

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA

*“AL PRINCIPIO YA EXISTÍA LA IMAGEN”.
LA IMAGEN COMO SÍMBOLO, ENTRE ICONOFILIA E ICONOFOBIA*

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL
ILMO. SR. DON FRANCISCO JUAN MARTÍNEZ ROJAS
EN LA APERTURA DEL CURSO ACADÉMICO 2019 - 2020

ACTO CELEBRADO EN EL AUDITORIO MANUEL DE FALLA
EL DÍA TREINTA Y UNO DE OCTUBRE



GRANADA

“AL PRINCIPIO YA EXISTÍA LA IMAGEN”.
LA IMAGEN COMO SÍMBOLO, ENTRE ICONOFILIA E ICONOFOBIA

“AL PRINCIPIO YA EXISTÍA LA IMAGEN”.
LA IMAGEN COMO SÍMBOLO, ENTRE ICONOFILIA
E ICONOFOBIA

Francisco Juan Martínez Rojas

Sra. Directora

Sras. y Sres. Académicos

Señoras y Señores

1. *DAVIDE IN ROTELLE.*

El motivo fundamental que me ha llevado a elegir este tema para la lección inaugural del curso académico 2019-2020, fue una anécdota que me sucedió el pasado mes de julio, durante mi tradicional estancia de investigación en la Ciudad Eterna. Una tarde, paseando por la Via della Pace, a espaldas de Piazza Navona, y enfrente justo de la fachada de la iglesia de Santa María della Pace, llamó mi atención un curioso cartel propagandístico, que reivindicaba mayores inversiones en el patrimonio cultural italiano. Para expresar la actual precariedad en que se encontraban las actuaciones en ese campo, el creador del cartel había representado al David de Miguel Ángel, custodiado en la Academia de Florencia, sentado en una silla de ruedas, como si de un discapacitado físico se tratase. *Davide in rotelle.*

La coincidencia o cercanía espacial de esa recreación de una de las más famosas esculturas con obras de Pietro da Cortona, como la fachada de Santa María della Pace, Rafael de Sanzio, de quien se conservan pinturas al fresco dentro del mismo templo, Donato Bramante, que construyó el magnífico claustro adyacente, Carlo Maderno, autor del altar mayor, Antonio de Sangallo el Joven, que diseñó la capilla Cesi, Orazio Gentileschi y otros artistas que dejaron su impronta en obras que decoran este imponente espacio arquitectónico, me hizo pensar en la perdurabilidad de las imágenes en el imaginario cultural occidental, pero a la vez, la transmutación significativa a que muchas de ellas son sometidas por razones diversas, que van desde auténticos remakes iconográficos –permítaseme el anglicismo- como el realizado por el cineasta Luis Buñuel con *La Última Cena* de Leonardo da Vinci en su película *Viridiana*, hasta la simple falta de inspiración artística de quien, para alcanzar notoriedad, pretende llamar la atención y gozar de popularidad generando escándalo en los espectadores de la obra, reinterpretando provocadoramente algún modelo iconográfico clásico, sobre todo religioso.

A esta realidad se unen otras reacciones humanas ante las imágenes. Pensemos en episodios recientes de brutal destrucción del patrimonio, como los ocurridos con los Budas gigantes de Bamiyan, en Afganistán, y los templos y escul-

turas de la antigua ciudad de Palmira, en Siria, que ponen de manifiesto que el iconoclasmo no es una realidad circunscrita en Oriente a los siglos VIII-IX, y en Occidente al s. XVI, y algunos otros episodios más recientes y cercanos, de infausto recuerdo. A lo largo de los siglos, el ser humano parece bascular entre la iconofilia y la iconofobia, entre la iconodulía y el iconoclasia o iconoclasmo, en una relación con las imágenes que es cuanto menos paradójica. La imagen ha sido sometida a lo largo de los siglos a muchos usos e interpretaciones¹, pero no se puede olvidar que es un símbolo, con toda la carga antropológica que ello implica, y cuando se pierde esa perspectiva o se niega y elimina en virtud de postulados filosóficos, políticos o religiosos, se crea y alimenta el adecuado caldo de cultivo para cuestionar la legitimidad de las imágenes, poniendo así las bases para su anulación o destrucción.

2. LA IMAGEN ES UN SÍMBOLO (HOMO SAPIENS = HOMO SYMBOLICUS = HOMO RELIGIOSUS).

Afirma Julien Ries que el signo y el símbolo son dos elementos esenciales en el imaginario humano: constituye un

¹ Cf. MILES, Margaret R. *Image as Insight. Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*. Eugene, Wipf & Stock Publishers, 2006, pp. 15-39; BERGER, P. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.

elemento esencial del pensamiento humano y de la vida del hombre. Es, por así decirlo, su carnet de identidad. Se sitúa al origen de la creatividad artística, poética y literaria. Juega un papel capital en el conjunto de las actividades del ser humano. Está en el origen de la cultura, de su desarrollo y de su permanencia².

El signo es una realidad que está dotada de una consistencia propia pero que, ya sea por convención o por relación natural e intrínseca, conduce a otra realidad: el humo es signo del fuego. Todo signo es un medio de comunicación entre los hombres.

El símbolo es un signo. En Grecia, *symbolon* significaba un objeto cortado en dos partes, que eran conservadas por dos personas diferentes, y estaban destinadas a hacer reconocer a quienes las tenían: identidad, garantía, prenda, testimonio, alianza, fuerzas unitivas. El símbolo es un signo que conduce a una realidad invisible, con la cual él pone en comunicación al hombre haciendo pasar su inteligencia de lo visible a lo invisible. El símbolo realiza una apertura más allá del espacio y del tiempo inmediatos: él inicia a lo invisible. Posee, pues, una estructura de significante que conduce al significado. El significante pertenece al mundo visible: árbol, bóveda celeste, sol.

² RIES, Julien. *Simbolo. Le costanti del sacro*. Milano, Jaca Book, 2008, p. XXI.

Todo símbolo tiene una base invisible, un aspecto identificable. El significado es la parte invisible y desconocida, el contenido que el hombre debe descubrir. En su vasta obra, Gilbert Durand ha evidenciado el papel de recorrido antropológico de la simbolización³. En el punto de partida de ese recorrido se encuentran los impulsos provenientes del cosmos y de todo el ambiente natural, los cuales, sin embargo, sufren las pulsiones subjetivas de la psique humana. Entre estos dos polos se produce un intercambio incesante que constituye el motor de la imaginación creadora. Este recorrido antropológico permanente entre las pulsiones subjetivas y las influencias objetivas provenientes del exterior es lo específico del hombre. A causa de esto, Gilbert Durand ha podido afirmar que el “símbolo es el carnet de identidad del Homo sapiens”. El universo del símbolo es un ámbito privilegiado y exclusivo del hombre⁴.

Gracias al recorrido antropológico que produce un intercambio incesante a nivel del imaginario entre la vida psíquica del hombre y los impulsos exteriores provenientes del cosmos, el homo sapiens está en un crecimiento continuo.

³ De Gilbert Durand se pueden citar, entre otras obras *L'imagination symbolique*. Paris, PUF, 1964; *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 2000; *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris, Hatier, 1994; *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Dunod, 1994 (trad. esp. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. México, FCE, 2006); *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona, Anthropos, 1993.

⁴ RIES. *Simbolo*, pp. 100-101.

Éste es el secreto del hombre en el curso de la historia. A través del símbolo, el mundo le habla y le revela modalidades de la realidad que no son evidentes por sí mismas.

Esta constatación nos conduce a aclarar el papel del lenguaje simbólico en la experiencia de lo sagrado. En toda hierofanía o manifestación de lo sagrado son identificables un invisible, un mediador –que es el medio de manifestación de lo invisible- y una dimensión sacral, tres elementos inseparables y constitutivas de la hierofanía. El mediador puede ser una piedra, un árbol, una montaña, una caverna, un río, un hombre (profeta, sacerdote, chamán). Este mediador constituye la parte visible del símbolo, y es a través de él que se cumple la epifanía de lo invisible, su revelación. En el lenguaje simbólico el papel del mediador es de capital importancia.

El vocablo griego *symbolon*, además del significado originario ya indicado, adquirió en los primeros siglos de nuestra era un carácter más marcadamente religioso, siendo usado por los Padres de la Iglesia orientales para referirse al *tipos* del AT que prefigura la realidad del NT, el significado de los actos litúrgicos, las realidades celestiales, los ritos sacramentales, etc. En el s. IV, en Occidente, el término *symbolum* se convirtió en un concepto clásico para hablar de

sacramentos (Tertuliano lo usa para hablar del bautismo), y profesión de fe (Símbolo de los Apóstoles)⁵.

Pero junto a esa acepción más jurídica, se encuentra una orientación que introduce en el mundo del conocimiento, de la tipología, de la mística y del culto: en esta perspectiva, que es la que nos interesa, el símbolo está ligado a la imagen, es decir, a la representación visible de lo invisible. Estos dos sentidos se entrecruzan en el curso de los siglos, y en cierto modo se encuentran, puesto que la iniciación cristiana tiene necesidad de la tipología, de la imagen, de la representación visible para expresar el misterio y los misterios⁶. Y esa realidad no se limita sólo a las imágenes o representaciones simbólicas clásicas, sino también a las representaciones iconográficas modernas y contemporáneas, como el cine⁷.

El conocido historiador y fenomenólogo de las religiones rumano Mircea Eliade ha analizado con profusión el

⁵ *Ibidem.* p. 260.

⁶ *Ibidem.*

⁷ Cf., entre otras obras, MARTIN, Thomas M. *Images and the Imageless: A Study in Religious Consciousness and Film.* Cranbury, Associated University Press, 1991; VAN DER LEEUW, Gerardus. *Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art.* New York, Holt, Rinehart and Winston Inc., 1963; SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film.* Berkeley, University of California Press, 1972; COOPER, John Charles - SKRADE, Carl. *Celluloid and Symbols.* Philadelphia, Fortress Press, 1970; WALL, James McKendree. *Church and Cinema: A way of viewing film.* Grand Rapids, William B. Eerdman's Publishing Company, 1971; HURLEY, Neil P. *Theology through Film.* New York, Harper and Row, 1970; FERLITA, Ernest - MAY, John R. *Odyssey: The Art of Film as Search for Meaning.* New York, Paulist Press, 1976.

valor del símbolo, junto con el mito y el rito, en el desarrollo de diversas religiones, como expresión común de la antropología del *homo religiosus*. Aunque Eliade, al igual que otros fenomenólogos, como el ya citado Julien Ries, hablan de símbolos, están refiriéndose al mismo tiempo a las imágenes.

En el capítulo final de su obra *Mefistófeles y el andrógino*⁸, Eliade recuerda, en primer lugar, que los símbolos son capaces de revelar una modalidad de lo real o una estructura del mundo no evidentes en el plano de la experiencia inmediata. Pongamos un ejemplo para ilustrar el sentido en que el símbolo expresa una modalidad de lo real inaccesible a la experiencia humana: el simbolismo de las aguas, susceptible de revelar lo preformal, lo virtual, lo caótico. No se trata, claro está, de un conocimiento racional, sino de una captación de la conciencia viviente, anterior a la reflexión. A través de tales captaciones se constituye el mundo. Más tarde, elaborando sus significaciones ya comprendidas, se iniciarán las primeras reflexiones sobre el fundamento del mundo, punto de partida de todas las cosmologías y de todas las ontologías, desde los *Vedas* hasta los presocráticos.

8 ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona, Editorial Kairós, 2001.

Señala Mircea Eliade que los símbolos religiosos que atañen a las estructuras de la vida revelan una vida más profunda, más misteriosa que lo vital captado por la experiencia cotidiana. Tales símbolos desvelan el lado milagroso, inexplicable, de la vida y, a la vez, la dimensión sacramental de la existencia humana. «Descifrada» a la luz de los símbolos religiosos, la misma vida humana revela un lado oculto: viene de «otra parte», de muy lejos; es «divina» en el sentido de que es la obra de los dioses o de los seres sobrenaturales⁹.

En su origen, siempre según Eliade, las imágenes, como símbolos, son siempre religiosas, puesto que se refieren bien a algún aspecto de lo *real*, bien a una *estructura del mundo*. Ahora bien: en los niveles arcaicos de cultura, lo *real* —es decir, lo poderoso, lo significativo, lo viviente— equivale a lo *sagrado*. Por otro lado, no se puede olvidar que una característica esencial del simbolismo religioso es su *multivalencia*, su capacidad de expresar simultáneamente varias significaciones cuya solidaridad no es evidente en el plano de la experiencia inmediata¹⁰.

La capacidad del simbolismo religioso para desvelar una multitud de significaciones estructuralmente solidarias tiene una consecuencia importante: el símbolo es susceptible

⁹ *Ibidem*, p. 79.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 79-80.

de “revelar una perspectiva en la cual realidades heterogéneas se dejan articular en un conjunto o incluso se integran en un «sistema»”. Dicho de otro modo: el símbolo religioso permite al hombre descubrir una cierta unidad del mundo y, al mismo tiempo, conocer su propio destino como parte integrante de este mundo.

Pero, subraya Eliade, quizá la función más importante del simbolismo religioso –importante, sobre todo, a causa del papel que está destinado a representar en las especulaciones filosóficas ulteriores– sea “su capacidad de expresar situaciones paradójicas o ciertas estructuras de la realidad última que son imposibles de expresarse de otro modo”¹¹.

El símbolo no se impone: solamente la mirada purificada puede captar la presencia del símbolo y percibir su significado, afirmaba Marie Madeleine Davy¹². Se ofrece a la mirada capaz de percibirlo, al entendimiento capaz de cogerlo; manifiesta el propio contenido, quedando indescifrable a quien, sin la disponibilidad necesaria, no está en condición de acoger la visión y discernir el contenido. El símbolo no es obra del hombre, entendido como un acto de su voluntad, y no puede acabar con el individuo o con una generación de la vida, o con una

¹¹ *Ibidem*, pp. 80-81.

¹² DAVY, Marie Madeleine. *Il simbolismo medievale*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1988, passim.

época de la historia; el símbolo está más allá de todo esto. Su función es la de crear las condiciones para la comunicación; su función, como decía Davy, es la de juntar las alturas con la realidad de abajo, lo divino y lo humano¹³.

Lo afirmado del símbolo se puede aplicar a la imagen en sí, aunque puede haber símbolos que no sean figurativos, pero evidentemente son los menos.

Más allá de su belleza estética, la imagen es medio de comunicación. Es un signo que evoca realidades no físicas y permiten el acceso a esa otra dimensión diferente o trascendente. Por ello, detenerse en las imágenes, en los signos significaría bloquear el avance del espíritu¹⁴. En esta misma línea, dentro de la tradición oriental, el ruso Pavel Florenskij, cuyo pensamiento tiene como centro al símbolo, sostuvo que la tarea de la imagen es la de manifestar una realidad superior al símbolo mismo, y si no consiguiera cumplir esta tarea, no sería símbolo, no sería un instrumento espiritual. Es esto lo que explícitamente sostenía Cipriano Vagaggini cuando afirmaba que la imagen, como símbolo, *tiene un carácter mediador concreto como puente entre los dos extremos a los cuales se refiere:*

13 BUTNARU, Iulian. *Naturaleza y alcance del símbolo*. Tarragona, Universidad Pompeu Fabra, 2016, 496.

14 DAVY. *El simbolismo*, pp. 107 y 111.

*yo-alteridad, inmanencia-trascendencia, experiencia vital global-concepto*¹⁵.

Si el ser humano era, según la afirmación clásica, *capax Dei (homo est capax Dei)*, se puede afirmar que por su misma naturaleza es igualmente *capax symbolorum*¹⁶.

3. UN ARTE ICÓNICO PARA UN CREDO ANICÓNICO.

Desde estos presupuestos antropológicos universales, se hace difícil encontrar una explicación directa e inmediata a la existencia, la lógica, el valor y el alcance de las imágenes en religiones y credos que son anicónicos, como el judaísmo, el cristianismo primitivo y el islam¹⁷. Y sin embargo, para el arte occidental es una cuestión de importancia trascendental, pues como señaló Ernst Kitzinger, *en la historia del arte europeo es difícil señalar un hecho más trascendental que la admisión de ídolos (graven image) por la Iglesia cristiana*¹⁸.

15 VAGAGGINI, Cipriano. *Tesi per un approccio filosofico gnoseologico della conoscenza simbolica sulla base dei principi essenziali della gnoseologia tomistica*. En *Studia Anselmiana* 64 (1974), p. 127.

16 DAVY. *Il simbolismo*, p. 101.

17 Entre otras dimensiones, analiza la relación del judaísmo, el cristianismo y el islam con las imágenes ARMSTRONG, Karen. *Una historia de Dios. 4000 años de búsqueda en el judaísmo, el cristianismo y el islam*. Barcelona, Paidós, 1995, passim.

18 Citado por NOBLE, Thomas F. X. *The Varying Roles of Biblical Testimonies in the Carolingian Image Controversies*. En COHEN, Esther – DE JONG, Mayke (eds.). *Medieval Transformations. Texts, Power, & Gifts in Context*. Leiden, Brill, 2001, p. 101.

En 1857, durante una campaña de excavaciones arqueológicas en el Palatino, se descubrió un grafito en el edificio denominado *Domus Gelotiana*. Adquirida por el emperador Calígula para el palacio imperial, esta casa se convirtió después de su muerte, en un *Paedagogium* o internado para los pajes imperiales¹⁹. La imagen del grafito representa a un hombre con cabeza de asno, que estaría crucificado. A su izquierda, una figura masculina levanta una mano en signo de adoración. Bajo la cruz hay una leyenda escrita en griego: *Ἀλεξάμενος σεβετε θεὸν (Alexámenos adora a [su] dios)*²⁰. Esta representación no tiene nada de extraño, si se tiene en cuenta que, como testimonia Minucio Félix, la imagen de Jesús con cabeza de asno y su representación en la cruz eran consideradas insultantes por la sociedad romana de los primeros siglos de la era cristiana, y constituía una de las referencias peyorativas hacia el cristianismo, que poblaban el imaginario popular pagano en relación al nuevo culto venido de Oriente. Esta representación es, paradójicamente, la primera del arte sacro o religioso paleocristiano que nace, no en el seno de la Iglesia primitiva, sino justamente en el

19 LANCIANI, Romeo Amedeo. *The ruins and excavations of ancient Rome*. Boston - New York, Houghton, Mifflin and Company, 1897, p. 186.

20 CAVALI, Luca - CAVALLO, Guglielmo. *Graffiti latini: scrivere sui muri a Roma antica*. Milano, Bompiani, 1991; AUNE, David E. *The Westminster Dictionary of New Testament and Early Christian Literature and Rhetoric*. Louisville, Westminster John Knox Press, 2003, p. 206.

de la sociedad pagana que criticaba la nueva fe²¹.

¿Por qué, pues, surge una representación religiosa, aunque sea crítica con el cristianismo, fuera del seno de la Iglesia? Para explicar esta paradoja, hay que tener presente, en primer lugar, la notable hipoteca que suponía para el desarrollo de un arte al servicio de la fe, en los primeros siglos de la Iglesia, el legado judío, que desde el punto de vista artístico era a-nicónico. Para el cristianismo primitivo, la prohibición veterotestamentaria de realizar imágenes de la divinidad (Ex 20,4; Dt 4,15-18) constituía un determinante legado, que, sin embargo, no había evitado que incluso en algunas sinagogas, como las de Cafarnaún y Dura-Europos, hubiese representaciones pictóricas. De este último edificio cultural judío, situado en la orilla occidental del curso medio del Éufrates, se han conservado unas pinturas murales del siglo III a.C., compuestas por treinta frescos divididos en tres hileras, que representan diversas escenas bíblicas²².

Lo cierto es que durante los tres primeros siglos de la historia de la Iglesia, hubo un consenso mayoritario sobre la exclusión de las imágenes divinas en el ámbito propiamente

21 MINUCIO FÉLIX. *Octavio*, IX, p. 6 (*Patrologia Latina* 3, 261: *Audio eos turpissimae pecudis caput asini consecratum, inepta nescio qua persuasione, venerari*).

22 GUTMANN, Joseph (ed.). *The Dura-Europos synagogue: a re-evaluation (1932-1972)*. Chambersburg, American Academy of Religion, 1973.

cultural, que llegó a su máxima expresión en el canon 36 del concilio de Elvira (Illíberis, actual Granada). Esta asamblea sinodal, que reunió hacia el año 306 a las Iglesias de Hispania, prohibió terminantemente la representación y veneración de pinturas en las iglesias: “Pareció bien (al concilio) que en la iglesia no haya pinturas ni se pinte en las paredes aquello que se venera y adora” (*Placuit picturas in ecclesia esse non debere nec quod colitur aut adoratur in parietibus depingatur*)²³.

El canon 36 del concilio de Elvira es significativo si se tiene en cuenta, por ejemplo, que en Occidente existía ya en esa época una tradición pictórica en las catacumbas, de marcado significado catequético sobre el más allá, sin que primasen en estas representaciones los valores estéticos, ya que los autores de estas representaciones plásticas eran los *fossores* o encargados de las áreas cimiteriales.

La normativa sancionada por el concilio de Elvira parece conectarse más bien con la actitud general que se detecta en Oriente, donde hay un rechazo más generalizado hacia el uso de las representaciones figurativas en los templos. En esta misma línea de actuación -de oposición a las imágenes-, algunos importantes personajes de la antigüedad cristiana sostuvieron ideológicamente el *aniconismo*, desde posturas teológi-

23 VIVES, José (ed.). *Concilios visigóticos e hispano – romanos*. Madrid, CSIC, 1963, p. 8.

cas diferentes. Así, Eusebio de Cesarea (259 - ca. 330), autor de la conocida *Historia eclesiástica* y escritor áulico del emperador Constantino, así como teológico arriano moderado, se opuso decididamente al uso de las imágenes en los templos. En una carta dirigida a la emperatriz Constanza afirmaba:

“Me escribiste sobre alguna supuesta imagen de Cristo que querías que te enviara. Pero, ¿qué clase de cosa es lo que tú llamas imagen de Cristo? No sé lo que te indujo a solicitar que se pintara una imagen de Nuestro Salvador. ¿Qué clase de imagen de Cristo buscas? ¿La verdadera e inalterable que tiene sus características esenciales, o la que adoptó para nuestra salvación cuando asumió la forma de un siervo? Pero... es que has olvidado ese pasaje en el que Dios establece la ley de que ningún retrato se puede hacer de lo que está en el cielo o en la tierra”²⁴.

En el otro extremo del espectro ideológico del s. IV, el ultraortodoxo niceno Epifanio de Salamina (315-403), en una carta remitida a Juan, obispo de Jerusalén, fechada en el año 394, le narraba cómo en la iglesia de una aldea de Palestina, llamada Anablata, había arrancado por su propia mano un

24 HENNEPHOF, Herman (ed.). *Textus byzantinos ad iconomachiam pertinentes*. Leiden, Brill, 1969, p. 42. Cf. MENOZZI, Daniele. *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*. Cinisello Balsamo, San Paolo, 1995, p. 74.

lienzo donde habían sido pintada la imagen de Cristo o de un santo, y que estaba colocado junto a la puerta. Ante el malestar que provocó este gesto en los responsables de la iglesia, prometió enviar otro lienzo. Pero advertía al destinatario de su misiva:

“Ahora envío lo que he podido encontrar. Te pido que ordenes al sacerdote de ese lugar que acepte el velo enviado por medio del lector, y que mandes que no sean colocados en la iglesia de Cristo velos de ese género que son contrarios a nuestra religión”²⁵.

No obstante, junto a esta férrea posición de rechazo de la imagen, que se prolongó hasta bien entrada la antigüedad tardía, coexistió pronto una visión alternativa, inicialmente minoritaria, que admitía la licitud de las imágenes, y que con el relato apócrifo del retrato que Cristo había enviado al rey Abgar de Edesa buscaba una justificación teológica para su postura pro-icónica²⁶. A principios del s. III, ambas posiciones se toleraban mutuamente, pero generaban una tensión intraeclesial, que frenaba el desarrollo de modelos iconográficos al servicio de la liturgia y de la transmisión de la fe.

²⁵ *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, vol. 54, Viena Leipzig 1910, pp. 411-412.

²⁶ *La leyenda del rey Abgar y Jesús: orígenes del cristianismo en Edesa*. Madrid, Ciudad Nueva, 1995; *Hechos de Tadeo*. En MORALDI, Luigi (ed.). *Apócrifi del Nuovo Testamento*, II. Torino, UTET, 1974, pp. 1645-1648.

Sin embargo, poco a poco, el uso de las imágenes se iría abriendo camino, y encontraría su justificación teológica en los mismos escritos del Nuevo Testamento²⁷. La encarnación y nacimiento del Hijo de Dios están en el origen del arte cristiano y lo justifican. Frente a la prohibición veterotestamentaria de representar en imágenes a la Divinidad, el hecho de que *el Verbo, la Palabra se hiciese carne y habitase entre nosotros* (Jn 1,14) hizo posible que el Dios invisible, a quien los ojos humanos no podía contemplar sin morir según el libro del Éxodo, se hiciese visible a través de la humanidad de su Hijo. Cristo, dice San Pablo escribiendo a los Colosenses, es *imagen de Dios invisible* (Col 1,15). Y usa una palabra que pasará a formar parte indisoluble del acervo artístico de la fe cristiana: *eikón*, icono (εἰκὼν τοῦ θεοῦ τοῦ ἀοράτου)²⁸.

Un adagio clásico condensaría este proceso progresivo de visibilización de lo invisible: *Maximus in minimis Deus ostenditur, in abiectissimis gloriosissimus*: Dios se manifiesta totalmente en realidades insignificantes, y lleno de gloria en

27 CARINI, Giorgio. *Teologia dell'arte. Il cuore della condizione umana e la radice della posizione moderna*. Assisi, Cittadella Editrice, 2012, pp. 63-70.

28 Cf. STRONG, John S. *Immagini, venerazione delle*. En ELIADE, Mircea (dir.). *Enciclopedia delle religioni*, 2. Milano, Jaca Book – Marzorati Editore, 1986, pp. 277-284 (cristianismo p. 281); JOY, Morny. *Immagini e immaginazione*. En ELIADE, Mircea (dir.). *Enciclopedia delle religioni*, 4. Milano, Jaca Book – Marzorati Editore, 1986, pp. 330-336.

las situaciones más humillantes²⁹. Encarnación y redención se unen en el anterior díptico latino, para expresar el misterio de Cristo. En efecto, en Jesús de Nazaret, Hijo de Dios encarnado, llega a su culmen la revelación de Dios, hasta el punto de que el mismo Señor puede afirmar: *Quien me ha visto a mí, ha visto al Padre* (Jn 14,9). La ascensión de una naturaleza humana por parte del Verbo representa el punto álgido del proceso de *sinkatábasis* o condescendencia de Dios hacia la humanidad, que constituye el primer acto del drama de la redención del género humano por la muerte de Cristo en la cruz y su triunfante resurrección³⁰.

El progresivo proceso de formación y aceptación de la iconodulía sólo conoció un serio revés durante la llamada *crisis iconoclasta*³¹.

29 Cf. MELERO, José María. *Maximus in minimis. El arte expresión de lo religioso*. En <http://www.itda.es/articulos/18.pdf>

30 BERNARDI, Piergiuseppe. *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*. Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 37-39. Para el rostro de Cristo, sigue siendo de obligada referencia, a pesar de que ha transcurrido más de un siglo de su publicación, la obra de VON DOBSCHÜTZ, Ernst. *Christusbilder*. Leipzig, J. C. Hinrichs, 1899 (edición italiana *Immagini di Cristo*. Milano, Ed. Medusa, 2006). El análisis teológico de la imagen de Cristo ha sido realizado por VON SCHÖNBORN, Christoph. *El icono de Cristo. Una introducción teológica*. Madrid, Ed. Encuentro, 1999.

31 Cf. BESANÇON, Alain. *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid, Siruela, 2003, pp. 141-185; GRABAR, André. *La iconoclastia bizantina*. Madrid, Akal, 1998; BELTING, Hans. *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, Madrid, 2009, pp. 197-219; BERGER, Peter. *A Dark-Age Crisis. Aspects of the Iconoclastic Controversy*. En *English Historical Review* 88 (1973), pp. 1-34; BRUBAKER, Leslie – HALDON, John. *Byzantium in the Iconoclast*

Este episodio que se desarrolló en Oriente a partir del 729, cuestionó la licitud del arte sacro e intentó suprimirlo por la fuerza. La iconoclastia concluyó en el año 843, cuando se reconoció oficialmente la licitud del culto a las imágenes, como ya había defendido el II concilio de Nicea, en el 787³².

Los iconoclastas o adversarios de las imágenes, empezando por los emperadores León III Isáurico y Constantino V Coprónimo, argumentaron que realizar imágenes, y sobre todo las que presentaban a Cristo, significaría querer circunscribir y comprender la divinidad de Cristo, y eso era algo imposible para la materia. Por su parte, los defensores de la licitud de las imágenes usaron el mismo argumento, pero al contrario: si la Palabra se ha hecho verdaderamente carne y ha habitado en el mundo (cf. Jn 1,14), entonces la Palabra, el Verbo de Dios se ha circunscrito en una persona, su divinidad ha queda comprendida en una persona, y por eso puede ser representada. Por eso, las imágenes, cargadas de carácter simbólico, son “velos”,

Era c. 680-850. Cambridge, Cambridge University Press, 2011; NOBLE, Thomas F. X. *Images, Iconoclasm and the Carolingians*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.

³² Sobre este importante concilio, cf. ALBERIGO, Giuseppe. *Historia de los concilios ecuménicos*. Salamanca, Sígueme, 1993, pp. 127-134, y JEDIN, Hubert. *Breve storia dei concili. I ventuno concili ecumenici nel quadro della storia della Chiesa*. Roma-Brescia, Morcelliana, 1989, pp. 47-48. Texto en MANSI, Johannes Dominicus (ed.). *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, t. 13. Florencia, Antonio Zatta, 1767, pp. 376-380; y *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*. Bologna, Edizioni Dehoniane, 1991, pp. 133-138.

canales o caminos visibles por los que puede acceder a realidades invisibles³³. O, por decirlo con términos platónicos, se puede afirmar que las imágenes de la imagen de Dios invisible -es decir, las imágenes de Cristo-, aun cuando son signos externos de su persona, en algún modo participan en la realidad última del modelo divino (*methesis*), y ello explicaría y justificaría no sólo su aceptación, sino su fabricación y el culto que se les pudiera tributar, que siempre redundaría en el arquetipo al que, como canal privilegiado que es, la imagen remitiría, como sostuvo San Juan Damasceno³⁴.

4. PÉRDIDA DE LA CARGA SIMBÓLICA DE LAS IMÁGENES EN OCCIDENTE.

La evolución de la historia política del antiguo Imperio romano sufrió una fractura progresiva a partir del s. IV. La división en dos zonas de influencia, Oriente y Occidente, no era más que la sanción política de una diversidad con bases lingüísticas, culturales, filosóficas y teológicas. Uno de los puntos donde se manifestó el progresivo distanciamiento entre

³³ Cf. LIMOURIS, G. (ed.), *Icons. Windows on Eternity. Theology and Spirituality in Colour*. Genève, World Council of Churches Publications, 1990.

³⁴ NIKOLAOU, Theodoros. *Die Ikonenverehrung als Beispiel ostkirchlicher Theologie und Frömmigkeit nach Johannes von Damaskos*. En AA. VV., *Ostkirchliche Studien*. Würzburg, Augustinus Verlag, 1976, pp. 138-165.

Oriente y Occidente es el modo de *aproximarse al misterio*. Mientras en Occidente se asistió a una progresiva racionalización, en virtud de la cual, si no era posible una demostración, sí lo era una mostración, en Oriente siempre se mantuvo una viva conciencia de los límites de la razón, que recibía un constante correctivo gracias al continuo uso del método apofático, que no era sino la manifestación clara del sentimiento de trascendencia de Dios, que desbordaba cualquier posibilidad de conceptualización. Como aún defienden los teólogos orientales, “la teología oriental, orientada hacia Dios, se presenta, ante todo, como teognosis apofática, negación de cualquier definición humana y antropomórfica”³⁵.

Señalaba Romano Guardini que el hombre medieval ve a los símbolos por todas partes; para él la existencia no consiste en elementos, energías y leyes, sino más bien en formas. Las formas se significan a ellas mismas, y más allá de ellas significan también algo más alto; al final ellas significan lo que en verdad es más alto, Dios y las cosas eternas. Cada forma deviene símbolo... Se podría decir más bien que ella baja desde más allá de sí misma, aparece desde más allá de sí misma. Estos símbolos están en todo: en el culto, en el arte, en

³⁵ EVDOKIMOV, Pavel. *L'Ortodossia*. Bologna, Edizioni Dehoniane, 1981, pp. 72-73. Cf. también YANNARAS, Christos. *La fede dell'esperienza ecclesiale. Introduzione alla teologia ortodossa*. Brescia, Queriniana, 1993, pp. 31-32.

las tradiciones de los pueblos y en la vida social. Se reflejan también en campo del trabajo científico... cuando (ésta) se sirve de ellos para explicar fenómenos o para desarrollar teorías³⁶.

Progresivamente el pensamiento occidental, influido fuertemente por las categorías aristotélicas, en el nominalismo puso las bases para cuestionar el equilibrio que la metafísica tradicional atribuyó a lo bueno, lo verdadero y lo bello, iniciando así una crisis de pensamiento que afectó negativamente al carácter simbólico universal de las imágenes, cuestionando su función comunicadora, en ocasiones, hasta el extremo del iconoclasmo y la iconofobia, como ocurrió en algunos de los movimientos de la reforma protestante³⁷, lo que no obstó para que algunos reformadores, como Lutero, usaran abundantemente las imágenes para difundir sus postulados y atacar a sus

³⁶ BUTNARU, *Naturaleza y alcance del símbolo*, 486.

³⁷ Cf. MCGRATH, Alister E. *The Intellectual Origins of the European Reformation*. Malden, Blackwell Publishers Ltd., 2004; HEAL, Bridget. *Introduction: Art and Religious Reform in Early Modern Europe*. En *Art History: Journal of the Association of Art Historians*, vol. 40, n° 2 (2017), pp. 246-254 (número dedicado a *Art and Religious Reform in Early Modern Europe*); DILLINBERGER, John. *Images and Relics. Theological Perception and Visual Images in Sixteenth Century Europe*. New York - Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 3-24, 173-185; EIRE, Carlos M. N. *War against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986; PETTEGREE, Andrew. *Reformation and the Culture of Persuasion*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 102-127 (*The visual image*); WHITING, Robert. *The Blind Devotion of the People. Popular Religion and the English Reformation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 48-82; MILES, *Image as Insight*, pp. 95-125.

contrincantes³⁸. Sin embargo, para Gerald Strauss, la negación de la carga simbólico-religiosa de las imágenes fue uno de los principales fracasos de la reforma protestante, ya que le impidió empatizar y conectar con las clases populares³⁹.

Por todo ello, a pesar de la notable función que la imaginación simbólica había tenido hasta el s. XVI –la de generar sentido de lo no empírico–, Durand afirma que Occidente ha sido fundamentalmente iconoclasta y que ha estado en contra de las imágenes, a las que ha calificado de vehículos de falsedades.

Después del nominalismo, que fragmentó el sólido edificio escolástico del medievo, el cartesianismo desvalorizó al símbolo al proponer como único conocimiento legítimo al signo científico entendido como algoritmo matemático. Como consecuencia se ha rechazado a la imaginación y a la sensación por considerarlas pensamientos primitivos e inductores de todo tipo de errores.

La tradición empirista habría reforzado la iconoclastia y devenido en un positivismo lógico que considera anatema a la imaginación. Gradualmente se elimina del conocimiento

38 Un buen ejemplo en RUMMEL, Erika (ed.). *Scheming Papists and Luteran Fools. Five Reformation Satires*. New York, Fordham University Press, 1993.

39 STRAUSS, Gerald. *Success and Failure in the German Reformation*. En *Past and Present* 67 (1975), pp. 30-63.

científico todo significante en el que resuena un sentido figurado que pretendiera conducir hacia una dimensión ontológica⁴⁰. Incluso se desacreditan las artes, que se ven reducidas, a partir del siglo XVII a una función decorativa. Como consecuencia de esta tradición, paradójicamente –en el siglo XX– experimentamos una anarquía turbulenta y vengativa de las imágenes, la cual se encuentra fuera de control y de significación por la falta de marcos de referencia para abordarlas. Por otra parte, si bien han existido en la tradición científica occidental algunos espacios teóricos que pretendieron reevaluar al símbolo, éstos sólo consiguieron integrarlo en un sistema intelectualista de moda y privar a la simbolización de todo misterio⁴¹.

Así pues, con la modernidad la cosmovisión medieval cambió radicalmente. Si, como afirma Silvano Zucal, la edad media se caracterizó por un singular equilibrio, por una integración positiva de los opuestos entendidos como polos que se reclamaban recíprocamente –finito e infinito, hombre/mundo y Dios-, en la modernidad el equilibrio se rompe de modo irremediable. A pesar de eso, la modernidad no es, sin embargo, una edad a-religiosa. La fractura que la califica no implica de

40 Cf. SIRONNEAU, J. P., *La crisis religiosa del Siglo de las Luces y la secularización*. En RIES, Julien (coord.). *Tratado de antropología de lo sagrado: crisis, rupturas y cambios*, IV. Madrid, Trotta, 2001, pp. 299-377.

41 CASTRO MERRIFIELD, Francisco. *Gilbert Durand y el método arquetipológico*. En *Acta Sociológica*, núm. 57 (enero-abril 2012), p. 54.

por sí el fin de lo religioso sino más bien la afirmación de una polarización sobre lo finito, sobre lo mundano, sobre lo natural y lo humano, dimensiones a las que se atribuye un impropio y exasperado poder numinoso. La modernidad, aun cuando es considerada como la época en la que muchos campos de la vida fueron sustraídos progresivamente a la influencia religiosa, desde la ciencia a la política, desde la economía al derecho, no es propiamente una edad auténticamente secular. Es más bien una época de di-versión religiosa, en la que la orientación originaria y estructural del ser humano al infinito y a Dios, como expresión de su insuprimible hambre de absoluto, es desviada y termina por hacer infinito lo finito⁴².

5. LA IMAGEN EN ORIENTE.

Como se ha señalado ya, en Occidente, con la modernidad, se produjo una ruptura del sólido edificio de la metafísica aristotélico-tomista, ruptura en la que lo hermoso fue perdiendo progresivamente ese protagonismo que había detentado durante tanto tiempo, hasta quedar relegado a un lugar secundario. La modernidad, pues, no hizo sino ahondar más aún la separación entre lo bello, lo bueno y lo verdadero.

⁴² ZUCAL, Silvano. *Una fede nuda*. En *Il Margine* 5 (1993), pp. 24-38 (especialmente p. 26).

En la cosmovisión oriental no se produjo esta ruptura entre los trascendentales del ser, y la belleza, como categoría teofánica de lo divino, nunca dejó de ser objeto de estudio para los pensadores. Así lo demuestran hasta nuestros días las obras de P. Evdokimov⁴³ y Pavel Florenskij⁴⁴, entre otros, quienes presentan el concepto de belleza unido a la producción artística más característica de las Iglesias orientales: los iconos. Según la visión ortodoxa, los iconos son caminos de luz espiritual que ayudan al hombre a descubrir en él ese sello divino que lo hace a imagen y semejanza de Dios, a confrontarse con la única y verdadera vocación de la vida, que es la santidad. En los iconos “hablan” misterios vivos y criaturas vivas en Cristo, transfiguradas por Él, con cuerpos gloriosos, incorruptibles y llenos de energía espiritual. Todo icono comunica la energía divina y su belleza sana nuestra mirada interior. Pobre materialmente y austero en su forma, el icono abre el corazón del hombre para purificarlo y abrirlo a la visión de Dios.

43 EVDOKIMOV, Pavel. *El arte del icono. Teología de la belleza*. Madrid, Publicaciones Claretianas, 1991.

44 FLORENSKIJ, Pavel. *Le porte regali. Saggio sull'icona*. Milano, Adelphi Edizioni, 1977. Sobre este importante pensador, cf. VALENTINI, Natalino. *Pavel A. Florenskij: la sapienza dell'Amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità*. Bologna, Edizioni Dehoniane, 1997, y PYMAN, Avril. *Pavel Florenskij. La prima biografia di un grande genio cristiano del XX secolo*. Torino, Lindau, 2019.

El icono, recuerda Julien Ries, es una imagen sagrada, objeto de verdadero culto. En el icono se encuentran la teología y la mística, la metafísica y el simbolismo⁴⁵. En la tradición bizantina, la vertiente artística de la obra pertenece al autor, pero la pintura sacra depende de los Santos Padres. Considerando que el iconógrafo recibe una inspiración trascendente al ejecutar su obra, ésta se convierte en una visión transfigurada, un prototipo de la futura humanidad celeste glorificada y transfigurada: el cuerpo es desencarnado; los personajes tienen boca y orejas pequeñas, porque en el *ésjaton* no tienen necesidad de hablar o escuchar, sólo contemplar, y por ello los ojos son tan significativos, tan grandes, pues existen en función de la *theoría*, de la contemplación.

Frente al giro radical de la perspectiva en Occidente, que con la tridimensionalidad pretendía representar de manera exhaustiva la realidad, tal y como la contempla el ojo humano, dominando así las leyes del espacio y convirtiendo en protagonista al espectador, no a la escena representada, en el icono oriental prima el carácter simbólico, y por ello, se sustrae a las leyes de la perspectiva y del movimiento; todo es contemplación estática, fuera del decurso del tiempo, para poder así introducir al espectador en el misterio que simboliza. Entendido así, el icono es un símbolo que sale al encuentro

45 RIES. *Simbolo*, p. 224.

de quien lo contempla como una teofanía o como una hierofanía destinada a crear una comunicación. En este sentido, es un signo y un símbolo eficaz de una presencia real, un símbolo en el sentido pleno del término, verdadera memoria del misterio⁴⁶.

El icono es palabra en imagen, como afirmó el concilio II de Nicea (787):

“Lo que el Evangelio nos dice con la palabra, el icono nos lo anuncia con los colores y nos lo hace presente. Por ello, esta asamblea conciliar marcó un antes y un después en el arte oriental con textos como éste: Definimos con toda certeza y diligencia que deben proponerse a la veneración de los fieles no sólo la preciosa y vivificante cruz, sino también las venerables y santas imágenes, ya sean pintadas o en mosaico o en cualquier materia... Porque cuanto más frecuentemente son representados con más imágenes, tanto más vivamente los que las contemplan se sienten movidos al recuerdo, al afecto, al ósculo y a tributarles una adoración de honor, adoración que no es verdadera latría en sentido teológico, sólo debida a la naturaleza divina...

⁴⁶ Cf. BROBRINSKOY, Boris. *L'icône, sacrement du Royaume*. En BOESPFLUG, François – LOSSKY, Nicolas (eds.). *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Acte du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris, les 2, 3 4 octobre 1986*. Paris, Éditions du Cerf, 1987, pp. 367-374.

La honra dada a la imagen, efectivamente, pasa al prototipo, y adora la imagen adora en ella a la persona representada⁴⁷.

Esta misma visión positiva del uso de las imágenes en la liturgia y en la espiritualidad fue ratificada por el IV concilio de Constantinopla, celebrado entre noviembre del 869 y febrero del 870. En su canon 3, este concilio determinó:

“Decretamos que la sagrada imagen de nuestro Señor Jesucristo, Liberador y Salvador de todos, sea adorada con honor igual al del libro de los Sagrados Evangelios. Porque así como por el sentido de las sílabas que en el libro se ponen, todos conseguiremos la salvación; así por la operación de los colores de la imagen, sabios e ignorantes, todos percibirán la utilidad de lo que está delante, pues lo que predica y recomienda el lenguaje con sus sílabas, eso mismo predica y recomienda la obra que consta de colores; y es digno que, según la conveniencia de la razón y la antiquísima tradición, puesto que el honor se refiere a los originales mismos, también derivadamente se honren y adoren las imágenes mismas, del mismo modo que el sagrado libro de los santos Evangelios, y la figura de la preciosa cruz.

47 MANSI, Johannes Dominicus (ed.). *Sacrorum Conciliorum Nova et Amplissima Collectio*, t. 13. Florencia, Antonio Zatta, 1767, pp. 378-379.

Si alguno, pues, no adora la imagen de Cristo Salvador, no vea su forma cuando venga a ser glorificado en la gloria paterna y a glorificar a sus santos, sino sea ajeno a su comunión y claridad. Igualmente la imagen de la Inmaculada Madre suya, engendradora de Dios, María. Además, pintamos las imágenes de los santos ángeles, tal como por palabras los representa la divina Escritura; y honramos y adoramos las de los Apóstoles, dignos de toda alabanza, de los profetas, de los mártires y santos varones y de todos los santos. Y los que así no sienten, sean anatema del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo⁴⁸.

Es más que evidente que en la tradición oriental la belleza artística de las imágenes, de los iconos no es pura y simple estética sino que por medio de lo bello quienes los contemplan tienen acceso a lo verdadero, ya que el icono enseña las verdades cristianas, transmite sin deformaciones la verdad de los episodios evangélicos y de los acontecimientos salvíficos.

Sin embargo, en Occidente, como ya se ha señalado, la ruptura entre belleza, bondad y verdad hizo que el subjetivismo individual del artista se fuese imponiendo progresivamente, en detrimento de la objetividad de la representación de lo bello, por lo que la obra artística perdió poco a poco su

⁴⁸ *Conciliarum Oecumenicorum Decreta*, p. 168.

carácter “teofánico” o de vía de manifestación de lo verdadero. Lo religioso en el arte quedó limitado a una repetición de modelos anteriores, o reducido al mero costumbrismo, como evidencia de lo poco que podía aportar la fe a la nueva cultura que nacía con la pretensión de emanciparse de cualquier tutela o patrocinio eclesial.

Precisamente el aprecio que en la actualidad se manifiesta en Occidente por los iconos puede ser también consecuencia del agotamiento comunicativo del arte religioso occidental, muy marcado desde el renacimiento por la perspectiva lineal, por la tridimensionalidad geométrica. Ésa es la idea que subyace en la obra *La perspectiva invertida* de Pavel Florenski (1882-1937)⁴⁹. La tesis de Florenskij es que se ha creído erróneamente que la perspectiva invertida de los iconos era debida al desconocimiento que sus autores tenían de las leyes de la perspectiva geométrica, descubiertas y desarrolladas por los artistas del *Quattrocento* italiano -entre otros Leone Battista Alberti (1404-1472)- y asumidas plenamente por el Renacimiento⁵⁰. Para Florenskij, la perspectiva geométrica es expresión de la cultura antropocéntrica occidental, lo que, desde el punto de vista teológico, la convertía en una forma simbólica, que pretendía ser la única manera

49 FLORENSKIJ, Pavel. *La perspectiva invertida*. Madrid, Siruela, 2005.

50 Cf. PANOFISKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica* Barcelona, Tusquets, 1999.

posible de representar la realidad, tanto la visible como la invisible trascendente. La consecuencia última del empleo de la perspectiva geométrica en el arte religioso sería la afirmación del subjetivismo del artista sobre el objeto representado, lo que provocaría el reduccionismo de la obra de arte a expresión individual del creador, perdiéndose el poder comunicador de una verdad objetiva que siempre debe tener una obra bella, pues su fin último es remitir a la Belleza absoluta.

Según Florenskij, con el uso de la perspectiva invertida, que coloca el punto de fuga fuera del cuadro, lo que ocurre más bien, debido a esa distorsión de la perspectiva, es que con ella se podía penetrar en la realidad intangible de las cosas, en la estructura invisible de su realidad metafísica. No se trata, como se ha podido pensar en un primer momento, de un mundo inexistente o fantástico. Por el contrario, como afirma este pensador ruso, es básicamente el mundo terrenal reestablecido en su orden primordial, transfigurado por la luz divina increada. Renunciando a la ilusión del espacio, rechazando la proyección de alguna sombra y estableciendo el punto de fuga en el espectador, el icono llama a la puerta del corazón y la dimensión divina viene al encuentro del hombre. No es el espectador quien configura la escena religiosa representada, reduciéndola con la perspectiva geométrica a la imagen que le ofrecen sus sentidos, sino que es la realidad sagrada la que

invita a la persona, mediante la perspectiva invertida, a entrar en comunión con la escena representada en el icono. De este modo, el icono se convierte en una ventana abierta al mundo santo, sagrado, cuyo espacio tiene características diferentes de las del espacio terrestre, no accesibles a la vista carnal, y no explicables con la lógica del mundo material.

6. LÍMITES ACTUALES DE LA IMAGEN COMO SÍMBOLO.

En 1911, el pintor ruso Vasili Kandinski publicó un libro clásico: *De lo espiritual en el arte*⁵¹. En él se detecta el anhelo por superar las consecuencias de la modernidad en el arte, a partir de la pérdida de la función simbólica de la imagen. Kandinski, de formación oriental por su origen ruso, experimentó la diferente concepción del simbolismo de la imagen entre Oriente y Occidente, donde uno de los límites que afectan al arte en la actualidad es el paradigma cultural de la contemporaneidad, marcado, como ya se ha señalado, por la ruptura de los llamados trascendentales del ser. Ese panorama cultural contemporáneo se refleja cabalmente en los versos que el poeta Vicente Huidobro escribió en 1919: “No hay bien, no hay mal ni verdad ni orden ni belleza” (Canto I)⁵². Es

⁵¹ KANDINSKI, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. México D.F., Premia Editora de libros, ⁵1989.

⁵² <http://amediavoz.com/huidobro.htm#Canto%20I>

como si en el monte Parnaso, las musas, que en la antigüedad, junto con Apolo, el dios de las artes, daban forma a la belleza, hubiesen huido en desbandada ante el aplastante triunfo del individualismo subjetivista, que concibe a la imagen no como realidad objetiva sino como manifestación personal del sujeto que produce, sin importar que la creación artística deba ser destello de una belleza objetiva, que vaya más allá de la individualidad del artista. Ello provocó una fragmentación, que en las artes plásticas se tradujo en la proliferación de un bosque de “ismos” artísticos, donde la belleza que intentaba captar el pintor o el escultor debía ser explicada al espectador, porque se había roto el lenguaje simbólico artístico que servía para comunicar.

Frente al continuismo fiel del arte oriental de los iconos, para comprender desde el punto de vista religioso el complicado panorama del arte contemporáneo, pueden servir las cinco categorías de elementos del arte religioso que señala Paul Tillich, según la revisión de Richard Viladesau⁵³:

1) ***Puro simbolismo***, que reduce al arte a un mero uso ideográfico, usando una figura para representar directamente una idea, sin otras mediaciones, como las cruces de Tapiès.

2) ***Realismo numinoso o platónico***, entendiendo por realismo lo opuesto a naturalismo. Lo real no es lo que se

⁵³ VILADESAU, Richard. *Estetica teologia: la bellezza e la croce*. En *Il Regno-Attualità* n.12 (2004), p. 428.

ve, sino lo que se conoce. El arte religioso es el retrato de las ideas, más que la representación de la visión física. Algunas de las obras religiosas de Salvador Dalí tendrían cabida en esta clasificación, como la Crucifixión (cuerpo hipercúbico), que pintó en 1954.

3) **Expresionismo religioso**: el arte representa la visión física, pero a la luz de una realidad trascendental, como la que envuelve las pinturas del Giotto, o la que interpretan pictóricamente George Rouault, Emil Nolde o Teresa Peña.

4) **Realismo naturalista**: la realidad se representa como aparece a los ojos. En el arte religioso, la relación entre realismo naturalista y fe es implícita, aunque con frecuencia es una relación problemática y dialéctica. En este apartado entrarían representaciones tan pretendidamente hiperrealistas, como las crucifixiones que van desde Grünewald, pasando por la imaginería barroca española, hasta llegar a las interpretaciones modernas de la crucifixión, como las de Eleanor Dickinson. Ello, sin olvidar el resurgimiento de los modelos neobarrocos en la estatuaria religiosa, sobre todo procesional, y el uso del lenguaje icónico religioso, pero vaciado de contenido, visible en objetos tan cotidianos como una camiseta.

5) La **abstracción**, donde la visión personal del autor diluye cualquier posibilidad de comunicación objetiva

con el espectador. Además de las pinturas religiosas de Mark Rothko, como las que decoran la capilla de la familia Ménéil, en Houston⁵⁴, se podrían citar otras obras como *La Crucifixión* de Picasso (1930), o los *Tres estudios para una crucifixión*, de Francis Bacon (1962).

Ante este panorama, a mi modesto entender, puesto que ya afirmó Heráclito que “los ojos son testigos más exactos que los oídos”⁵⁵ y “el logos es percibido más rápidamente por el ojo que por el oído”⁵⁶, la objetividad de la imagen como referente simbólico de otra realidad que va más allá de lo empírico y que precede en el tiempo a la actividad locutiva del ser humano, debería ser recuperada como medio de comunicación y de conocimiento más amplio de la realidad, aunque no creo que se pueda conseguir con una inmediatez razonable⁵⁷. Los procesos históricos que sufrió Occidente y que están en la base de lo que, tomando prestado un conocido concepto de Hanna Arendt y acomodándolo al tema que nos ocupa, podemos denominar la banalización del simbolismo de la imagen, son demasiado amplios y complejos para solventarlos en un corto espacio de tiempo.

54 BILLOT, Marcel (ed.). *The Vence Chapel: the archive of a creation*. Houston, Menil Foundation, 1999.

55 22 B 101a DK.

56 Citado por MILES, *Image as Insight*, p. 1.

57 *Ibidem*, pp. 139-154.

De todos modos, la recuperación de la carga simbólica de las imágenes creo que se impondrá, porque al fin y al cabo, es una realidad que se corresponde con la misma antropología, con la misma estructura del ser humano, que es constitutivamente más iconofílica que iconofóbica.

Muchas gracias.