiones reclaman ciertas corrientes.

## Hacia una antropología de la imagen

Un último eslabón en este repaso que venimos haciendo a algunas de las posibilidades que presenta la teoría de la imagen a la luz de las recientes investigaciones en este terreno lo encontramos en la propuesta de una antropología de la imagen que realiza Hans Belting. Desde la fundación en el año 2000 del programa “Antropología e imagen: Imagen – Medio – Cuerpo” en la *Hochschule für Gestaltung* en Karlsruhe<sup>14</sup>, Belting viene insistiendo en la necesidad de adoptar nuevos enfo-

11 Bredekamp, «A Neglected Tradition?», 418.

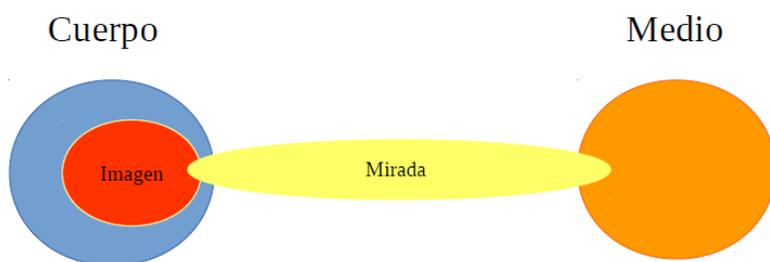
12 Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, ed. Fernando Checa, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Arte y Estética 77 (Madrid: Akal, 2010).

13 García Varas, «Lógica(s) de la imagen», 26.

14 Belting fue fundador y profesor del Instituto de historia del arte y teoría de los medios de Karlsruhe (1990-2002). En el año 2000 creó el citado programa de investigación con 24 doctorandos provenientes de diferentes disciplinas.

ques que nos conduzcan hacia una verdadera teoría de la imagen en la que el ser humano se convierte en el “lugar de las imágenes”. Para empezar a entender qué es aquello que Belting denomina “ser humano”, introduce una sugerente interpretación de la noción de “cuerpo” que después enriquecerá y complementará con los conceptos de “medio” e “imagen”, creando así una tríada de gran capacidad operativa para pensar estas problemáticas. El cuerpo es “un concepto general que se define constantemente según la situación histórica y social concreta”<sup>15</sup>; es aquello que nos permite interactuar con el entorno –la cultura visual– por lo que estará permanentemente sujeto a los cambios propios de cada proceso histórico.

Para comprender mejor estas ideas, el siguiente esquema muestra de forma simplificada las bases de la problemática:



La imagen se hace en nuestro cuerpo por medio de la interacción de éste con el medio (aquello que comúnmente llamaríamos “imagen”, lo cual revela la precaución que debemos tener al aplicar estas teorías). La percepción, pues, es un acto *corporal*; no sólo se da por medio de la mirada: es un proceso necesariamente sinestésico. Desde los orígenes del ser humano, éste se ha servido de las imágenes para construir una cultura, dar sentido a unas creencias, volcar anhelos... los actos como la magia simpática o la teúrgia nos muestran claramente cómo las imágenes han sido (y siguen siendo) instancias clave en nuestras vidas. Ejemplos como Altamira, donde los bisontes se reparten por el techo acomodándose a las características formales de la piedra, demuestran esa búsqueda de medios a partir de los cuales

15 Hans Belting, «Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo» (2011): 180.

construir imágenes (*presentes*)<sup>16</sup>. Pero es importante en este punto insistir en que el medio no es (sólo) el soporte, sino aquello que permite la activación/generación en nuestros cuerpos de una imagen. Su reducción a mero soporte material no hace sino anular el verdadero potencial del concepto<sup>17</sup>.

Una imagen por tanto es una construcción antropológica que tiene lugar en el cuerpo del mirante, en el sujeto que la experimenta/experiencia; por ello ha de considerarse como una construcción individual (o en ocasiones, y bajo otros presupuestos, colectiva) fruto de una experiencia perceptiva (no solo visiva). De ahí que un cuadro, una escultura, un cartel publicitario o lo que vemos por la televisión pueda, o no, ser una imagen. Un cuadro se convierte en imagen cuando un sujeto lo “activa”, lo “anima” con su mirada (o mejor aún, con su acto perceptivo); si no se da tal condición, podemos decir que la imagen no existe o deviene irrelevante en tanto que no ha sido activada. El cuadro, en tanto que objeto material, seguirá existiendo, pero la imagen no se construye en el sujeto. La imagen es una potencia que busca ser animada, activada. Su condición de existencia se da por la activación del sujeto mirante, de ahí que el ser humano sea “el lugar de las imágenes”.

Esto que hemos comentado hasta ahora soluciona ciertas cuestiones, pero mantiene abiertos muchos interrogantes. Si la imagen se construye en el cuerpo ¿hay tantas imágenes como cuerpos perceptores? ¿Cómo se da ese “traspaso” del objeto al sujeto? ¿Existía de algún modo latente con anterioridad? ¿De qué forma influye la percepción singularizada de la imagen? ¿Dos personas diferentes, ven la misma imagen? ¿Cómo se produce, a nivel neurológico, esa construcción de la imagen? Ante estas y otras tantas preguntas que podríamos hacernos al respecto –interrogadas múltiples veces desde diferentes corrientes metodológicas–, Hans Belting propone como solución la incorporación del concepto de “medio”. Este “rescate” de una palabra tan desgastada desde que McLuhan la pusiera sobre la mesa, se convierte de pronto en un apoyo inesperado y fundamental para dar sentido al problema que nos ocupa. Belting sumará al binomio medio-imagen el concepto de “cuerpo”, dando sentido así a una de las teorías para la comprensión de la imagen más sugerentes de nuestro tiempo.

16 Aunque no hay lugar en este comentario para desarrollarlo, la noción de imagen no puede separarse de la presencia. Este aspecto se desarrollará en próximas sesiones.

17 Todas estas ideas pueden ampliarse en: Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2007).

El acto de la percepción no puede acontecer sin la presencia de un medio a través del cual puedan manifestarse las imágenes. Belting comenta en este sentido que las imágenes son “nómadas de los medios”<sup>18</sup>. El medio y el cuerpo participan en la percepción de la imagen de forma coordinada, es decir, ambos elementos cooperan para producirla. Pero, como ya hemos dicho, las imágenes aparecen al mirar, siendo la mirada “cómplice del cuerpo”<sup>19</sup>:

No se mira a una imagen. La imagen se da en la mirada<sup>20</sup>.

En todo este entramado, es importante tener en cuenta el factor del tiempo y el contexto. La percepción de las imágenes o la interacción de los cuerpos con el entorno (y los medios) son fenómenos sujetos a cambios histórico-sociales que inevitablemente modifican los sistemas de percepción. La imagen, como ya hemos repetido, se construye en el cuerpo mediante un proceso neurológico en el que intervienen otras imágenes previas archivadas en la memoria. Por tanto, nuevos factores tendrán como consecuencia nuevos resultados; es decir, nuevas imágenes. Pero para que una imagen adquiera sentido, se ha de producir una simbolización. El ser humano tiene una predisposición innata a la simbolización de lo visual que se basa en una “fe en la imagen”<sup>21</sup>. A este acto simbólico, Belting lo llama “animación”, una cualidad que convierte a los cuerpos capaces para “descubrir en las imágenes una vida que sólo nosotros le otorgamos”.

## Los *Visual Studies* y la *Bildwissenschaft*

Comenzaremos por repasar algunas de las corrientes renovadoras que se han desarrollado en los últimos años comentando las ideas y autores que hemos considerado más importantes. El recorrido se iniciará a través de los *Visual Studies* (estudios visuales) anglosajones, pasando por la *Bildwissenschaft* (ciencia de la imagen) alemana.

Los estudios visuales comenzaron a desarrollarse a lo largo de la década de los noventa, fundamentalmente en Estados Unidos, encontrando un eco y un auge sostenido hasta constituirse en una de las tendencias de estudio más seguidas hoy

18 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, 265.

19 Hans Belting, «Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo» (2011): 179.

20 Idem.

21 Ibidem, 181.

día a juzgar por la cantidad de publicaciones y actividades que generan a su alrededor<sup>22</sup>. Las aportaciones más destacadas de esta línea se pueden resumir en dos orientaciones claras: por una parte, los estudios visuales han contribuido a derribar “el corte o diferencial epistemológico entre ese ámbito extendido de objetos visuales y el de las prácticas artísticas” (“más allá de las constricciones reguladoras de sus formaciones institucionalizadas”)<sup>23</sup> y, por otro lado, a reconocer la necesidad de un enriquecimiento disciplinar que nos permita abordar este campo extendido de objetos y prácticas productoras de significado cultural por medio de la experiencia. Por tanto, destacaremos de esta línea la consideración de un campo ampliado de objetos que no tienen que encuadrarse dentro de una tradición epistemológica dada y, muy especialmente, la actitud de apertura hacia otras disciplinas en busca de conceptos e ideas que enriquezcan nuestros análisis.

Aunque se trata de un autor poliédrico y difícil de ubicar en una u otra corriente, W. J. Thomas Mitchell puede ser considerado como uno de los fundadores principales de estos estudios con su obra clásica *Picture Theory*<sup>24</sup>, que no hace sino seguir la estela abierta en sus obras anteriores<sup>25</sup>. Él, junto a Boehm (aunque de forma independiente), pronosticaron lo que se ha venido a llamar giro icónico o pictorial (según provenga de la tradición germana o anglosajona), iniciando una intensa discusión sobre la relación de las imágenes con el lenguaje<sup>26</sup>. Este giro no se refiere tanto a la proliferación de imágenes que hoy día tiene lugar a partir de la masificación de los medios técnicos y la aparición de las nuevas tecnologías, sino más bien se trata de la identificación y puesta en valor del análisis y teorización de la imagen para pensar de forma crítica y operativa la cultura. Estas ideas serán el punto de partida para toda una pléyade de estudios que trabajarán diferentes puntos de vista, matices, etc.,

22 Una completa y pormenorizada introducción a los *visual studies*, donde además se comentan sus relaciones con los *cultural studies* y la *visual culture*, podemos encontrarla en: James Elkins, *Visual Studies. A skeptical introduction* (New York: Routledge, 2003). Véase la reciente publicación: Sergio Martínez Luna, *Cultura Visual. La pregunta por la imagen* (Vitoria: Sans Soleil Ediciones, 2018).

23 José Luis Brea, «Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales», *Estudios Visuales* 3 (enero 2006): 12-13.

24 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

25 Especialmente: Mitchell, *Iconology*.

26 Evidentemente ambos “giros” están haciendo referencia al “giro lingüístico” que Richard Rorty presentara sesenta años antes.

entre los cuales podemos destacar la conocida obra de James Elkins *Visual Studies. A skeptical introduction*<sup>27</sup> y también la de Margaret Dikovitskaya *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*<sup>28</sup>, por introducir esta última un matiz diferenciado en lo que concierne al marco teórico. Para un acercamiento actualizado, es muy recomendable el trabajo de Maxime Boidy, *Les études visuelles*<sup>29</sup>.

Otro de los aportes básicos de los estudios visuales reside en la reflexión sobre aquello que es propiamente su objeto de estudio: la cultura visual. Para tratar de evitar malentendidos y lugares comunes habituales cuando nos referimos a los estudios visuales y a la cultura visual, se deberán tener muy presentes las observaciones propuestas por autores como Mitchell<sup>30</sup>. Para este autor “la cultura visual alienta la reflexión sobre las diferencias entre lo que es arte y lo que no” ya que “no se encuentra limitada al estudio de las imágenes o de los media, sino que se extiende a las prácticas diarias del ver y el mostrar, especialmente a aquellas que se suelen considerar como inmediatas o no mediadas”<sup>31</sup>. Otra cuestión importante es que el estudio de la cultura visual no atiende solamente a aquello que percibimos por la mirada, sino que se refiere a una construcción sinestésica a través de medios mixtos (no solo medios visuales) de lo social.

En este punto, merece la pena proponer una reflexión sobre el origen de los estudios visuales. Éstos están muy conectados con las formas particulares de funcionar de la academia norteamericana y se puede ver claramente cómo el entramado de ésta ha influido notablemente en su difusión. Los congresos de gran envergadura o los potentes servicios editoriales de universidades como la University of Chicago o el MIT, por citar dos de las más conocidas, están generando grandes cantidades de publicaciones en forma de libros editados, monografías o revistas que después acaban convirtiéndose en las referencias más citadas sin que ello garantice su calidad. Del mismo modo, autores como Mitchell (o Boehm en el caso de la *Bildwissenschaft*) están teniendo una suerte de consagración en tanto que figuras fundacionales,

27 Elkins, *Visual Studies. A skeptical introduction*.

28 Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture. The Study of the Visual after de Cultural Turn* (Massachusetts: MIT Press, 2005).

29 Maxime Boidy, *Les études visuelles* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2017).

30 W. J. T. Mitchell, «Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual.», *Estudios Visuales* 1 (diciembre 2003): 17-40.

31 Ibid., 25-26.

debido a la reiteración desmesurada del valor de sus primeras publicaciones sobre estos temas, que en ocasiones puede venir bien para organizar una historiografía reciente de estos estudios, pero que en el fondo no aporta nada significativo al debate. Igualmente muchas de las publicaciones dedicadas a los estudios visuales suelen ser estados de la cuestión que refuerzan una y otra vez estas mitologías de fundación, obviando el hecho de que partían de unas bases teóricas que no pueden olvidarse (Walter Benjamin, Ludwig Wittgenstein, Roland Barthes, etc.).

En cuanto a la recepción de los estudios visuales en habla hispana, debemos destacar muy significativamente la labor que llevó a cabo José Luis Brea. La vertiente más difundida de su trabajo se aprecia en la creación de la revista *Estudios visuales* (editada por el CENDEAC) en 2003 y en la celebración del Primer Congreso Internacional de Estudios Visuales el año 2004 (en el marco de la feria ARCO, Madrid). Este importante impulso no tuvo la recepción que buscaba (pues en el fondo Brea proponía una revisión profunda de las bases que definen a la academia) ya que el entramado académico español nunca se ha mostrado abierto a las renovaciones disciplinares, pero sí consiguió ir poco a poco calando e introduciendo buena parte de sus ideas en los lectores de habla hispana. La aparición de la colección “Estudios visuales”, también dirigida por José Luis Brea, en la influyente editorial Akal, muestra sin embargo el interés real por esta línea de estudio. Desgraciadamente, la muerte de Brea en el año 2010 dejó este impulso huérfano y aunque la colección de Akal sigue en activo, la revista *Estudios Visuales* detuvo su recorrido y no se observa un relevo claro en quienes fueron sus compañeros y colaboradores. Los trabajos de Sergio Martínez Luna o Miguel Ángel Hernández Navarro constituyen un fuerte impulso teórico y, desde una perspectiva de aplicación de estos marcos de trabajo, son fundamentales las contribuciones de Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, entre otros.

\*\*\*

En cuanto a los estudios alemanes, conocidos como *Bildwissenschaft* (ciencia de la imagen) se podría decir que es Gottfried Boehm quien inaugura de forma simbólica esta línea con la obra compilatoria anteriormente citada<sup>32</sup>. Estos estudios engloban diversas corrientes procedentes en su mayor parte de la fenomenología o la semiótica, para dar como resultado un fértil proyecto común de análisis de la

32 Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?* (Munich: Fink Wilhelm GmbH & CompanyKG, 1994).

imagen. Recientemente, Klaus Sachs-Hombach, una de las principales figuras de la *Bildwissenschaft*, ha publicado un libro colectivo poniendo al día el estado en el que se encuentran estos estudios y evidenciando con ello la fuerza que actualmente tienen y la voluntad de renovación que siempre les ha caracterizado<sup>33</sup>.

Otra de las aportaciones de la “ciencia de la imagen” alemana reside en la tematización de una lógica propia de las imágenes que resuelva el tradicional problema de aplicar los métodos de análisis del lenguaje al estudio de las imágenes (como ocurría en buena medida con la semiótica). En este debate Gottfried Boehm ha trabajado intensamente las vías sobre las que debería discurrir esa lógica que “no es predicativa, es decir, que no se constituye a partir del modelo de la proposición u otras formas lingüísticas: no se realiza al hablar, sino al percibir”<sup>34</sup>. Esta línea asume que las imágenes producen un sentido en el acto perceptivo y la clave, por tanto, residiría en estudiar cómo se da tal producción<sup>35</sup>. Dentro de la relación imagen-lenguaje que tanto interesa a la *Bildwissenschaft*, Bredekamp ha aportado interesantes estudios como el dedicado a los dibujos realizados por Charles Darwin<sup>36</sup> en su cuaderno de viaje, así como obras fundamentales de teorización continuadoras del impulso inicial de Freedberg<sup>37</sup>.

En el contexto español, es preciso destacar la contribución de Ana García Varas, no sólo como introductora de estas corrientes en el ámbito de habla hispana, sino también como teórica de la imagen. Como ella misma señala acertadamente, “se trata de dilucidar cómo funcionan las imágenes, cuál es su manera específica de producir significado y cómo la misma está relacionada con, y anclada en, el ser humano y sus capacidades, el mundo material que éste crea y el espacio simbólico del que se dota”<sup>38</sup>.

33 Klaus Sachs-Hombach, *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden* (Berlin: Suhrkamp Verlag GmbH, 2010).

34 Gottfried Boehm, «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre una lógica de las imágenes», en *Filosofía de la imagen*, de Ana García Varas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 87.

35 En otra publicación el autor se pregunta precisamente cómo crean sentido las imágenes: Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn Erzeugen: Die Macht des Zeigens* (Berlin: Berlin University Press, 2007).

36 Horst Bredekamp, *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte* (Berlin: Wagenbach Klaus GmbH, 2005).

37 Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (Madrid: Akal, 2017).

38 García Varas, «Lógica(s) de la imagen», 31.

## UNIDAD 2

# LA PRESENCIA EN LAS IMÁGENES

## SESIÓN 1

*En esta primera sesión dedicada a la presencia de las imágenes se abordarán brevemente algunas de las cuestiones teóricas más importantes vinculadas a un tema tan complejo como el que se nos presenta al reflexionar acerca de qué es aquello que las habita.*

### Imagen y presencia

La presencia probablemente sea una de las ideas más difíciles de pensar y, a la vez, una de las más necesarias para los estudios de la imagen. La pregunta por la presencia es la pregunta por aquello que *habita* las imágenes. Considerar una presencia en las imágenes exige una cierta fe o creencia en el poder de experiencia de éstas que no tiene por qué estar conectada con las formas y expresiones de lo religioso. Sin embargo, no es menos cierto que esta capacidad de evocar una presencia en las imágenes ha sido explotada de manera inteligente por las religiones, encontrándose en el uso de los iconos por parte del cristianismo un ejemplo magnífico de ello<sup>1</sup>. La presencia establece una dialéctica con la ausencia en una relación circular que nunca termina de cerrarse: su compleja ontología adquiere sentido cuando se constata la ausencia, pero jamás logrará el valor de aquello que existía antes de su ausencia. Es una suerte de simulacro en potencia de “hacerse presente”; una potencia que nunca alcanzará expresión plena y que varía según los medios y los cuerpos que habite. Decía Roland Barthes que la fotografía verdaderamente adquiere plenitud cuando su referente ha muerto; es entonces cuando la fotografía en tanto medio recibe la responsabilidad de *cargar* con la presencia del ausente<sup>2</sup>.

Considerar las imágenes desde el marco teorizado por Belting implica también atender a las respuestas y conductas llevadas a cabo por los sujetos. Como nos recuerda Caroline van Eck:

- 1 Pueden ampliarse estas conexiones entre la presencia y los iconos en: Hans Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2010).
- 2 Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Editorial Paidós, 2009).

Hablar a las esculturas o a las pinturas, besarlas o morderlas, exclamando que las obras de arte, a su vez, miran al espectador, le hablan, le escuchan (...) enamorarse, desearlas u odiarlas: todas estas reacciones a las obras de arte son parte de una larga lista de respuestas generadas por los observadores en las que las obras son tratadas no como los objetos inanimados que son, sino como seres vivientes cuya presencia se siente de forma muy similar a la de los seres vivos<sup>3</sup>.

La fe en la presencia hace que unos objetos materiales (fotografías, esculturas, pinturas, etc., pero también objetos no miméticos vinculados al sujeto ausente) cobren vida en el sujeto mirante gracias a la experiencia en él generada<sup>4</sup>. Los objetos, en tanto que medios, son también lugares, espacios vacíos que el mirante llena de sentido hasta construir la imagen; la presencia precisa de un mirante que la active. Una vez activada, la razón se suspende en favor de la fe y la presencia domina tanto al objeto como al sujeto en una suerte de proceso mágico cuya arqueología se pierde en la noche de los tiempos.

A pesar de lo esquivo que resulta este concepto –y de su exigencia de teorizarlo desde posicionamientos metodológicos poco estables– resulta interesante observar cómo también desde otras corrientes de estudio como los *visual studies* se han preocupado de analizar esta problemática. Un ejemplo claro lo vemos en Keith Moxey, quien ha dedicado algunas de sus reflexiones al problema de la presencia de las imágenes<sup>5</sup>. En un artículo publicado en el año 2008 con el título “Visual Studies and the Iconic Turn”<sup>6</sup> y que después ampliaría en su libro *Visual Time* (el tiempo de lo visual)<sup>7</sup>, Moxey se muestra categórico al respecto del lugar que están tomando estos enfoques en las humanidades:

La idea de la presencia, tan sorprendente para el pensamiento postilustrado como la aparición del fantasma de Banquo en la mesa de Macbeth, ha entrado en el recinto de

3 Caroline van Eck, «Living Statues: Alfred Gell’s Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime», *Art History* 33, n.º 4 (septiembre 2010): 643.

4 Uno de los introductores principales a la investigación de las respuestas de las personas al poder de las imágenes es David Freedberg en su obra ya comentada de *El poder de las imágenes*.

5 También Mitchell, aunque desde una óptica algo diferente, se ha preocupado por esta “cualidad” de las imágenes: W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

6 Keith Moxey, «Visual Studies and the Iconic Turn», *Journal of Visual Culture* 7, n.º 2 (enero 8, 2008): 131-146. Puede consultarse una traducción del mismo en: Keith Moxey, «Los estudios visuales y el giro icónico», *Estudios Visuales* 6 (enero 2009): 8-27.

7 Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015).

las humanidades hasta sentirse como en casa. Las afirmaciones que plantean que los objetos están dotados de una vida propia –que poseen un estatus existencial dotado de agencia– se han convertido en lugar común. Sin lugar a dudas, los objetos (estéticos o no) provocan agudas emociones e implican una carga emocional que no puede ser desestimada. Nos devuelven a tiempos y lugares a los que no podemos retornar y nos hablan de acontecimientos demasiado dolorosos, gozosos u ordinarios para poder recordarlos. Sin embargo, también sirven como monumentos de la memoria colectiva, como muestras de valor cultural o como focos para la observación ritual, y satisfacen las necesidades tanto comunes como personales. La vida del mundo, materialmente manifestada, una vez exorcizada en nombre de la legibilidad y la racionalidad, ha vuelto para cautivarnos<sup>8</sup>.

El autor identifica el llamado “giro pictorial” o “giro icónico” con una nueva tendencia por parte de los historiadores del arte a reconocer las exigencias ontológicas de unos artefactos visuales que escapan a los encorsetamientos disciplinares de épocas pasadas. No se trataría pues de forzar a los objetos a encajar en determinados patrones de significado, sino más bien atender a lo que “dicen” desde su presente anacrónico –Moxey incorpora en este punto las ideas sobre la temporalidad de Didi-Huberman–<sup>9</sup>. Si bien plantea un recorrido completo e interesante sobre esta nueva tendencia en los estudios de la imagen, a nuestro juicio se echa en falta una mayor apuesta interdisciplinar –especialmente en un cruce con la antropología– que sin lugar a dudas enriquecería significativamente su análisis mediante ejemplos donde esta “agencia” de las imágenes se pone de manifiesto. En todo caso, y a pesar de las derivas que ha tomado el tema en ciertos ámbitos, es estimulante ver cómo determinados problemas que han sido habitualmente desatendidos, se retoman y se incorporan a los debates actuales<sup>10</sup>.

\*\*\*

Si orientamos estas ideas al caso de las imágenes que muestran a personas en ámbitos funerarios (retratos, efigies, etc.), deviene fundamental incorporar la no-

8 Ibid., 53 (citado de la edición americana).

9 Ibid., 54 (citado de la edición americana).

10 Para un acercamiento desde la crítica contemporánea, véase: Sergio Martínez Luna, «Presencia, materialidad y crítica», *Salon Kritik* (junio 2, 2013), [http://salonkritik.net/10-11/2013/06/presencia\\_materialidad\\_y\\_criti.php](http://salonkritik.net/10-11/2013/06/presencia_materialidad_y_criti.php). Pueden ampliarse algunas ideas de este mismo autor en: Sergio Martínez Luna, «La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 2012, <http://www.redalyc.org/resumen.oa?id=62323322003>.

ción de *ausencia*, de vacío; el contrapunto de la presencia (¿o quizá no tanto?). La imagen nos muestra, en su cualidad *visual*, una presencia fantasmática, inasible, un volumen que puede ser habitado, pero también expresa una ausencia fatal. Las palabras de Didi-Huberman acerca de las tumbas iluminan la paradoja:

Por un lado, está lo que veo de la tumba, es decir *la evidencia de un volumen*, en general una masa de piedra, más o menos geométrica, más o menos figurativa, más o menos cubierta de inscripciones: una masa de piedra siempre *trabajada*, que atrae a su lado el mundo de los objetos tallados o modelados, el mundo del arte y el artefacto en general. Por el otro, está -diré de nuevo- lo que me mira: y lo que me mira en una situación tal ya no tiene nada de evidente [*évident*]. Un vaciamiento que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro, un vaciamiento que allí, ante mí, toca lo inevitable por excelencia: a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar los ojos hacia mí. Y que sin embargo en un sentido me mira -el sentido ineluctable de la pérdida aquí en obra<sup>11</sup>.

Esta dialéctica de presencia/ausencia nos habla también de nuestro destino, del cual no podemos escapar, obligándonos prácticamente a negar el vacío y a abrazar la presencia. No es un volumen convexo inocente, un simple recuerdo, más o menos morboso, más o menos extraño, aunque a menudo, como ocurre con las tumbas o con las fotografías de nuestros familiares difuntos, nos empeñemos en obviarlo. No es tanto la posibilidad de presencia lo que nos perturba, sino la evidencia de una ausencia ante la que no podemos permanecer indiferentes; y es que, aunque nos aferremos a la presencia, ésta también puede ser la de la muerte, no sólo la del difunto (re)presentado.

En función de lo expuesto en los apartados precedentes, asumimos que una imagen es aquello que, tras un proceso de percepción/experienciación y simbolización (personal o colectiva), se genera en el ser humano de forma única e intransferible. Bajo esta óptica, la imagen se refiere al momento en el que ésta es *percibida* y *actualizada* por un observador; es ahí donde cobra su estatus pleno de imagen. La obra como medio, de alguna forma, es sólo potencia, un objeto inactivo cuya existencia no se discute, pero carece de la activación que le confiere la percepción corporal y que, a su vez, le dota de un sentido. Cuando esa “activación” a la que venimos refiriéndonos tiene que ver con el recuerdo de un ser humano fallecido,

11 Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 19.

entra en juego un elemento que no podemos obviar: la presencia; pero, cuando esa activación se da en dirección opuesta, *nos mira*, la ausencia se impone en su expresión más cruel. Se activa así en nuestro cuerpo –nosotros mismos como “medios activados”– una experiencia de la ausencia radical, de lo que por definición es impensable pero que, ineluctablemente, está ahí.

Decía Benjamin que “experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada<sup>12</sup>; lo aurático despierta, activa una mirada en lo mirado. No debemos ver lo aurático sólo en la epifanía religiosa o en las creencias instauradas, la “aparición única de una lejanía”, en fin, la mirada *de* la imagen, puede despertar en cualquier objeto que conecte con nuestra “memoria involuntaria”. Hablamos de una “distancia óptica capaz de producir su propia conversión háptica o táctil”<sup>13</sup>, una dialéctica de miradas encontradas que, para el caso de la máscara mortuoria, sitúa sobre el tablero la experiencia paradójica del vacío. “En ese momento, entonces, todo parece desfigurarse o transfigurarse: la forma cercana se abisma o se profundiza, la forma plana se abre o se ahueca, el volumen se vacía, el vaciamiento se convierte en obstáculo”<sup>14</sup>.

### La imagen como lugar de la presencia. Un gesto anacrónico

Si en las sesiones anteriores hablábamos del ser humano como lugar de la imagen, ahora nos proponemos un giro de tuerca nuevo que piense la imagen como *lugar de la presencia*. Al iniciar este enfoque se presenta por tanto, desde el inicio mismo, un problema metodológico sobre el que es preciso reflexionar. Sabemos que multitud de culturas han considerado que la divinidad habitaba realmente las imágenes, pero ¿cuál ha de ser la postura del investigador a este respecto? Quizás en ocasiones con un poco de “escepticismo metodológico” podamos salir del paso, pero para otros casos como el de los *colossos* griegos o las estatuas poseídas de la Edad Media –por citar unos casos conocidos– quizá sea necesario adoptar posturas más comprometidas.

Podemos caminar entre el “ateísmo metodológico” que, para el estudio de las religiones, proponía Peter Berger o el “filisteísmo metodológico” aplicado al estu-

12 *Sobre algunos motivos en Baudelaire, Obras I, 2, p. 253*

13 Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 104.

14 *Ibid.*, 96.

dio de lo estético del que hablaba Alfred Gell<sup>15</sup>, y así mantener una cómoda distancia científica con los objetos que puedan resultarnos más o menos incómodos o difíciles de abordar. Podemos hacerlo si analizamos la cuestión de la presencia en los ídolos de la Edad de Bronce o en las figuras de los antepasados *tau-tau* de Indonesia; ahí la distancia resulta confortable en tanto que no nos concierne directamente, pero ¿qué ocurre con aquellas imágenes que nos interpelan de forma directa o nos resultan más cercanas? La fotografía de un ser querido ya fallecido demuestra que todavía hoy tenemos esa *fé* en la presencia que habita ciertos objetos cotidianos –no necesariamente sacralizados por las religiones instituidas–. Existe una conexión superviviente que une las pinturas de las cavernas con las imágenes que rodean nuestro día a día; esa conexión reside en el poder de presencia de las imágenes, en ese *daimon* que en ocasiones las habita.

Pero podemos ir más allá y cuestionarnos cómo debemos encarar las imágenes que se creían poseídas por algún ser diabólico o que directamente eran habitadas por un dios. Las mismas dudas nos asolarían ante los innumerables relatos de imágenes que adquieren vida e interactúan con las personas de forma natural<sup>16</sup>. ¿Cómo abordar estas cuestiones? Existen multitud de ejemplos en los que las imágenes de los antepasados participaban en los funerales oficiales e incluso la efigie del difunto (en ocasiones *animada* por un mimo) recorría el camino del ceremonial. También existen diversos rituales de animación de estatuillas sobre las que después se llevaban a cabo prácticas mágicas que hoy día nos resultan muy difíciles de comprender. Estas tradiciones vinculadas a artefactos visuales son asimismo salpimentadas por toda una pléyade de textos y fuentes sobre fantasmas, retornados, *aoroi*, etc., que configuran en suma un cóctel complejo, difícil de analizar, pero que alberga una verdad necesaria para comprender los mecanismos que articulan la presencia en las imágenes.

15 Sobre estas problemáticas metodológicas, véase: Alfred Gell, «The technology of enchantment and the enchantment of technology», en *Anthropology, Art and Aesthetics*, ed. J. Coote y A. Shelton (Oxford: Oxford University Press, 1992), 40-63.

16 Véase el sugerente estudio (además de otros fundamentales de este mismo autor): Alejandro García Avilés, «Estatuas poseídas: ídolos demoníacos en el arte de la Edad Media», *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, n.º 28 (2012): 231-254.

## ¿Qué habita las imágenes?

Diferentes culturas a lo largo y ancho del mundo y en tiempos muy diversos han observado en ciertas imágenes la capacidad de constituirse en *lugar* o espacio susceptible de ser habitado por una presencia<sup>17</sup>. Para los griegos era la *psyqué* la que habitaba en los *colossos*; para los japoneses es el *gyakushu* del difunto el que habita los *ema* de tipo *kuyô egaku*<sup>18</sup>; para los cristianos es el propio Cristo quien se encuentra encarnado en la hostia durante la Eucaristía; en la cultura egipcia el *Ka* del muerto se presentaba en las estatuas del enterramiento<sup>19</sup>; o, sin necesidad de irnos tan lejos en el tiempo, vemos cómo el recuerdo y la memoria del desaparecido pervive en las fotografías que se emplean en los funerales coreanos<sup>20</sup>. En casos más llamativos, los íberos llegaron a construir auténticas “torres de almas”,

- 17 Junto a David Freedberg y Hans Belting, podemos considerar a Alfred Gell como otro de los animadores principales de esta corriente a partir de la introducción del concepto de “agencia” en su influyente obra: Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1998). Esta idea busca ir más allá del estudio de las reacciones y respuestas que las personas tienen ante las imágenes –postura defendida por ejemplo por David Freedberg– para indagar directamente en la agencia que ellas ejercen. Ésta sería el poder que tienen ciertas obras para influir sobre sus observadores y hacerles actuar como si realmente se estuvieran relacionando con personas vivas y no con objetos inanimados (van Eck, «Living Statues: Alfred Gell’s Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime», 643.). Como consecuencia de este esfuerzo de teorización, la obra de Gell se convirtió rápidamente en una referencia ineludible tan aplaudida como criticada debido a la complejidad y abstracción de algunas de las ideas expuestas (como la articulación que realiza entre sus conceptos clave como “agencia”, “índice”, “prototipo”, “artista” y “recipiente”). Como apunta Caroline van Eck, “hay una característica definitoria de la respuesta a la presencia animada que no está cubierta por la teoría de Gell: su carácter experiencial. *Art and Agency* mapea los modos en los que los índices provocan que las personas hagan cosas (en el sentido amplio de la palabra), y este mapeo depende fuertemente de la psicología cognitiva de Pascal Boyer. Pero no entra en detalle con la auténtica experiencia de aquellos afectados por el índice”. El marco teórico adoptado para esta investigación, derivado de la propuesta de Hans Belting de considerar al ser humano como lugar de las imágenes, resuelve en buena medida las carencias identificadas por van Eck en la obra de Gell. Esta forma de pensar las imágenes sitúa el foco en la experiencia acontecida en las personas, lo que vendría a complementar las ideas sobre la agencia aportadas por el antropólogo norteamericano.
- 18 Christopher Thompson, «Visiones olvidadas del más allá. Los retratos votivos póstumos del siglo XIX en Iwate (Japón) redescubiertos», *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen* 5, n.º 2 (2013): 169.
- 19 Belting, *Antropología de la imagen*, 199-200.
- 20 Jeehey Kim, «Korean funerary photo-portraiture. Vernacular photographic practice as parallax», *Photographies* 2, n.º 1 (2009): 7-20.

como el monumento de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete), elevadas con el fin de trasladar las almas de quienes habían fallecido hacia el más allá<sup>21</sup>.

Los ejemplos pueden ser interminables y todos ellos inevitablemente apuntan al mismo hecho que atraviesa constantemente la investigación: la “imagen” –entendida del modo descrito en los apartados anteriores– reclama una experiencia en el observador que, en buena medida, se basa en una fe (o creencia) en la presencia. Cuando intervienen las religiones y las creencias en la conformación de dicha fe, resulta muy difícil nombrar su realidad (alma, espíritu, presencia, *psyqué*, antepasado...).

La imagen será así habitada y animada por una presencia. Que el objeto esté habitado o no dependerá del mirante, del sujeto que tiene una experiencia frente a él. Las figuras adquirirán ese poder de presencia si las personas se lo otorgan por medio del proceso (ritual) que en cada caso sea preciso: la condición de habitabilidad la define quienes se relacionan con la imagen. En la siguiente sesión veremos un caso particular de imagen habitada al trabajar las efigies reales de las monarquías europeas durante los siglos XV, XVI y XVII.

21 Fernando López Pardo, «La torre de las almas: un recorrido por los mitos y creencias del mundo fenicio y orientalizable a través del monumento de Pozo Moro», *Gerión* 24, n.º 10 (2006): 11-276.

## SESIÓN 2

*En esta segunda sesión estudiaremos un caso de estudio particular vinculado a la problemática de la presencia de las imágenes: las efigies funerarias de la monarquía europea durante los siglos XV, XVI y XVII.*

### La imagen, el medio y el cuerpo en las representaciones del rey

La mayoría de las monarquías, desde su origen mismo, se han caracterizado por el interés manifiesto en el uso de las imágenes como elementos clave de propaganda política. Si nos vamos al caso de la monarquía hispánica, vemos cómo los principales monarcas supieron rodearse de los más afamados artistas de la época para ser retratados y mostrar así una imagen de poder y cohesión. Sus creaciones circularon por todos los rincones del imperio construyendo una suerte de atlas visual de las sucesivas generaciones y casas reales. Analizando algunos pormenores de estas imágenes –como los momentos en los que se optaba por ciertas iconografías, las fechas en las que se multiplicaban las copias, la calidad fluctuante de las mismas, las reacciones dispares de quienes las observaban, los festejos que se realizaban en torno a ellas, etc.–, advertimos la dimensión de un fenómeno que va más allá de la consideración habitual que de él se suele tener.

El estudio de la imagen del rey ha gozado de una atención amplia y profunda desde múltiples disciplinas. Existen publicaciones ya clásicas, como la obra de Ernst Kantorowicz (*The Kings Two Bodies*) o Louis Marin (*Le portrait du roi*) –entre otras tantas–, y si profundizamos en capítulos de libros, artículos en revistas, o aportaciones en congresos, la bibliografía se torna inmanejable. Sin embargo, la imagen del rey, interrogada desde la tríada conceptual propuesta por Belting (2007) (imagen – medio – cuerpo), no ha sido aún analizada en profundidad. De hecho, son pocos los estudios de la imagen del rey que se salen de los marcos teórico-metodológicos tradicionales de la historia del arte (bien sea desde el formalismo o la iconografía/iconología)<sup>1</sup>.

1 Véase la reciente publicación: Ander Gondra Aguirre, Marina Gutiérrez de Angelis, Gorka López de Munain y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí. La imagen del Rey en la Cultura Visual 2.0* (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014).

En 1957 Kantorowicz publicó su obra *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval* (*The Kings Two Bodies*), planteando un escenario de actuación completamente nuevo y revolucionario en el campo de la historia política y jurídica. A pesar de ceñirse, en principio, a una disciplina cerrada y tratarse de un campo de estudio limitado (la monarquía inglesa de época medieval, con algunas alusiones a otras monarquías), sin embargo, el ámbito de influencia pronto desbordó sus propósitos iniciales abriendo perspectivas hasta la fecha muy poco trabajadas. En la estela de esta corriente revisionista, aunque desde otros planteamientos, Louis Marin publicó en 1975 su obra *Le portrait du roi*, aportando también una mirada nueva a un tema largamente estudiado. Desde un recorrido afín a la filosofía (con deudas de la, por aquél entonces bulliciosa, semiología), aborda un estudio verdaderamente original de la imagen del rey en el que introduce un elemento nuevo: el concepto de “presencia”. Marin no duda al atribuir a los retratos reales una connotación de “presencia real”, la cual justificaría los singulares usos “humanizados” a los que eran sometidas estas imágenes. Si bien su obra no encontró la repercusión que probablemente mereciera, sus ideas impregnan en buena medida las trayectorias de autores como Jean-Luc Nancy o Georges Didi-Huberman.

Si nos situamos más estrechamente en el estudio de la imagen del rey (y más concretamente de la Monarquía Hispánica) resulta complicado hacer una selección mínima de autores, pues se trata de una línea de investigación ampliamente transitada. En cualquier caso, por el interés que se desprende de la originalidad y rigor de sus trabajos, podemos destacar a Víctor Mínguez Cornelles y a Fernando Rodríguez de la Flor. Mínguez Cornelles, en el marco del grupo de investigación Potestas (Universidad Jaume I de Castellón), viene realizando numerosas investigaciones de la imagen monárquica entre las que podemos destacar *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (1995), así como los trabajos de Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España* (2003) para el caso americano. A su vez, es imposible no mencionar los aportes de Victor Stoichita referidos al análisis de la imagen sacralizada del retrato regio en España en el período barroco. Rodríguez de la Flor, por su parte, es quizá uno de los autores contemporáneos más originales e inspiradores, en el ámbito de habla hispana, y de entre sus obras podemos destacar *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco* (2009) donde trabaja determinados aspectos de la imagen

real mediante una metodología arqueológica –de raigambre foucaultiana– en la que el pasado y el presente se entrelazan de manera extraordinaria y sumamente inspiradora.

## **Imagen, medio, cuerpo como marco teórico para pensar las representaciones del rey**

Como ya hemos ido mostrando a lo largo de las sesiones anteriores, uno de los enfoques o marcos teóricos fundamentales en los que basaremos los ejercicios de reflexión sobre la imagen se basan en las ideas expresadas por Hans Belting sobre la tríada imagen – medio – cuerpo. Las imágenes que propondremos atraviesan esta investigación desde múltiples enfoques; son ellas mismas objeto y objetivo de esta reflexión y, por tanto, necesitamos unas herramientas mínimas que nos permitan dimensionar su compleja naturaleza, conscientes de que pensar la imagen se trata más bien de definir estrategias, establecer consensos y negociar los límites. Por ello, más que lograr una teoría consistente, parece más sensato buscar una aproximación de consenso que nos sea útil y provechosa para el enfoque que pretendemos desarrollar.

### **Algunos ejemplos/aproximaciones a los “medios” del rey**

Si acercamos este marco teórico al tema que nos ocupa, observamos que su aplicación puede aportar ideas muy interesantes. La imagen del rey presenta una complejidad que le es propia, tal y como demostrara Eris Kantorowicz en su famoso ensayo de *Los dos cuerpos del rey* (1957). El rey presenta una dualidad corporal que no siempre se ha atendido lo suficiente. Por un lado tenemos a la persona física, de naturaleza corruptible y, por otro, valga el juego de palabras, la representación de lo que él representa, es decir, la presencia virtual de su *idea* (p. e. la monarquía). Ya nos advertía Louis Marin que “el rey sólo es verdaderamente rey, es decir, monarca, en imágenes” (Marin, 2009: 139).

Cuerpo, medio y mirada son conceptos inseparables. El cuerpo ha de ser entendido como un concepto general que se define y se transforma adaptándose a cada situación histórica y social. Los medios, sin embargo, presentan una realidad más estanca: son fijos y su realidad material perdura en el tiempo con pocas variaciones. Lo que varía es la imagen que en cada época, cada circunstancia,

se construye en aquellas personas que la miran, que la experimentan. Un ejemplo significativo de esta problemática lo encontramos en las efigies (a modo de muñecos) realizados en los funerales reales de ciertas monarquías (especialmente desde el siglo XV hasta el XVIII, en Francia e Inglaterra). Cuando el rey moría, su cuerpo efímero era desplazado y se construía una efigie de madera semejante al difunto<sup>2</sup>. En este momento el “rey” (entendido como cuerpo –bien natural, bien artificial– portador de la idea de monarquía) era la efigie y sobre ella recaía todo el ceremonial y protocolo de corte. Se observa aquí perfectamente que el medio es un “recipiente de imágenes” que puede participar en la construcción de éstas, sólo si quienes lo miran participan de su activación. Por tanto, entre la *imagen mediática* (medio portador de una imagen) y la *imagen interna* (mental, generada en el cuerpo) se debe dar una condición fundamental de activación: la mirada. No se puede separar la mirada de la imagen, pues, como expresaba Belting, éstas se dan precisamente en aquella. Sin embargo, y más aún cuando nos referimos a la idea de cuerpo, no debemos tampoco privilegiar a la mirada en exclusiva frente a los demás sentidos. Las imágenes se construyen en el cuerpo como resultado de un proceso de percepción total en el que intervienen múltiples sentidos siendo, muy a menudo, la mirada el principal de ellos. La mirada provoca una experiencia completa, en la que se implica la compleja relación con el tocar, el oler y el oír. Percibir es ya un acto de imaginar, donde la imagen tiene la capacidad de evocar la experiencia sensorial completa junto con imágenes internas, emociones y recuerdos. Mirar es tocar, oler, oír. La percepción no es un acto cognitivo o de registro, sino sensible e imaginante.

La imagen es una experiencia completa que no existe sin un espectador que anime y active su presencia. A su vez, hemos visto que no puede ser escindida del concepto de medio, con el que tendemos a confundirla una y otra vez. Cuando nos aproximamos a pensar la imagen del rey, nos encontramos con una imagen que ha sido portada por diferentes medios. La imagen del rey es sin duda un complejo artefacto. No solamente por la relación que establece entre la imagen y el medio portador, sino por lo que esa imagen supone en relación con un cuerpo que no es natural sino de orden político y social. El cuerpo del rey es un cuerpo genealógico,

2 Ernst Benkard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, ed. Gorka López de Munain (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013), 38 y sig.

que convierte al cuerpo natural del rey en un medio portador de esa imagen, una imagen que lo trasciende como sujeto en su cuerpo político. La imagen del rey implicaba una mirada particular de un espectador del que se esperaba una respuesta y una reacción: lealtad, amor, obediencia. Una respuesta que se activaba en la fiesta, en la exaltación de su figura o en la presencia de su imagen en espacios públicos y religiosos. Esa imagen fue objeto de una estrategia de promoción pública de su figura que la constituyó en un medio eficaz de construcción del poder a través de los medios portadores más diversos. Muñecos, retratos, insignias, monedas y estandartes componían un universo visual que se desplegaba ante la mirada capaz de activar esas imágenes. La imagen del rey pertenece a una práctica visual ligada a la sucesión legal en la que un portador vivo tomaba su lugar en la línea hereditaria. Este derecho a la representación era un derecho transcorporal. Separar esa imagen de un medio como el retrato es olvidar que el medio que la portaba constituía y establecía el carácter legítimo de ese derecho. Antes que un acto de representación, la imagen del rey era un derecho a la representación. El retrato es un medio del cuerpo y como tal, obliga al espectador a participar de su función. Esa imagen particular funcionaba a través de estos medios portadores que podían activarlas en las situaciones en las que estas imágenes eran visibles y se manipulaban. Los nuevos medios digitales nos proponen formas novedosas de producción, circulación y síntesis diferentes. Si existía un monopolio de producción y circulación de esas imágenes así como de control y censura, los nuevos medios nos ponen no solamente ante nuevas formas de activar esa imagen del rey sino de poder producirla. El cuerpo del rey podía traspasarse a un cuerpo artificial. Su imagen no tenía una función representativa, sino que *presentificaba* la esencia eterna de la monarquía. Es el rey presente, no con su cuerpo natural, sino con su *corpus repraesentatum*.

La imagen del rey no se refiere a un cuerpo natural sino a un cuerpo político, que al igual que sus demás medios sustitutivos, extendía su presencia espacial y temporalmente. Por ese motivo, como ha señalado Hans Belting, es necesario distinguir entre la imagen y los medios en los que ésta se corporiza, puesto que los medios portadores se transforman, a la par que las imágenes se mantienen vivas migrando de unos a otros.

# UNIDAD 3

## LA IMAGEN, EL TIEMPO Y LA HISTORIA

## SESIÓN 1

*En única sesión tiene la intención de presentar algunas de las problemáticas generales de la relación que tienen las imágenes con el tiempo. Se trata de una línea de investigación muy actual y que se encuentra en pleno debate como puede observarse a partir de las publicaciones que están apareciendo en los últimos años.*

### Los tiempos de la imagen

Cada imagen tiene una relación con el tiempo (o los tiempos) propia, intransferible. Son muchas las temporalidades que convergen en el acto de la creación, así como en el desarrollo de su recorrido vital como objeto generador de significaciones culturales. La creación de cada imagen inaugura una nueva temporalidad propia que le es única y exclusiva y, a su vez, inicia también una red de interconexiones temporales con aquellos objetos (personas, obras de arte, etc.) que estén en su ámbito de acción. Su tiempo vital propio (como objeto), es lineal, cronológico, pero las interconexiones que genera (como imagen) son inevitablemente anacrónicas, azarosas e indeterminadas. La imagen quizá más que “ante el tiempo”, se sitúa “contra el tiempo”. Éste le concierne, le afecta e interactúa de un modo complejo y muy diverso. No empleamos el adverbio “contra” sólo en el sentido usual de enfrentamiento, sino también (y sobre todo) en el de apoyo, de conexión, de relación intensa, de contacto<sup>1</sup>.

Para Alexander Nagel y Christopher S. Wood, las obras de arte manifiestan mejor que ningún otro artefacto esos efectos de pliegues y curvas del tiempo ya que se relacionan con éste de manera plural:

La obra de arte está hecha o diseñada por un individuo o por un grupo de individuos en un momento dado, pero también apunta más allá de ese instante retrotrayéndose a un origen remoto y ancestral o, quizá, hacia un artefacto anterior o hacia un origen fuera del tiempo, en la divinidad. Al mismo tiempo avanza hacia todos sus receptores futuros, quienes lo activarán y reactivarán como un evento significativo. La obra de arte es un mensaje cuyos remitentes y destinatarios se alternan constantemente<sup>2</sup>.

- 1 Idea tomada del modo en el que Chantal Maillard utiliza la palabra “contra” en su obra: Chantal Maillard, *Contra el Arte y otras Imposturas* (Valencia: Pre-textos, 2008).
- 2 Alexander Nagel y Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance* (Nueva York: Zone Books, 2010), 9.2010

Al igual que los autores anteriormente citados, Didi-Huberman propone a este respecto una mirada anacrónica y crítica a los acontecimientos del pasado que supere la antigua consideración negativa que hacia este modo de historiar se tenía por parte de algunos historiadores, quienes lo calificaban como su verdadera “bestia negra”<sup>3</sup>. Negar el anacronismo es negar una paradoja de la que nadie puede sustraerse: el estudio del pasado inevitablemente ha de hacerse desde nuestro presente. El problema reside en el grado de aceptación de tal paradoja y en el modo en el que se “dosifica” el *phármakon* (en palabras de Didi-Huberman) del anacronismo pues no es difícil caer en una espiral descontrolada de interpretaciones subjetivas<sup>4</sup>. No se puede ocultar que el anacronismo es un concepto muy polémico y su práctica sigue hoy día siendo altamente criticada. Pero las imágenes nos demuestran que no tienen un único devenir temporal histórico sino que por el contrario presentan múltiples encuentros anacrónicos. Éstas se sitúan contra el tiempo, ajenas a la linealidad que a éste último se le presupone, describiendo un desarrollo azaroso y de tipo rizomático al que sólo podemos acercarnos desde nuestro tiempo (presente). La imagen recorre el tiempo de la historia amalgamando significados y memorias en forma de constelación hasta armar un conglomerado heterogéneo<sup>5</sup>.

Resulta difícil no evocar en este punto, aunque sea brevemente, las ideas de Walter Benjamin expresadas en muchos de sus escritos. Desde su temprana obra, *El origen del drama barroco alemán*, el joven Benjamin se cuestionaba ya los problemas fundamentales que conllevaba historiar unos hechos (o unos objetos). Para él lo importante no era responder al cómo se han desarrollado las cosas, sino saber plantear bien el problema, las preguntas. Es decir, se da cuenta de que “la transformación del pasado en historia va en función del presente del historiador, del momento en

3 Didi-huberman explica este problema poniendo como ejemplo a Lucien de Febvre (en su obra *El problema de la incredulidad en el siglo XVI*) contra quien señala que no se puede evitar el anacronismo pues “si ‘cada época se fabrica mentalmente su universo’ [cita de Febvre], ¿cómo el historiador podrá salir completamente de su propio ‘universo mental’ y pensar solamente en la ‘herramienta’ de épocas perimidas?”. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 51-53.

4 Ibid., 57.

5 Aunque en este punto nos surge una problemática difícil de resolver: ¿son las imágenes las que amalgaman memorias o por el contrario es la memoria social “superviviente” la que “provoca” que las imágenes “sobrevivan”? Estas dudas se verán en parte resueltas en el apartado dedicado “La huella superviviente: un gesto sin origen”

el tiempo y del lugar en el espacio en que se engendra su discurso”<sup>6</sup>. Rompe con la idea de progreso (orientado bajo un *telos* definido) que habían iniciado los pensadores de la Ilustración y que culminaría con las ideas de Hegel. Benjamin adopta una posición totalmente diferente, rompiendo con las ideas de linealidad del tiempo histórico y entendiendo el valor que tiene el presente del historiador tanto para condicionar su visión del pasado como la de su propio futuro<sup>7</sup>. Como apunta Stéphan Mosès, “escribir la historia no es recuperar el pasado, es crearlo a partir de nuestro propio presente; o más bien, es interpretar las huellas que ha dejado el pasado, transformarlas en signos, es, a fin de cuentas, ‘leer la realidad como un texto’”<sup>8</sup>. En las *Tesis de filosofía de la historia*, el alemán aglutina muchas de las ideas que aparecían en sus obras anteriores. En la novena tesis, una de las más comentadas y citadas, Benjamin se inspira en una acuarela de Paul Klee para explicar brevemente su modo de entender la historia, el tiempo y la idea de progreso:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviera a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (*Sobre el concepto de historia*, Tesis IX)<sup>9</sup>.

Es un texto que manifiesta un profundo desgarró y desazón. Escrito cuando se había iniciado la Segunda Guerra Mundial y su vida corría verdadero peligro, refleja un nihilismo profundo que rechaza cualquier idea de progreso. Recurre a la metáfora del pasado como acumulación de ruinas que ya utilizara Kant, pero en este caso para incidir en una mirada pesimista (como una “catástrofe única”). El ángel es como el historiador que avanza hacia el futuro (desde su presente) con la

6 Stéphan Mosès, *El Ángel de la Historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem* (Madrid : [Valencia]: Cátedra ; Universitat de València, 1997), 81-82.

7 Ibid., 82-83.

8 Ibid., 123.

9 Traducción tomada de la obra de Mosès, Ibid., 145.

cabeza vuelta hacia el pasado; el historiador debe interpretar todas esas ruinas de forma comprometida, asumiendo que no puede detenerse ni volver al pasado para reconstruirlo pues el huracán “le empuja irreteniblemente”. Foucault, aportando un giro que dota de una dimensión nueva al problema de historiar, recurre a metáforas similares para decir que es imposible quitar el velo (las ruinas) para encontrar la verdad (el origen), es más, incide en que cualquier intento de saber positivo no hace sino cubrirla por su “charlatanería”<sup>10</sup>. El origen es “el lugar de la verdad” y si fuera posible acudir a él podríamos “recomponer lo despedazado”. Pero la historia (el pasado) sólo nos ha dejado montañas de ruinas que cubren la verdad (el origen) y el historiador será el encargado de tomar esos pedazos (renunciando a toda reconstrucción “verdadera” de los mismos) y crear su propia historia, su propio discurso de los hechos, su genealogía.

Estas propuestas son indudablemente complejas y poliédricas, pero nos ayudan a reflexionar y tomar posición como historiadores de las imágenes del pasado. Creemos que, si vamos a tratar con este tipo de imágenes, es pertinente detenerse unos instantes a definir cuál va a ser nuestra posición con respecto a éstas. Cualquier obra artística del pasado nos concierne y nos cuestiona hoy, en nuestro más estricto presente. En algunos casos pueden estar dotando sentido a otros discursos —o al nuestro mismo— y quizá generando otras imágenes derivadas (fotografías, ilustraciones de libros u obras de arte por ejemplo), mientras se exponen en las vitrinas de algún museo; otras en cambio pueden estar descansando en algún almacén o en alguna capilla sin que nadie haya reparado en su presencia.

A grandes rasgos podemos distinguir en un primer momento dos marcos temporales básicos: el que concierne al historiador que estudia las imágenes desde su presente, y el que les es inherente a las imágenes. En cuanto al primero de ellos, nos apoyaremos en las ideas expuestas por Benjamin y su concepción del historiador como trapero; y, para el segundo, nos parece conveniente una suerte de síntesis entre las ideas sobre lo rizomático de Deleuze y Guattari y las defendidas por Didi-Huberman al respecto del tiempo anacrónico y su impacto sobre las imágenes.

10 “(...) estaría en esa articulación inevitablemente perdida en la que la verdad de las cosas es inseparable de la verdad del discurso que inmediatamente la oscurece y la pierde. Nueva crueldad de la historia que obliga a invertir la relación y a abandonar la búsqueda ‘adolescente’: detrás de la verdad, siempre reciente, avara desmesurada, hay milenaria proliferación de errores”. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, 6.ª ed. (Valencia: Pre-Textos, 2008), 21.

Pero decir que las imágenes presentan cualidades anacrónicas o rizomáticas no hace sino describir un hecho (real, intuitivo o provocado por el historiador) que no explica el porqué de tales cualidades. Aby Warburg fue probablemente uno de los historiadores del arte (o como él mismo decía, “historiador cultural”<sup>11</sup>) que más intensamente se esforzó por desentrañar este difícil mundo de las imágenes.

Si recuperamos algunas de las ideas expuestas a propósito de las teorías de Belting (la relación entre imagen, medio y cuerpo), comprendemos mejor el sentido del anacronismo. La obra de arte o el objeto sobre el que descansa la atención del espectador se activa siempre en la mirada de éste; se hace presente la imagen en el cuerpo del observador y genera con ello una nueva experiencia. Moxey, desde un planteamiento de base distinto, llega a conclusiones muy similares al poner el peso en la experiencia presente del espectador de las obras de arte:

También estoy afirmando que las obras de arte o, en verdad, muchas imágenes, tienen la capacidad de crear su propio tiempo para los espectadores atentos. La respuesta afectiva, sin embargo, se determina por la situación temporal en la que se produce. Pero al igual que sucede con otros fragmentos del pasado, no se puede mantener a raya a las obras de arte en el supuesto de que pertenezcan a periodos y lugares distintos del presente. La intensidad y la complejidad de la respuesta están tan embebidas en el tiempo como lo están las propias obras. Los objetos visuales perturban y alteran la cronología en vez de organizarla. Es este sentido anárquico de la temporalidad el que caracterizo como anacrónico. El tiempo anacrónico no puede reconciliarse con la arquitectura historicista que estructura con firmeza la historia del arte. [...] Se ha dignificado tradicionalmente a las imágenes con el estatus de “arte” precisamente porque son capaces de conmover a las personas que las experimentan. No reconocer el poder de esa experiencia estética les roba su fuerza sobre el espectador<sup>12</sup>.

Sin embargo, por otra parte, y tal y como han expuesto Nagel y Wood —en línea con lo argumentado por Warburg—, las imágenes en tanto que obras materiales insertas en un proceso creativo presentan múltiples temporalidades que, desde el presente, miran al pasado y proyectan al futuro. “Más bien, la obra simplemente es su propio precursor, de tal manera que lo anterior no es más lo anterior sino lo presente”<sup>13</sup>. Con ello comenzamos a adentrarnos en el fenómeno del *Nachleben* warburguiano por medio del que cualquier etapa recorrida puede ser la originaria,

11 Aby Warburg, *El ritual de la serpiente* (Madrid: Sexto Piso, 2008), 12.

12 Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History* (Durham: Duke University Press, 2013).

13 Nagel y Wood, *Anachronic Renaissance*, 11.

no hay un origen definido, sólo un gesto que recorre el tiempo y que emerge de manera misteriosa en determinadas formas y en períodos diversos.

## Miradas sincrónicas, diacrónicas y heterocrónicas

Terminamos estas reflexiones a propósito del tiempo con una extensa cita de Keith Moxey tomada de las conclusiones de su obra *El tiempo de lo visual*. En ella nos explica brevemente cuáles son las características principales de aquello que llamamos anacronismo (y sus conexiones con las miradas sincrónicas, diacrónicas y heterocrónicas):

*Heterocronía:* Estos ensayos afirman que los retos planteados al tiempo historicista ganan una urgencia añadida frente a las temporalidades locales que han sido marginadas e incomprendidas por el colonialismo Occidental. Las historias de las culturas no occidentales no pueden simplemente ser asimiladas a una narración evolutiva que privilegia el pasado Euro-Americano sin distorsionar el sentido que el tiempo pudo haber tenido en otros contextos. Los esfuerzos para construir las llamadas historias del arte mundial, por ejemplo, dependen a menudo de un tiempo supuestamente universal. Aquí he sostenido una conciencia de la heterocronía, la opinión de que diferentes culturas tienen diferentes nociones del tiempo y de que éstas no se relacionan fácilmente entre sí. La heterocronía relativiza la importancia atribuida a la historia de Occidente, alentando la creación de narrativas contemporáneas pero no sincrónicas. Aquí, el historicismo se identifica como una forma de tiempo dominante, un tiempo asociado con las potencias coloniales no sólo de los siglos XVIII y XIX sino también con las de hoy. Si los desequilibrios de poder relacionados con los vestigios persistentes del colonialismo siguen conformando las relaciones de poder entre las zonas horarias del planeta, entonces esa jerarquía se vuelve cada vez más visible con cada intervención no occidental en el panorama artístico contemporáneo.

*Anacronía:* También estoy afirmando que las obras de arte o, en verdad, muchas imágenes, tienen la capacidad de crear su propio tiempo para los espectadores atentos. La respuesta afectiva, sin embargo, se determina por la situación temporal en la que se produce. Pero al igual que sucede con otros fragmentos del pasado, no se puede mantener a raya a las obras de arte en el supuesto de que pertenezcan a períodos y lugares distintos al presente. La intensidad y la complejidad de la respuesta están tan embebidas en el tiempo como lo están las propias obras. Los objetos visuales perturban y alteran la cronología en vez de organizarla. Es este sentido anárquico de la temporalidad el que caracterizo como anacrónico. El tiempo anacrónico no puede reconciliarse con la arquitectura historicista que estructura con firmeza la historia del arte. Con demasiada frecuencia, la discusión sobre las obras de arte se ha limitado a revelar su importancia dentro de un horizonte histórico particular en lugar de reconocer su papel en los períodos subsiguientes, incluyendo el presente. Se

ha dignificado tradicionalmente a las imágenes con el estatus de “arte” precisamente porque son capaces de conmover a las personas que las experimentan. No reconocer el poder de esa experiencia estética les roba su fuerza sobre el espectador.

El mío está lejos de ser un argumento histórico ahistórico. En lugar de abolir el sentido del tiempo, requiere que la relación temporal entre el pasado y el presente se piense de nuevo, a fin de poder escapar del efecto entumecedor de la “tabla periódica” que actualmente organiza la visión que esta disciplina tiene del pasado. Irónicamente, esta propuesta también reivindica la necesidad de periodización como un aspecto fundamental de la labor del historiador. La fascinación por el pasado depende de la diferencia, con la plena consciencia de que las alteridades atribuidas están sujetas a una continua redefinición. Lo que aquí está en juego es el reconocimiento de que los períodos son mitos históricos necesarios, creados por y para los historiadores en su intento de atribuir significado al pasado.

¿No se cruzan estos dos ejes temporales? La heterocronía sugiere que no hay una jerarquía natural de los tiempos, que las desigualdades que conforman las relaciones de poder entre las culturas no son ni fijas ni definitivas, sino siempre cambiantes y en movimiento. La anacronía es un recordatorio perpetuo de la naturaleza etérea que envuelve al tiempo. Cuando las imágenes cautivan la atención y desbordan la consciencia, interrumpen la progresión ordenada de instantes en los que la duración ha sido trazada por la convención cultural. Debido a que la historia del arte depende igualmente tanto del tiempo histórico como del tiempo estético, ésta ha de ser lo suficientemente flexible y espaciosa como para acomodar las demandas de ambos. ¿Cuáles son las implicaciones de estos sentidos incongruentes de tiempo? En vista de la heterocronía temporal, es muy poco probable que el tiempo anacrónico crease las mismas respuestas en los espectadores de diferentes períodos y culturas. Intimidados, abrumados, e incluso conmovidos por obras procedentes de culturas que pertenecen a diferentes temporalidades, estas reacciones deben diferir necesariamente de acuerdo con el contexto cultural.

La diferencia temporal, consecuencia tanto de la heterocronía como de la cronología, podría dejarnos indiferentes ante obras a las que otros atribuyen una enorme importancia. Incluso si las obras tienen la capacidad para escapar de las temporalidades a las que pertenecen, a fin de crear su propio tiempo, las respuestas anacrónicas necesariamente diferirán. Lo que un mundo estima estético puede no valorarse de ese modo en otro. Incluso dentro de una misma cultura, lo que se considera arte en un momento dado puede convertirse en una imagen anodina en otro, y viceversa. La heterocronía y la anacronía, por tanto, trabajan con propósitos diferentes entre sí. Sirven para tratar de comprender el pasado artístico, así como el presente artístico, más complejo y hermenéuticamente exigente de lo que podría haberse imaginado.

# UNIDAD 4

## EL PODER DE LAS IMÁGENES

MIRADAS, ESPECTADORES Y CONDUCTAS

# SESIÓN 1

## Introducción a los poderes de las imágenes

Las imágenes han sido objeto de amor, devoción y destrucción. Han sido atacadas, besadas o atesoradas. Han provocado deseo, lascivia y excitación. Han despertado emociones, recuerdos y acciones, tanto mesuradas, desmesuradas como agresivas o afectuosas. Las conductas más diversas, disparatadas e insospechadas han sido producto de la presencia de las imágenes. Ligadas a la imaginación y la exploración, la fascinación y la vida, han protagonizado historias fantásticas en las que cobraban vida, hacían milagros o sanaban. En la *Metamorfosis*, Ovidio narraba el episodio de Pigmalión y su amor por una estatua de marfil que lograba transmutar en carne. La recurrencia de las imágenes animadas denotaba su capacidad de ocupar el espacio como si fueran seres vivientes. La pintura misma había nacido en ese sentido bajo el signo de la ausencia-presencia en el relato de Plinio (*Historia Natural*). La sombra, incorporaba al espacio de representación el volumen, el relieve y el cuerpo. De allí en más, las historias comienzan a poblarse de crucifijos que abrazan, santos que se aparecen, deidades que se encarnan, máscaras que nos observan o guardan por siempre el rostro de un ser amado. Las imágenes no sólo cobran vida, sino que tienen poderes. Sea la sanación o la protección, se presentan en lo cotidiano, en su materialidad. Se las lleva al frente de batalla, custodian los templos y las ciudades, se sientan cercanas a los enfermos en los altares caseros. Pero también nos inquietan y despiertan deseos.

David Freedberg nos propone abordar las imágenes más allá de los márgenes de la historia del arte. Su interés está puesto en las relaciones que se establecen entre las personas y las imágenes. Cuando se refiere a las imágenes lo hace precisamente incluyendo a todas, no solamente a las artísticas. El contexto en el que elabora su ya clásico trabajo *El poder de las imágenes* (1989) era un contexto en el que la historia del arte mostraba excesivo interés por el arte elevado. Para Freedberg era llamativo cómo, desde esta disciplina, no se había mostrado ningún interés por las imágenes menos privilegiadas, populares o no consideradas artísticas aún ante la abundante cantidad de ejemplos que daban cuenta de que las personas de todas las épocas y culturas han respondido ante las imágenes.

El objetivo de ese primer trabajo era comprender no tanto un contexto específico en relación con las imágenes y las conductas, sino un abordaje que –para la mirada clásica sería anacrónico– buscaba rastrear conductas recurrentes. Para Freedberg era notoria la cantidad de respuestas reiteradas a lo largo de la historia y a través de las culturas. Pero más notorio aún era que no hubiese sido objeto de interés para su estudio. Calificadas de primitivas o poco civilizadas, parecían convertirse en un tema poco interesante o demasiado terrenal para la academia.

La respuesta ha sido sin duda un tema marginal o límite dentro de las ciencias sociales y las humanidades. Como conducta, parece haber sido simplemente relegada al campo de lo individual y psicológico antes que a lo humano y lo colectivo. No es de extrañar que para comprender las conductas en relación con las imágenes, Freedberg proponga una mirada interdisciplinaria que incluya, sin duda, a la historia y a la antropología. La historia de las imágenes no puede ser sino fruto de estos cruces disciplinares.

Las respuestas a las que se ha prestado atención son aquellas que se consideran intelectualizadas, pero raramente las que son más “emotivas”. Freedberg propone pensar en “clases de respuestas” y “clases de imágenes”. A partir de su estudio se hizo evidente que algunas respuestas estaban ligadas a cierto tipo de imágenes como las figuras de cera, las efigies funerarias o las imágenes pornográficas. Respuestas que, por lo general, quedaban excluidas del interés académico por ser consideradas burdas, toscas o poco educadas.

A su vez, la problemática de las respuestas no sólo tiene relación con lo elevado y lo popular, lo alto y lo bajo, lo occidental y lo primitivo como categorías. Freedberg propone justamente romper con esa oposición y dualidad, que permitía asumir que las imágenes elevadas pertenecían a sociedades civilizadas. Las conductas emotivas no están reducidas únicamente a las culturas no occidentales. El mal llamado comportamiento “primitivo”, señala Freedberg, se encuentra ampliamente extendido en las sociedades “civilizadas”. Muchas de las clases de respuestas que aborda en sus análisis, enfrentan a los historiadores del arte, los antropólogos o los historiadores a conductas y formas de comportamiento en occidente, que muchos describirían como irracionales. Se habla de irracionalidad, magia, animismo o falta de educación y se reducen los comportamientos a meros residuos in-civilizados o perturbaciones mentales.

La distinción entre objetos mágicos y objetos estéticos se basa en estos prejuicios que, desde los marcos disciplinares de las ciencias sociales, dejaron por fuera del análisis e interés no sólo las prácticas ligadas a las imágenes sino la comprensión de lo que las imágenes son y generan.

Otro de los objetivos que Freedberg sugiere con su enfoque es superar la creencia de que cuando estamos frente a una obra de arte no respondemos con las emociones sino con el intelecto. Cuando habla de “respuesta” se refiere a las manifestaciones de la relación que se establece entre la imagen y el espectador. La respuesta como concepto se basa en su íntima relación con la eficacia de la imagen. No es solamente la conducta del espectador lo que debemos considerar, también debe considerarse la efectividad y vitalidad de las propias imágenes. Los espectadores hacen cosas con las imágenes, pero las imágenes también parecen ser capaces de hacer cosas, además de esperarse que las hagan.

Ante las conductas que Freedberg analiza, podríamos pensar que son sólo ejemplos históricos, del pasado, y que ninguna respuesta de ese tenor es trasladable al contexto actual. Los testimonios sobre el poder de las imágenes son abundantes, ¿será entonces que son los contextos los que condicionan las respuestas al punto de establecerlas o construir clichés? Para Freedberg, la respuesta va más allá de echar mano a la idea simple de un contexto o época. De hecho, introduce la idea de la represión como elemento clave, que incluye en lo referido a la respuesta, la sexualidad, el placer de mirar y la proyección de deseos. Más allá de lo que puede ser objeto de análisis intelectual de las obras, composición, forma, color, dejamos de lado lo que implican las respuestas, es decir, formas de conducta, represiones y afectividad que tendemos a ocultar bajo el barniz de la respuesta frente al arte como una respuesta consciente y racional operada sobre elementos plásticos. Mirar es un acto de deseo. Freedberg nos propone así comprender por qué las imágenes despiertan, provocan o producen determinadas respuestas y no otras.

En las próximas sesiones vamos a abordar dos casos. El primero ligado a las imágenes y la peregrinación y el segundo a los exvotos y las gracias ofrecidas por el cumplimiento de un favor o milagro.

### **Continúa esta sesión con la lectura del texto (Capítulo 1)**

Freedberg, David. 2009. *El poder de las imágenes : estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Catedra.

## SESIÓN 2

### **Imagen y devoción. El componente visual de la eficacia.**

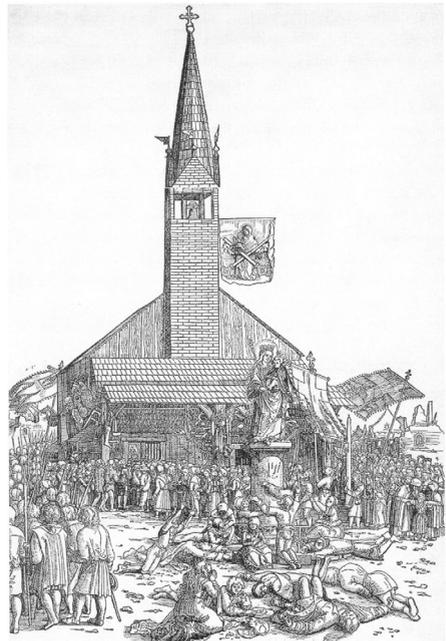
Sin duda alguna las peregrinaciones son una de las mejores muestras en la que se evidencia el innegable poder de las imágenes. Comprenderlas como prácticas irracionales sería un error. Dejar de lado el papel de las imágenes, también. Pensarlas como procesos marginales o populares, o como comportamientos irracionales, mágicos o animistas, es reducir el fenómeno y no comprender realmente su complejidad. Lugares como Fátima en Portugal, Luján en Argentina o la Meca en Arabia Saudita convocan anualmente a miles de fieles dispuestos a superar todos los obstáculos que encuentren a su paso para llegar al lugar de peregrinación donde se encuentra la imagen (no necesariamente entendida como representación mimética) que veneran. Se trata de un fenómeno que no entiende de religiones o culturas aunque, como es obvio, cada caso contará con sus singularidades propias. Las peregrinaciones en épocas pasadas fueron prácticas fundamentales hasta el punto, como ocurrió con el Camino de Santiago, de convertirse en una de las actividades más importantes de su tiempo por su capacidad para establecer líneas de comercio de bienes, transmisora de ideas, de cultura, y un sinfín de ejemplos más. Las peregrinaciones no son sólo la meta, sino también el camino, y en todo ello las imágenes (salvo para las culturas iconoclastas, donde opera de otro modo) cumplen una labor estratégica. También es importante señalar que las peregrinaciones no son sólo religiosas, pero en nuestro comentario nos centraremos en los casos producidos por la religión cristiana a fin de presentar una panorámica coherente.

Las peregrinaciones guardan relación con los exvotos, pues normalmente se llevan a cabo por dos motivos claros: dar las gracias por un favor recibido, o pedir la intercesión para solucionar algún problema, del tipo que sea. Los exvotos, en este sentido, vendrían a ser la materialización de esas dos posibilidades y, muy a menudo, tienen su apogeo en el marco de una peregrinación. Si bien, como hemos apuntado, el camino es un factor fundamental, el santuario o meta es el objetivo, el lugar donde se ha de llegar para poder pedir por un favor o dar las gracias por

uno recibido. Freedberg apunta con gran claridad cuáles son las principales relaciones que en el peregrinar se tiene con las imágenes:

Viajamos hasta la pintura o la escultura; nos detenemos ante ellas en el camino; erigimos otras nuevas y de regreso nos llevamos copias y recuerdos. Estas imágenes obran milagros y dejan constancia de ellos; median entre nosotros y lo sobrenatural y graban en nuestras mentes el recuerdo de la experiencia. Está la imagen que se venera en el santuario, muchas veces *acheiropoietica* o por lo menos arcaica. A veces es reciente; siempre está adornada. A lo largo del camino están las imágenes más sencillas, amarradas a estacas o árboles; luego vienen las imágenes votivas mediante las que se expresa el agradecimiento y, por último, los *souvenirs* que compramos y nos llevamos a casa.

Las imágenes milagrosas, cada una con una historia propia, pero inspirada en algún episodio milagroso, son las que siempre dan inicio a las peregrinaciones. El relato de Freedberg sobre el caso de Ratisbona, basado en la obra de Michael Baxandall (*The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, 1980), es un ejemplo perfecto que sirve de muestra para explicar cómo se construyen estos relatos. En 1519, en la ciudad de Ratisbona, se produjo la expulsión de los judíos que allí vivían con el consecuente derribo de la sinagoga. Durante el derribo, un obrero resultó herido pero pronto se recuperó de “forma milagrosa”, lo que rápidamente



movilizó a los ciudadanos a recaudar dinero para levantar una capilla dedicada a la Virgen. En ella se colocó una copia de un retrato de la Virgen atribuido por la tradición a San Lucas, una obra que encaja a la perfección con el propósito para el que fue destinada pues, como veremos, estas imágenes siempre tienen que tener un origen *acheiropoietico* (de origen desconocido o de factura no humana) para evitar así las acusaciones de idolatría. Con este suceso, ya estaban todos los ingredientes preparados para que se iniciara un culto que incluyera una peregrinación al lugar del milagro. De hecho, antes de que finalizase el año, más de 50.000 per-

sonas habían visitado ya la *Schöne Maria* de Ratisbona, pues tanto la imagen del interior como la Virgen que se colocó en el exterior (que se observa en el grabado de Michael Ostendorfer) comenzaron a realizar milagros<sup>1</sup>.

Por ejemplo, las prendas o paños que tocasen la estatua eran especialmente buenos para curar al ganado enfermo. El 1 de junio, el papa León X emitió una bula por la que se concedían cien días de indulgencia a las peregrinaciones adecuadamente conducidas a esta capilla (...) Por miles llegaban peregrinos, a menudo pueblos enteros, algunos iban desnudos, otros preferían ir de rodillas; aumentaron las visiones y los hechos milagrosos (...) las multitudes bailaban profiriendo gritos en torno a la estatua (Baxandal, 1980, 84).

El relato de Baxandall, citado por Freedberg, dibuja a la perfección cuál era el clima que se generaba en estos lugares de peregrinación. Pero este fenómeno ni es exclusivo de ciertos lugares emblemáticos ni pertenece a una época ya pasada; es transversal a la cultura cristiana, tomando en cada tiempo y en cada lugar formas diferentes, pero bajo un mismo patrón con las imágenes como protagonistas. La imagen del santuario es la imagen principal, la cual se engalana con profusión. El resto de las imágenes muestran poderes y eficacias variadas. Son imágenes secundarias, copias y reproducciones, de las más diversas calidades y materiales, que se multiplican a partir de la original. Pero, en ocasiones, las imágenes principales no son grandes obras en términos artísticos. El aspecto o calidad de la imagen no son el elemento determinante. Aunque posteriormente se las coloque en un santuario o templo magnífico, antes de ser consagradas en un espacio imponente, las imágenes milagrosas ya lo eran, más allá de su rusticidad o sencillez.

Como señala Freedberg respecto de las imágenes centrales de los santuarios, la predilección de los devotos no está dada por la belleza o característica estética particular, sino por su eficacia. Las imágenes devocionales tienen eficacias que varían con el tiempo y algunas llegan a consagrarse de forma mundial. En ese sentido, no es la Virgen o Cristo el que realiza el milagro, sino que es la imagen la que lo obra.

¿Qué sucede con las reproducciones de esas imágenes? ¿Son menos eficaces? ¿Funcionan por contacto? Las imágenes secundarias parecen tener también eficacia, y puede ser llevada esa eficacia al núcleo íntimo del hogar o a la cama del

1 David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. (Madrid: Cátedra, 2009), 131.

enfermo. Pero en todos los casos, la baja calidad de las reproducciones, el ser imágenes comunes, simples y de los materiales más diversos no parece impedir la capacidad de obrar milagros y proteger a su portador. Fetiches, amuletos protectores, simples *souvenirs* o regalos; las imágenes secundarias proliferan, se acompañan de oraciones y del nombre del santo, la virgen o el cristo que obra el milagro y tiene poder. La reproducción no parece afectar al poder. ¿Qué relación existe entre las imágenes y lo talismánico, lo apotropaico? ¿Cuál es el proceso por el que se inviste a una imaginería visual con un poder y una eficacia que superan su nivel de mera representación?<sup>2</sup>. La mayoría de los estudios antropológicos han reducido estos fenómenos y prácticas a conceptos poco precisos como los de “maná”; vaguedad conceptual basada en ciertas ideas sobre el poder de los objetos por algún tipo de carisma o transferencia de carisma que los peregrinos le atribuyen. Referirse a la magia o al maná no resuelve ni explica estas preguntas abiertas sobre un fenómeno que no puede ser definido como superstición o creencia. Lo que caracteriza a la mayoría de los abordajes es la ausencia de una focalización y comprensión de las imágenes como aquellas que realmente hacen eficaces a los objetos. Hay un componente visual de la eficacia; las imágenes no decoran los objetos.

\*

Hoy día siguen surgiendo nuevos lugares de peregrinación como podemos observar en el caso del Jesús Misericordioso de Buenos Aires. Veremos a continuación el caso de la Virgen de Aránzazu como ejemplo de nacimiento y difusión de una nueva devoción como consecuencia de un hecho milagroso.

### El caso de la Virgen de Aránzazu

La historia comienza el 11 de junio de 1468, cuando el pastor Rodrigo de Balzategi (vecino de Uribarri, un barrio de Oñate (Gipuzcoa) cercano al Santuario) se encontró la imagen de la Virgen escondida entre espinos<sup>3</sup>. Ésta se encontraba sobre un pequeño arbusto del cual colgaba un cencerro, siendo éstos dos de los elementos principales que configurarían su posterior iconografía. A partir de aquí

2 Ibid., 165.

3 Espinos en euskera se traduce como “arantza” y se piensa que Arantzazu significaría “tú entre los espinos” o según el padre Lizarralde (siguiendo a Luzuriaga, *Paraninfo Celeste*, p.20) fue el pastor quien se preguntó al ver la imagen: “Arantzan zu?” que se traduciría como “¿tú en el espino?”.

las fuentes ofrecen versiones de todo tipo, en función de la ingeniosidad de quien las escribe, pero todas ellas coinciden en que a partir de este momento se determinó construir en aquel lugar una primera ermita que cobijara la imagen. El cronista de España Esteban de Garibay y Zamalloa se considera el primer historiador de Aránzazu, ya que en su *Compendio Historial de España* relata el momento en el que “la Virgen María, madre de Dios y Señora nuestra, tuvo por bien visitar a la región de Cantabria con una sancta y devota ymagen suya, que por divina providencia apareció en un profundo e inhabitable yermo del término de la villa de Oñate, en las faldas de la grande montaña Aloya (...)”<sup>4</sup>.

Sin embargo, Juan de Luzuriaga, en su obra *Paraninfo Celeste*, se muestra más prolijo en detalles y capacidad inventiva llegando a comparar al pastor Rodrigo con Moisés en el Monte Sinaí. Se trata de un texto devocional dedicado a la Virgen de Aránzazu, escrito desde su estancia en “las Indias” con el propósito de rendir culto a la *imagen* en su sentido más literal ya que en su prefacio le pide al “Ángel Custodio”:

Deseo de suerte este aliento, y esta gracia, sobre las muchas de que me reconozco deudor a tu asistencia, que obliga mi ansia a implorar así tu amparo, para que pongas este Libro a los pies de la milagrosa Imagen, y copia al vivo del Original de tu Reyna.<sup>5</sup>

Hecha la aparición, la construcción de un lugar para su devoción no se hizo esperar. En un primer momento se estableció, en condiciones difíciles de determinar, un pequeño beaterio para asegurar el culto a la imagen mientras se llevaban a cabo los preparativos para una intervención a mayor escala. En 1493 se fundó un convento entregado en primera instancia a la orden de la Merced, pero en 1508 pasaría a manos de los padres Dominicos. Sin embargo éstos no serían sino movimientos provisionales y poco consolidados hasta que finalmente llegarían los Franciscanos para quedarse de forma definitiva convirtiéndose en uno de los puntos fuertes de la provincia franciscana de Cantabria<sup>6</sup>.

4 Esteban de Garibay y Zamalloa. *Compendio Historial*. Tomo II, libro XVII, Amberes, 1571. Transcripción tomada de: VVAA. *Guía para visitar los Santuarios Marianos de los territorios históricos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1999, p. 143.

5 Juan de Luzuriaga. *Paraninfo Celeste. Historia de la Mystica Zarza, Milagrosa Imagen, y Prodigioso Santuario de Aranzazu*. Madrid: Por Juan García Infanzón, 1690.

6 Miguéliz Valcarlos, Ignacio. “Incautación de las alhajas de plata del convento de Aránzazu (Guipuzcoa) durante las guerras contra Francia”. En: *Estudios de Platería. San Eloy*, Universi-

La visita en peregrinación de San Ignacio de Loyola en la noche del 5 al 6 de enero de 1522, antes de llegar a Montserrat, marca de alguna forma el inicio de las posteriores peregrinaciones masivas para adorar a la imagen. Sin embargo, tres grandes incendios marcarán el difícil devenir histórico del Santuario. El primero de ellos ocurrió en 1553, destruyendo así todos los documentos fundacionales del monasterio que nos permitirían discernir lo histórico de lo legendario, hoy ampliamente mezclado. Afortunadamente se han podido conservar algunas cartas en las que diferentes autoridades se ponían en contacto con Ignacio de Loyola pidiendo consejo y ayuda para reconstruir el devastado Santuario<sup>7</sup>. Por entonces Aránzazu era muy conocido y querido por lo que las ayudas para su reconstrucción no tardaron en llegar y se pudo construir el convento. Hacia 1600 se inició la edificación de una nueva capilla mayor para la imagen de la Virgen y se halla documentado el fastuoso traslado de la figura hasta su nuevo emplazamiento el año 1621. Pero de nuevo, el 14 de julio de 1622, un nuevo incendio arrasaba todas las dependencias monacales y la iglesia salvándose casi en exclusiva la imagen de la Virgen. Una vez más todo fue reconstruido con más suntuosidad que la obra precedente. A mediados del siglo XVII estaban elevadas dos capillas superpuestas, debido a las complejidades geográficas, y la Virgen era custodiada en la inferior. Se sabe que había importantes obras del escultor Gregorio Fernández, enormes candelabros de plata y todo un ajuar inmenso del que prácticamente nada queda.

Durante la Guerra de la Independencia el Santuario vivirá tiempos muy difíciles hasta que en 1834, en plena Guerra Carlista, de nuevo es quemado y destruido siendo su comunidad franciscana disgregada por primera vez desde su fundación<sup>8</sup>. En 1846 vuelve a ser habitado el convento de forma provisional y en 1878 es restaurada la comunidad para seguidamente dar comienzo a las labores de construcción, una vez más, de todo el complejo. Todo este proceso es rematado con

---

dad de Murcia, 2003, p. 373.

7 Galdós Baertel, Romualdo. “Un incendio feliz en Aránzazu. Zorionezko Etxerretzea Arantzazu'n 1553. urteko Lotatz-illaren ogeitaseian”. En: Primer Congreso de Estudios Vascos: recopilación de los trabajos de dicha asamblea, celebrada en la Universidad de Oñate del 1 al 8 de septiembre de 1918, bajo el patrocinio de las Diputaciones Vascas. Congresos de Estudios Vascos. Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, pp. 569-589.

8 Su presencia llega hasta nuestros días de forma casi ininterrumpida ya que el incendio de 1834 y la sucesiva desamortización de Mendizabal obligaron a que la orden abandonara el santuario durante años, para finalmente instalarse de forma definitiva en 1846.

la Coronación Canónica y las grandes procesiones del año 1881 que volvieron a revitalizar la devoción de la Virgen tras un período oscuro de guerras, incendios y desamortizaciones<sup>9</sup>. El 23 de enero de 1918 la Virgen de Aránzazu es nombrada patrona de la provincia de Guipuzcoa y se decide años después construir el Santuario “definitivo” al día con las nuevas tendencias y vanguardias artísticas. En él participarán los arquitectos Luis de Laorga y Javier Sáenz de Oiza, los escultores Eduardo Chillida y Jorge Oteiza, y los pintores Lucio Muñoz y Néstor Basterretxea entre otros muchos<sup>10</sup>. Es considerada hoy día como la obra cumbre del arte de vanguardia del País Vasco a pesar de las enormes críticas que el desconocimiento y el peso del franquismo vertieron sobre esta magnífica construcción.

Hecho el repaso histórico a la construcción de esta devoción, que viaja paralela a las sucesivas construcciones del santuario, podemos extraer algunas conclusiones y, sobre todo, ver qué papel jugaban las diversas imágenes que nacen al amparo de estas empresas. Freedberg plantea muy acertadamente el problema con respecto a estas obras: por una parte está la imagen original, ante la que los fieles acuden en peregrinación, pero, por otra, están las que éstos adquieren como recuerdo para poder realizar sus plegarias en la intimidad. La primera tiene un desarrollo visual que puede seguirse a partir de las muestras conservadas de las segundas; éstas, por su parte, contaban con una significación que va más allá de la simple reproducción o recuerdo, ya que tenían la “capacidad” de sustituir o (re)presentar a la imagen milagrosa, conservando las cualidades atribuidas al original. Los peregrinos se llevaban “estas pinturas pequeñas, estas pequeñas reproducciones de barro, como recuerdo y para que les proporcionen consuelo. Los motivos, tratándose de las imágenes que nos llevamos de regreso a casa, pueden ser infinitos. ¿Importa entonces el aspecto que tengan? Quizá parezca que funcionan –cuando ese sea el caso– por haber estado en contacto directo con el original. ¿Los poderes que poseen son simple consecuencia del contagio?”<sup>11</sup>

## Exvotos y ofrendas

Además de las peregrinaciones, en esta sesión vamos a abordar una práctica ligada a ellas: la realización de exvotos para agradecer el favor concedido o para

9 Lizarralde, R. P. Adrian de. *op. cit.*, p. 441.

10 Kortadi Olano, Edorta. *Arantzazu. Tradición y Vanguardia*. Donostia: Diputación Foral de Gipuzkoa, Bertan (3), 1993, p. 22 y ss.

11 Freedberg, David. *op. cit.*, p. 141.

solicitar una mediación milagrosa. Ya sea tomando la forma de una parte del cuerpo o como simple inscripción, los exvotos son más que simples expresiones de agradecimiento. El exvoto es una de las formas que abarca mayor número de imágenes, desde las más rudimentarias a las de más alto nivel artístico. Son un ejemplo más del poder de las imágenes y desarrollan, como en el caso de la peregrinación, el tema de la eficacia. Estas imágenes se constituyen como el vehículo más eficaz y adecuado para expresar la gratitud (y también la demanda). El exvoto fusiona la representación con la mediación y la gratitud e incluye, en sus vertientes más desarrolladas (las pictóricas) un mediador celestial, el suceso o circunstancia que fue la causa del pedido al mediador divino y la resolución que se deja asentada junto al agradecimiento, muchas veces de forma escrita. Pero estos elementos no componen en sí mismos un exvoto. Para que la imagen funcione es necesario que contenga una fórmula de agradecimiento, una ornamentación y una colocación dentro de un santuario o lugar adecuado. Se debe producir una promulgación de la imagen. Es decir, la imagen debe *activarse* para que funcione. Existen muchas modalidades votivas, debiendo distinguir entre las obras pictóricas con un fuerte sentido narrativo y las imágenes de bulto redondo con valor mimético.

En su ensayo *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*, Didi-Huberman (2013) aborda justamente este tipo de imágenes especiales. Para él, las imágenes votivas son orgánicas, vulgares y en muchas ocasiones, desagradables de contemplar. Lo que las caracteriza es ser comunes a diversas culturas y tiempos. Para Didi-Huberman, se caracterizan especialmente por esa presencia difusa, que comparte rasgos con el paganismo de la Antigüedad. Aunque hayan sido algunas veces objeto de interés de la antropología, rara vez lo han sido para la historia del arte. Aunque antes que de rechazo:

(...) Habría que hablar de malestar y de puesta en crisis: malestar frente a la vulgaridad orgánica de las imágenes votivas; puesta en crisis del modelo estético del arte, fomentado por las academias, la crítica normativa y el modelo positivista de la historia como cadena narrativa continua y novela familiar de influencias<sup>12</sup>.

El exvoto parece tener una temporalidad especial, propia. Para Didi-Huberman, es un objeto influido por un acontecimiento superior o lo que él denomina síntoma. Son objetos con los que el donante está unido y objetos que le unen a

12 Georges Didi-Huberman, *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo* (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013), 12.

algo. Por otro lado, el exvoto de bulto redondo tiene algunos materiales preferidos. Freedberg también señala la familiaridad entre el exvoto y la cera, la arcilla y la madera. ¿Cuál es la razón de ese privilegio? La cera parece estar destinada por su naturaleza a la fabricación de imágenes. Aquí la eficacia deja de ser por contacto y pasa a ser por semejanza<sup>13</sup>. La plasticidad de la cera, el resultado de convertirse en una carne sustitutiva, revela su capacidad de funcionar como material del deseo. Para Didi-Huberman la forma votiva es justamente eso, la forma de voto es la forma del deseo. Logra dar forma (orgánica) al tiempo psíquico. Es así que en su análisis el exvoto no representa a alguien, sino que representa el síntoma y el rezo de alguien. Lo que se modela en la cera es aquello que desea que se transforme. Allí es donde la cera se dota de carne.

La cuestión de la predilección por cierto tipo de materiales y la representación o semejanza también nos abren a preguntas antes que a respuestas rápidas. Señalar sólo que las imágenes de cera son semejantes es plantear una idea de semejanza limitada. La historia del arte ignoró estos objetos y la antropología ha intentado solamente analizarlas formalmente. Pero estas imágenes

están presentes entre nosotros y a nuestro alrededor, volviendo una y otra vez y sobreviviendo. Persisten en los fantasmas (en la extrema plasticidad del figurable psíquico) y en los materiales físicamente dotados de plasticidad: es por eso que la cera los ha acogido tan bien desde hace tanto tiempo<sup>14</sup>.

Como señala Freedberg, más allá de los elementos y de la mecánica de producción de la eficacia, debemos preguntarnos qué hay en la imagen que hace que las personas creen que reproduciéndola y utilizándola de ese modo lograrán algo más allá de la simple constancia pictórica ¿Cómo se materializa la fe en la eficacia de la imagen? El estudio de este tipo de imágenes singulares intenta responder, aunque sea de forma no concluyente, algunas de estas preguntas fundamentales.

13 Georges Didi-Huberman, *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo*, 23.

14 *Ibidem*, 54.

## SESIÓN 3

### Iconoclasia e idolatría

Como venimos observando en las sesiones realizadas con anterioridad, las imágenes son capaces de generar todo tipo de conductas en las personas que se relacionan con ellas. Las fundamentales son el amor y el odio. El amor nos lleva a gestos como las caricias, las miradas afectivas, la emoción y a una sensación agradable y reconfortante que se siente ante las imágenes que despiertan sentimientos positivos. Por su parte, el odio hacia las imágenes genera todo tipo de reacciones como la destrucción de las imágenes (de todas las formas imaginables), la ira, el rechazo, etc. Estas respuestas pueden ser tanto hacia la imagen (la representación) como a lo que se (re)presenta a través de ella.

### La condena a las prácticas idolátricas como posible origen de la iconoclasia

En esta ocasión nos centraremos en la segunda de las opciones, la cual se ha convertido en todo un tema de estudio por medio de lo que llamamos “iconoclasia”. Un posible origen de esta reacción hacia las imágenes podemos encontrarlo en la condena a las prácticas idolátricas que aparece ya desde el Antiguo Testamento, un primer eslabón en la disputa por las imágenes:

No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te inclinarás a ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me aborrecen, y hago misericordia a millares, a los que me aman y guardan mis mandamientos. (Éxodo, 20, 4-6)

Pero antes de avanzar, conviene detenerse en un aspecto que no puede pasarse por alto. La cita que hemos puesto proviene de la edición “Reina-Valera (1995)” de la Biblia en la que el objeto sancionado es la “imagen, ni ninguna semejanza”. Sin embargo, en otras ediciones y lenguas se hace mención a imágenes talladas, como vemos a continuación:

- “Tu ne te feras point d’image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux” (*Nouvelle Edition de Genève*, 1979).

- “Thou shalt not make unto thee a graven image, nor any likeness of any thing that is in heaven above” (*American Standard Version*)

- “Non farti scultura, né immagine alcuna delle cose che sono lassù nel cielo o quaggiù sulla terra o nelle acque sotto la terra” (*Nuova Riveduta* 2006).

Si bien en la edición española el asunto se resuelve con la palabra “imagen”, vemos que en las demás se insiste en la condición “escultórica” de los ídolos representados. Como advierte Nancy:

El mandamiento concierne entonces a la producción de formas consistentes, enteras y autónomas, como lo es una estatua, y destinadas así a su uso como ídolo. Se trata de la idolatría, y no de la imagen en tanto tal o de la “representación”. El ídolo es un dios fabricado, no la representación de un dios, y el carácter irrisorio y falso de la divinidad obedece al hecho de haber sido fabricado. Es una imagen a la que se atribuye valor por sí misma y no por lo que presuntamente representa, una imagen que es de por sí una presencia divina, y por eso está hecha de materiales preciosos y durables, madera imputrescible, oro y plata, etc., y es, antes que nada, una forma tallada, una estela, un pilar e incluso un árbol o un arbusto. [...] No es la imagen del dios la condenada, porque, por un lado, esos dioses no están en ninguna parte más allá de esas estatuas y, por otro, el dios de Israel, al no tener forma, tampoco tiene imagen: no hay ningún parecido como no sea el del hombre, y no se trata de un parecido de forma o materia (el hombre está hecho, entonces, a imagen de lo que no tiene imagen). Lo condenado no es, por tanto, lo que es “imagen de”, sino lo que constituye por sí mismo presencia afirmada, presencia pura de algún modo, presencia masiva resumida en su ser-ahí: el ídolo no se mueve, no ve, no habla, “se le grita pero no responde”, y el idólatra, frente a él, también es quien no ve ni comprende<sup>1</sup>.

Esta extensa cita de Nancy nos presenta de forma clara y concisa las principales cuestiones que rodean la condena bíblica de las “imágenes”. No se trata de una condena hacia las imágenes o “representaciones” (con las reservas que se ha de tener al recurrir a esta palabra), sino a la veneración a los ídolos o dioses fabricados, “esculpidos”. El texto bíblico se sitúa en un contexto geográfico en el que numerosas culturas (como por ejemplo la egipcia) hacían un uso incontestable de las imágenes en clave, podríamos decir, “idolátrica”. Sin embargo, el dios de Israel no puede ser nombrado y además carece de forma, por tanto toda representación de él caería necesariamente en la idolatría, sería un nuevo dios “con forma”. Estos

1 Jean-Luc Nancy, *La representación prohibida: Seguido de La Shoah, un soplo* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 22-24.

debates exceden la conocida cita del libro del Éxodo y se encuentran diseminados por el Antiguo Testamento, siendo, en ocasiones, confusos o contradictorios. La disputa por las imágenes atravesará con intensidad la historia del cristianismo dejando a su paso una cantidad inabarcable de debates y desencuentros. Quizá, como apunta Nancy, la desconfianza que hoy día tenemos hacia ciertas imágenes, en el contexto mismo de una sociedad que las produce de forma masiva, tenga su origen en las disputas acontecidas desde tiempos veterotestamentarios.

### Imagen, devoción y materialidad.

Si tomamos como ejemplo la larga y conflictiva tradición cristiana en relación con las imágenes y el culto, nos encontramos con una historia de ambigüedades y conflictos. La acusación a los cristianos de idólatras es antigua. La multiplicación material del cuerpo de Cristo, de la Virgen y de los santos había sido objeto de debates sobre la idolatría y la verdadera esencia intangible de Dios. Veamos brevemente algunos aspectos históricos de este conflicto.

En una carta del año 599, remitida al obispo Sereno de Marsella, Gregorio Magno condenaba la destrucción de imágenes que éste había perpetrado en su diócesis. En esta carta, si bien lo felicitaba por prohibir su adoración, distinguía la imagen de

lo que se debe adorar por medio de la pintura (...) La obra de arte tiene pleno derecho de existir, pues su fin no es ser adorada por los fieles, sino enseñar a los ignorantes<sup>2</sup>.

Para Gregorio Magno la imagen no sólo enseñaba sino que también tenía el poder de conmover. No es de extrañar entonces que tiempo atrás, San Gregorio de Nisa escribiera en 383 que no podía contemplar la imagen del sacrificio de Isaac sin derramar lágrimas. También Juan Damasceno, claro defensor de las imágenes, sentía que “la frescura de las pinturas atrae mi mirada, cautiva mi vista (...) insensiblemente lleva mi alma a alabar a Dios”<sup>3</sup>. La imagen podía ser una vía de acceso hacia Dios, podía conmover de tal forma a los hombres que eso los llevara a obedecerlo. Como vemos, la imagen era objeto de cuidado cuando se

2 *Epistulae*, IX, 209: CCL 140 A, 1714, Juan Pablo II: 12, nota 7

3 Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana: Guía básica para estudiantes* (Madrid: Ediciones AKAL, 2008), 19.

trataba de la representación del propio Dios. Si bien la representación de Cristo con forma humana data de los primeros tiempos del cristianismo, bajo la forma de la iconografía bizantina del *Pantocrator*, es recién en el año 692 con el Concilio Quinisexto de la Iglesia Oriental, convocado por Justiniano II, que se lo reconoce oficialmente. A través del canon 82 se renuncia a representarlo bajo la forma del cordero para permitir la forma humana, puesto que

de este modo comprendemos la sublime humillación de la Palabra de Dios y somos guiados así al recuerdo de Su vida en la carne, Su Pasión y Su muerte Salvadora, y de ello, la redención que ha venido al mundo.<sup>4</sup>

Fue justamente desde Bizancio donde las reacciones frente a las imágenes se tornaron más virulentas, ya que allí se había desarrollado una compleja teoría filosófica de la imagen desde época temprana<sup>5</sup>. En el año 730, el emperador León III emitió un edicto incitando al pueblo a deshacerse de las imágenes. Pero fue el concilio convocado por su hijo Constantino V, en el año 753, el que dio mayor impulso a la persecución iconoclasta. Si bien el Concilio, por falta de representación papal, no fue recibido como ecuménico, su decreto sinodal *Horos* condenaba a las imágenes, afirmando que la única imagen de Cristo era la de la Eucaristía. En ese sentido, el Segundo Concilio de Nicea, del año 787, fue un ejercicio de defensa de las imágenes ante el ataque iconoclasta. Bajo la aprobación del papa Adriano I y convocado por el emperador Constantino VI, lo que el Concilio hizo fue resaltar los beneficios de la utilización de las imágenes:

Nosotros definimos con todo rigor y cuidado que, a semejanza de la representación de la cruz preciosa y vivificante, del mismo modo las venerables y santas imágenes, tanto pintadas como realizadas en mosaico o en cualquier otro material apto, deben ser expuestas en las santas iglesias de Dios, sobre los vasos y vestiduras sagrados, sobre las paredes y tablas, en las casas y en los caminos; ya se trate de la imagen del Señor Dios y Salvador nuestro Jesucristo, o la de la inmaculada Señora nuestra, la santa Madre de Dios, de los santos ángeles, de todos los santos y justos. De hecho, cuanto más frecuentemente son contempladas estas imágenes, tanto más son llevados aquellos que las contemplan al recuerdo y al deseo de los modelos originales y a tributarles, besándolas, respeto y veneración<sup>6</sup>.

4 Canon 82 del Concilio in Trullo, en la sala del Palacio denominado Quinisextum por la elaboración de los concilios ecuménicos quinto y sexto. En: Hans Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2010), 210.

5 Ibid., 6.

6 Centro di documentazione Bologna (Italy), *Conciliarum oecumenicorum decreta*. (Bologna:

Se presenta constantemente a lo largo de los debates sobre las imágenes no solamente su potencialidad educativa o ilustrativa, sino también su capacidad emotiva, su dimensión sensitiva y su capacidad de evocar sentimientos y de inducirlos. El poder de las imágenes se basa tanto en las respuestas y conductas que provocan como en las capacidades que esas imágenes poseen (su eficacia). Juan Damasceno defendía la prioridad de la visión como parte indispensable de su argumento a favor de la imagen. Los sentidos no llevaban al fracaso, ya que la respuesta de los iletrados era la prueba fehaciente de la eficacia de las imágenes. Para Damasceno, rechazar el culto a las imágenes era rechazar al mismo Dios:

Cuando erigimos una imagen de Cristo en un lugar cualquiera, apelamos a los sentidos, y sin duda santificamos el sentido de la vista, que es el primero de los sentidos perceptuales, del mismo que el discurso sagrado nos lleva a santificar el sentido del oído<sup>7</sup>.

La vista cobra un lugar central y se convierte en el centro del discurso vertebral de las creaciones medievales, al asociar, por ejemplo en tiempos góticos, la luz y la mirada como puertas de acceso a la experimentación de lo divino<sup>8</sup>. Como señala Freedberg, lo interesante del discurso de Damasceno es que más allá de poder captar a Dios en la mente, se llega a él a través de un objeto material que es la imagen. De allí que también defendiera la idea de que lo que se adoraba no era el objeto sino aquello hacia lo que nos conducía. Nuevamente, la apelación a la respuesta intelectual frente a la puramente emotiva atraviesa el problema de las conductas.

El Concilio, retomando a Damasceno, justificaba las imágenes sagradas como algo instituido por Dios. Quedaba asentado que la adoración sólo correspondía a Dios, pero eso no negaba que las imágenes debían ser veneradas con el mismo honor que iba dirigido a la persona representada y, en última instancia, a Dios. Lemas centrales de la Edad Media, como el famoso *per visibilia ad invisibilia*, centrarán los debates de este acceso a la divinidad por medio de las imágenes. Los sentidos eran la vía privilegiada para llegar desde lo sensible a lo inteligible. En ese sentido las imágenes tenían la función de hacer visible la armonía de ese cosmos perfectamente creado<sup>9</sup>.

Istituto per le scienze religiose, 1973), sec. 2 Tes. 2, 15., pp. 133-138.

- 7 Juan Damasceno, *Oratio I*, PG, 94, col. 1248C-D. En: David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. (Madrid: Cátedra, 2009), 448.
- 8 La relación con lo textual ha sido estudiado por Rocío Sánchez Ameijeiras, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval* (Madrid: Akal, 2014).
- 9 Esta relación de lo visible y lo invisible, presente en el desarrollo teórico de autores como

La imagen permitía una comprensión del universo, más allá de la razón, de una manera instantánea. En el sínodo de Arrás, frente a la actitud herética, se había defendido esta capacidad de lo visible ya que “por la mediación de ciertas imágenes pintadas, los iletrados contemplan lo que la lectura no puede revelarles”<sup>10</sup>. Es la misma esencia afectiva y viva de la imagen que llevaba a Gregorio de Nisa a la emoción al contemplar las imágenes del sacrificio de Isaac. Esta tensión entre idolatría y culto a las imágenes ha atravesado sin cesar al cristianismo desde sus orígenes. Como recuerda Alejandro García Avilés, “las imágenes mágicas y las imágenes de culto poseen una misma raíz en la idolatría de los antiguos paganos, predominante cuando surgió el cristianismo”<sup>11</sup>. Los textos que recogían las disputas orientales empezaron a traducirse en occidente hacia el siglo XII, instante de especial importancia y eje a partir del cual dicha tensión empieza a relajarse y las imágenes ocuparán un lugar de privilegio escasamente contestado. Con ello, se constata que esta consolidación del culto a las imágenes supone, en realidad, una vuelta aceptada a la práctica idolátrica.

Y es que la condena de las imágenes siempre fue inseparable del debate sobre la idolatría, extgendiendo sus ramificaciones más allá de la Edad Media. Los enfrentamientos sobre la imagen se sustentaban en la dificultad de distinguir entre las imágenes con un culto aceptado y las imágenes idolátricas (generalmente las de los dioses paganos). La apelación a viejas tradiciones en defensa de las imágenes se remontaba incluso a la atribución supuesta de imágenes de la Virgen realizadas por el mismo San Lucas. Es el caso de numerosas imágenes milagrosas, como la de Nuestra Señora de Alconada, que según se narraba,

por tradición de padres a hijos se dize que esta prodigiosa Imagen es una de las que hizo Nicodemus y vinieron a España conducidas de los primero Varones Apostólicos, que traxeron a estos Reynos la luz del Evangelio<sup>12</sup>.

Maurice Blanchot, Merleau-Ponty o Jean-Luc Nancy también nos recuerda la sentencia del *Tractatus* de Wittgenstein. “Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden” (Lo que se puede mostrar no se puede decir). Lo místico es lo que no se puede decir sino mostrar.

10 Georges Duby, *Tiempo de catedrales: el arte y la sociedad 980-1420* (Madrid: Argot, 1983).

11 Alejandro García Avilés, *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media* (Victoria: Sans Soleil Ediciones), 16.

12 Juan de Villafañe, *Compendio Historico en que se da Noticia de las. Imagenes de Maria Santissima en los Santuarios de Hespaña: Referense sus principios y progresos con los principales milagros y aparecimientos* (S.I) 1726, 44.

El Concilio de Nicea II aportó argumentos directos de la Biblia. Esas referencias se encontrarán todavía planteadas en los tratados de pintura del siglo XVII. Si el propio Dios se había mostrado ante Daniel (Dn 7, 9-14) y Ezequiel (Ez 1, 4-28) de tal forma que ellos lo habían logrado describir, entonces también era posible para los artistas representarlo<sup>13</sup>. Otras voces, como la de San Bernardo de Clara-val, gran impulsor del Císter, sostenían que la Iglesia debía utilizar sus recursos en las verdaderas imágenes de Cristo, que eran los pobres, y no en las suntuosas imágenes. Las imágenes fomentaban la pérdida del camino del verdadero culto espiritual en favor de un culto carnal, que no lograba encontrar en el interior del alma la verdadera veneración. San Bernardo condenaba la imparable invasión de imágenes de los templos religiosos. Éstas eran demasiado fastuosas en su decoración y sus ornamentos. Para Bernardo los respetos y ofrendas ante las imágenes de los santos se dirigían más a la belleza del objeto que a su santidad. La imagen para él era vanidad y contra ella luchó, pero la historia demuestra que sus alegatos no llegaron a triunfar.

A lo largo del siglo XIII, las órdenes mendicantes dejaron su reclusión para comenzar a habitar las bulliciosas calles, mezclándose con los pobres. Es un momento clave de resurgimiento y defensa de las imágenes como expresión de la fe. El IV Concilio de Letrán, en 1215, fue el trasfondo del resurgimiento de las llamadas “imágenes vivientes”. Como señala García Avilés, la respuesta del concilio a la herejía cátara, que consideraba al mundo como obra del demonio, fue la focalización en la figura de Cristo y la teoría de la transustanciación<sup>14</sup>. Esta centralidad de la imagen de Cristo se tradujo en el énfasis puesto en la materialidad del ritual y la liturgia. La presencia real de Cristo en el vino y el pan era la presencia material y tangible de Dios en lo cotidiano. Lo que las imágenes de Cristo potenciaron fue su dimensión humana. Las imágenes eran capaces de emocionar a sus espectadores e incluso podían llegar a interactuar con ellos, como muestran algunos milagros. De allí en adelante las historias de imágenes que cobran vida para convertir a los infieles se multiplicarán con fuerza, cobrando especial protagonismo las imágenes y narraciones de cultos marianos. Las imágenes no sólo cobran vida sino que tie-

13 Carmona Muela, *Iconografía cristiana*.

14 Alejandro García Avilés, «Imágenes “vivientes”: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio», *Goya: Revista de arte*, n.º 321 (2007): 325.

nen poderes. Sea la sanación o la protección, se presentan en lo cotidiano, en su materialidad, como potentes encarnaciones del poder de Dios. La imagen tiene poderes, es virtuosa y milagrosa. Se las lleva al frente de batalla, custodian los templos y las ciudades, y se ubican junto a los enfermos en los altares caseros.

La devoción moderna no fue sino una renovación de las actitudes religiosas y transformó también la propia relación establecida con las imágenes y el espacio. La devoción ampliaba sus espacios. Ya no era solamente un asunto de ritos y sacerdotes sino que ahora se abría a las amplias masas del pueblo. Período de des-clericalización, como apunta Duby, pero no de disminución del sentimiento religioso<sup>15</sup>. El cristianismo se torna una religión popular. En este contexto, la imagen cumple una función religiosa, ya sea de alabanza, de fervor de sacrificio o de consagración de la riqueza de quien la encarga.

La devoción era un asunto individual y colectivo. La proliferación de capillas, de objetos devocionales, relicarios, joyas, hablan de una nueva forma de experimentar lo religioso. Este nuevo cristianismo se incorporaba a todos los momentos de la vida de sus fieles. La difusión de esta devoción privada irrumpe en el siglo XIV con la popularización de muebles piadosos, como sustitutos de las propias capillas, que podían desplegarse en cualquier momento y ser trasladados con cierta comodidad. Las reliquias se colocaron en las joyas para ser llevadas en el cuerpo como elementos de protección, saliendo así de los tesoros catedralicios o monasteriales. Los objetos más preciosos y costosos pasaban también a engrosar las propiedades de los más ricos. La gente del pueblo, por su parte, debía conformarse con las numerosas imágenes xilografiadas que circulaban por todas partes y podían coserse sobre la ropa, clavar en las paredes o conservar guardadas. Pero sea el objeto más costoso o de acceso popular como la xilografía, todos ellos son portadores de imágenes piadosas y poderosas.

En estas transformaciones la imagen continúa teniendo un papel central, incluso sobre la voz y el texto. Las imágenes son las perfectas mediadoras entre Dios y el camino para lograr la elevación. El público, emocionable, podía elevarse más fácilmente a través de la gran batería de imágenes que proliferaban por doquier. La narración de la propia Biblia se convertía en una narración ilustrada, accesible. Las biblias de los pobres estaban pobladas de imágenes con las escenas

15 Duby, *Tiempo de catedrales*, 283.

y pasajes del relato. La vulgarización de la piedad la convirtió así en una fórmula más imaginativa<sup>16</sup>.

Lentamente, las imágenes se convierten en la gran artillería del cristianismo. Esta proliferación, esta hiper-visualidad, sin duda, encontró voces de censura ante su producción descontrolada y el surgimiento de imágenes milagrosas. Desde la Edad Media, las imágenes habían inquietado. Los discursos iconoclastas visitaban los argumentos desde San Bernardo a Santo Tomás, que si bien comprendía la utilidad de éstas, denunciaba su peligrosa capacidad de emocionar. La preocupación por la imagen parece estar dada no sólo por la actitud idolátrica que despertaba, sino también por su capacidad emotiva y su evocativa sensualidad. Las imágenes despertaban, sin duda, deseos. Pero el mayor ataque contra las imágenes llegará desde el norte de Europa, en un momento en el que los argumentos contra las imágenes alcanzan una nueva dimensión. En el siglo XVI la iconoclasia resurgió de nuevo en Europa, dándole nueva energía e impulso a los discursos medievales y bizantinos con el feroz ataque de las voces de la Reforma.

16 Ibid., 301.

## **UNIDAD 5**

# **LA GUERRA DE LAS IMÁGENES EN LATINOAMÉRICA**

## SESIÓN 1

### Barroco y cultura visual.

En 1990, *La Guerra de las imágenes*<sup>1</sup>, una obra estimulante y pionera de Serge Gruzinski, caracterizaba a la América colonial como un “laboratorio de imágenes” que se desplegaba bajo la forma de una guerra visual. El libro proponía una comparación atrevida e interesante que llevaba a reflexionar sobre similitudes asombrosas entre el barroco americano y el escenario contemporáneo. Se hacía eco del concepto de era “neobarroca” introducido en la década de los años ochenta, recuperando los elementos de un *régimen escópico*<sup>2</sup> caracterizado por la saturación, el exceso y la mezcla<sup>3</sup>.

Lo visual como concepto ha tendido a desplazarse del campo artístico al de los medios masivos de comunicación. Esto en gran parte sucede en virtud de que los hábitos visuales están marcados por las propias prácticas visivas y a la ampliación de la visualidad a territorios antes excluidos de las investigaciones<sup>4</sup>. Es por eso que se hace necesario ampliar el campo de la visualidad en los análisis. La introducción de los enfoques desde el campo de la comunicación dio espacio para la superación de las viejas oposiciones entre la alta y la baja cultura, ampliando también los métodos de la crítica, la historia y el campo de la estética a nuevos enfoques. La visualidad comenzaba a entenderse como una experiencia que no tenía necesariamente que ver con el arte ni con la práctica estética. La cultura vi-

---

1 Gruzinski Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)* (Fondo de Cultura Económica, 2012).

2 Martin Jay, *Campos de Fuerza: Entre la Historia Intelectual y la Crítica Cultural* (Barcelona: Ediciones Paidós, 2003).

3 Especialmente, en la obra de Omar Calabrese, *La era neobarroca* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1999). En esa obra Calabrese define la era neo barroca como “la búsqueda de formas- y su valorización- en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad y la mutabilidad.”Ibid., 12.

4 Simón Marchán Fiz, «Las artes ante la Cultura Visual. Notas para una genealogía en la penumbra.», en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (España: Akal, 2005), 77.

sual como enfoque ha permitido comprender que el arte es sólo un sector parcial de la imagen y del campo de lo visual<sup>5</sup>. Este cambio permite no sólo comprender las prácticas de lo visual sino también ampliar las fronteras disciplinares.

La visión es una construcción cultural que relaciona y entreteteje tanto al arte como a la técnica, a los medios portadores de imágenes y a las prácticas de representación y percepción. Como señala Mitchell<sup>6</sup>, la cultura visual no es simplemente la construcción social del campo visual sino también la construcción visual del campo social. El período colonial plantea la comprensión de una cultura visual que se caracteriza por la obsesión por la óptica, lo observable y lo medible. Una cultura que se traslada a América como un verdadero laboratorio de imágenes. El barroco hispano, siguiendo a Rodríguez De la Flor, se define por la superación de la literalidad por lo alegórico simbólico, una especie de “fenomenología insegura”<sup>7</sup> que construye una conceptualización del ser humano como máquina insegura. La vista parece devenir un espacio de incertezas que desemboca es un “reino fantasmático”, un teatro, un sueño. La visión se convierte en una máquina de configurar monstruos, límites difusos o absurdos ópticos. La mirada, el ver, la visión y lo que se mira es el eje vertebral y vital del barroco. Como señala De La Flor,

es la imagen el emblema conceptual más profundo que nos lega esa época, donde la esfera de lo visual penetró profundamente en los encadenamientos del lenguaje y del pensamiento, produciendo incluso entonces, como bien se sabe, la emergencia histórica de géneros verbo-visivos, como destacadamente es el caso de la emblemática, por otro lado profundamente ligada a la concepción imaginista de la época, o los cultivos señalados de la imagen mental en tecnologías psicológicas a las que denominamos en general “artes de la memoria” y composición [viendo] el lugar.<sup>8</sup>

Todo nos acerca a un uso moralizado y moralizante de los sentidos y en especial de las imágenes, de los ojos y de la mirada. Moral del mirar y también simbología del ver y de los colores<sup>9</sup>. Los colores también pertenecen a la cultura con su parti-

5 Ibid., 80.

6 W. J. T. Mitchell, «Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual.», *Estudios Visuales* 1 (diciembre de 2003): 17-40.

7 Fernando R. De la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco* (España: Abada Ed., 2009), 59.

8 Ibid., 65-66.

9 Para el caso americano, véase el excelente trabajo de Gabriela Siracusano, *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII* (Fondo de

cular proceso de impresión sobre el mundo o lo real. La política, el orden, la moral y la religiosidad se funden en un orden visual en el que el ojo, en última instancia, proclive al mal, a lo difuso o la incertidumbre también deviene un “faro moral”, esa segunda lectura del mundo que permite penetrar, con los ojos del alma, en el significado más allá de lo natural y lo aparente. Porque la imagen no es sólo el sustrato material ni puede reducirse a ello. Es, como plantea Boehm, una cosa y una no-cosa, es pura realidad fáctica y es sueño. Es una irrealidad real<sup>10</sup>.

El Barroco, es el siglo de las lentes, los telescopios y los microscopios<sup>11</sup>. La cámara oscura, como dispositivo, fue más allá que el teatro griego, convirtiéndose en la metáfora de la mente del empirismo, aquella con un ojo interno capaz de observar la imagen del mundo reflejada en su oscuro interior. Permitted distinguir la mirada artística de la visión científica, la primera regida por las emociones y la segunda por la razón<sup>12</sup>.

La cámara oscura se asemejaba a la experiencia del modo en que el propio cerebro captaba y contemplaba el mundo en imágenes. Esta dualidad y fascinación de un dispositivo que encarnaba la mirada científica estaba también ligado al espectáculo y a la mirada del público de las escenificaciones callejeras y las fiestas cortesanas, en las que la espectacularidad era inseparable de la emoción, la simulación y el engaño. La búsqueda de una mirada científica sobre el mundo de las ilusiones y los engaños se traslada también al mundo de las imágenes y el arte. Un arte ilusionista del simulacro, al igual que una política de la simulación. Ciencia, arte y derecho parecen ser elementos inseparables del dispositivo visual barroco. Es el aparato perceptivo el que adquiere un lugar central, y con él, el propio sujeto a través de la mirada y el control de las pasiones. La percepción de una imagen es un acto de animación, una acción simbólica que se experimenta y ejerce de modos completamente diferentes en las distintas épocas y culturas<sup>13</sup>. Si actualmente nos hacemos preguntas diferentes respecto de las imágenes y su relación con el mundo

---

Cultura Económica de Argentina, 2005).

10 Gottfried Boehm, «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes», en *Filosofía de la imagen* (Universidad de Salamanca, 2011), 87-106.

11 De la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, 12.

12 Josep Mengual Català y Josep M. Català Doménech, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual* (Barcelona: Univ. Autònoma de Barcelona, 2005), 538.

13 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Katz Editores, 2007), 16.

físico, produciendo y explorando imágenes digitales y maquínicas de otro tipo, es importante señalar que la simulación y animación como conceptos antropológicos ligados a ellas no se evaporan en el contexto actual. Simulación y animación continúan siendo procesos que amplían las fronteras de la propia imaginación. La experiencia barroca es, en ese sentido, un caso particular en el que la imagen se articula con una experiencia sensorial del movimiento, el tacto, el olfato y las emociones, que desbordan la perspectiva de las artes para incorporar al espectador en un espacio complejo multisensorial.

El caso español y americano es aquel que nos ocupa aquí. Una visualidad que se constituye entre estos elementos, una “óptica simbólica”. El barroco hispano navegará entre los instrumentos científicos y la mirada espiritual<sup>14</sup>. Visión y cognición se desestabilizan y se interconectan a partir de unos sentidos que pueden ser engañados y desestabilizados, por obra bien de la ignorancia o bien del demonio. Una “locura de la visión hispana barroca”<sup>15</sup>; un quiebre al perspectivismo renacentista, en el que el foco puesto en el sujeto como observador y productor de imágenes se convierte en punto central. Es en este punto en donde la problemática de la visualidad barroca se articula con lo que aquí nos interesa explorar. El barroco hispano y su otra cara aún más compleja, el americano, nos enfrentan a una peculiar historia de la mirada barroca en constante alteración y desborde frente a su par americana y también, protestante. Pero el arte del norte insistió mucho menos en el punto de observación monocular, buscando más bien describir y cartografiar el mundo antes que utilizar la ilusión tridimensional<sup>16</sup>.

El barroco hispano-colonial puede definirse más acertadamente como una experiencia intermedial. La mirada barroca es una mirada intermedial, en el modo en que Belting utiliza el término. El campo de la visualidad barroca se define por una experiencia de la escenificación, los dobles, los trampantojos y los mecanismos e ilusiones ópticas, en donde las imágenes regresaban o se superponían en espacios en los que antes habían habitado o en los que habitaban ahora por primera vez. El caso de las reliquias es sintomático. Los altares se prepararon para recibirlas, con sus cargas auráticas, para funcionar como equipamientos de éstos. El artefacto de

14 De la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, 21.

15 Victor I. Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza, 1996).

16 Martin Jay, *Ojos abatidos* (Madrid: Akal, 2008), 53.

Rubens en Roma, para el altar de la *Chiesa Nuova* de 1608, tomó el lugar de una vieja imagen milagrosa a través de la escenificación compuesta entre la antigua imagen y un mecanismo que abría una ventana para dejar ver el icono oculto. Las viejas imágenes mantuvieron su carga aurática en un nuevo entorno visual<sup>17</sup>.

El mundo hispano-colonial, como laboratorio de imágenes, articula, compone y recompone estas aristas que tan bien se interconectan en los debates reformistas y contrarreformistas, pero también en el escenario de la América colonizada. El mundo protestante es una dimensión ineludible en este instante de construcción de la mirada barroca-moderna que conjuga la exploración científico-óptica con el mundo de lo simulado, lo opaco, lo difuso, lo óptico y lo fantasmático. La verdad y la simulación serán también atributos de las estrategias políticas y herramientas en manos del gobernante. Para De la Flor, se entrelazan así dos paradigmas ópticos, una cultura visual o ciencia de la vista y una cultura visual subterránea que respira en el ámbito de lo simbólico rechazando la experiencia del objeto en tanto material<sup>18</sup>.

La alegoría, sin duda, implica esa necesaria búsqueda de leer, a través de algo, otra cosa que ese algo no es. Evocar en algo en lo que no está, al igual que la imagen. Es la *doble visión* que permite transfigurar un cuerpo en otro, como el pan y el vino en el rostro y cuerpo de Dios<sup>19</sup>. Y, simultáneamente, es la inseguridad gnoseológica la que se instala implacablemente. Una inseguridad que no sólo afecta a lo real del mundo o la afección de los sentidos, sino a la propia irrupción del simulacro y la invisibilidad, a la moral y al poder como elementos fundamentales del dispositivo visual barroco. Las imágenes del cuerpo y las imágenes externas son la base de la experiencia de la visión y el éxtasis. En ese peculiar punto, la Iglesia ejercerá un especial control sobre las imágenes<sup>20</sup>. Las imágenes oficiales y las imágenes

17 Belting, *Antropología de la imagen*, 61.

18 De la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, 12.

19 Fernando R. de la Flor, *Mundo simbólico: Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano* (Madrid: Akal, 2012), 167.

20 Los sueños y las visiones como vía de acceso a significados profundos y revelaciones en el barroco es un tema clave. La vieja distinción medieval entre *somnium caeleste* y el *somnium animale*, así como el *somnium naturale*, meramente fisiológico, tiene una evidente semejanza en el barroco con aquel sueño que tiene connotaciones místicas y proféticas. Aunque también existen los sueños ficticios que pueden servir como alegorías y tener un cariz persuasivo y didáctico. Es el caso de los sueños de los escritores y los poetas, del que sin duda Dante es el

milagrosas componen un entramado de difícil control para una Iglesia que además debe enfrentar las acusaciones de idolatría provenientes de Europa del norte. El Concilio de Trento operó en ese sentido una estrategia clara, la del control de la imagen oficial por sobre el desborde. La puesta en escena teatral y alucinatoria ofrecía una experiencia visionaria a los feligreses que lloraban y se conmocionaban con las figuras de santos móviles. El problema no eran las visiones, sino que esas visiones fueran privadas y estuvieran fuera del control de la institución. Era imposible, y de hecho analizaremos una gran variedad de casos, controlar la experiencia de las imágenes, puesto que el lugar donde existen es en el cuerpo, sea en visiones o en vigilia o sea en el encuentro con las imágenes oficiales en la iglesia o la fiesta callejera. La imagen y el campo visual de la imagen no pueden, por esa razón, ser abordados desde los parámetros del arte o la estética, sino desde la antropología.

## El poder de las imágenes-espectáculo

Asumir que la imagen posee un poder que desencadena prácticas y respuestas humanas es también conceder a ésta un carácter que en general le ha sido negado. La imagen no es un habla muda. Es aquello que presta su carne, como escribía Merleau-Ponty, a algo ausente dándole presencia. Lo humano se define a partir de la manifestación material de algo que no lo es, una manifestación que lo hace visible. Esa creación como contenido en la imagen es lo que Boehm<sup>21</sup> denomina *diferencia icónica*, es decir, la presentación de algo ausente, la mostración de un otro, el señalamiento de un ausente estilizándolo. El poder de la imagen es el poder de dejar ver, de abrir los ojos y de mostrar. La imagen ha sido marginada por ciertas conceptualizaciones sobre el lenguaje que para Boehm se definen a partir de tres hitos históricos. Por un lado el Decálogo del libro del éxodo y la prohibición de fabricar imágenes de Dios. El segundo, el respeto ante el poder de las imágenes que subyace a la prohibición y sospechas fundamentadas en los escritos de Platón y un discurso que las margina. Y el tercero fundamentado por el carácter invisible de Dios y visible de Cristo, el problema de la encarnación y la imagen de Dios. Como señala Boehm, la encarnación de Cristo universaliza lo icónico pero esta-

---

más claro ejemplo. Existen así sueños que son relatos alegóricos y sueños que son místicos y por tanto verdaderos.

21 Gottfried Boehm, «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes», en *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 87-106.

blece una peculiar consigna: el verdadero creyente no ve a Dios sino que lo escucha. Escucha la palabra, el verbo. Esto refuerza la idea de una imagen basada en la lógica del lenguaje y de la grafía, como escritura iconográfica y la existencia de un texto invisible que se debe leer e interpretar<sup>22</sup>. Así entendida, la imagen parece ser portadora de un mensaje a descifrar o ser simplemente una ilustración de ese mensaje. La imagen se convierte así en la copia de un mensaje que la arroja al dominio del lenguaje, un dominio al que no pertenece. La imagen no sustituye ni imita ni da testimonio de lo real, sino que crea un mostrar propio. Las imágenes muestran y a su vez aparecen en el mirar. Como plantea Belting, estamos acostumbrados a separar las imágenes de la mirada, cuando éstas se dan en ella. Hay una complicidad cuerpo-mirada que desemboca en la imagen. La imagen es una potencia que busca ser animada, activada. Su condición de existencia es, por tanto, la activación del sujeto mirante, de ahí que el ser humano sea el lugar de las imágenes.

La cultura visual colonial nos acerca a una experiencia en la que, al igual que Pígalión, la imagen en tanto irreal parece convertirse en algo real (lo que necesariamente conecta la propia naturaleza de la imagen con las respuestas y tipos de respuestas y conductas que provoca). Este carácter propio de la imagen, su logos (Boehm), implica a su vez una condición antropológica que la hace existir en tanto activación y presencia para la mirada. Es por eso que han provocado encuentros y desencuentros desafortunados en sus valoraciones, sospechas y destrucciones, así como amor, pasión y devoción. El lugar de la imagen en el mundo colonial está sin duda marcado a fuego por los debates iconoclastas que la Reforma protestante introdujo en Europa. Encendidos enfrentamientos irrumpieron en los límites de los países del norte y el imperio español. Esas tensiones y destrucciones encuentran como respuesta tardía las resoluciones del Concilio de Trento para enfrentar los acalorados sucesos de iconoclasia que se multiplicaban en los Países Bajos.

La experiencia colectiva de la imagen en el mundo colonial se desarrolla y expande dentro de los límites de un escenario preciso que es el de la ciudad misma. La ciudad es una construcción del imaginario. La *imago urbis*, como sugieren De La Flor y Galindo<sup>23</sup>, es el sentimiento de representatividad que la ciudad construye

22 Ibid.

23 Fernando Rodríguez de la Flor y Esther Galindo Blasco, *Política y fiesta en el Barroco* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994), 13.

sobre sí misma. Un sentimiento que, como en el caso de las españolas o las de gran tamaño y esplendor en México o Perú, también supone la competencia en torno a la expresión de la lealtad y devoción. El espacio físico que compone la ciudad se funde en el imaginario junto al despliegue de sus dominios, sus imágenes y sus escenarios. En ese despliegue tanto visual como sensorial, las imágenes jugaron un papel central, protagonizando además los más variados debates. La encarnación, el movimiento, la materialidad y el aura son algunos de los elementos que no podemos dejar de distinguir es esta experiencia. El Concilio de Trento y la Reforma Protestante habían reabierto el debate sobre el poder de la imagen y sobre su esencia, sobre las conductas que provocaba y sus peligros.

## SESIÓN 2

### El problema de la idolatría

La relación establecida entre las imágenes y el público a lo largo de la historia del cristianismo es una historia llena de conflictos, acusaciones y disputas. El tema del cuerpo de Jesús y su multiplicación material va más allá de un debate religioso. Atraviesa toda la historia de occidente en lo que se refiere al cuerpo y fundamentalmente a la imagen. Los propios padres de la Iglesia se referían a la institución como cuerpo de Cristo. Un cuerpo de una doble y contradictoria dualidad, pues es tanto un cuerpo de naturaleza humana como de naturaleza divina. La historia europea de las imágenes, centrada en la figura de Jesús y María, es también una historia de los conceptos del cuerpo y sus imágenes. En su imponente obra *Imagen y Culto*, Hans Belting advierte sobre la necesaria comprensión del carácter de las imágenes antes de ser ordenadas y comprendidas desde los parámetros de la Historia del Arte<sup>1</sup>.

En la sesión 3 de la unidad 4 hemos hecho un repaso amplio a los pormenores de la idolatría y su relación con la iconoclasia. El período que nos proponemos analizar se enmarca en el escenario de las disputas sobre la Reforma protestante, en las que las imágenes cobran un renovado protagonismo en términos de una antigua discusión sobre su existencia, su esencia y su poder. Como señala Freedberg<sup>2</sup>, los factores históricos, teológicos y políticos se fusionaron con los psicológicos. Los argumentos teológicos funcionaron como modelo para los políticos, en virtud de la centralidad del concepto de encarnación. Desde la antigüedad, los reyes y los emperadores se encarnaban en sus imágenes, no se representaban en ellas. Por lo tanto, atacar su imagen era un ataque directo a su persona, en tanto cuerpo portador del poder político. Pero el ataque y la desconfianza implican entre sí otras características de la imagen: la capacidad de hacer presente una ausencia, el

- 1 Hans Belting, *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2010).
- 2 David Freedberg, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes* (Victoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017).

peligro del movimiento, la figuración antropomorfa y la conexión con el deseo y la sexualidad.

La crítica a las imágenes desde la voz de los iconoclastas había sido uno de los pilares del combate contra la idolatría. No solo accionaban en contra de la adoración sino también contra la conmoción que la imagen despertaba en los sentidos. El discurso del control de las pasiones, del cuerpo y la sensibilidad había encontrado su antítesis en el redescubrimiento del cuerpo, de la naturaleza y del acceso por medio de los sentidos. Entre esos dos imaginarios ligados al lugar de las imágenes y el cuerpo en la práctica devocional se encontrarán los discursos del Concilio de Trento frente a la herejía protestante, en el escenario de una época sumida en una profunda crisis donde ciencia, arte y derecho parecen ser elementos inseparables del dispositivo visual barroco. Si bien el Concilio de Trento buscaba controlar la imagen, en especial aquellas ligadas a las visiones y los sueños, además de las pinturas y esculturas, un caso interesante que da cuenta del cuerpo como lugar de las imágenes y como fuente de imágenes, es el de San Ignacio de Loyola. Los ejercicios espirituales dan cuenta de la importancia de la imaginación visual del cuerpo. En el comienzo de su manual, Ignacio prescribe “la composición viendo el lugar” con una serie de instrucciones que parecen definir un escenario:

En la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Christo nuestro Señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar”<sup>3</sup>.

El Dios de Loyola parece poder ser representado, imaginado, visto. Se reivindica el don de visionar de Dante. La contrarreforma ponía un claro énfasis en la experiencia visual y en la comunicación visual, pero siempre partiendo de una imagen propuesta y aprobada por la Iglesia antes que imaginada por los fieles. Como sugiere Calvino, lo que distingue a Loyola de las formas de devoción de época es el paso de la palabra a la imaginación visual como vía para alcanzar los verdaderos conocimientos profundos. De una imagen nacen otras<sup>4</sup>.

Tocar, creer, ser leal al rey. La fiesta es una experiencia en la que se comprende

3 Pedro Tomás Torrubia, *Práctica de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola ...: contiene las adiciones, anotaciones, meditaciones, oraciones vocales, lecciones espirituales, historiales, doctrinales, exámenes ...* (por Vicente Oliva, 1844), 107.

4 Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio* (Siruela, 2012).

el carácter intermedial de las imágenes, capaces de emocionar y de hacer llorar, además de reafirmar el amor y la lealtad a un rey muchas veces distante. En ese escenario del fasto y la mascarada, la imagen religiosa se convierte en uno de los principales focos de tensión. La imagen religiosa no es una simple imagen en términos de mera representación. Se les aplaude, se les canta, se las pasea. El duque Francisco de Fitz-James, Obispo de Saisons, señalaba el peligro y los límites que el culto a las imágenes de la Virgen María y los santos podía llevar en la confusión y emoción que provocaban:

Es cierto que a veces se producen estos sentimientos con exteriores acciones bastante semejantes a aquellas con que damos culto a Dios, como genuflexiones, humillaciones, inciensos, adornos de Iglesia y solemnidades en los Divinos Oficios. Más, según el principio ya sentado, todas estas acciones se refieren a Dios, y se le tributan todos estos honores en memoria de los Santos y en reconocimiento de las gracias que les hizo<sup>5</sup>.

Para el duque, el culto siempre está referido a Dios y no a los santos o la Virgen en sí mismos. Las fiestas dedicadas a ellos son expresiones dirigidas a Dios, que tienen como finalidad exaltar en los feligreses las acciones de los santos como ejemplos. Las reliquias y sitios destinados a los santos y la virgen tienen como finalidad la provocación del sentimiento de amor a Dios; son mediadores entre Dios y los hombres. La devoción no es hacia ellos sino hacia Dios. Para el Obispo, una “devoción mal arreglada” es justamente aquella que por sólo pensar en los santos olvida a Dios. La devoción “mal arreglada” también se expresa en la simple exhibición de símbolos como rosarios, cruces y medallas como señales de devoción, para no tener que pensar en cumplir con las obligaciones del verdadero cristiano. El exceso de manifestaciones, devociones y adornos son para el Obispo maneras de alejarse de la verdadera disposición y recogimiento necesarios para acercarse a Dios. Son distracciones en el camino de la fe que deben ser controladas.

Pero el uso de las reliquias y las imágenes era una práctica contradictoria que el propio Concilio de Trento había establecido. El Concilio declaraba el respeto y necesidad de la veneración de las reliquias en las iglesias, así como la utilidad de las imágenes en la instrucción del pueblo. El pueblo sencillo necesita del poder educativo de las imágenes y del control sobre las formas en las que recibe esas imá-

5 Francisco Fitz-James, *Instrucciones o pláticas para los domingos y fiestas del año: Trad. al castellano* (I. de Urrutia, 1791), 47.

genes: “se tendrá cuidado de hacerle bien comprender que no por esto se pretende representar la divinidad, como si pudiese ser percibida por los ojos del cuerpo o explicada por colores y figuras”. Las imágenes se saben peligrosas. Se buscaba establecer la diferencia entre la veneración idolátrica y la cristiana. El Concilio establece que no es a la imagen a la que se honra, sino a lo que evoca o representa.

La imagen cristiana era una imagen amorosa, devocional. Los protestantes rompían las estatuas de la Virgen, quemaban crucifijos, acribillaban imágenes de santos. Las historias narraban cómo, en los países del norte, se burlaban de la santa misa y la presencia de Cristo en la eucaristía. Se insultaba a Jesús y a la Virgen y se ultrajaba a Cristo y a sus emblemas. La desnudez del protestantismo se opuso al color del templo cristiano. Más que exageración o exceso, el arte se había convertido en un sistema de resistencias. La Contrarreforma puso a las imágenes en el centro del debate, porque las ubicó en el lugar del desagravio. La imagen era una reparación; cada vez que se destruía una, una nueva ocupaba el lugar de la que era retirada. Ese juego de sustituciones y reparaciones lo ocupó primordialmente María, como símbolo e imagen de la diferencia de doctrinas y como símbolo de la propia monarquía española. Nuevas imágenes y antiguos iconos de María componían un mosaico de imágenes que servían para demostrar la tradición.

Las Iglesias multiplicaban sus imágenes, sus lienzos, sus frescos, el oro y la plata. La imagen tridentina es afectiva, de la devoción, la promesa y la fe<sup>6</sup>. Ante el ultraje protestante, el cristiano derrama lágrimas, cumple promesas y atesora la imagen de su santo o de la Virgen. La imagen es, ante todo, milagrosa. Si desde el Concilio de Trento la Iglesia y los artistas debatían sobre temas de iconografía, la piedad popular sometía a múltiples reciclajes a esas mismas imágenes. Como ha señalado Stoichita, la relación que se establece entre la imagen pictórica y religiosa da cuenta de una relación entre imagen y símbolo, por el que la visión engendra

6 Sobre la cultura y el arte barroco en España y en América pueden consultarse los trabajos de Andrea Pantoja Barco, *Afrodita barroca: fragmentos para el estudio de una sensibilidad de la cultura. Popayán siglos XVII-XVIII*, Abya Ayala, 2008; Ximena Escudero Albornóz, *Historia y crítica del arte hispanoamericano. Real Audiencia de Quito, siglos XVI-XVIII*, Abya ayala, 2000; Guillermo Tovar de Teresa, *El pegaso o el mundo barroco novohispano en el siglo XVIII*, Editorial Renacimiento, 2006; Mabel Moraña, *Relecturas del barroco de indias*, Ediciones del norte, 1994; Héctor Velarde, *El barroco, arte de la conquista: El neo-barroco en Lima*, Universidad de Lima, 1980; Ana María Aranda, *Barroco iberoamericano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Giralda, 2001; Elisa Vargas Lugo, *Mexico Barroco*, Hachette Latinoamerica, 1993.

imágenes y las imágenes engendran visiones, esto es, la relación entre imagen e imaginario colectivo como una relación no mecánica sino de mutua implicación y transformación<sup>7</sup>. Las imágenes eran las que constituían el eje de la religiosidad del común de la gente, es por eso que había surgido la necesidad de arbitrarlas y censurarlas, para garantizar que las personas usaran las correctas en forma adecuada<sup>8</sup>.

Para la Reforma, la proliferación de imágenes de los católicos no eran expresiones verdaderas y auténticas de profunda piedad, sino medios para adoctrinar a través de técnicas pedagógicas que provocaban emociones y recogimiento. Las imágenes provocan conductas. Los componentes de la religiosidad cristiana se transforman en “engaños visuales” para los protestantes. La historia de las imágenes ligadas a la devoción no implica solamente la historia de los préstamos entre la escultura y la pintura desde el punto de vista de intercambios formales y técnicos. El Concilio había sido claro en relación a una necesidad imperiosa respecto de la producción de las imágenes. Los artistas habían sido hasta el momento objeto de los más variados controles sobre sus producciones.

El Concilio se focalizará en la idea del decoro para entender la pintura y la práctica artística. El texto aprobado era más que claro: “En adelante se evitará toda lascivia, de modo que no se adornen o pinten imágenes de belleza provocativa (...) nada que sea profano o deshonesto, puesto que a la casa de Dios conviene la santidad”. Fue el clero el que de allí en más elaboró decenas de tratados moralizantes que buscaban poner fin a los abusos en materia de pintura sagrada y a su vez señalaban las formas correctas de representar los pasajes sagrados.

Al año del dictamen del Concilio de Trento, ya se habían publicado una serie de tratados referidos a estas normativas. Es el caso de *Dialogo degli errori e degli abusi de Pittori circa l'Historia* (1564) de Andrea Gilio; el de *De imaginibus et miraculis sanctorum* (1569) de Castellani; las *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (1577) de San Carlos Borromeo; el *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* (1582) del obispo de Bolonia Gabrielle Paleotti; y, unas décadas más adelante, el *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1649) de Francisco Pacheco. Los tratados exigían al pintor no sólo el respeto de los parámetros de

7 Victor I. Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza, 1996), 92.

8 Freedberg, *El poder de las imágenes : estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, 445.

representación sino también el acompañamiento con el conocimiento, el sentimiento de fe y la piedad como elementos esenciales para la creación de esas imágenes. Cada personaje representado tiene atributos y características internas y externas que deben respetarse. Para Paleotti no debían representarse en actitudes jocosas ni en maneras poco dignas. Para Borromeo los desnudos debían ser sólo aquellos exigidos necesariamente. A su vez, se condenaban representaciones de seres de vida licenciosa, algo que el propio Caravaggio había sufrido en la censura de sus obras tanto al representarlos como al utilizarlos como modelos para representar a las figuras sagradas. Este rigor puesto en las representaciones se tradujo en controles y censuras. El mismo Miguel Ángel había sido censurado con su Juicio Final en su exhibición en 1541, por haber pintado, para algunos, una sala de baño o un prostíbulo. No fueron menores estas reacciones ya que el propio papa Pablo III llegó a pensar en eliminarlo y fue incluido en el Concilio de Trento el debate sobre esta obra entre los 33 decretos urgentes del 21 de enero de 1564. No quedó allí el escándalo producido y unos años después de varias intervenciones, Santa Catalina estaba completamente cubierta y vestida mientras que San Blas había girado su cabeza hacia Jesús<sup>9</sup>. Es interesante señalar que hacia 1649, Francisco Pacheco criticaba, como creyente, a Miguel Ángel, pero lo admiraba como artista. Si bien los tratados constreñían a los artistas a una representación guiada por la fe, había cientos de casos de artistas que habían desobedecido las consignas tridentinas.

La irrupción de las imágenes-espectáculo operaba a partir de la emoción como elemento central. Las imágenes cristianas se mueven, se aparecen en visiones o interceden por quien les suplica auxilio. Las historias de estatuas de la virgen que se mueven o lloran, de crucifijos que abrazan o de pinturas que cobran vida se multiplican. La necesidad de establecer parámetros para representar la imagen sagrada se traduce en la elaboración de tratados sobre los modos de pintarlas y esculpirlas. Porque, como escribe Juan Durán y de Bastero, en la traducción del tratado del mercedario Juan Interían de Ayala, los errores de representación “pueden imbuir errores perjudiciales al pueblo rudo e ignorante”<sup>10</sup>. De Ayala define a la pintura y a

9 Muela, *Iconografía de los santos*, 30.

10 Juan Interían de Ayala, *El Pintor christiano y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas: Dividido en ocho libros, con un apendice* (por D. Joachin Ibarra ... se hallará en Madrid, en casa de D. Felipe Alverá ..., en la de Pedro

la escultura como artes del imitar que, al igual que la oratoria y la poesía, ponen las cosas delante de nuestros ojos. Las imágenes se convierten en los libros del pueblo. La relación directa que se establece entre la imagen, la imitación y la mirada como conducentes al engaño y los malos hábitos se reitera en las críticas que las pinturas y esculturas recibieron a lo largo de los siglos.

Para Ayala es evidente que “son por lo común los ojos de los hombres resbaladizos, e inclinados al mal”. Por eso recomienda al pintor no pintar “hechos torpes y deshonestos, aunque estos sean tomados de las Sagradas Escrituras, sino que en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas, guardará también toda honestidad, y decoro, evitando en quanto sea posible, toda desnudez”<sup>11</sup>. Pintar o esculpir es una práctica que no sólo debe ser regulada, sino que también debe realizarse en cierto grado de virtud. Para el inquisidor Arbiol, la imagen y la teatralidad de las representaciones provocaban engaños y pecados. Porque los ojos y los oídos se ligan al goce y deleite del espectáculo. Los sentidos, exacerbados en la vivencia del espectáculo en los teatros o en las calles, son peligrosos canales del pecado y del desorden. La imagen emociona pero, también, adquiere un carácter sensual. Y es obligación del cristiano reprimir las pasiones.

El Concilio de Trento se enfrentaba al problema de la idolatría, de la religiosidad popular y la teatralidad de la liturgia frente al avance protestante. Pero el verdadero desafío provenía de América, un espacio para el que las medidas y los debates sobre la imagen no estaban preparados. Es el ambiente festivo y teatral el aspecto más complejo de la fiesta en el escenario urbano y sus préstamos con el teatro profano. No era extraño encontrar en el siglo XVIII críticas a estos recursos en la puesta en escena del espacio teatral de la ciudad, reprobando la escenografía como “mímesis escandalosa”. La idea del espectáculo y la escena, la idea de lo virtual, de lo falso o el simulacro, son las que generan una nueva sensibilidad y visualidad que tensiona las relaciones entre la fiesta sagrada y la fiesta profana. El juego entre apariencia y realidad que pone en escena, guiado por la idea de que la apariencia es aquello que muestra lo que no es en realidad. El cuerpo del santo no existe, pero la figura móvil que le da vida lo hace existir como simulacro.

Martinez ... y en la de Fermin Nicasio ..., y en Barcelona en la de Francisco Ribas, 1782).

11 Ibid., 23.

En América, las ficciones y los artilugios teatrales suponían una doble peligrosidad. En México, fray Luis de Zumárraga daba cuenta de esos peligros al advertir que para los *naturales* era costumbre “que...han tenido en su antigüedad, de solemnizar las fiestas y sus ídolos con danzas, sones y regocijos”. La posibilidad de que ocultaran debajo de las fiestas cristianas sus antiguas herejías era un riesgo muy costoso para dejar librado al azar<sup>12</sup>. No eran extrañas las coincidencias entre celebraciones religiosas y rituales americanos<sup>13</sup>. Las disputas sobre las expresiones de la religión popular en los territorios conquistados se basaron en la evangelización a través de la persecución de la herejía, la superstición y lo falso asociado a la idea del ídolo prehispánico y su sustitución. Las imágenes y las deidades encarnadas en materialidades diversas, provenientes del mundo religioso americano, se fundieron con lo maravilloso cristiano y las prácticas populares cristianas. Las imágenes estaban por todas partes. Pero no lograban unificar o uniformar ese el mundo del que Torquemada dijera que “sus dioses eran tantos que se perdía la cuenta”. La imagen era, más que evangelizadora, milagrosa. Ocultaba significados e identidades. La evangelización daba lugar a una nueva operación ejercida por la imagen sobre la sociedad colonial. Es así como los cultos domésticos y los objetos se asociaron en esta secreta unión que permitía la aparición de lo híbrido y lo clandestino, el ocultamiento de rituales recuperados o aún no perdidos, identificaciones de santos y dioses locales, viejas huacas, viejos espacios sagrados plagados de cruces cristianas y antiguas. La lucha contra esas creencias suponía una artillería visual y verbal intensa. Era preciso saber dónde se alojaban el demonio y la idola-

12 Citado en Pedro Lasarte, *Lima satirizada. 1598-1698. Mateo Rozas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes*, Fondo Editorial PUCP, 2006, p 102.,

13 Sobre este tema pueden consultarse los trabajos de Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*. 1942-2010, FCE, México, 1994; Gabriela Ramos y Enrique Urbano, *Catolicismo y extirpación de idolatrías: siglos XVI-XVII: Charcas, Chile, México, Perú*, Centro de Estudios Regionales andinos “Bartolomé de las Casas”, 1993; Teodoro Hamppe Martínez, *Cultura barroca y extirpación de idolatrías: La biblioteca de Francisco de Ávila, 1648*, Centro de Estudios regionales andinos “Bartolomé de las Casas”, 1996; Irene Marsha Silverblatt, *Luna, sol y brujas: géneros y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*, Centro de estudios regionales Bartolomé de las Casas, 1990; Fernando Armas Asín, *La construcción de la Iglesia en los Andes. XVI-XX*, Pontificia Universidad Católica de Perú, Fondo Editorial, 1999; Paulo Drinot y Leo Garofalo, *Mas allá de la dominación y la resistencia: estudios de historia peruana siglos XVI-XX*, IEP, 2005; Henrique Urbano, *Mito y simbolismo en los Andes: la figura y la palabra*, Centro de estudios andinos Bartolomé de las Casas, 1993; Ciudad Ruiz, Andrés. *Cosmovisión e ideología en los Andes prehispánicos*, SEACEX, 2004.

tría y cómo desterrar creencias encarnadas en todo tipo de soportes irreconocibles para la mirada europea. Esta tarea incierta y desconcertante no tuvo un accionar sistemático sino que desplegó diversas estrategias.

## SESIÓN 3

### América como laboratorio de imágenes.

Aniquilación y sustitución. América fue el escenario de una guerra de imágenes y de un laboratorio de imágenes en el que los ídolos indígenas fueron destruidos y sustituidos por las imágenes de los conquistadores. Las crónicas señalan el fervor con el que Hernán Cortés ordenaba destruirlas. Su ataque hacia las imágenes de los indígenas parecía ser más ofensivo y agresivo que el de los propios religiosos. En la crónica de Bernal Díaz del Castillo, se describe el encuentro de Cortés con las imágenes de los indígenas en la isla de Cozumel. Cortés les ofrece una imagen de la Virgen y una cruz, advirtiéndole a los indios que “si avían de ser nuestros hermanos que quitasen de aquella casa aquellos sus ídolos, que eran muy malos y les hazían herrar, y que no eran dioses sino cosas malas, y que les llebarían al infierno sus ánimas”<sup>1</sup>. Ante la respuesta negativa de los indios,

Cortés mandó que los despedacemos y echásemos a rodar unas gradas abajo, y así se hizo. Y luego mandó traer mucha cal, que había arto en aquel pueblo, e indios albañires, y se hizo un altar muy limpio, donde pusimos la imagen de Nuestra Señora; y mandó a dos de nuestros carpinteros de lo blanco que se dezían Alonso Yáñez y Álvaro López, que hiziesen una cruz de unos maderos nuevos que allí estavan; lo qual se puso en uno como umilladero qu'estaba hecho cerca del altar. Y dixo misa el padre, que se dezía Juan Díaz. Y el papa<sup>2</sup> y cacique y todos los indios estavan mirando con atención<sup>3</sup>.

La extirpación de los ídolos fue una empresa dura y progresiva en la que el mundo de los conquistadores y su relación con las imágenes se trasladaba al mundo indígena aplicando las viejas discusiones sobre la imagen y su materialidad a un nuevo universo visual. Los españoles habían llegado a América con un gran cargamento de imágenes: grabados, pinturas y esculturas iban sustituyendo a las imágenes locales. Moctezuma, los indios de Cozumel, los caciques de Tabasco

- 1 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España: Manuscrito «Guatemala»* (México: UNAM, 2005), 67.
- 2 En este caso, “papa” se refiere a lo que los cronistas identificaban como sacerdotes de indios.
- 3 Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 68.

y los caciques de Cempoala con los que se iba topando Cortés, iban recibiendo imágenes cristianas. Por si fuera poco, la imagen de la Virgen, llamada después “La Conquistadora”, apoyó y legitimó la empresa militar de Cortés. Las imágenes en América no fueron solamente objeto de control y parte central del programa de evangelización que la cultura europea ejerció sobre los territorios conquistados, fueron también las fieles compañeras de los conquistadores. La batería de imágenes de santos y vírgenes que acompañaban las expediciones y las intercesiones en momentos claves como batallas y fundaciones de ciudades, convertían a las divinidades cristianas, materializadas en sus imágenes, en poderosas armas de conquista. San Cristóbal había hecho llover sobre México en 1520 ante el pedido del conquistador. Santiago se apareció a los españoles en la segunda expedición, habiendo ayudado también a Cortés en varias ocasiones. La Virgen misma había apoyado a los españoles en reiteradas ocasiones, convirtiéndose algunas de sus imágenes en las de *la conquistadora*<sup>4</sup>.

Las imágenes europeas invadieron América inspiradas tanto por el programa evangelizador como por un imaginario aún plagado de elementos medievales. Las novelas de caballería que tanto gustaban a los conquistadores fueron también marco de interpretación para las imágenes americanas, otorgándoles a éstas una dimensión fantástica. No resulta extraño que los cronistas describieran los gestos iconoclastas en América bajo un barniz de teatralidad mágico que anulaba la complejidad de esas mismas imágenes<sup>5</sup>. Como señala Gruzinski, la dominación se desplegó a través del trueque de oro y la imposición de imágenes. La occidentalización tuvo esas dos caras como empresa de dominación. Este programa de intercambios, sustituciones, imposiciones y reinterpretaciones, de negaciones y redistribución de lo divino, tenía ya como trasfondo la propia secularización.

La llegada de los conquistadores fue acompañada por la invasión de sus imágenes. La idoloclasia a la que se entregaron tuvo marcados tonos veterotestamentarios. Una especie de lucha épica emprendida contra los paganos. Pero a diferencia de las imágenes paganas, los ídolos indígenas no eran seductores ni bellos. Ello no

4 Sobre la Virgen conquistadora véase, por ejemplo, el estudio de Miranda Godínez Miranda, *Dos cultos fundantes: Los Remedios y Guadalupe, 1521-1649: historia documental* (El Colegio de Michoacán A.C., 2001).

5 Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)* (Fondo de Cultura Económica, 2012), 45.

impedía que fueran destruidos bajo un barniz de teatralidad mágica y épica. El diablo estaba en cada una de sus imágenes. Y al igual que Ignacio de Loyola o Teresa de Ávila, los conquistadores eran amantes de las novelas de caballería<sup>6</sup>. América era un mundo de dimensiones fantásticas con un entorno visual inédito y confuso. Si el mundo cristiano exhibía sus imágenes, el indígena, por el contrario, las ocultaba.

La ofensiva contra las imágenes indígenas construyó una compleja red de prácticas y estrategias de evasión y re-acomodación, así como la construcción de estereotipos sobre el propio mundo indígena. La persecución y represión de estas prácticas provocó la creación de múltiples formas de resistencia y supervivencia a través del disimulo y de espacios de acceso a lo divino que los conquistadores no sospechaban ni comprendían<sup>7</sup>. La guerra de las imágenes sin duda se libraba en el terreno de múltiples estrategias de resistencia. Apariencia, disimulo, sustitución, visiones y objetos de culto perpetuaron el imaginario indígena. Fue así que los indios optaron por la estrategia de la sustitución, pero también de la acumulación. Entre sus imágenes y objetos de culto se sumaban las cruces, los rosarios y las vírgenes. Esta fusión de imágenes fue la repuesta al programa de control y evangelización que los españoles aplicaron a América y su resultado no podía preverse. En ese sentido, Gruzinski señala que la destrucción de las imágenes fue en realidad una mutilación<sup>8</sup>. En cierto modo, la conquista fue planteada en términos de imágenes: las cristianas frente a las indígenas. Las imágenes ocupan en la empresa de la conquista más espacio del que normalmente se les concede. La sustitución y mutilación también trajeron de la mano el trueque. La idoloclasia y la sustitución por imágenes cristianas implicaban una especie de trueque, trueque de “sus malditos ídolos” por imágenes verdaderas. Trueque de oro e imposición de imágenes. La conquista no puede escindir estas dos caras de su rostro. Esta lógica también atravesó las identidades, los valores y los sentidos.

La llegada y establecimiento de los órdenes religiosos, en un segundo momento, convirtió la guerra de las imágenes en un programa sistemático de destrucción de las imágenes indígenas. La iconoclasia de los órdenes religiosos, como sugiere Gruzinski,

6 Sobre este tema véase por ejemplo Irving Albert Leonard, *Los libros del conquistador* (Fondo de Cultura Económica, 2012).

7 Es el caso de los alucinógenos como vía de acceso al mundo de los dioses. Su uso era prácticamente incontrolable por parte de los españoles.

8 Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, 46.

a diferencia de la de los conquistadores, era una ofensiva más meditada. Las primeras décadas, marcadas por las campañas de los conquistadores en suelo americano, fusionaba búsqueda de oro con destrucción de ídolos. Los religiosos buscaban matizar esa hostilidad por lo idolátrico, casi de corte reformista, con las propias imágenes que los españoles utilizaban para predicar y evangelizar. La monarquía española era una monarquía católica y el mundo español estaba plagado de imágenes (superadas ya las tensiones medievales). Una religión con tantas imágenes como la católica encontraba dificultades a la hora de predicar la destrucción de imágenes. Lo que se pondría en discusión de allí en más era la identidad de la imagen y su naturaleza, así como el peligro del culto a las imágenes como fuente de equívocos. Pero este era un punto álgido que implicaba dentro del propio mundo español un aspecto peligroso de las propias imágenes. Las disputas sobre las expresiones de la religión popular en los territorios conquistados se basó en la evangelización a través de la persecución de la herejía, la superstición y lo falso asociado a la idea del ídolo prehispánico y su sustitución.

La vía de la prédica, la catequesis, las misiones volantes y todas las estrategias desplegadas desde el Concilio de Trento para delimitar la práctica y las formas de expresión y vivencia de la religión, forman parte de procedimientos para reformar conductas populares y facetas de las mentalidades calificadas muchas veces de supersticiosas y heréticas, pero también se basan en la dificultad de control de una experiencia —la visual— en la que el lugar donde las imágenes se hacen y existen es el cuerpo. Supersticiones, prácticas demoníacas y extirpaciones se transformaron en moneda corriente de las prédicas y escritos sobre las conductas y expresiones de religiosidad del pueblo en España y en América.

A partir del Concilio de Trento las herencias consideradas paganas o supersticiosas se confunden con prácticas no institucionalizadas de la religión oficial. Magia y superstición son manifestaciones de aberraciones a extirpar, pero que forman parte de un sistema de creencias religiosas que no nos permiten escindir en forma autónoma a lo religioso del conflicto social. Las políticas de la imagen en el Nuevo Mundo configuran un conjunto complejo de personajes, extirpadores, calificadores, celadores de la imaginería, Santo Oficio, Concilios y debates sobre la idolatría, los milagros y la religión de los *naturales*. Estas políticas de la imagen desencadenadas sobre las cosmovisiones indígenas, como ha señalado

Gruzinski<sup>9</sup>, reposaron sobre una mínima coerción y represión que dio espacio para una compleja articulación, confusión y superposición de culturas, devociones, imágenes y sentidos. Retomaban así la antigua defensa de la imagen como elemento con función pedagógica que había justificado su tolerancia. Fue esa facultad de la imagen la que las órdenes religiosas explotaron en América para desplegar sus programas.

Los programas iconográficos fueron ante todo una política eficaz que se abrió paso a través de las imágenes como unificadoras, homogeneizadoras y evangelizadoras. Lo maravilloso es cotidiano, las apariciones y milagros acontecen a lo largo y a lo ancho del virreinato. Esa localidad del culto, su laxitud respecto de la norma escrita y su manifestación familiar y cotidiana hicieron posible la desacralización de lo pagano en lo cristiano por mediación de la imagen<sup>10</sup>.

Las prácticas cristianas no eran ajenas, en su experiencia cotidiana, a lo maravilloso. Y las formas de expresión, ocultamiento y manifestación de lo sagrado indígena encontraron en esa característica un espacio fértil de fusión. Es así como los cultos domésticos y los objetos se asociaron en esta secreta unión que permitía la aparición de lo híbrido y lo clandestino, el ocultamiento de rituales recuperados o aún no perdidos, identificaciones de santos y dioses locales, viejas huacas, viejos espacios sagrados plagados de cruces cristianas y antiguas.

Los objetos de culto desbordan por todas partes. Se producen en grandes cantidades. Hacen milagros, se los venera, se los lleva a todas partes, se le cumplen promesas. Las formas de la devoción privada cobran un nuevo impulso. Así como se habían incorporado los viejos motivos medievales plagados de sirenas y centauros, la sociedad colonial los había recibido muchas veces asociados a los santos y vírgenes que acompañaban. Presencia de la función evangelizadora de la imagen pero también lectura no cristiana de la imagen por una sociedad india y mestiza que no necesariamente había resignado los viejos cultos y estructuras de pensamiento en las que el mundo no era un valle de lágrimas que precedía al paraíso y el Juicio final. En ese mundo amplio, sin infierno, con ancestros, deidades, con muertos que conviven con los vivos, con dioses ligados a la tierra, a los cultivos, a los astros, los personajes del cristianismo se fundieron en una compleja imagen

9 Ibid., 152.

10 Ibid., 143.

de superposiciones. La imagen y la prédica se sumaban en el intento cristiano de silenciamiento del panteón indígena. La imagen y la palabra se transformaron en alfabetos visuales, en artes de la memoria<sup>11</sup>. La lucha contra esas creencias suponía una artillería visual y verbal intensa.

La multicultural sociedad colonial dio espacio para el surgimiento de modos de pensamiento y representación locales. Las manifestaciones americanas no eran toscas o degradadas. El propio Concilio de Trento había fijado reglas de decoro pero no un estilo. Las órdenes religiosas consideraban necesario liquidar toda creencia indígena identificándola directamente con lo demoníaco. Agustinos y jesuitas encontraron una estrategia catequizadora en la utilización de los dioses locales, como ya lo hiciera el espíritu del Renacimiento repleto de dioses antiguos. Los dioses locales eran imperfecciones de las verdades cristianas. Y por tanto corregibles y sustituibles. Pero aun cuando se compartiera un alfabeto religioso en común fueron muy distintas las apropiaciones y lecturas que de ellos se hicieron, en especial en el caso de los Santos. Los jesuitas se caracterizaron por un intenso programa pastoral a partir de los lineamientos que el Concilio de Trento había establecido.

Misiones volantes, doctrinas de indios y parroquias fueron, entre otros, los espacios privilegiados de experimentación. Hacia 1610 el arzobispo Lobo Guerrero (1610-1622) y el Virrey Juan de Mendoza y Luna (1607-1615) lanzan una campaña de extirpación de idolatrías<sup>12</sup>. El jesuita Padre Alloza encontró como medio de evangelización los poderes que la Virgen tenía. Poderes por los que habían sido condenadas muchas mujeres por hechicería. Visiones, revelaciones, espiritualizaciones, erotismo. Santa Rosa de Lima había transformado en ese sentido el sufrimiento de la carne en un gesto de espiritualidad. Esa era la delgada línea que se asomaba entre lo idólatrico y lo correcto. La extirpación de las idolatrías era una lucha encarnizada contra el Diablo y las tinieblas. Los jesuitas en especial se encontraban entre dos discursos confrontados, la lucha contra la idolatría y la superstición y la búsqueda de la unión con Dios a través de un personaje como el de la Virgen María.

11 Gabriela Siracusano, *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII* (Fondo de Cultura Económica, 2005).

12 Alexandre Coello de la Rosa, *Conciencia criolla y espiritualidad en Lima colonial: vida del extático y fervoroso Padre Juan de Alloza (1597-1666)* (Instituto de Estudios Peruanos, 2002), 4.

En las imágenes virreinales del Perú las iconografías religiosas eran centrales. Pero esas representaciones cristianas retomaron gran cantidad de temas medievales y renacentistas. La presencia de los autores de la Antigüedad era fuerte en el Virreinato. La iconografía clásica fue reelaborada por el cristianismo y transformada en una herramienta de evangelización profunda. Esa reelaboración no fue ajena al arte en América. Francisco Stastny<sup>13</sup> señala que estos temas clásicos, como las escenas de la guerra de Troya, los dioses del Parnaso, Hércules, Orfeo, las sibilas, aparecen documentados en abundancia en los inventarios coloniales. La presencia de este tipo de personajes fue común en América en las imágenes de las festividades públicas, las pinturas privadas, y la amplia gama de objetos presentes en las iglesias. Esas imágenes se tornaron cotidianas, lo que no quiere decir que su sentido fuese sencillo. Desligados de sus significados originales y trasplantados a América produjeron un complejo código iconográfico. La lejanía de las cortes españolas, de la Inquisición y las reglas de la academia hicieron que los artistas locales pudieran liberarse de ciertas ataduras iconográficas importadas de la Europa cristiana, adaptándolas a su propio contexto social.

En el trabajo de Pérez Holguín en el Museo de América de Madrid se pueden observar los muros de las casas recubiertos de temáticas mitológicas: El Coloso de Rodas, Cupido, Mercurio, Saturno, Ícaro<sup>14</sup>. En este contexto las imágenes de la Virgen de espíritu inmaculista reflejan el triunfo de España en el mundo y una compleja red de relaciones entre la teología cristiana, el mundo grecolatino y el andino. Teresa Gisbert y José de Mesa<sup>15</sup> llaman la atención sobre la identificación de las sirenas tocando charangos en la portada de San Lorenzo de Potosí con las de la cosmología platónica, simbolizando la música de las esferas. Este espíritu humanista articuló tradiciones variadas generando una compleja red de relaciones iconográficas.

Existen registros a través de los cuales es posible confirmar la presencia y circulación de obras de la antigüedad. Lohmann menciona que el cronista Juan Díez

13 Francisco Stastny, «Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano», en *La tradición clásica en el Perú virreinal* (Lima: UNMSM, 1999), 7.

14 Ramón Mujica, *Rosa limensis: Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Historia (México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2013), 12, <http://books.openedition.org/cemca/2303>.

15 Teresa Gisbert y José de Mesa, *Arquitectura andina, 1530-1830: historia y análisis* (Embajada de España en Bolivia, 1985).

de Betanzos, en 1542, adquirió un volumen con las comedias de Terencio<sup>16</sup>. En 1548, el tesorero Alonso Riquelme tenía y guardaba con mucho cuidado un ejemplar de Justino. Entre los libros que poseía el encomendero Francisco de Isásaga se podían encontrar las obras de Cicerón, Terencio, Virgilio, Tito Livio y Horacio<sup>17</sup>. La presencia de los clásicos renovada por el espíritu renacentista se trasladaba a los Andes y se convertía en parte de las producciones locales literarias y artísticas. No era extraña la presencia del espíritu evocador del humanismo respecto del mundo pagano clásico. Y los registros evidencian a su vez que esos libros circulaban con facilidad creando un mercado interesante para los libreros. Emblemas, jeroglíficos y alegorías se combinan en función de la creación de Dios en todos los tiempos. Los dioses paganos y los animales fantásticos han perdido su fuerza y en su lugar han cobrado un poder moralizante y educativo.

En las universidades se estudiaban a los autores clásicos y medievales y cada orden hacía prevalecer una o la otra. Agustinos y dominicos eran fieles a la tradición tomista mientras que los franciscanos preferían a Duns Scoto y San Buenaventura<sup>18</sup>. Los agustinos, San Agustín y San Gregorio. Los jesuitas, Santo Tomás. En ese clima intelectual, religioso y político, la imagen en el mundo americano suponía la compleja mixtura entre tradiciones muy variadas provenientes de Europa, pero también del propio suelo americano. Es el caso del dogma de la Inmaculada Concepción de María, que se tradujo en una iconografía de alta eficacia simbólica por toda América. La difusión de la iconografía de la Inmaculada Concepción de María en España se inició en el siglo XV adaptando las representaciones medievales de María a la doctrina immaculista. Su iconografía se fundamentaba en fuentes de tipo narrativo. Recién hacia 1500 la representación de la Inmaculada se asemeja a la que se transformó en su iconografía específica en el siglo XVII. En América, María se transformó en la patrona y protectora, su difusión y representación no tuvieron límite. Esa preferencia americana es sugerente y nos lleva a preguntarnos

16 Guillermo Lohman Villena, en *La tradición clásica en el Perú virreinal*, ed. Teodoro Hampe Martínez (Lima: UNMSM, 1999), 119.

17 Pedro Guibovich Pérez, «Las lecturas de Francisco de Isásaga», *Histórica* X (diciembre de 1986): 191.

18 María Luisa Rivara de Tuesta, «Las influencias clásicas en la filosofía virreinal peruana: fray Jerónimo de Valera (1568-1625)», en *La tradición clásica en el Perú virreinal* (Lima: Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999), 49.

por los elementos y sentidos que la transformaron en la gran devoción continental. Su capacidad de fusionar elementos cristianos y no cristianos la transformó en una emblema de poder, amor y acción.

La guerra de las imágenes en el mundo colonial implicaba dos operaciones complejas. Una destinada a la sustitución material de las imágenes, la otra a la imposición de un imaginario y una mirada través de ellas. En cuanto a la ofensiva de la difusión de imágenes y su sustitución, la capacidad de los indígenas para reproducir y copiar las imágenes cristianas no dejaba de fascinar a los religiosos que llevaban adelante los programas de evangelización. Guaman Poma de Ayala ya había destacado la capacidad para el arte entre los *naturales*. El ejemplo que encuentra es el de la escultura. Nos muestra dos indígenas policromando un cristo y nos indica que las figuras de culto iban tomando cada vez más un papel central en el mundo americano. Poco a poco las imágenes escultóricas de la Virgen y Cristo recibían a los americanos en todas las iglesias o se transformaban en objetos privados celosamente guardados.

La Iglesia de la Contrarreforma toleró manifestaciones diversas a partir de una cultura de lo visual pedagógica. Pero ese proceso no dejó de ser cuestionado y atacado ante el temor de la idolatría. Las voces que cuestionaban el uso de imágenes para culto entre los indígenas sospechaba de la poca capacidad de éstos para comprender la diferencia entre la imagen y lo que ésta representaba. La sospecha también era psicológica. ¿Podían los naturales comprender la sutileza de la religión cristiana cuando también el diablo fabricaba imágenes? Fue el franciscano Torquemada el que en 1615 condensara el espíritu del programa evangelizador franciscano al expresar que una imagen “es la semejanza de otra cosa a la que representa en su ausencia”<sup>19</sup>. Aunque eso no la eximía del peligro que podía tornarla en un engaño malicioso. Pero tanto Torquemada como otros contemporáneos, no desean llevar este punto al terreno de las imágenes milagrosas cristianas, en donde a diferencia del ídolo indígena, los límites parecen hacerse más difusos.

La simultaneidad de la empresa iconoclasta sobre las imágenes indígenas con la proliferación descontrolada de las imágenes cristianas en el continente es notable y hace evidente esta dualidad del lugar de la imagen en el mundo colonial tanto en

19 Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario*, 227.

América como en los reinos de España<sup>20</sup>. Esta proliferación de la imagen cristiana se vio impulsada por el auge de la imagen grabada. Este nuevo medio de la imagen facilitaba la circulación y la llegada al continente permitiendo llevar adelante una conquista por medio de la imagen. No es solamente la imprenta la que a fines del siglo XV revoluciona la época, sino que las técnicas de grabado y reproducción de las imágenes se convierten en un poderoso medio de expansión colonial. La reproducción y copia de esas imágenes en América supuso la llegada de la escritura y la imagen en simultáneo para los artistas indígenas que pasaban horas copiando en los talleres estas dobles imágenes. La visualidad es cotidiana, asfixiante, el mundo español es sin duda un mundo de imágenes.

\*

La idoloclasia evocaba ecos de la iconoclasia en tiempos de Trento. El ídolo indígena era un elemento que sólo podía pertenecer al mundo de los conquistadores y la cultura visual occidental. La tradición cristiana irrumpía dentro del mundo americano para convertir a lo visible indígena en imágenes idolátricas y falsos dioses. Los conquistadores sólo podían ver ídolos. La herencia cristiana convertía a las imágenes en objetos de una teoría de lo religioso que conjugaba la tradición veterotestamentaria con la aristotélica y la tomista. En el propio terreno conquistado, los ídolos sólo podían convertirse en el rechazo de los santos y de la Madre. Los españoles buscaban la figuración y la idolatría para promover una piedad basada en las imágenes antropomorfas. Los ídolos son “cosas malas”, son el diablo y sus engaños. El ídolo es pura materialidad y está habitado por el diablo. Materia impura y mentira, la imagen y los dioses de los indígenas se reducen a la oposición entre la materia y el significado:

Tenían muchos ídolos de barro, unos como caras de demonios y otros como de mugeres, y otros de otras malas figuras, de manera que, al parecer, estaban haziendo sodomías los unos indios con los otros; y dentro de las casas tenían unas arquillas de madera y en ellas otros ídolos<sup>21</sup>

---

20 Serge Gruzinski señala que justamente la primera obra indígena inspirada en occidente se remonta a 1525. Es la copia de una viñeta grabada sobre una bula que representa a la Virgen y a Cristo. Esta primera obra tiene como telón de fondo el comienzo de las campañas iconoclastas en el continente, justamente ese mismo año, con la destrucción de los ídolos de Texcoco. Gruzinski, *La guerra de las imágenes*.

21 Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 12.

La relación entre la imagen y lo que representa, tan compleja y ambigua dentro del propio cristianismo, implicaba imponer a las imágenes indígenas una relación entre la imagen y su arquetipo que era evidente para los españoles. Pero la imagen de culto no es una representación sino pura presencia. Si no escindimos la imagen del medio y del cuerpo como lugar de las imágenes, podemos comprender cómo tanto el ídolo como la imagen cristiana superan el mero carácter de lo que el concepto de representación supone. La imagen es potencia, agencia y presencia. Saluda, sana, vuela, se aparece, habla. No es una mera materia inerte sino un complejo artefacto.

La imagen cristiana y el ídolo existen para la mirada española. Y esta existencia supone la aceptación, en cierto modo, de la equivalencia entre ambas imágenes. El ídolo se sustituye por la imagen cristiana, cuando se quitan y se ubica en su lugar una imagen de la Virgen o de un santo. Imágenes contra ídolos, imágenes verdaderas contra imágenes falsas.

La guerra de las imágenes y el control de las expresiones religiosas ligadas a lo herético no eran más que la manifestación de la imposición de un imaginario. La imagen estática de las paredes y los cuadros, medios de la artillería conquistadora, pronto desplegaría un dispositivo más poderoso y manifestamente ambiguo: las imágenes espectáculo de las procesiones que desembarcarían en el continente. América fue un laboratorio de imágenes en el que el poder se desplegó a través de un orden visual en el que los reyes distantes se hacían presentes a través de su cuerpo dual, natural, político y en imágenes.



## SESIÓN 4

### Los Reyes distantes. Imágenes y poder en América.

En el mundo de la España monárquica y la América colonial, las imágenes no solamente están ligadas a la devoción o a la fiesta. Es por eso que a lo largo de las décadas, las celebraciones no han sido solamente objeto de estudio por sus elementos devocionales o rituales sino también en tanto vehículo de propaganda política de las monarquías europeas. Fue sin duda el trabajo de José Antonio Maravall<sup>1</sup> el que dio un nuevo impulso para considerar a la fiesta como un medio para “mover voluntades”. La monarquía española se estructuraba a partir del funcionamiento de las Cortes, entendidas como una organización política, tanto administrativa como social, conformada por la Casa Real, los Consejos, los Tribunales y los cortesanos. Para algunos autores, la monarquía española debe ser definida como una “monarquía de las cortes”<sup>2</sup>, cortes que incluían tanto los dominios europeos como los americanos<sup>3</sup>.

La vida en las ciudades de los siglos XVII y XVIII en España y América está fuertemente marcada por la fiesta en el escenario de las ciudades. Estudios extensos y detallados como los de María Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): Estudio y documentos*<sup>4</sup>, nos acercan a la comprensión de los modos

- 1 Véase el ya clásico trabajo de José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco* (Barcelona: Editorial Ariel, 2012).
- 2 Antonio Alvarez-Ossorio Alvariño, «La corte: un espacio abierto para la historia social», en *La Historia Social en España. Actualidad y perspectivas*. Actas del Primer Congreso de la Asociación de Historia Social (Zaragoza, 1991), 247-60.
- 3 Sin duda un estudio clásico es el de Norbert Elias, en el que sugiere cómo, sólo dentro del grupo de la corte, los miembros encuentran y afirman su identidad personal. Norbert Elias, *La Sociedad Cortesana* (USA: Fondo De Cultura Economica USA, 2012).
- 4 Sobre las cortes y las fiestas durante el reinado de los austrias, véase Teresa Ferrer, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): Estudio y documentos* (Universitat de València, 1993). También Teresa Ferrer Valls y Teresa Ferrer, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III* (Tamesis Books, en colaboración con la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991). así como Teresa Ferrer Valls, «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en

en que la relación entre las cortes y el aparato festivo se traduce en un fenómeno cultural sintético que exhibe un programa de ideas a través de la articulación de diferentes lenguajes y dimensiones de sentido como la discursiva, la estética, la visual, etc. Tanto el arte como la emblemática, la arquitectura y el teatro se convierten en elementos clave de comprensión de este fenómeno. Para el caso americano, la imagen del rey se convierte en un asunto clave para comprender el despliegue de poder político y el papel central que las imágenes tuvieron en ese contexto.

En términos generales, las imágenes han encontrado espacio dentro de los estudios de historia del arte más clásicos hasta los más renovadores, como es el caso de Víctor Mínguez<sup>5</sup> y el estudio de las imágenes de los reyes en la América colonial y española así como de la emblemática<sup>6</sup>. Sin duda hay dos obras clave que inauguran el estudio de las representaciones y liturgias del poder referidas a la monarquía. Por un lado la gran obra de Marc Bloch *Los reyes taumaturgos* (1924)<sup>7</sup> y la de Ernst Kantorowicz, *Los dos cuerpos del Rey* (1957)<sup>8</sup>. Estas dos obras abrieron la puerta al estudio de los fundamentos del poder y se convirtieron sin duda, en una lectura necesaria para enmarcar la comprensión de la imagen del rey más allá del arte (ampliar con el texto de la unidad 2, sesión 2).

La imagen del rey en los dominios americanos es inseparable de una política y estrategia de conquista basada en las imágenes. La historiografía sobre Hispanoamérica colonial ha insistido mucho en la relación entre las reformas borbónicas y el proceso de independencia americana, especialmente en lo que alude al proceso de generación de un sentimiento de postergación de los criollos en los cargos políticos, eclesiásticos y militares. Sin embargo, se ha comenzado a reflexionar sobre la necesidad de evaluar y comparar el impacto de dichas reformas en cada virreinato.

el siglo XV», 1994, 145-69.

- 5 Víctor Mínguez, *Los Reyes Distantes: Imágenes Del Poder en el México Virreinal* (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1995).
- 6 Víctor Mínguez, «La emblemática novohispana», en *Las Dimensiones Del Arte Emblemático*, ed. Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (México: El Colegio de Michoacán A.C., 2002), 141-66.
- 7 Marc Léopold Benjamin Bloch, *Los reyes taumaturgos: estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra* (Fondo de Cultura Económica, 2006).
- 8 Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval* (Akal, 2012).

Diversos estudios regionales muestran que en muchos lugares las reformas tuvieron un impacto diferente, sobre todo en lo eclesiástico, y que las elites locales habrían buscado controlar su aplicación, lo que delineó una práctica política a nivel local que preparó el terreno para la formación de gobiernos criollos a partir de 1810.

Las Reformas pretendían imponer un nuevo modelo sociocultural que, como señala Lempérière<sup>9</sup>, implicaba la injerencia real en ámbitos que hasta el momento habían sido exclusivos de las corporaciones eclesiásticas y los gobiernos municipales. La mayoría de los autores acuerda en que las Reformas tuvieron un impacto más matizado y limitado en América<sup>10</sup>. Las sociedades americanas respondieron en forma variada al impacto de estas transformaciones. A su vez, como señala Ana María Lorandi<sup>11</sup>, al descentralizarse el enfoque se han analizado centros como México y Perú, pero no regiones marginales como Buenos Aires.

En ese contexto, no podemos dejar de observar las formas en que la fiesta hispanoamericana se tradujo en un espacio de construcción y reafirmación de los lazos sociales y políticos en América a lo largo del proceso de transformación que implicó el siglo XVIII y que culminó con las independencias latinoamericanas. No fueron simples escenificaciones del poder sino que funcionaron como espacios de disputa, control y transformación de prácticas políticas y de las subjetividades. Las fiestas funcionaron como dispositivo visual de la puesta en escena de la *apparitio regis* que acompañaba a las imágenes del monarca.

Las celebraciones fueron un elemento central de las cortes en España desde el siglo XVI. Durante el reinado de Carlos V y Felipe II se desarrolló un sistema de mecenazgo teatral y las cortes españolas fueron foco de producción de este tipo de

- 9 Annick Lempérière, «La representación política del Imperio español a finales del Antiguo Régimen», en *Dinámicas de Antiguo Régimen y orden constitucional: representación, justicia y administración en Iberoamérica, siglos XVIII-XIX*, ed. Marco Bellingeri, 2000, 203.
- 10 Por ejemplo, François-Xavier Guerra, «El ocaso de la monarquía hispánica: revolución y desintegración», en *Inventando la Nación. Iberoamérica en el siglo XIX*, ed. Guerra, Francois-Xavier y Annino Von Dusek, Fondo de Cultura Económica (España, 2003), 117-51; Horst Pietschmann, «El ejercicio y los conflictos del poder en Hispanoamérica», 1999, 669-92; François-Xavier Guerra, *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas* (Madrid: Encuentro, 2011); David A. Brading, «La España de los Borbones y su imperio americano», en *Historia de América Latina*, ed. Bethell, Leslie (España: Critica, 1990), 85-126.
- 11 Ana María Lorandi, *Poder Central, Poder Local: Funcionarios Borbónicos en el Tucumán Colonial: Un Estudio de Antropología Política* (Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial, 2008).

espectáculos<sup>12</sup>. La palabra, la gestualidad y los vestuarios caracterizaron las piezas teatrales que gustaban a los nobles españoles<sup>13</sup>. Este terreno del fasto, de la mascarada y el torneo dramatizado, tenía su origen en la cultura medieval y fue uno de los elementos de mayor influencia de la cultura de los siglos XVI y XVIII en España y América<sup>14</sup>. En ese contexto, los Borbones posicionaron y desplegaron la imagen del poder real a través del aparato festivo, trasladando la figura del rey en imágenes al otro lado del Atlántico. Las cortes virreinales se convirtieron en el escenario de disputa y negociación del poder. Las reformas se proponían no solo el control y la reorganización política de las colonias de ultramar sino el fomento de una nueva forma de acercarse a Dios. La estrategia referida a la imagen del rey no tardó en transformarse en un asunto de estado.

Los Borbones, en su intento de control del clero y de sus rentas, ubicaron a la imagen del soberano y de la monarquía en el centro del mundo colonial. Capitalizando el poder simbólico y la eficacia de las imágenes en la figura del rey y de la promoción de una moral más interior y ascética, se produjo un acercamiento a Dios más sobrio a través de la caridad y la moral cristiana. En América, el poder se desplegaba a través de las fiestas públicas y las complejas relaciones establecidas dentro de sus cortes virreinales. En este sentido, Torres Arancivia, en su análisis de las cortes virreinales en Perú, muestra cómo la creación de los virreinos reforzaba la figura del virrey creando alrededor de su figura cortes que reflejaban o calcaban la corte real castellana<sup>15</sup>. De allí que los rituales y símbolos del poder ligados a su persona se transformaron en objetos de disputa e intriga en la sociedad colonial. Las resistencias de las elites a estos funcionarios y los cortos períodos de gobierno que la corona permitía también limitaban sus poderes e injerencias.

La imagen del rey ha sido —y sigue siendo— un objeto de estudio central para diversas disciplinas, sobre todo por las singularidades que entraña su propia naturaleza y por el desafío que nos impone al implicar conceptos tan complejos como los de presencia y semejanza.

---

12 Valls, «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», 17.

13 José Jaime García Bernal, *El Fasto Público en la España de Los Austrias* (Universidad de Sevilla, 2006).

14 Valls, «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», 19.

15 Eduardo Torres Arancivia, *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII* (Fondo Editorial PUCP, 2006), 59.

## El poder se da en imágenes

La mayoría de las monarquías, desde su origen mismo, se han caracterizado por el interés manifiesto en el uso de las imágenes como elementos clave de propaganda política. La monarquía española constituye un caso especial. Con la conquista de América, España experimentó el desafío de gobernar un imperio de dimensiones fantásticas. Como ha señalado Serge Gruzinski<sup>16</sup>, las imágenes fueron los principales instrumentos de la cultura europea en la gigantesca empresa de occidentalización que se desplegó sobre los dominios americanos, adoptando la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó por siglos. La conquista de los territorios americanos se enmarca en un período dominado por un intenso debate sobre la figura del Príncipe y la cuestión del poder. Ese debate irrumpió en España a través de los trabajos de Maquiavelo y dio lugar a una gran cantidad de escritos, en especial los llamados “Espejos de los Príncipes”<sup>17</sup>. Estos manuales proponían y diseñaban la figura del monarca y, a su vez, encarnaban las diversas corrientes que debatían la cuestión del poder. Como señala Mínguez<sup>18</sup>, paralelamente a estos debates, las artes plásticas desarrollaron una nueva iconografía que se proponía transformar esos mismos conceptos en imágenes, renovando el viejo divertimento humanista de la emblemática al convertirlo en un instrumento de codificación iconográfica<sup>19</sup>.

La emblemática, los jeroglíficos y una gran artillería de imágenes y objetos diversos se convirtieron en los vehículos privilegiados de difusión de la imagen del rey y la monarquía. La imagen del rey encontró nuevos medios para existir y perdurar, potenciando su eficacia. Para Mínguez, lo que diferenció a

---

16 Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español: siglos xvi-xviii* (Fondo de Cultura Económica, 1991), 12.

17 Víctor Mínguez, *Los Reyes Distantes: Imágenes Del Poder en el México Virreinal* (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1995), 15.

18 *Ibid.*, 16.

19 Sobre la relación entre poder político y arte efímero se puede consultar trabajos tales como el de Antonio Bonet Correa (1979) “La fiesta barroca como práctica del poder”, *Diwan*, Zaragoza, núm. 5-6, pp.53-85; Jose Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*, Universidad de Sevilla, 2006; María Jesús Mejías Álvarez, *Fiesta y muerte regia: las estampas de tómulos reales del AGI*, Editorial CSIC, 2002; María Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tamesis Books, 1991; Víctor Mínguez, *La fiesta barroca: los virreinos americanos, 1560-1808*, Universidad Jaume I, 2012.

la monarquía española del resto de sus pares europeas fue la necesidad de extrapolar su imagen a los territorios conquistados de América, a través del despliegue del fasto público. Las obediencias y lealtades funcionaban a través de una poética del poder encarnada en la experiencia festiva y sus símbolos, no sólo en las fiestas reales (exequias y proclamaciones) y virreinales (entradas de virreyes y arzobispos), sino a través de las imágenes y objetos que componían los espacios de construcción de poder (fiestas y celebraciones); los signos del poder (emblemas, alegorías, objetos); los rostros (imágenes, retratos, efigies, individuos) y los espacios (púlpitos, plaza, ciudad, cabildo)<sup>20</sup>. Esa artillería de artefactos visuales fue parte central de una cultura del espectáculo y del gesto. La traslación de la imagen monárquica hacia los territorios conquistados en América, con la gran distancia de por medio, no podía ser literal y dio lugar a matices locales y prácticas particulares.

Para la monarquía hispánica, en el centro de ese despliegue visual, la imagen del rey fue el medio privilegiado de construcción del poder monárquico y las obediencias políticas. Durante el reinado de los Austrias y con algunas modificaciones durante el período borbónico, la utilización de un despliegue visual basado en la mitología como exaltación de las virtudes del monarca, no se modificó. Fue la concepción dinástica la que sufrió algunas modificaciones en los sistemas estilísticos y narrativos que utilizó la nueva dinastía en cuanto a las formas de legitimación del poder dadas a través del control absolutista de los territorios conquistados, que lejos de formar parte del reino, se habían convertido en colonias<sup>21</sup>.

Como vemos, la imagen del rey es un problema que trasciende por completo aquellas representaciones que habitualmente suelen ser consideradas, como sus retratos. Debemos enmarcar su imagen desde la perspectiva de la cultura visual. Comprendemos así cómo la imagen del monarca experimentó y provocó las más variadas crisis, situaciones y reacciones. La íntima relación establecida entre la imagen y el cuerpo político del rey evidencia los complejos mecanismos por los que la imagen vive y sobrevive mudando de medios. Pero esa imagen sólo se abre

---

20 Los estudios de Fernando R. De La Flor sobre las poéticas del poder en el barroco y el régimen visual ligado a ellas, son lecturas ineludibles. Sobre este tema en particular, puede consultarse la obra *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*, Abada, Madrid, 2009; *Política y fiesta en el Barroco*, Universidad de Salamanca, 1994.

21 Mínguez, *Los Reyes Distantes*, 96.

a su comprensión si somos capaces de aproximarnos a los modos propios de funcionamiento y existencia de las imágenes.

Entre los siglos transcurridos entre la Edad Media hasta el siglo XVIII, la concepción de la indisolubilidad del cuerpo político y natural del Rey –y de su *dignitas*– fue sufriendo notables transformaciones. Es por eso que la separación definitiva de los dos cuerpos del rey se conecta directamente con el desarrollo del Estado. Fueron justamente los Borbones quienes llevaron adelante el proceso de construcción del Estado sostenido por una burocracia central, la promoción de la imagen del Rey y el despliegue de un absolutismo que impactaría directamente sobre los dominios de ultramar.

La política y la cultura visual se nos presentan estrechamente vinculadas. Por ejemplo, los *Espejos de príncipes* no nos ofrecen simplemente acceso a las ideas ligadas a los derechos y a los deberes de príncipes y súbditos, sino que nos permiten comprender aquellas concepciones vinculadas a las características, naturalezas, virtudes y temperamentos que los monarcas debían exhibir y que fueron encarnadas en los libros de emblemas. Bueno, Sabio, Hermoso, Hechizado, Piadoso, responden a modelos e imaginarios ligados al monarca. Es el caso de la virtud de la prudencia tan predicada a los monarcas en los siglos XVII y XVIII. La moral prudente y la prudencia política, que se expresa claramente en las palabras de Gracián: “modestos ojos entre cristales de disimulación... Ceñía sus sienes, por vendedora, y por reina –que quien supo disimular supo reinar–, con una rama del moral prudente”<sup>22</sup>. Todo el *Oráculo manual* de Gracián describe un arte de la dominación mediante la simulación; del mirar se pasa al admirar, porque la admiración es despertada por la simulación y por las apariencias. Las imágenes y emblemas utilizados en las ceremonias reales condensaban la lista de virtudes que los reyes españoles debían exhibir. Lo visual parecía imponer metáforas y simbologías al orden discursivo. La política se desplegaba y se configuraba a través de un orden visual y un régimen de la visualidad precisos.

Para la construcción de las imágenes y escenarios, se consultaban numerosos libros de emblemas. Para las decoraciones festivas no era extraño que libros como *Mundus symbolicus* de Filippo Picinelli, publicado en Milán en 1653, fueran consultados. Laberintos, epigramas, jeroglíficos conformaban un complejo

22 Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) (Linkgua digital, 2012), 319.

programa iconográfico. También eran claves los libros *Emblematum Libellus*, de Andrea Alciato, publicado en 1560, las *Empresas Morales* de Juan de Borja o los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco. La cultura emblemática llega simultáneamente a España y a América. Hacia 1520 en el claustro de la Universidad de Salamanca se podían encontrar influencias del libro de Alciato<sup>23</sup>. Víctor Mínguez, en su estudio sobre la emblemática en América y España, señala que no hubo una etapa pre-emblemática (en la que el emblema era considerado patrimonio exclusivo de las elites), sino que esta cultura se difundió cuando se popularizó, convertida en un instrumento pedagógico de la moral contrarreformista y propaganda monárquica<sup>24</sup>.

En las exequias organizadas por el Santo Oficio en México en honor a Felipe IV, nos encontramos la identificación entre la fe y Fernando el Católico; la esperanza con Carlos V, la prudencia con Felipe II y la piedad con Felipe III<sup>25</sup>. La corona española fue especialista en vincular su imagen y dinastía con los héroes clásicos, retomando el prototipo humanista de la virtud. Entre ellos, destacan Hércules, Apolo, Mercurio y Teseo. Las exequias de Carlos V son emblemáticas al haber establecido un parámetro iconográfico para las siguientes. Las exequias de Felipe IV en México, en 1666, identificaban al rey con Jasón, Jano, Teseo y Perseo. Los Borbones extenderán la retórica mitológica desde las exequias a las bodas, nacimientos, coronaciones y otros festejos regios<sup>26</sup>. Estos festejos tenían una clara finalidad política: la exaltación de la figura del rey y el reforzamiento de las lealtades.

Tradicionalmente, el monarca era rodeado con emblemas alusivos a la Antigüedad clásica, pero en el siglo XVIII comienza a ligarse a las virtudes cívicas, exaltando sus logros contra los enemigos o como custodio de la paz. Es importante señalar, a su vez, que las propias Reformas Borbónicas habían edificado un Estado en torno a la figura del rey en contra de la tradición pactista de los Austrias<sup>27</sup>,

23 Mínguez, «La emblemática novohispana», 141.

24 Ibid., 143.

25 Ibid., 43.

26 Sobre las exequias de Felipe IV puede consultarse el trabajo de Adita Allo Manero, *Iconografía funeraria de las Exequias de Felipe IV en España e hispanoamérica*, Cuadernos de Investigación. Historia, Logroño, vii, 1981, 73-96.

27 Carmelo Lisöan Tolosana y Salustiano del Campo Urbano, *La Imagen del rey: (monarquía, realeza y poder ritual en la casa de los Austrias): discurso de recepción del académico de número*

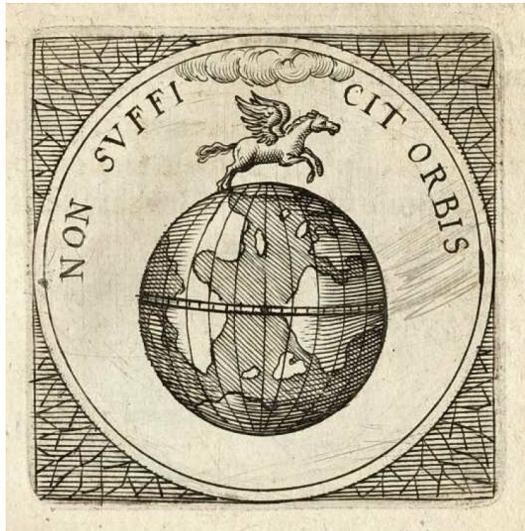
basada en la relación vasallo-señor. El absolutismo de los Borbones compartía en ese sentido, como señala Ortemberg, un punto en común con el pensamiento ilustrado, en su rechazo por los privilegios de los cuerpos. La relación entre lo súbditos y el rey debía ser sin intermediarios<sup>28</sup>.

A comienzos del siglo XIX, la fiesta no pierde el carácter de espectáculo capaz de escenificar el poder a partir de un complejo sistema simbólico. Porque el rito moderno se basa en el espectáculo y la escenificación del poder. El espacio público continuará siendo un espacio de vivencia colectiva en el que la fiesta cívica recupera el tono religioso a través de otros símbolos y la capacidad de reflejar una imagen ideal de la propia cultura. La independencia retoma los festejos reales y los convierte en festejos por sus héroes. El universo de las fiestas, poblado de santos, reyes y virreyes, comienza a exaltar la figura de criollos. A diferencia de la Revolución Francesa, en la que las fiestas se constituyeron a partir de la ruptura con el pasado, en América se reutilizaron las viejas fórmulas ligando el pasado inmediato con el presente. Como señala Víctor Mínguez, se construye un nuevo panteón mítico, con hombres cercanos y no con monarcas distantes<sup>29</sup>.

*Excmo. Sr. D. Carmelo Lisón Tolosana y contestación del Excmo. Sr. D. Salustiano del Campo Urbano, sesión del 4 de febrero de 1992* (Espasa Calpe, S.A., 1992), 191.

28 Pablo Ortemberg, «Algunas reflexiones sobre el derrotero social de la simbología republicana en tres casos latinoamericanos. La construcción de las nuevas identidades políticas en el siglo XIX y la lucha por la legitimidad», *Revista de Indias* 64, n.º 232 (2004): 700.

29 Mínguez, *Los Reyes Distantes*, 142.







**SANS SOLEIL EDICIONES ARGENTINA**