



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

**LA CRISIS DE LA IMAGEN. DE LA ANTIGÜEDAD
A NUESTROS DÍAS**

TRABAJO FIN DE GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

AUTORA: ÁNGELA MONTEAGUDO PASQUEL

TUTOR: MIGUEL ÁNGEL ZALAMA

Valladolid, julio 2023

LA CRISIS DE LA IMAGEN. DE LA ANTIGÜEDAD A NUESTROS DÍAS

Índice

Introducción

Estado de la cuestión

Fuentes

Metodología

Objetivos

1. DE LA PREHISTORIA A LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

1.1. Las primeras civilizaciones y las imágenes: Egipto

1.2. Platón: el arte es una doble mentira

1.3. El neoplatonismo y su teoría sobre las imágenes

1.4. El judaísmo anicónico: los mandatos bíblicos

1.5. Valoración de las imágenes hasta el fin del imperio romano

2. ICONOCLASIA BIZANTINA

2.1. El peso de la tradición

2.2. La situación geográfica

2.3. Problemas teológicos sobre la representación: concilios ecuménicos

2.4. Decreto contra las imágenes de León III Isáurico

2.5. Fin de la iconoclasia: el neoplatonismo de Pseudo-Dionisio

2.6. Consecuencias de la crisis iconoclasta

3. EL OCCIDENTE CRISTIANO: LA EDAD MEDIA

3.1. Contra las imágenes: San Jerónimo

3.2. Las artes en el pensamiento San Agustín

3.3. San Gregorio Magno: las imágenes como biblia de iletrados

3.4. De los Libros Carolinos al final de la Edad Media

4. REGRESO A LA ANTIGÜEDAD. LAS IMÁGENES EN EL RENACIMIENTO

4.1. Savonarola y las imágenes en Florencia: Botticelli

4.2. 1517. La Reforma: Lutero, Calvino y Zwinglio

4.3. Las imágenes en el mundo católico

4.4. El *Juicio Final* de Miguel Ángel: el problema del decoro

4.5. El concilio de Trento y las imágenes: la Contrarreforma

- 4.6. El coro de San Lorenzo de Florencia: los frescos de Pontormo
 - 4.7. La vida de las imágenes: ataques en público, hipocresía en privado
 - 5. ECLOSIÓN DE LA IMAGEN EN EL BARROCO Y SU CONTINUIDAD HASTA EL SIGLO XXI
 - 5.1. El Oratorio de san Felipe Neri, la Compañía de Jesús y el triunfo de las imágenes
 - 5.2. Los místicos y las imágenes.
 - 5.3. Una nueva ética. Las imágenes durante la Ilustración
 - 5.4. El Romanticismo
 - 6. MIEDO A LAS IMÁGENES EN LA ACTUALIDAD ¿NUEVA CRISIS ICONOCLASTA?
 - 6.1. Grupos radicales contra las imágenes
 - 6.2. La censura moderna: moda y cine
 - 6.3. Redes Sociales
 - 7. CONCLUSIONES
- Bibliografía

1. INTRODUCCIÓN

Comenzado el siglo XXI, en marzo de 2001, Occidente se sobrecogió al ver en directo la destrucción de las gigantescas imágenes de Buda en Bamiyán (Afganistán), erigidas entre los siglos VI y VII de nuestra era. Los responsables fueron los radicales religiosos conocidos como talibanes, y en todas las noticias se resaltaba su integrista e incomprensión hacia el legado de sus antepasados. No hay nada que objetar a la interpretación de barbarie y terrorismo del acto de destruir imágenes esculpidas en la roca, sin embargo, no se trataba solo de la locura de un grupo, ni mucho menos pequeño, pues en la actualidad ostentan el poder en su país; había principios religiosos ancestrales y un odio, a la vez que miedo, a las imágenes. La iconoclasia que parecía un episodio ceñido a Bizancio en los siglos VIII y IX resultó familiar al repetirse la destrucción de los budas pétreos en todos los medio de comunicación.

Ni mucho menos, desgraciadamente, se trata de un hecho aislado. Podemos resaltar algunos episodios más que conocidos, como el atentado contra la sede en París del semanario satírico *Charlie Hebdo*, que se cobró quince víctimas el 7 de enero de 2015. El delito fue atreverse a publicar unas caricaturas de Mahoma. Tampoco se ciñen estas reacciones al ámbito religioso, ni son propias del mundo musulmán. En 1866 Gustave Courbet pintó el cuadro erótico *El origen del mundo*, hoy en el Museo de Orsay en París. Es un torso femenino desnudo que muestra claramente el vello púbico. Pasó por diferentes propietarios y en 1981 los herederos del psicoanalista Jacques Lacan lo entregaron al Estado francés como pago de impuestos. En 1994 el escritor francés Jacques Henric publicó la novela *Adorations perpétuelles*, que llevaba en la cubierta una foto del cuadro. Por increíble que parezca, en la liberal Francia, donde la pornografía se extendía por barrios como Pigalle en París, y los españoles del tardofranquismo o comienzos de la transición política viajaban a Perpignan o Bayona para ver películas eróticas (por decirlo suavemente), se retiraron ejemplares de la novela de las librerías. Todas estas noticias se encuentran fácilmente en las hemerotecas.

En nuestros días Facebook, Instagram, Youtube..., censuran contenidos a discreción. La libertad de expresión, logro extraordinario de Occidente, se ve cercenada por una supuesta protección de intereses de colectivos que limitan la difusión de imágenes. En todo esto hay mucho cinismo, pues se defiende una cosa cuando se hace la contraria: Felipe II, el gran protector del catolicismo, tenía a buen recaudo para su disfrute las *Poesías*, que encargó a Tiziano, o Godoy mostraba a sus amigos la *Maja desnuda* de Goya haciendo retirar la versión vestida para llamar la atención sobre su desnudez.

Los ejemplos son tantos que solo nos centraremos en algunos significativos a lo largo de este estudio, pues nuestro interés es reflexionar sobre el poder de las imágenes y el miedo que infunden. Esto ha hecho que a lo largo de la Historia la imagen haya pasado por sucesivas crisis, algunas con consecuencias nefastas, sin embargo, las imágenes siguen presentes y es imposible poner coto a su creación y difusión.

Estado de la cuestión

Estamos invadidos de imágenes. Los móviles con cámara son un apéndice más de nuestro cuerpo y todo el mundo sabe cómo subir las fotos a internet o a las redes sociales. Las cifras de nuevas imágenes circulando llegan a marear y aumentan cada día. Antes de la irrupción de internet y la fotografía digital, se hablaba de la estética de Las Vegas. Luces de neón con texto o formas, pero pensadas para ser vistas, no leídas, e impactar en el espectador. Eso que parecía impresionante ahora ha quedado empujado por las imágenes que a diario nos llegan o incluso generamos.

Decía Umberto Eco que el exceso de información es falta de información, y es verdad, pero no es menos cierto que toda nuestra información pasa por lo visual. Fotografías, vídeos, emojis..., han desplazado al lenguaje escrito (en WhatsApp se tiende a dictar mensajes de voz y no a escribir) e incluso al oral (los mensajes de WhatsApp se escuchan multiplicando por dos la velocidad). Y no es lo único: desde el famoso vídeo de Michael Jackson, *Thriller*, de 1982, no hay cantante que no promocione su disco con un vídeo, cuando la música atañe al oído, no a la vista. Los ejemplos no tienen límite.

El impacto de las imágenes como destaca el título del libro de David Freedberg, *El poder de las imágenes*, de 1989, aludía a un mundo que ya podemos decir que ha dejado paso al nuevo, el de la red, sin dejar de lado la televisión como fabricante visual (fabricante en cuanto que manipula las imágenes colocándolas en determinadas noticias y destacándolas o relegándolas según el interés). Lo escrito sin imágenes está abocado a minorías.

Todo esto es cierto y se estudia desde ámbitos como la publicidad, la sociología, el marketing..., pero sin mirada retrospectiva. Parece que se han olvidado las crisis que la imagen ha tenido a lo largo de la historia. Como del mundo preclásico y del grecorromano conservamos muchas imágenes, tendemos a pensar que en esos tiempos no hubo crisis, si bien la destrucción sistemática de representaciones del gobernante anterior fue continua. Sí, ha habido un interés grande por la crisis iconoclasta en Bizancio. André Grabar es el gran estudioso del período y su libro *La iconoclastia bizantina* publicado en francés en 1957, marcó un hito en el conocimiento de las razones por las que

los bizantinos durante más de un siglo destruyeron imágenes y persiguieron a quienes las poseían o adoraban.

Sin embargo, parece que los ataques a las imágenes se limitan a ese período cuando no es así. La Reforma en el siglo XVI pronto tomó diferentes vías. Lutero no atacó a las imágenes, pero sí Calvino. La iglesia de Roma dudó sobre el papel de la imagen y en el concilio de Trento dejó para la última sesión pronunciarse al respecto, y lo que dijo no fue condicionante. Esto sí se ha estudiado, como también los ataques a obras tan extraordinarias como el *Juicio Final* de Miguel Ángel, que llevaron a modificar algunas figuras y a colocar paños de pureza para evitar los desnudos, e incluso a proponer su destrucción, como recoge Antony Blunt en su *Teoría del arte*.

No duró mucho el miedo a la imagen y el Barroco desplegó un mundo visual sin precedentes, que ha llega hasta nuestros días. Y, sin embargo, las imágenes siguen sufriendo ataques. Censuras, prohibiciones, manipulaciones..., hacen que hoy día se sigan persiguiendo ciertas imágenes. El arte degenerado decretado por los nazis, o las censuras de los comunistas, junto con las interpretaciones religiosas integristas, por ponernos en casos extremos, son objeto de estudio, pero a su vez un tanto al margen de lo que ha ocurrido a lo largo de la historia.

Este Trabajo de Fin de Grado pretende acercarse a la crisis de la imagen hasta nuestros días, siguiendo las principales publicaciones y centrándose en algunos momentos especialmente complicados para las imágenes a lo largo de la Historia.

Fuentes

Este estudio sobre la crisis de la imagen tiene, obviamente, su fundamento en las representaciones a lo largo de la Historia. En este sentido nos hemos servido de los estudios iconográficos de un largo número de autores que se citan en la bibliografía. No obstante, no se trata de un acercamiento formal a las diferentes representaciones de los modelos a través de los siglos, con dos vertientes opuestas: el naturalismo, si bien idealizado, de los periodos clásicos, regidos por la aprehensión sensual de la naturaleza –Grecia y Roma, el Renacimiento...–, y de los periodos donde la espiritualidad estaba por delante y las formas abstractas y simbólicas primaban. Estas expresiones diferentes, con todas sus variantes, responden a una forma de pensar y a circunstancias ajenas al arte en sí, de manera que las imágenes se juzgaban más por sus aspectos éticos que estéticos. Y en esto la importancia de la religión ha sido fundamental, si bien tampoco hay que olvidar factores políticos y sociales.

La documentación que permite acercarnos a la forma de pensar de una comunidad en una época determinada precisa de fuentes muy diversas. En primer lugar, están los libros sagrados. La *Biblia* tiene pasajes que declaran la idolatría de postrarse ante imágenes e incluso hacerlas. Así aparece en el primer Mandamiento y en diferentes ocasiones (en el *Éxodo*, *Deuteronomio*...), como se verá. Esto podría haber sido definitivo para acabar con las imágenes, y así lo entendieron los judíos y después los mahometanos. Sin embargo, los cristianos, deudores y muy influidos por el mundo sensual grecorromano, donde las imágenes proliferaban, sortearon la prohibición, especialmente en Occidente e incluso en Bizancio acabaron por ganar los iconólatras.

Tanto los iconoclastas como los defensores de las imágenes esgrimieron sus tesis. Con la victoria final de los iconólatras, los textos de los vencidos fueron destruidos, por lo que en muchos casos se han perdido sus argumentos, si bien tenemos suficientes para saber que no eran unos bárbaros que odiaban el arte: sus razones fueron fundamentalmente teológicas y de gran nivel intelectual. Al final se impusieron los defensores de imágenes y estos sí nos han legado muchos textos que permiten conocer cuáles fueron sus razones para defender las imágenes. Esto por lo que se refiere a Bizancio, pero en Occidente, mucho más barbarizado, el debate fue de menor intensidad y estuvo condicionado por la interpretación que hizo san Agustín del primer Mandamiento, del que eliminó la prohibición de hacer imágenes entendiendo que era un añadido y, sobre todo, por la defensa que de ellas hizo el papa san Gregorio Magno, quien en torno al año 600 declaró que las imágenes eran “una Biblia de iletrados”. En este caso la defensa vino no por parte de la teología, sino por la pura funcionalidad: los que no sabían leer (es decir, casi todos en la Alta Edad Media) y por lo tanto no podían acercarse a los textos sagrados, tenían las imágenes como recordatorio de las enseñanzas cristianas.

Así, la *Biblia* es la primera fuente a la que tenemos que acudir. A partir de ahí los escritos de los primeros cristianos y los Padres de la Iglesia. Estos textos aparecen recogidos en la obra magna de Tatarkiewicz y en otros autores como Panosfsky, Grabar, Belting..., de los que los hemos tomado, así como de los apuntes de la asignatura *Teoría del Arte*, impartida por el profesor Miguel Ángel Zalama, quien facilitó muchos textos de difícil localización. Si la primera gran crisis fue la iconoclasia bizantina, nunca totalmente cerrada, en el siglo XVI la Reforma volvió sus ojos contra las imágenes. Los escritos de Calvino y Zwinglio, no así los de Lutero, son ataques directos a las imágenes. Si el miedo a las representaciones humanas, incluso después de la victoria de los iconódulos en Bizancio llevó a realizar imágenes lejanas, carentes de tercera dimensión y decididamente opuestas al naturalismo, como se puede ver al contemplar cualquier icono ortodoxo, el calvinismo se opuso a las imágenes y los interiores de iglesias reformadas, sobre todo en los Países Bajos, muestran la ausencia de representaciones.

Como se trató en esencia de un problema teológico, pues el dilema era representar a la divinidad y especialmente a Cristo, quien según el cristianismo tiene una doble naturaleza, el asunto ya apareció en el Concilio de Nicea en 325. No como problema estético sino religioso, pero la solución al segundo implicaba al primero. Los sucesivos concilios: Constantinopla (381), Éfeso (431), Constantinopla (381) y Calcedonia (451), dictaron doctrina sobre la doble naturaleza de Cristo, lo que influyó definitivamente en su representación. Las conclusiones conciliares también han sido objeto de nuestro estudio y por lo que se refiere a la parte que afecta a las imágenes también son contempladas.

A partir del Renacimiento las imágenes en el mundo católico se salvaron. Y en el siglo XVII esculpidas o pintadas las encontramos en todas las iglesias, con el despliegue visual que supone el Barroco. Ya nadie en Occidente pondrá reparos a las representaciones, pero sí a qué representan y dónde se colocan. El caso del *Juicio Final de Miguel Ángel* es un ejemplo en el que nos pararemos. Los frescos fueron alterados en algunos personajes poco después de su conclusión. Afortunadamente conservamos muchos textos referidos a esta obra y se puede seguir el pensamiento de la época al comparar el fresco con los escritos.

Ya en nuestro tiempo, la censura directa o indirecta ha hecho estragos. El número de ejemplos es inabarcable, desde tapar las esculturas desnudas clásicas conservadas en los Museos Vaticanos cuando el presidente de Irán visitó el museo en 2016 (EL MUNDO, 26/01/2016, destacaba con cinismo: Se taparon los desnudos como una “forma de respeto a la cultura y sensibilidad persas”), a las continuas limitaciones que imponen las redes sociales a la circulación de ciertas imágenes. Aquí son las hemerotecas, videotecas y, sobre todo, algunas de la casi infinita cantidad de imágenes que circulan por la red las que nos han servido para el trabajo. Asimismo, nos hemos fijados en algunos acontecimientos de masas y programas donde las imágenes se manipulan por razones políticas, sociales, religiosas... En definitiva, las fuentes han sido las propias imágenes y los textos, que, tomados de diferentes autores y épocas, hablan de ellas.

Metodología

Hemos querido realizar una visión general desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días. A pesar de haber hitos iconoclastas en la Historia, el devenir de las imágenes es un proceso histórico. Las sucesivas crisis, aunque separadas por siglos, tienen mucho en común: las imágenes tienen un enorme poder por poseer un lenguaje universal y llegar de manera inmediata al contemplador. Esto crea dos grupos necesariamente enfrentados: los que se creen capaces de controlarlas y no las dan

demasiada importancia en cuanto a su significado, es decir, los que ponen por delante el valor estético frente a los principios éticos, y los que piensan lo contrario y rehúyen su existencia (y las atacan) por el miedo que les produce no controlar su posible mensaje.

Esto lo tenemos ya en el mundo prehistórico. No sabemos qué efecto producían en los hombres de las cavernas, pero lo cierto es que hay pinturas datadas hace 30.000 años, y no son pocos los ejemplos que tenemos en la Prehistoria. No obstante, al carecer de textos cualquier teoría puede estar mal fundamentada. Es en la Grecia clásica donde se juntan imágenes y textos. Platón fue determinante: el arte es una doble mentira (*República*, libro X). Al contrario, su alumno Aristóteles no condenó las artes. Las dos posturas, la ética y la estética, van a estar omnipresentes a lo largo de la Historia. Nos detendremos en el pensamiento sobre las artes de estos dos grandes filósofos.

A estos dos planteamientos antagónicos, éticos y estéticos, hay que sumar el teológico. El judaísmo es una religión anicónica. Jamás representan a su dios, Yahvé, a no ser de manera simbólica y abstracta (por ejemplo, una zarza ardiendo, cuando habla con Moisés). El cristianismo, surgido del mismo tronco, aceptó la Biblia hebrea, si bien traducida al griego y luego al latín con algunas interpretaciones poco precisas, pero el peso de la tradición grecorromana, pues el cristianismo se extendió en el Imperio romano, heredero de la cultura griega, hizo que los preceptos bíblicos convivieran con la presencia habitual de imágenes en las ciudades.

Esta realidad va a cambiar con el derrumbe del Imperio romano y la llegada de culturas del Norte, mucho menos desarrolladas. Pero incluso más importante fue el cambio de mentalidad, que pasó del interés por conocer la naturaleza y representarla, a querer mostrar la esencia de lo representando en tanto que obra de Dios. Esto supuso no solo la abstracción de las imágenes sino su creciente rechazo¹.

La primacía de lo ético sobre lo estético, unido a los preceptos religiosos llevó a la gran crisis iconoclasta de Bizancio². Este será el segundo hito en el que nos pararemos, pues a su importancia histórica hay que sumar el peso que tendrá durante siglos (incluso hasta hoy día) sobre todo en el cristianismo oriental. El decreto contra las imágenes del emperador León III Isáurico no fue sino la constatación de un problema que venía de atrás. Y que tuvo secuelas de enorme importancia en el arte del oriente cristiano.

Durante la Alta Edad Media, en Occidente no hubo gran desarrollo intelectual, sobre todo si se compara con Bizancio. Esto supuso que el problema de las imágenes tuvo escasa repercusión. Frente a las precauciones que tuvo oriente, el *Quattrocento* desplegó un sinfín de imágenes que, lejos

¹ Tatarkiewicz 1987, 5.

² Grabar 1988.

de ceñirse al culto, empezaron a fijarse en la naturaleza y especialmente en la figura humana. Esto llegó a tal punto que al finalizar el siglo en Florencia, Savonarola emprendió una cruzada contra el supuesto paganismo que se estaba instaurando, y algunos artistas como Botticelli llegaron a destruir sus propias obras por considerarlas impías. Era el comienzo de la segunda gran crisis histórica de la imagen, que alcanzará su máximo debate con el surgimiento de la Reforma, y de la Contrarreforma. Tal era el problema que el concilio de Trento no tocó el asunto hasta su última sesión en 1563.

La obra de Miguel Ángel se vio salpicada por el debate y su *Juicio Final* fue alterado. Y no solo era cuestión de desnudos; los frescos de Pontormo en el coro de la iglesia de San Lorenzo en Florencia se salvaron por la protección del gran duque de Toscana, aunque posteriormente se destruyeron, y es que se apartaban de la ortodoxia católica.

A partir del Barroco parecía que el triunfo de la imagen en el catolicismo estaba garantizado, y sin embargo no fue así. La Ilustración atacó a la religión y quiso eliminar su moral cambiándola por otra propia, laica. En esto ciertas representaciones fueron atacadas como las obras del pintor Boucher, objeto de la crítica feroz de Diderot, por considerar que era un arte puramente sexual, sin ética. Con la llegada de la fotografía y el cine, y la multiplicación de imágenes, también aparecieron nuevas censuras, que lejos de mitigarse se han recrudecido sobre todo a partir de la eclosión de imágenes en las redes sociales. Todo el mundo tiene un móvil con cámara y puede colgar lo que capte, pero no todo se puede hacer circular por las limitaciones de las redes sociales. A esto hay que sumar el interés por utilizar la imagen como propaganda de manera que nunca se había llegado a tanto. Este apartado es interminable, pero resaltaremos algunos ejemplos para poder dar una visión completa del devenir de las imágenes en la Historia.

Objetivos

- 1.º Hacer un recorrido por la Historia del Arte centrándonos en las principales crisis de las imágenes a lo largo de Historia.
- 2.º Resaltar las principales causas de los ataques a las imágenes.
- 3.º Indagar en aspectos en principio ajenos a las artes, como los filosóficos o teológicos, que han influido en gran medida en la creación artística y su aceptación.
- 4.º Establecer un hilo conductor a lo largo de la Historia sobre un problema que es recurrente.
- 5.º Llamar la atención sobre los ataques que en la actualidad continúan teniendo las imágenes.
- 6.º Llegar a una síntesis comprensible de los ataques a las imágenes.

1. DE LA PREHISTORIA A LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Es condición humana expresarse. Miles de años antes de la invención de la escritura ya se hacían mediante representaciones en cuevas y abrigos del sur de Europa. En Chauvet-Pont-d'Arc, en el suroeste de Francia, se encuentran pinturas que se datan de hace más de 30.000 años³. Las pinturas de Altamira son más recientes, pero de unos 15.000 años de antigüedad. Bisontes, ciervos, caballos... se han interpretado como símbolos religiosos o de exaltación de la fauna a la que se daba caza, como si al hacerlo se pudiesen cobrar las piezas con más facilidad, si bien las interpretaciones varían de unos autores a otros⁴. En esos momentos no se aprecian en las cuevas signos de violencia contra las imágenes, pues no debían entenderse como representaciones de principios culturales o religiosos, que por otra parte no sabemos exactamente hasta dónde estaban desarrollados en aquellos momentos.

1.1. Las primeras civilizaciones y las imágenes: Egipto

Ya en periodo histórico, en Mesopotamia, y sobre todo en Egipto, el despliegue de imágenes es impresionante. En el País del Nilo, dada la importancia que la vida de ultratumba tenía y la necesidad de preservar a los difuntos en enterramientos que se decoraban profusamente, son muchísimas las imágenes que nos han llegado. Parte se ha destruido por los ladrones de tumbas, pero eso solo era vandalismo. Lo que ya muestra la importancia de la imagen son las *damnatio memoriae* que algunos faraones realizaron cuando consiguieron el poder después de un predecesor al que odiaban. Así, la reina Hatshepsut, esposa y hermana de Tutmosis II, se alzó con el poder cuando este falleció en detrimento de un hijo del faraón aún niño, el futuro Tutmosis III. Se hizo representar en múltiples ocasiones y levantó un templo en Deir el-Bahari. Al final de su reinado, su hijastro Tutmosis III se acabó haciendo con el poder y quiso borrar la memoria de la reina-faraón ordenando decapitar las estatuas que la representaban y que aún pueden verse, como en los pilonos del templo de Luxor⁵.

³ Curtis 2006, 215-216.

⁴ Pascua Turrión 2006.

⁵ Gideon 1981, 359.



Templo funerario de Hatshepsut. c. 1500 a. C. Deir el-Bahari (detalle de estatuas decapitadas).

Aunque en Egipto por única vez en la historia del arte la forma de una imagen y su función se superponen y las imágenes se alejan del naturalismo⁶, era claro a quién representaban, por el lugar en qué se encontraban (tumba, templo...) y porque habitualmente iban acompañadas de jeroglíficos que identificaban al faraón, y por lo tanto atacarlas era tanto como hacerlo a su modelo. Pero en realidad no se iba contra las imágenes en general; se iba contra la imagen que representaba a alguien determinado. Esta *damnatio memoriae* está presente en todas las épocas, y la vemos en los revolucionarios franceses atacando las imágenes religiosas, no por ser imágenes sino por el mero hecho de ser religiosas, o la destrucción de esculturas y pinturas que ensalzaban a dictadores de diferente signo político, todos ellos tocados por el culto a la personalidad y de las que tenemos ejemplos recientes después de la caída del muro de Berlín en 1989.

1.2. Platón: el arte es una doble mentira

Antes de la Grecia clásica no se puede hablar de una crisis generalizada de las imágenes, pues con frecuencia otras venían a sustituir a las destruidas. La verdadera crisis es la que va contra su razón

⁶ Panofsky 1979, 77-130.

de ser, y en este sentido fue en Grecia donde por primera vez se sentaron las bases teóricas de la iconoclasia. Los griegos carecían del concepto de creación de la nada, que es un concepto judío en origen. En este sentido el arte no es creación, sino simplemente copia de la naturaleza, pues el arte griego había evolucionado hacia la aprehensión de la naturaleza, con especial interés por el ser humano. “El hombre es la medida de todas las cosas”, enseñaba el sofista Protágoras, según recogen filósofos como Platón o Aristóteles. Esta copia, mimesis, podía tener diferente justificación: podría mejorar la naturaleza (para los griegos copiar y mejorar no era una contradicción)⁷, podía ser igual al modelo o podía empeorarlo, tal como lo definió Aristóteles: “...es, sin duda, necesario imitar, o a los mejores que los nuestros, o a los peores, o tales cuales a manera de los pintores...” (Aristóteles, *Arte poética*). Sin embargo, no fue mucho más lo que dijo y, sin embargo, fue su maestro Platón quien fijó lo que era la mimesis en su teoría de las ideas, y por ende en el arte.

En el Libro X de *República*, Platón determina que todo lo que vemos en el mundo sensible no es sino copia de una idea superior a la que solo podemos acercarnos parcialmente. Así, y es el ejemplo que utiliza, pero valdría cualquier otro, el carpintero que hace una cama copia la idea cama que se encuentra en el mundo inteligible. Puesto que no podemos sino intuir cómo es la cama ideal, la que realiza el artesano necesariamente tiene que ser inferior a la idea. Hasta aquí no hay diferencia con nada de lo que nos rodea: todo, incluidos los seres humanos, los animales, las plantas... son meras copias de formas ideales que se encuentran en un mundo inteligible totalmente separado del sensible, que es el que nos rodea y al cual pertenecemos. Hasta aquí todo es conforme con su teoría del conocimiento expuesta en el Libro VII mediante el mito de la caverna, que determina que solo conocemos sombras. Esto no relega a la pintura o la escultura, pues si son copias de una idea inteligible también lo es el mismo pintor o escultor y cualquier persona. El asunto es que Platón sentenció que el artista cuando pinta o esculpe no se fija en la Idea, sino que copia lo que tiene delante, determinando que el arte es copia de copia y por lo tanto una doble mentira.

Esto podría parecer contradictorio en Atenas, que acababa de reconstruir la Acrópolis después de la destrucción que llevaron a cabo los persas y donde las imágenes estaban por todos los sitios. Es difícil imaginar la cantidad de esculturas y pinturas que tuvo que haber si han llegado hasta nosotros muchas estatuas e infinidad de pinturas, no cuadros, pues se han perdido, pero sí en la cerámica. Mas la sentencia de Platón hay que entenderla dentro de su teoría del conocimiento. Platón quería que el verdadero conocimiento se fundamentara en la razón y para ello desarrolló su filosofía de las ideas, mientras que en su entorno el peso de los poetas era mucho mayor de lo que fue posteriormente. El

⁷ Panofsky 1989, 47.

pueblo creía que lo que contaba Homero había sido rigurosamente cierto y que todos los mitos respondían a una realidad incontestable. De ahí el ataque a las artes, pues según él, el arte no es adecuado ni útil, ya que conduce al error y corrompe al pueblo. Engaña, pues muestran lo recto curvo, y corrompe al pueblo al exaltar los sentimientos relegando la razón⁸.

Platón atacaba al arte realista porque confundía, pero no a otras manifestaciones como el arte egipcio, que mantuvo estereotipos inalterables. Así, en *Leyes* (II, 656 y ss.) dice: “hace 10.000 años que se realizaron pinturas y relieves ni más bellos ni más feos de los de hoy en día, ya que al ejecutarlos se aplicaron las mismas leyes artísticas”⁹. El ataque ni era por cuestiones éticas ni teológicas; lo era porque confundía y transmitía ideas erróneas cuando no falsas (no se fue contra Troya por el rapto de Elena, que probablemente nunca existió, sino que se trató de una expedición de saqueo por la riqueza de la ciudad).

Si, como se deduce, esas fueron las intenciones de Platón, lo cierto es que su filosofía tendrá un larguísimo recorrido y para la justificación de las artes fue nefasta. Y lo fue porque el único que podía haber rebatido sus argumentos, como lo hizo respecto a la teoría de las ideas, fue su discípulo Aristóteles, quien salvo lo apuntado más arriba respecto a los diferentes tipos de copia, no nos dejó nada más al respecto (y si lo hizo se ha perdido porque de la *Poética* solo conservamos la tragedia, cuando sabemos sin duda que también escribió de la comedia).

En Grecia y Roma las imágenes naturalistas proliferaron, pero la teoría de Platón al respecto no se olvidó y con el ocaso de Roma y el ascenso del cristianismo se desarrolló de manera impensable.

Antes de que el cristianismo tuviese una teoría de las artes, el mundo antiguo empezó a dejar paso a lo que en Occidente conocemos como la Edad Media. Ya a finales del siglo II se aprecia cómo los relieves de la columna de Marco Aurelio han cambiado considerablemente respecto a los de la columna de Trajano, algunas décadas anteriores. La tercera dimensión empieza a dejarse de lado y los personajes se amontonan sin distribuirse en el espacio. El interés por captar la naturaleza deja paso a un interés por representar la idea y alejarse del mundo sensible. Con frecuencia se ha echado la culpa a la llegada de los pueblos invasores, los llamados bárbaros, o a la nueva religión, el cristianismo. Sin embargo, ni los bárbaros habían puesto un pie en Roma, ni los cristianos tenían importancia en el siglo II¹⁰, cuando el arte clásico empezaba a retroceder en un proceso que se fue acentuando y que se ve perfectamente en los relieves del arco de Constantino: los que no fueron

⁸ Tatarkiewicz 1987, 131.

⁹ Barasch 1991, 20.

¹⁰ MacCulloch 2011, 185-196.

tomados de monumentos anteriores tienen muy poco de clásicos a pesar de que Roma seguía siendo el gran imperio.

Y fue a partir de Constantino cuando las imágenes empezaron a entrar en una crisis creciente. La sentencia platónica de que el arte es copia se mantuvo intacta, pero lo que para el ateniense era copia de la realidad sensible, ahora se quiere que sea copia de la *Biblia*, de manera que no importe lo particular y en ningún caso el arte se detenga en lo circundante sino en la verdad revelada, que se entiende irrepresentable a no ser mediante símbolos (los judíos representaban a Dios como una zarza). La antigüedad tardía, dejó como principal objetivo la estética para dar paso a otras manifestaciones fundamentalmente éticas¹¹.

La filosofía de Platón convenía al cristianismo. Sus ideas perfectas, pero autónomas, podían trasladarse a la mente divina sin cambiar demasiado en apariencia. Sin embargo, Platón había dejado un problema sin resolver adecuadamente: ¿cómo pasaban las ideas del mundo inteligible al sensible? Esta labor la llevará a cabo Plotino en el s. III d. C.

1.3. El neoplatonismo y su teoría sobre las imágenes

Plotino es un filósofo considerado el iniciador del neoplatonismo. En sus *Enéadas* continuó la filosofía de Platón, pero introdujo un cambio que a la postre sería fundamental para la defensa de las imágenes. Dio una solución al problema de la transmisión de las ideas desde el mundo inteligible al sensible, al entender que esas ideas no podían pasar, pero emanaban utilizando el símil de la luz (el foco luminoso está en un lugar determinado pero su luz llega a lugares alejados mediante emanación). Así, las ideas emanaban de su núcleo y llegaban hasta el límite entre el mundo inteligible y el mundo sensible. Con esto el problema no estaba ni mucho menos solucionado, pues Plotino, como Platón, mantenía que las ideas no pueden pasar al mundo sensible. Y es aquí estableció un sistema de acceso a las ideas desde el mundo sensible, que resultó fundamental para las imágenes, al permitir que se participase de ellas. Las ideas no se hacían presentes en toda su extensión, pero mediante la participación podíamos acceder a ellas. No era exactamente la idea, pero tampoco se podía rechazar pues emanaba de ella y de ella participábamos¹².

Este será el argumento definitivo que permita el culto a las imágenes, pues sin ser la divinidad misma, la imagen participa de ella y por lo tanto debía ser venerada, algo que dejaba claro Plotino: “La piedra que ha llegado a la belleza de la forma por el arte, parecerá bella no por ser piedra [...]

¹¹ Tatarkiewicz 1989, 5.

¹² Barasch 1991, 43.

sino por la forma que le ha introducido el arte [...] Y estaba en el artista no por cuanto este tuviera ojos y manos, sino porque participaba del arte”. (*Enéadas* V, 8, 1)¹³.

Evidentemente estos no son conceptos estéticos ni era la intención del filósofo pararse en ellos. Se trataba de dar consistencia a la teoría del conocimiento de Platón en el punto más débil, el acceso a las ideas. Sin embargo, cuando esta filosofía pagana sea aceptada por el cristianismo colocando las ideas autónomas en la mente de Dios, también se asumirá que esas ideas emanan y de ellas participamos.

Si su filosofía, como se verá, se convirtió en fundamental para salvar a las imágenes en la Edad Media, por lo que se refiere al arte mismo, Plotino lo condenó a ser una doble mentira. Consideró que las obras de arte actúan como la naturaleza, quitando y poniendo, y por lo tanto no era copia de copia. “Y si alguien desprecia las artes que obran imitando a la naturaleza, en primer lugar, hay que decirle que también las cosas naturales imitan otras cosas; en segundo lugar debemos saber que las artes no imitan simplemente lo visible, sino que se remontan a las razones de las que deriva la naturaleza”. (*Enéadas* V, 8, 1)¹⁴.

Es cierto que al final entendió que las obras de arte visuales tenían una limitación que las hacía alejarse de la idea mucho más que los pensamientos, pues se consideraba que la materia es el mal en el sentido de que esa materia –mármol, pigmentos, madera...– impedía trasladar en toda su extensión la idea que tenía el artista, “...porque no llegó a la piedra aquella belleza que había en el arte, sino que es permanente, y otra inferior a aquella proviene de él. Y tampoco esta permanecía pura en él ni como quería ser, sino en la medida en que la piedra cedió al arte”. (*Enéadas* V, 8, 1)¹⁵. Pero, hay que insistir, la condena inapelable de Platón se había levantado y se habrían la puerta a las imágenes.

1.4. El judaísmo anicónico: los mandatos bíblicos

Cuatro de los cinco libros del *Pentateuco* –*Éxodo*, *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*– relatan la esclavitud de los judíos en Egipto. No está claro cuándo ocurrió y no parece posible que los libros los escribiera el mismo Moisés, pues en *Deuteronomio* 30 se habla de la muerte y sepultura del profeta, y todo indica que han sido varios los autores que entre los siglos X y V a. C. reunieron diversos textos. Sí parece que la estancia en Egipto está probada por evidencias arqueológicas más allá de los textos del *Pentateuco*¹⁶.

¹³ Tatarkiewicz 1987, 338.

¹⁴ Tatarkiewicz 1987, 338.

¹⁵ Tatarkiewicz 1987, 338.

¹⁶ MacCulloch 2011, 80.

La estancia en Egipto supuso que los judíos estuviesen en contacto con un despliegue extraordinario de imágenes, y sin embargo en la *Biblia* se repiten los testimonios y ataques contra las imágenes. “Y aconteció que cuando él [Moisés] llegó al campamento, y vio el becerro y las danzas, ardió la ira de Moisés, y arrojó las tablas de sus manos, y las quebró al pie del monte. Y tomó el becerro que habían hecho, y lo quemó en el fuego, y lo molió hasta reducirlo a polvo, que esparció sobre las aguas, y lo dio a beber a los hijos de Israel”. (*Éxodo*, 32, 19-20). Moisés había subido al monte Sinaí para recibir las Tablas de la Ley de Yahvé y al bajar vio lo que habían hecho los israelitas. Su cólera fue tal que no dudó en lanzar las tablas grabadas por Dios y romperlas para destruir la imagen del becerro de oro.

Este episodio no es el único, en *Deuteronomio*; 27, 15, se lee: “Maldito el que haga una escultura tallada o una imagen de metal fundido, abominación para Yahvé, obra de manos de un artesano, aunque la ponga en lugar secreto...”. Y es que el primer Mandamiento es taxativo en ese aspecto. En *Éxodo* 20, 2-5, se dice: “Yo, el Señor, soy tu Dios... No habrá para ti otros dioses delante de mí. No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni les darás culto”. La prohibición de hacer imágenes esculpidas (no se habla de pinturas, pero se sobreentiende) es absolutamente clara y el pueblo judío rechazó la representación no solo de Yahvé sino de cualquier forma humana, y ni el influjo del arte egipcio, ni posteriormente del babilónico, pues en el siglo VI a. C. los judíos sufrieron el exilio y la cautividad en Babilonia como se cuenta en el libro de los *Reyes*, despertaron su interés por las imágenes y siguieron fieles a sus mandamientos iconoclastas.

No obstante, los mandatos bíblicos y el celo que los judíos pusieron en su cumplimiento, también hay representaciones humanas como las que aparecieron en la sinagoga de Dura Europos, en el este de Siria. A mediados del siglo III d. C. se pintaron al fresco las paredes del edificio, hoy conservadas en el Museo de Damasco, con imágenes de Moisés salvado del Nilo, Moisés ante la Zarza con la mano de Dios, los hebreos cruzando el mar Rojo..., imágenes alejadas de los principios clásicos: las formas son muy estereotipadas y la tercera dimensión se ha eliminado al utilizar planos superpuestos. Estas pinturas no solo contravienen los principios religiosos judíos, sino que son muy similares a las encontradas en una casa cristiana próxima, donde se representa al Buen Pastor, hoy en el Museo de la Universidad de Yale (EE. UU.)¹⁷.

¹⁷ Grabar 1967, 67-79.



Dura Europos (Siria). Casa cristiana. c. 250 d. C. Universidad de Yale

1.5. Valoración de las imágenes hasta el fin del imperio romano

Un simple paseo por la ciudad de Roma nos satura de imágenes de época clásica. Esto no es una singularidad, pues las antiguas ciudades y cualquier excavación arqueológica nos muestra esculturas, cerámicas pintadas, mosaicos, pinturas... El paso de los siglos y el desinterés cuando no animadversión por parte de los diferentes pueblos que se fueron instalando en los territorios del Imperio, y los ataques que el cristianismo profesó a representaciones de dioses paganos y desnudos, ha supuesto que la mayoría se hayan perdido para siempre. Y sin embargo hay muchas, lo que indica que las imágenes eran cotidianas en la Antigüedad clásica.

Frente a este hecho incontestable, la teoría del conocimiento de Platón atacó a las imágenes por apartarse de la verdad doblemente y por engañar. Su sentencia no fue asumida en el mundo

grecorromano, pero permaneció latente y con el colapso del Imperio y la expansión del cristianismo se retomarán, como se verá en el siguiente capítulo.

2. ICONOCLASIA BIZANTINA

Sin duda la mayor crisis de las imágenes fue la que tuvo lugar en el Imperio Romano de Oriente, lo que habitualmente se conoce como Bizancio, pues durante más de un siglo entre 726 y 841, salvo un breve período de calma, las imágenes fueron condenadas y atacadas, así como lo fueron los que la poseían y los artistas que las hacían.

Aunque se tiende a pensar que los iconoclastas lo fueron por una especie de fiebre destructora que rayaba en la barbarie, lo cierto es que tenían argumentos muy sólidos para considerar idolatría a los que se postraban ante las imágenes. Desafortunadamente sus tesis desaparecieron en buena medida porque los vencedores finales, los iconólatras o iconódulos, se encargaron de destruir sus escritos para así dar por buenos los propios y eliminar cualquier riesgo de volver la crisis de las imágenes.

2.1. El peso de la tradición

A partir del siglo II el arte clásico había comenzado a olvidar sus preceptos: armonía, simetría e interés fundamental por la naturaleza, lo que suponía no solo representar figuras sino crear previamente un espacio convincente en tres dimensiones. Si el mundo antiguo había visto el arte como algo sensual, el cristianismo, la nueva religión que desde el Edicto de Milán en 313 ganó influencia rápidamente, aplicó principios morales y teológicos al arte, y mucho más desde que el emperador Teodosio declarara al cristianismo religión oficial del imperio en el Concilio de Constantinopla en 381¹⁸. Las pinturas de las catacumbas y las conservadas de Dura Europos, muestran un arte que tiende a lo abstracto y simbólico. Ya no se quiere representar la naturaleza sino la obra de Dios a través de los escritos, fundamentalmente la *Biblia*, y se deja de lado lo circunstancial y humano para tratar de elevarse hasta la divinidad¹⁹.

Así, se dejan de hacer retratos para centrarse en imágenes simbólicas: por ejemplo, a Cristo se le representa como al Buen Pastor, a Dios Padre como una mano que sale del cielo... Esto en principio fue aceptado, pero pronto se vio que podía llamar a engaño la interpretación de los símbolos como el cordero a hombros de un joven; de hecho, tiene un precedente pagano en el *Moscóforo* (Museo de la Acrópolis, Atenas). El concilio Quinisexto de 692, conocido por ese nombre al ser un complemento de los concilios quinto y sexto, en el canon 82 prohibía la representación simbólica de

¹⁸ MacCulloch 2011, 252-253.

¹⁹ Tatarkiewicz 1989, 5.

Cristo como un cordero, y se abogaba por que se hiciese como figura humana²⁰. Aunque el concilio no fue reconocido en Occidente, se resaltaba el peligro de la utilización de imágenes que pudiesen confundir.

En el Imperio romano las imágenes eran algo frecuente en cualquier lugar público. El amplio panteón romano hacía que la representación de sus dioses principales se repitiese. Esto era algo que los ciudadanos romanos tenían interiorizado. Sin embargo, al aparecer el cristianismo había un nuevo dios. Para la mentalidad romana no había problema en añadir a su panteón los dioses de los pueblos conquistados, y tampoco habría habido problema en hacerlo con el dios cristiano. Sin embargo, el cristianismo tiene una característica que lo diferencia de las demás religiones: no solo es monoteísta, sino que además exige la exclusividad, por lo que los demás dioses deben desaparecer. Esto no fue algo fácil por el peso de la tradición y, según Grabar, el culto a las imágenes de los primitivos cristianos se basa en el culto a la efigie del emperador divinizado²¹. No obstante, desde los primeros momentos los cristianos se esforzaron en eliminar las representaciones paganas, y al final también se puso en entredicho la representación del dios cristiano.

2.2. La situación geográfica

Bizancio se extendía por la parte oriental de Mediterráneo y esto suponía el contacto directo con los judíos, que después de la destrucción de Jerusalén por Tito en el año 70, y mucho más tras la rebelión de los judíos en Palestina que fue aplastada por los romanos en 136, comenzaron a trasladarse a lugares próximos entre ellos a Constantinopla. Los judíos eran monoteístas y no representaban a su dios, y consideraban a los cristianos idólatras por estar rodeados de imágenes. Esta acusación se vio agrandada cuando a partir de 622 una nueva religión, el islam, se expanda con gran rapidez y entre en conflicto con los bizantinos por territorios fronterizos. La presión externa cada vez era mayor y las voces contra las imágenes se hacían oír con más fuerza.

Aunque los musulmanes conquistaron la península ibérica en el siglo VIII, la mayor parte del occidente cristiano permaneció lejos de su influencia, pero en el Imperio bizantino las acusaciones de idolatría eran frecuentes. Es cierto que no todos los países musulmanes tuvieron igual celo en cuanto a la no representación de imágenes, que así lo exige el *Corán*: “¡Creyentes! El vino, el juego de azar, los ídolos (piedras erectas) y las flechas adivinatorias no son sino abominación, obras del Demonio. ¡Evitadlo pues! Quizás seáis felices” (Sura 5, 90). Los persas, musulmanes, no hicieron demasiado

²⁰ VV. AA. 1983, 124.

²¹ Grabar 1967, 96.

caso a este precepto, pero sí los árabes, y esos son los que presionaban las fronteras del Imperio bizantino.

2.3. Problemas teológicos sobre la representación: concilios ecuménicos

El concilio de Nicea, el primer concilio ecuménico de la cristiandad, se celebró por orden del Constantino en 325. El emperador tenía gran interés en que todos los cristianos tuviesen un credo común sin desviaciones. En este concilio se determinó que Cristo tenía una doble naturaleza, humana y divina. Esto no lo admitían todos los cristianos y entre ellos Arrio, un sacerdote de Alejandría, entendía que Cristo no era Dios sino su Hijo adoptivo. Con esta tesis se solucionaba un problema considerable, la muerte de Dios, que por definición es inmortal. Después de no fáciles debates se llegó en Nicea a la conclusión de que Arrio estaba equivocado y se consideraron sus ideas heréticas, si bien el arrianismo perduró durante siglos y en España los visigodos fueron arrianos hasta la conversión de Recaredo al finalizar el siglo VI.

Evidentemente se trataba de un problema teológico. Pero afectaba directamente a la representación de Cristo. Si se hacía un retrato, esa imagen solo podría representar la naturaleza humana de Jesucristo, en ningún caso la divina. En realidad, el dilema era la identificación de la imagen con el modelo, algo que en la actualidad no entendemos así pero entonces era el origen de la discusión sobre las imágenes.

Lejos de solucionarse el problema, en el concilio de Éfeso en 431, el patriarca de Constantinopla, Nestorio, propuso que Cristo tenía las dos naturalezas, pero que en la tierra era humano mientras que en el cielo era Dios. Al separar las naturalezas volvía al problema de los arrianos, y también su tesis fue condenada.

El principal opositor a la tesis de Nestorio fue el patriarca de Alejandría, Cirilo. Y tanto hincapié se hizo en la unión de las dos naturalezas que se acabó en el lado opuesto y se llegó al monofisismo. Ya no habría dos naturalezas, sino que era una únicamente. De nuevo se consideró herética esta interpretación en el concilio de Calcedonia de 451, y se determinó que la unión entre las dos naturalezas no suponía que fuese una sola.

Con esto por delante, se llegó a la conclusión de que para que una imagen fuese tenida en cuenta debía ser consustancial con el modelo, pero al representar solo una naturaleza, la humana, no existía esa consustancialidad, pues únicamente se mostraba una parte, dejando de lado la divina.

Lo que era un problema teológico de gran importancia se convirtió en un problema estético²². Las imágenes no se miraban como obras de arte sino como opuestas a la doctrina oficial del cristianismo, y las clases cultas empezaron a rechazarlas, aunque no lo hicieron los menos pudientes y con menor formación²³. Las élites gobernantes y religiosas entendían que hacer una imagen de Jesucristo llevaba a la herejía, pues o bien se mostraba una sola naturaleza, con lo que se podía acusar de arriano o nestoriano a quien las adorase, guardase o hiciese, o bien si se suponía que las dos naturalezas estaban fundidas también sería cuestión de herejía, en este caso monofisita.

2.4. Decreto contra las imágenes de León III Isáurico

Con todas estas premisas y sin que se sepa la razón última –quizá las continuas derrotas que durante un siglo sufrió Bizancio frente a los musulmanes y el decreto de Khalif Yezid II que entre 720 y 724 dispuso la total destrucción de las imágenes²⁴–, el emperador León III Isáurico, pues procedía de Siria (717-741) entre 726 y 730 ordenó la destrucción de todas las imágenes, iniciando un periodo de más de cien años de enfrentamientos cruentos²⁵. León III declaró que para que un icono de Cristo pudiese ser admitido tenía que ser consustancial, es decir, que el modelo y retrato debían tener la misma substancia. Como el icono es una tabla pintada no tiene la misma substancia que el modelo, sea Cristo o sea cualquier persona.

El periodo iconoclasta más radical había comenzado, si bien no todos admitieron la destrucción de las imágenes. Las clases bajas de la sociedad estaban acostumbradas a imágenes desde la época gloriosa del Imperio romano, y no, aceptaron sin más el decreto. Especial relevancia tienen las mujeres, pues cuando el emperador ordenó a un funcionario que fuera a romper el Cristo que aparecía en la Puerta de Bronce del palacio, un grupo exaltado de mujeres contrarias a tal acción lo masacró²⁶. Las luchas entre defensores y contrarios a las imágenes fueron ganadas por los últimos durante décadas hasta que hacia 780 la emperatriz Irene la Ateniense, regente de su hijo, restituyó el culto a las imágenes. De nuevo fue una mujer la que intercedió a favor de las imágenes; era natural de Atenas y sin duda pesaba la educación con recuerdos del mundo clásico. No duró mucho el levantamiento de la prohibición de las imágenes y de nuevo fueron atacadas hasta que, otra mujer, la

²² Barasch 1991, 50.

²³ Tatarkiewicz 1989, 43.

²⁴ Barasch 1991, 55.

²⁵ Belting 2009, 197-201.

²⁶ Grabar 1998, 150-163.

emperatriz Teodora, viuda del emperador Teófilo, en nombre de su hijo menor Miguel III, puso fin a los decretos iconoclastas sin que se volvieran a prohibir desde entonces²⁷.

2.5. Fin de la iconoclasia: el neoplatonismo de Pseudo-Dionisio

Si las razones para atacar a las imágenes habían tenido un gran peso teológico, por el lado de la teología tenía que venir su salvación. La consustancialidad era un callejón sin salida, pues era evidente que una imagen y un modelo no pueden identificarse. Por más que digamos al contemplar una fotografía que es alguien, lo cierto es que se trata de la imagen de alguien, no de ese alguien mismo. Así las cosas, hubo que encontrar una salida entre la identificación total y la autonomía de la imagen, y en este caso su condena por ser una mera copia indigna de ser adorada. Esto se hacía más indeseable en el caso de la representación de Cristo, pues no solo no era la imagen consustancial, sino que se limitaba a la naturaleza humana separándola de la divina.

El considerar las imágenes una copia y una doble mentira remite a Platón y su condena de las artes. Y solo desde la propia filosofía platónica, sin bien modificada en cierta medida, se podía rectificar la condena. Lo había hecho Plotino, pero faltaba llevarlo al terreno teológico y eso lo realizó un autor anónimo conocido como Pseudo-Dionisio. Su apelativo se debe a que durante siglo se consideró que los escritos a él atribuidos se debían a Dionisio Areopagita, del siglo I d. C. presidente del areópago, el tribunal ateniense, había estado en contacto con san Pablo y por lo tanto se le suponía que era una de las autoridades cristianas de los primeros tiempos.

En realidad, hoy sabemos que se trata de un autor del siglo V d. C., muy influido por el platonismo y sobre todo por el neoplatonismo. Para él el mundo era imperfecto, pero participaba de la belleza absoluta que emanaba de Dios. Estos dos conceptos, emanación y participación están tomados directamente de Plotino. El arte ya no se trataría de una copia sin más, sino que haría visible aquello que solo podemos alcanzar mediante la mente: “Verdaderamente, las cosas visibles son imágenes manifiestas de las invisibles”. (*Epístola, X*)²⁸.

En realidad, no decía nada que no hubiese apuntado Plotino, pero al ser un autor cristiano que ser creía del siglo I, sus escritos tuvieron gran repercusión. Gracias a la emanación desde la divinidad y la participación del mundo sensible en las ideas divinas, las imágenes no debían ser atacadas sino servir para recordar a quien representaban. Así, Pseudo-Dionisio en su obra *De ecclesiasti hierarchia* defiende decididamente las imágenes: “Si el pintor contempla constantemente y sin distraerse la

²⁷ Grabar 1998, 213-215

²⁸ Tatarkiewicz 1989, 37.

belleza del prototipo, representará con exactitud lo que imita”²⁹. Escritores posteriores de mucha importancia siguieron estos principios, como san Juan Damasceno, doctor de la Iglesia oriental, que en el siglo VIII escribió: “La imagen es ciertamente la semejanza que reproduce el prototipo [...] A su vez, las cosas visibles son imágenes de las invisibles y carentes de figura, que reciben una forma corpórea para que sean percibidas al menos de una manera difusa”. Esto dio el apoyo teológico que los iconoclastas había negado a las imágenes, pero aún hay más. Juan Damasceno las defendía por una cuestión funcional: “Ciertamente la imagen es un recuerdo. Lo que el libro es para los que han aprendido letras, eso es precisamente la imagen para los iletrados, y lo que la palabra es al oído, eso es también la imagen a la visión”³⁰.

2.6. Consecuencias de la crisis iconoclasta

Más de un siglo de luchas acabaron agotando a los contendientes. Al final vencieron los iconódulos y se dedicaron a destruir las tesis de sus oponentes, con lo que no es fácil reconstruir con todos los detalles las razones de su oposición a las imágenes. Lo que sí se puede afirmar es que la destrucción de iconos y esculturas fue considerable.

No fue solo un episodio histórico la crisis iconoclasta. Las imágenes fueron prohibidas y destruidas las anteriores como nunca había ocurrido ni ocurrirá después. Podría pensarse tras el triunfo de lo iconódulos todo volvió a ser como antes, mas no fue así. El carácter mágico que se atribuía a ciertas imágenes, como la imagen que obtuvo la Verónica del rostro ensangrentado de Cristo al secarle el sudor cuando iba camino del Calvario no era la única. El *Mandylión*, conservado en el Vaticano, es un supuesto retrato de Jesucristo, hoy tenido por medieval, pero durante mucho tiempo se creyó, por más que fuera una leyenda, ser un retrato fiel que el Señor había ordenado hacerse para enviárselo al rey de Edesa, o la Sábana Santa Conservada en Turín, son ejemplos del carácter mágico y místico en torno a las imágenes que tenía gran importancia en Bizancio³¹.

Esto va a perdurar hasta nuestros días. Las imágenes bizantinas se alejan siempre del realismo. Son iconos donde se suele eliminar la tercera dimensión. Se utilizan colores convencionales y oro, lo que hace a las imágenes alejadas de la realidad y del espectador, más aún si tenemos en cuenta que se suelen colocar en los iconostasios, a cierta altura y con poca luz. Su inmovilidad y lejanía las convierte en simbólicas, y buscan repetir los mismos modelos siempre.

²⁹ Tatarkiewicz 1989, 37.

³⁰ Tatarkiewicz 1989, 48.

³¹ Belting 2009, 277-300.

Esto llevó a marcar pautas para la realización de imágenes como se había hecho en el antiguo Egipto. Así, conocemos el llamado *Manual del pintor del Monte Athos*, libro de normas para los pintores, que se creyó obra medieval, si bien se ha demostrado que es del siglo XVIII. La confusión inicial fue porque las pautas establecidas para hacer las imágenes son idénticas a las que se utilizaban en el medievo. Se trata de un canon que podría parecer clásico, pero solo es funcional. Su rígida aplicación lleva a que las imágenes apenas se aparten de un modelo preestablecido, que en ningún caso es naturalista. Se partía de un módulo y así se construía el cuerpo humano. Nada más alejado de las proporciones clásicas, extraídas del cuerpo humano y por lo tanto orgánicas. Lo que se buscaba era aplicar una relación, con dimensiones preestablecidas, para facilitar y obligar a realizar un icono siempre igual³².

³² Panofsky, 1979, 93-97.



Mandylion. Supuesta imagen de Cristo. Ciudad del Vaticano.

3. EL OCCIDENTE CRISTIANO: LA EDAD MEDIA

El milenio aproximadamente que media entre la caída del Imperio romano y la aparición del Renacimiento se denomina Edad Media. Este calificativo no solo quiere fijar un período entre dos épocas sino que es claramente despectivo, pues se entendía que se habían perdido los logros de la Antigüedad que no se recuperarían hasta el Renacimiento. En las artes Vasari dejó muy claro que un periodo glorioso en Grecia y Roma sucedió la pérdida total de los principios y las artes realizadas desde entonces no debía tenerse en cuenta. Tuvo que llegar el Renacimiento, término acuñado por Vasari que indica que se volvió a nacer, para retomar la senda del “buen” arte. Esta forma de pensar incluso en la actualidad está muy extendida³³.

Mil años son muchos años y hoy se separa de manera clara la Alta Edad Media, hasta aproximadamente el año 1000, y la Baja Edad Media. Además, las características del período que son comunes se centran en el Occidente cristiano y no se pueden aplicar a Bizancio. Esto supone que la crisis iconoclasta apenas tuviese importancia en Occidente cuando en el Imperio bizantino fue cruenta. La Alta Edad Media siguió a Roma en cuanto su admiración al arte, a la vez que el cristianismo llevaba a desconfiar de él y con frecuencia a condenarlo. Este aspecto es el que primó en Bizancio durante la iconoclasia, pero en Occidente los conquistadores del Norte, los godos, no tuvieron la pasión religiosa necesaria para atacar las imágenes ni, por el contrario, la cultura y el interés en las artes suficiente para ensalzarlo³⁴. La conclusión fue que las imágenes se salvaron más por dejación que por debate intelectual, del que carecieron los pueblos que acabaron con Roma a partir del siglo V.

Bizancio había preservado el pensamiento clásico mientras que Occidente lo diluyó con la cultura de los pueblos invasores, mucho menos desarrollada, y aunque que trataron de adaptarse al mundo romano, incluso aprendieron latín y se hicieron cristianos³⁵, las carencias frente a Bizancio son evidentes. En el aspecto teológico hay que tener en cuenta que en Occidente no se celebró ninguno de los concilios que marcaron el dogma cristiano. El papa participó enviado a legados, pero las grandes discusiones estaban en manos de patriarcas y teólogos orientales. La doctrina venía de Bizancio y como máximo en Occidente se rechazaba, pero no se combatía con postulados diferentes. Así, el papa Gregorio II no acató el edicto iconoclasta de León III Isáurico, sino que terminó por

³³ Zalama 2023.

³⁴ Tatarkiewicz 1989, 82.

³⁵ Brown 1997, 60.

excomulgarlo, sin que el emperador bizantino mostrase especial preocupación y desde luego no retiró su edicto³⁶.

3.1. Contra las imágenes: San Jerónimo

San Jerónimo, Padre de la Iglesia, vivió entre los siglos III y IV. Traductor de la *Biblia* al latín cuando se trasladó a Palestina, se caracterizó por su actitud hostil hacia las imágenes: “No creo que haya que admitir en el número de las artes liberales a los pintores con más razón que a los escultores, marmolistas y otros servidores de lujo [...] Esas son ocupaciones de los esclavos más humildes: la sabiduría mora más alto” Esto lo escribió en sus *Epistolae*, y no fue una frase fugaz pues también dice “No creo que haya que admitir en el número de las artes liberales a los pintores con más razón que a los escultores, marmolistas y otros servidores de lujo”³⁷.

A pesar de rechazo de las imágenes, el argumento que emplea san Jerónimo es propio de la división entre artes liberales y artes mecánicas o serviles, y no profundiza en el problema teológico. Ni pintura, ni escultura, ni arquitectura se tenían por artes liberales en la Antigüedad, lo que las relegaba a lo que hoy se podría entender como artesanía. Esta división fue continuada en la Edad Media y no se superaría hasta el Renacimiento³⁸. San Jerónimo, a pesar de su categoría intelectual, no entró en el debate que ya era patente en Bizancio. En Occidente el único pensador de altura que habló sobre las imágenes fue otro Padre de la Iglesia, Agustín de Hipona.

3.2. Las artes en el pensamiento de san Agustín

San Agustín (354-430) es el principal pensador cristiano de su tiempo, si bien, como él cuenta en sus *Confesiones*, tuvo una educación clásica y fue pagano hasta el año 387. Esto es importante por dos razones: porque el poso clásico permaneció siempre en él, y porque cuando se convirtió al cristianismo destruyó algunos escritos anteriores, como *De pulchro et apto*, en los que sin duda habría desarrollado su pensamiento sobre la belleza y las artes³⁹.

En los escritos que se han conservado de san Agustín, en ningún caso ataca a las imágenes, y no lo hace porque tuvo una visión clara de la diferencia entre arte y naturaleza. Esto se compendia en su pensamiento más famoso sobre las artes contenido en sus *Soliloquios*:

³⁶ Tatariewicz 1989, 41.

³⁷ Tatariewicz 1989, 28.

³⁸ Lee 1982.

³⁹ Barasch 1991, 61-62.

Porque una cosa es querer ser falso, y otra no poder ser verdadero. Así pues, las obras humanas, como comedias, tragedias, farsas y otras de este género, podemos asimilarlas a las obras de los pintores y escultores. En efecto, tan imposible es que sea verdadero un hombre pintado, aunque imite la forma del hombre, como lo que está escrito en los libros de los cómicos. Y estas cosas no intentan ser falsas ni por alguna tendencia suya lo son, sino por cierta necesidad de poder seguir la imaginación del artista. Ahora bien, Roscio en el escenario representaba voluntariamente a una falsa Hécuba, siendo por naturaleza un verdadero hombre; pero por aquella voluntad resultaba un verdadero actor, precisamente porque lo imitaba bien; sin embargo, era un falso Príamo, porque se parecía a él, sin serlo en realidad.

De donde resulta algo maravilloso [...] todas estas cosas son verdaderas en algunos en tanto son falsas en otros, y con respecto a su verdad, sólo les sirve el ser falsas en relación con lo demás [...] En efecto, ¿cómo podría ser este que he mencionado un verdadero actor si no consistiera en ser un falso Héctor? O ¿cómo podría ser una verdadera pintura si no fuera un falso caballo?⁴⁰.

El santo se adelantó en siglos a la autonomía del arte y, sobre todo, dejó al margen el debate teológico al declarar que arte y naturaleza no son lo mismo y por lo tanto no se pueden juzgar de la misma manera. Sin embargo, el pensamiento de san Agustín, de tanto peso en el cristianismo, apenas influyó respecto a las artes y no fue tenido en cuenta a la hora de defender a las imágenes de los ataques que iban a sufrir. En Occidente, mucho menos intelectualizado que Bizancio, se acabarán aceptado las imágenes por su funcionalidad.

3.3. San Gregorio Magno: las imágenes como biblia de iletrados

San Jerónimo y san Agustín son Padres de la Iglesia de Occidente, y también el maestro de este último: san Ambrosio. El cuarto Padre es el papa san Gregorio Magno, quien fue fundamental para impedir la iconoclasia en Occidente, que sin ser tan virulenta como en Bizancio no dejaba de tener seguidores. Escribió una carta al obispo de Marsella, cuya tendencia hacia la iconoclasia le había llevado a permitir, si no ordenar, la destrucción de imágenes en su diócesis. San Gregorio le recrimina su actitud por no haber tenido en cuenta la opinión los fieles. Esto mismo ocurrió en

⁴⁰ Tatarkiewicz 1989, 70.

Bizancio, donde los iconoclastas eran fundamentalmente las clases altas mientras que el pueblo quería tener imágenes. Hasta aquí hay similitud con lo que ocurría en Oriente, pero el argumento del papa no tenía nada que ver con la teología. Gregorio Magno defendió las imágenes porque servían para el culto, actuando para los analfabetos como los libros para los cultos⁴¹. Así, sentenció que “Una cosa es, en efecto, adorar la pintura, y otra aprender la historia reflejada en la pintura para ser adorada. Pues la pintura representa para los ignorantes que la contemplan lo mismo que la escritura para los que saben leer, ya que los ignorantes ven en ella lo que deben hacer, leen en ella los que no conocen las letras”⁴². El papa había sentado doctrina sobre el valor de las imágenes.

3.4. De los *Libros carolinios* al final de la Edad Media

San Gregorio había sido definitivo para salvar las imágenes de la iconoclasia, y en Occidente el problema de Bizancio no tuvo lugar. No obstante, durante el reinado de Carlomagno, coronado emperador en la Navidad del año 800 hubo un renacimiento cultural⁴³ y se produjo un cierto debate sobre su prohibición. Hay que tener presente que esa fecha está en el período más virulento iconoclasta y las relaciones de Carlomagno con Bizancio era estrechas, por lo que se notó su influencia. Los textos, generalmente ambiguos sobre el valor de las imágenes, se encuentran en los *Libros carolinios*, atribuidos al emperador pero que no pudo escribir por haberse mantenido analfabeto hasta una edad madura. No sabemos quién fue su autor o autores, pero con frecuencia se han supuesto de Alcuino, consejero de Carlomagno⁴⁴. En unos párrafos se ataca a las imágenes: “Las imágenes creadas por el ingenio de los artistas siempre inducen a error a sus adoradores [...] En efecto, parece que son hombres cuando no lo son, y parecen luchar cuando no luchan, o hablar cuando no hablan”. Y en otros se defienden, o al menos se salvan: “Permitimos que quienes así lo quieran pinten imágenes de santos [...] pero en modo alguno obligamos a adorarlas a los que no lo deseen; no permitimos que nadie las rompa o destruya por su voluntad”⁴⁵.

Aunque se pueden rastrear algunas reflexiones en Occidente sobre las imágenes en época posterior, en general fueron de poca importancia como se ve en el mayor pensador cristiano de la Baja Edad Media, santo Tomás, pues el abad Suger en el siglo XII, lo que defendió fue la belleza de las obras de arte, sin pararse en las imágenes, mientras que, a su oponente, san Bernardo, le

⁴¹ Barasch 1991, 65.

⁴² Tatarkiewicz 1989, 111.

⁴³ Panofsky 1975, 85-90.

⁴⁴ Barasch 1991, 65.

⁴⁵ Tatarkiewicz 1989, 107 y 110.

preocupaba el exceso de lujo y lo inapropiado de ciertas imágenes en lugares sagrados⁴⁶. En su larga obra, santo Tomás (1225-1274) apenas dio importancia a las artes, ya que entendía que la forma que el artista da a la materia no es algo substancial sino accidental⁴⁷, el gusto por lo brillante y las manifestaciones emotivas se consideraban cosas de la gente sin formación; los escolásticos entendían que la razón debía manifestar las “verdades” de la fe⁴⁸. No obstante, la urbanización de Europa y la construcción de catedrales y grandes iglesias supuso la aparición de imágenes por doquier. La Iglesia en Occidente se sentía muy fuerte y no tenía problemas en aceptar iconografías sacadas de libros no canónicos, como los *Evangelios apócrifos*, de manera que episodios como el de la palmera en la Huida a Egipto se representaba con frecuencia, por más que no estuviese en los textos aceptados.

⁴⁶ Panofsky 1979, 131-170.

⁴⁷ Eco 1997, 131.

⁴⁸ De Bruyne 1987, 155-155.

4. REGRESO A LA ANTIGÜEDAD. LAS IMÁGENES EN EL RENACIMIENTO

Florenia, y algunas ciudades flamencas como Gante o Brujas, alcanzaron un gran desarrollo económico y cultural a finales de la Edad Media. Al comenzar el siglo XV en Florenia se pusieron las bases de lo que conocemos como Renacimiento, que en las artes supuso la recuperación del interés clásico por la naturaleza, lo que incluía volver a representar de modo creíble la tercera dimensión en un plano. En Flandes también se buscaba la representación del mundo sensual, si bien no se consiguió crear un espacio siguiendo pautas geométricas como hicieron los florentinos comenzando con Brunelleschi⁴⁹.

El número de artistas en el *Quattrocento* en Italia es incontable y algunos están entre más destacados de la Historia del Arte. Esto supuso que la proliferación de imágenes, públicas y privadas, fuese extraordinaria. Hasta la última década del siglo XV no se alzó ninguna voz contra las imágenes, que representaban tanto episodios cristianos como escenas paganas donde los dioses de la Antigüedad aparecían desnudos. El culto al cuerpo grecorromano había vuelto con fuerza. Sin embargo, la relajación de costumbres hizo que empezasen a alzarse voces en contra de lo que se consideraba paganismo: su principal líder fue el dominico Savonarola.

4.1. Savonarola y las imágenes en Florenia: Botticelli

A mediados del siglo XV el obispo de Florenia, san Antonino, se hizo célebre por sus discursos moralizantes en los que llamaba la atención sobre el alejamiento de los principios cristianos y la exaltación del paganismo en las artes. Sin embargo, era la época de los Medici y sus sermones no tuvieron gran acogida. En 1492 falleció Lorenzo el Magnífico y su hijo, Pedro de Medici, resultó ser un mal gobernante, de manera que hubo revueltas populares y malestar general, que llevó a la expulsión de la familia Medici tras la invasión de las tropas francesa de Carlos VIII en noviembre de 1494, haciéndose con el poder el dominico Girolamo Savonarola.

Prior del convento de San Marcos en Florenia desde 1491, Savonarola comenzó a atacar a cualquiera que, a su modo de ver, no cumpliera con los preceptos cristianos. Así, denunció al papa Inocencio VIII, a su sucesor Alejandro VI, a los Medici y a cualquier forma de vida alejada de su ideal cristiano⁵⁰. No era un teólogo sino un fanático religioso que durante algunos años marcó la vida de Florenia, a la que sometió a un régimen teocrático. Odiaba cualquier tipo de lujo y por supuesto

⁴⁹ Zalama 2008, 67-98; Zalama 2016, 53-64.

⁵⁰ Fletcher 2021, 85-103.

a las artes visuales, que consideraba que en algunos casos tenían una temática indecente. En uno de sus sermones dice: “Primero deberían retirarse las figuras indecentes, y, después, no debiera admitirse ninguna composición que, por su mediocridad, provoque la risa. En las iglesias solo debería permitirse pintar a los grandes artistas y solo se les debería dejar pintar temas honestos”.⁵¹ El 7 de febrero de 1497 ordenó la quema de objetos que consideraba pecaminosos en lo que se conoce como la “Hoguera de las vanidades”, quemando algunas pinturas como las de Botticelli, que él mismo llevó a la pira⁵².

El asunto había llevado demasiado lejos sobre todo cuando Savonarola se creció y atacó al papa Alejandro VI. Este lo excomulgó y el fraile dominico acabó ejecutado en mayo de 1498 y su cuerpo quemado en la Plaza de la Señoría de Florencia. El episodio había pasado pero la libertad en la creación de imágenes había recibido una advertencia que en dos décadas iba a materializarse como una nueva iconoclasia.

4.2. 1517. La Reforma: Lutero, Calvino y Zwinglio

Durante dos décadas tras la muerte de Savonarola, las artes no tuvieron ataque alguno. En el periodo conocido como Alto Renacimiento, la antigüedad pagana y el cristianismo convivieron en armonía. Ya Federico de Montefeltro había hecho pintar en su palacio de Urbino veinticuatro grandes hombres, la mitad paganos y la mitad cristianos, y Rafael introdujo a filósofos griegos en la *Escuela de Atenas*, en los palacios vaticanos. Parecía que a nadie le preocupaban las imágenes con desnudos y representando a dioses clásicos⁵³. Sin embargo, un acontecimiento iba a cambiar esta forma de pensar. En 1517 el monje agustino Martín Lutero colocó 95 tesis en la puerta de la catedral de Wittenberg. La Reforma se había iniciado, y aunque las preocupaciones eran religiosas, las artes sufrieron las consecuencias.

Lutero no se mostró hostil a las imágenes. A pesar de que el primer Mandamiento las prohibía, siguió a san Agustín y omitió esta parte. Es más, vivió en cierta medida al planteamiento del papa san Gregorio al declarar que las imágenes eran buenas “para reconocerlas, como testimonio, como conmemoración, como señal”⁵⁴. Otros reformadores, como Calvino en Ginebra, ordenaron su destrucción⁵⁵. No obstante, se produjo un movimiento parecido al que ocurrió en Bizancio: la alta

⁵¹ Blunt 1979, 62.

⁵² Zalama 2016, 76.

⁵³ Zalama 2016, 118-119.

⁵⁴ MacCulloch 2011, 663-664.

⁵⁵ Belting 2009, 607-645.

sociedad, civil y eclesiástica, miraban con no buenos ojos a las imágenes, mientras que el pueblo llano se aferraba a su culto. Cuando en 1614 el elector Juan Segismundo I de Brandeburgo trató de defender a los predicadores protestantes frente al pueblo, el gentío en Berlín gritó: “¡Tú, maldito calvinista negro! ¡Tú, nos has robado las imágenes y destruido nuestros crucifijos: ahora acabaremos contigo y tus sacerdotes calvinistas”⁵⁶. Ya era el siglo XVII y el problema no se había solucionado. Tampoco tuvo éxito total la iconoclasia calvinista en Holanda. Es cierto que las iglesias se desnudaron de imágenes, pero no es menos cierto que la pintura a lo largo del siglo XVII tuvo un gran éxito con artistas como Rembrandt. Si la mayoría de sus pinturas son retratos, también tiene escenas religiosas de la sagrada Familia, la Adoración de los Magos, Betsabé, José y la mujer de Putifar..., y no menos de ocho retratos representando a Jesucristo.

Otro reformador, Zwinglio, en Zúrich atacó en sus sermones a las imágenes⁵⁷. Los habitantes de la ciudad comenzaron a romper imágenes tanto dentro como fuera de las iglesias. Los desórdenes se sucedieron y las autoridades determinaron en junio de 1524 que se retiraran las imágenes de las iglesias para evitar la barbarie. Zwinglio, como Calvino en Ginebra, impusieron una iconoclasia con la que no estaba de acuerdo Lutero⁵⁸.

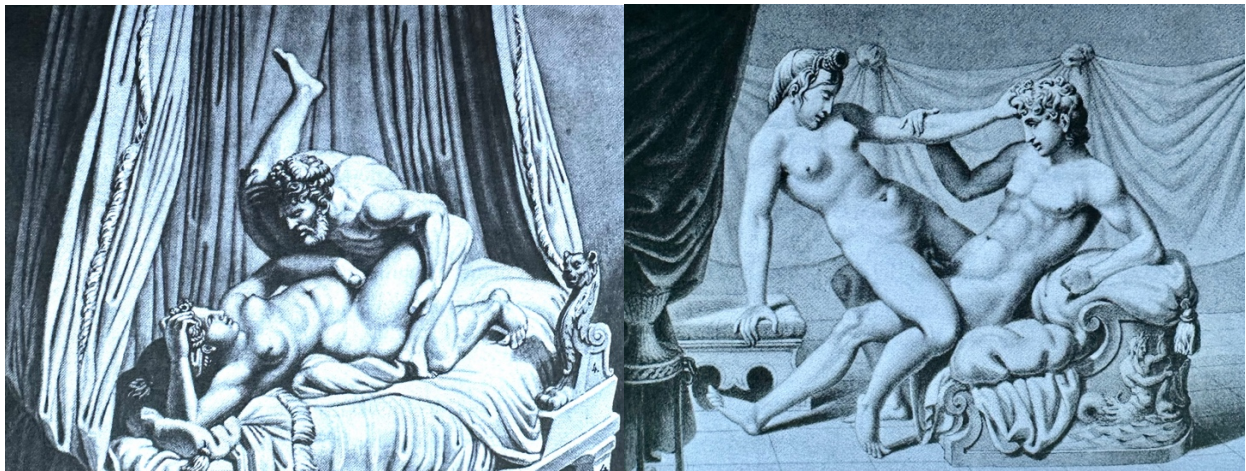
4.3. Las imágenes en el mundo católico

Mientras esto ocurría en la Europa que abrazaba la Reforma, en Roma parecía no ocurrir nada. Se seguían haciendo imágenes por doquier y de temas nada edificantes ni cristianos. Rafael pintaba a *Galatea* en la villa del banquero Chigi y Giulio Romano pintaba escenas pornográficas conocidas como *I modi*, grabadas por Marcantonio Raimondi.

⁵⁶ MacCulloch 2011, 690.

⁵⁷ Michlaski 1993, 51-59.

⁵⁸ MacCulloch 2011, 663.



I modi. Dibujos de Giulio Romano grabados por Marcantonio Raimondi. 1527.

La edición original de 1524 fue destruida por orden del papa Clemente VII. De nada valió, pues se hizo una segunda edición en 1527 para la que Aretino escribió una serie de poemas sobre esas imágenes que son pura obscenidad⁵⁹. El humanismo llevaba más de un siglo implantándose y las cuestiones meramente teológicas se dejaban de lado, pero en el caso de Giulio Romano llegaba mucho más lejos. Y no fue un caso aislado. Correggio pintó para el duque de Mantua cuatro escenas de gran erotismo: *Dánae* (Galleria Borghese, Roma), *Júpiter e Ío* y *El rapto de Ganímedes* (Kunsthistorisches Museum, Viena) y *Leda y el cisne* (Gemäldegalerie, Berlín). Estas pinturas realizadas al comenzar la década de 1530 fueron regaladas a Carlos V. La serie, conocida como los amores de Júpiter había sido encargada por Federico Gonzaga para decorar el Palacio Te de Mantua, donde el mismo Giulio Romano pintó la Sala de Eros y Psique, con una imagen impactante de Zeus penetrando a Olimpia⁶⁰. Las imágenes, fuese cualquiera la temática, no tenían freno en el mundo católico.

⁵⁹ Aretino 2007.

⁶⁰ Bazzotti 2015, 184.



Detalle de *Zeus y Olimpia*. Giulio Romano. c. 1530 Palacio Te. Mantua

4.4. El *Juicio Final* de Miguel Ángel: el problema del decoro

Todo era posible, pero no en todos los sitios, como se vio con el *Juicio Final* de Miguel Ángel. El papa Alejandro Farnese, Paulo III, le encargó que terminase la decoración de la capilla Sixtina. Miguel Ángel había pintado el techo en época de Julio II y ahora se quería que cubriese con un gran fresco representando el Juicio Final la pared del altar. Comenzó los trabajos en 1534 y tardó cuatro años en concluirlos. La Reforma había hecho mella en Miguel Ángel y acataba algunos principios como la justificación por la fe, pero nunca se separó de la iglesia católica. El Saco de Roma de 1527 le impactó y a partir de entonces adoptó una actitud mucho más espiritual, dejando de lado la belleza formal que tanto le había obsesionado. No obstante, llenó la pared de desnudos y contravino algunas normas como la de mostrar esqueletos, cuando según el *Apocalipsis* se había producido la

resurrección de los muertos; los ángeles están agrupados cuando se dice que fueron a los cuatro rincones de la Tierra, el viento sigue soplando...⁶¹.

No se había terminado el fresco cuando comenzaron las críticas. El maestro de ceremonias del papa, Biagio da Cesena, se mostró muy crítico con la pintura de Miguel Ángel. El artista, poco amigo de recibir críticas, colocó al maestro de ceremonias como si fuese el juez Minos, en el infierno y rodeado por una serpiente que le muerde el pene. Airado, se quejó al papa, quien según se cuenta le contestó que de haberle colocado en el purgatorio podría hacer algo por él, pero al estar en el infierno ya estaba condenado⁶². Paulo III nunca mostró especial celo religioso y no puso la doctrina por delante de la obra de su artista preferido.

La crítica de Biagio da Cesena era porque había demasiados desnudos, algo “propio de una taberna” y no para la capilla del papa. Mas no fue la única opinión desfavorable. Pietro Aretino fue especialmente cruel con el *Juicio Final*. El escritor no tuvo rubor para escribir poemas pornográficos sobre imágenes de contenido sexual explícito, pero atacó el fresco de Miguel Ángel. Sus críticas fueron recogidas por Ludovico Dolce en *Diálogo sobre la pintura titulado el Aretino*, de 1557. En el diálogo Aretino responde a su interlocutor: “¿Quién osará afirmar que es correcto que en la iglesia de San Pedro, príncipe de los apóstoles, en una Roma concurrida por todo el mundo, en la capilla del pontífice [...] aparezcan pintados tantos desnudos que exhiben deshonestamente delanteros y traseros?”. Y más adelante continúa: “...en público y por encima de todo en lugares sagrados, hay que respetar siempre la honestidad⁶³.”

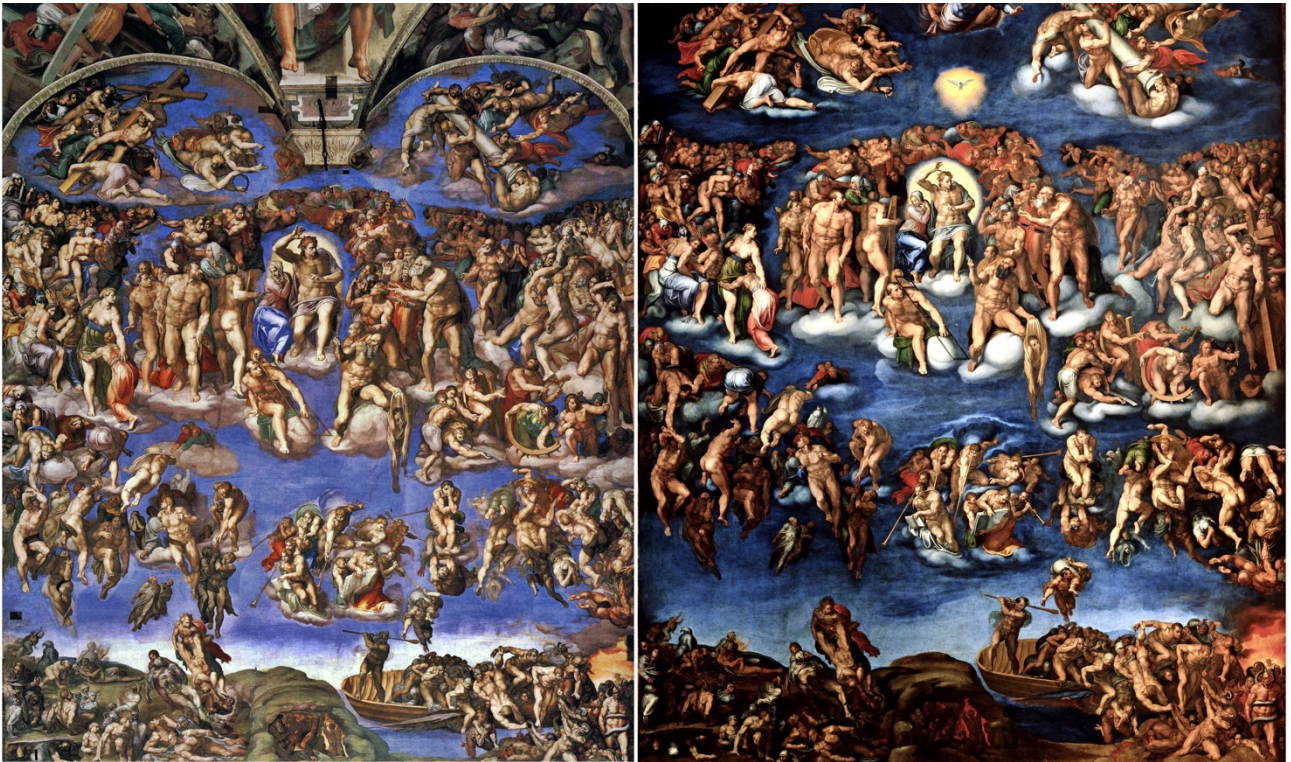
Aretino, como Biagio da Cesena, apelaba al decoro, a lo apropiado para el lugar, y difícilmente se pueden justificar los desnudos. Incluso hay más. Algunas imágenes eran claramente ofensivas. El fresco tal como lo conocemos fue alterado y no solo por los añadidos de paños de pureza. La representación de san Blas, a quien se invocaba contra los dolores de garganta y por ello lleva unos rastrillos en las manos, colocado detrás, pero sin separación, de santa Catalina, agachada y totalmente desnuda, era algo inadmisibles en una capilla como la Sixtina. Nada tenía que ver con la religión sino con el placer de las imágenes. La escena aludida fue modificada y hoy vemos a la santa con un vestido y a san Blas mirando a otro lado, pero se conserva una copia del original realizada al temple (188 x 145 cm) obra de Marcello Venusti en el Museo de Capodimonte en Nápoles. También tenemos un grabado (que muestra la escena original) de Nicolo della Casa de 1548 (Metropolitan Museum, Nueva

⁶¹ Blunt 1979, 121.

⁶² Vasari 1881, 211

⁶³ Garriga1983, 293-294.

York). No hay duda de cómo era el original y tampoco hay duda de que no se podía consentir semejante imagen.



Miguel Ángel, *Juicio Final* (Capilla Sixtina) 1536 - 1541. Ciudad del Vaticano. A la derecha pintura al óleo de Marcello Venusti en el Museo de Capodimonte, Nápoles, que muestra el conjunto antes de las modificaciones.



Niccolò della Casa. Grabado de san Blas y santa Catalina en el original de Miguel Ángel.

4.5. El concilio de Trento y las imágenes: la Contrarreforma

Si en los primeros años del fresco de Miguel Ángel las críticas vinieron del lado del decoro, pronto los ataques van a ser más difíciles de solucionar con cambios de algunas escenas o tapando desnudos. Gilio da Fabriano en *Due dialoghi*, publicado en 1564, dice que Caronte no tiene por qué estar en la pintura (ni aunque así lo admita Dante). “Puede que vuestra opinión sea correcta cuando decís que pretendía interpretar las palabras del Evangelio de un modo místico y alegórico, pero primero es necesario atenerse al sentido literal [...] después se tomarán otros sentidos atendiendo a la letra tantas veces como sea posible”⁶⁴.

Cuando el libro de Gilio salió a la luz, el concilio de Trento había concluido sus sesiones. Había comenzado en 1545 y tras sucesivas interrupciones la última sesión tuvo lugar a comienzos de diciembre de 1563. Hasta ese momento no se había hablado de las imágenes, lo cual denota que no se tenía claro la postura que la Iglesia debía tomar. De hecho, solo se dieron algunas indicaciones que admitían cualquier interpretación: “No se representará ninguna imagen que sugiera una falsa doctrina o que pueda conducir a peligrosos errores a aquellos que no han recibido la debida educación” (Sesión XXV, 3-4 de diciembre de 1563)⁶⁵.

Esto era tanto como no decir nada y dejaba la puerta abierta a cualquier interpretación. Dependió de los grupos, de los obispos, o del papa actuar con mayor o menor rigor frente a las imágenes. Paulo III no permitió los ataques al *Juicio Final* hasta que murió en 1549, cuatro años después de comenzar el concilio de Trento. Sus sucesores, Julio III y Marcelo II, se preocuparon más por sus cuestiones personales que por los aspectos religiosos. Sin embargo, Paulo IV (1555-1559) mostró un rigor religioso hasta entonces desconocido y el *Juicio Final* estuvo entre sus objetivos, hasta el punto de que amenazó con destruir el fresco. No lo hizo, pero ordenó a Danielle Volterra que cubriese algunos desnudos con paños, lo que valió al pintor el sobrenombre de *Il braghettone*. Pío IV encargó aumentar los paños y san Pío V siguió por el mismo camino. Fue entonces cuando el Greco se ofreció a destruir el fresco y pintar otro “más, decente y no peor pintado”. A finales del siglo XVI tuvo que intervenir la Academia de San Lucas suplicando al papa Clemente VIII que no destruyese el fresco y todavía en 1936 Pío XI se planteó sustituirlo⁶⁶. Durante el pontificado de Juan Pablo II se

⁶⁴ Blunt 1979, 122.

⁶⁵ Garriga 1983, 347.

⁶⁶ Blunt 1979, 127.

llevó a cabo su restauración y el papa no tuvo tiempo de acercarse a ver los progresos de los trabajos. Ya en el siglo XXI la imagen seguía produciendo malestar.

4.6. El coro de San Lorenzo de Florencia: los frescos de Pontormo

No solo el *Juicio Final* fue motivo de continuas críticas. Trento y Paulo IV quisieron volver al rigor religioso perdido y optaron por romper lazos con los protestantes. Sin embargo, había movimientos en Italia de carácter reformista, que sin dar la razón a los cismáticos querían acercarse a ellos a través de una mayor espiritualidad en la Iglesia. Miguel Ángel fue uno de ellos, y también Pontormo. Este recibió el encargo de pintar al fresco la capilla mayor de la iglesia de San Lorenzo de Florencia, que patrocinaban los Medici. De 1545 a 1556 estuvo trabajando en una obra que desapareció en 1738, pero de la que conservamos suficiente información, tanto por dibujos preparatorios como por un grabado anónimo (Albertina, Viena)⁶⁷, que muestra el coro con motivo de las exequias realizadas a la muerte de Felipe II en 1598. Pontormo siguió a Miguel Ángel en el *Juicio Final*, pero sin la majestuosidad del primero. El dibujo preparatorio conservado de Cristo en la gloria muestra a un ser melancólico, en absoluto triunfante⁶⁸.

Es probable que Pontormo se viese influido por el *Catecismo* de Juan de Valdés, próximo al pensamiento de Lutero, pues el duque Cosme de Medici protegió a los valdesianos en tanto que corriente renovadora⁶⁹, y también la obra de Pontormo. Desde luego en los dibujos no aparece la figura de la Virgen, que los protestantes tenían en poca consideración⁷⁰. Por otra parte, los desnudos integrales de Adán y Eva en la escena de la expulsión de paraíso adolecían de los mismos defectos que los desnudos de Miguel Ángel: eran demasiado explícitos y estaban en una iglesia.

Lo mismo que en el *Juicio Final*, las críticas eran por la falta de decoro al estar los frescos en espacio sagrado, pero en el caso de Pontormo eran más importantes los ataques por la inadecuación a la doctrina católica de su composición. El papa Paulo IV se opuso frontalmente al pensamiento de Valdés y sus seguidores y se enfrentó al duque Cosme de Medici, en tanto que los protegía, pero no consiguió paralizar la pintura de Pontormo⁷¹.

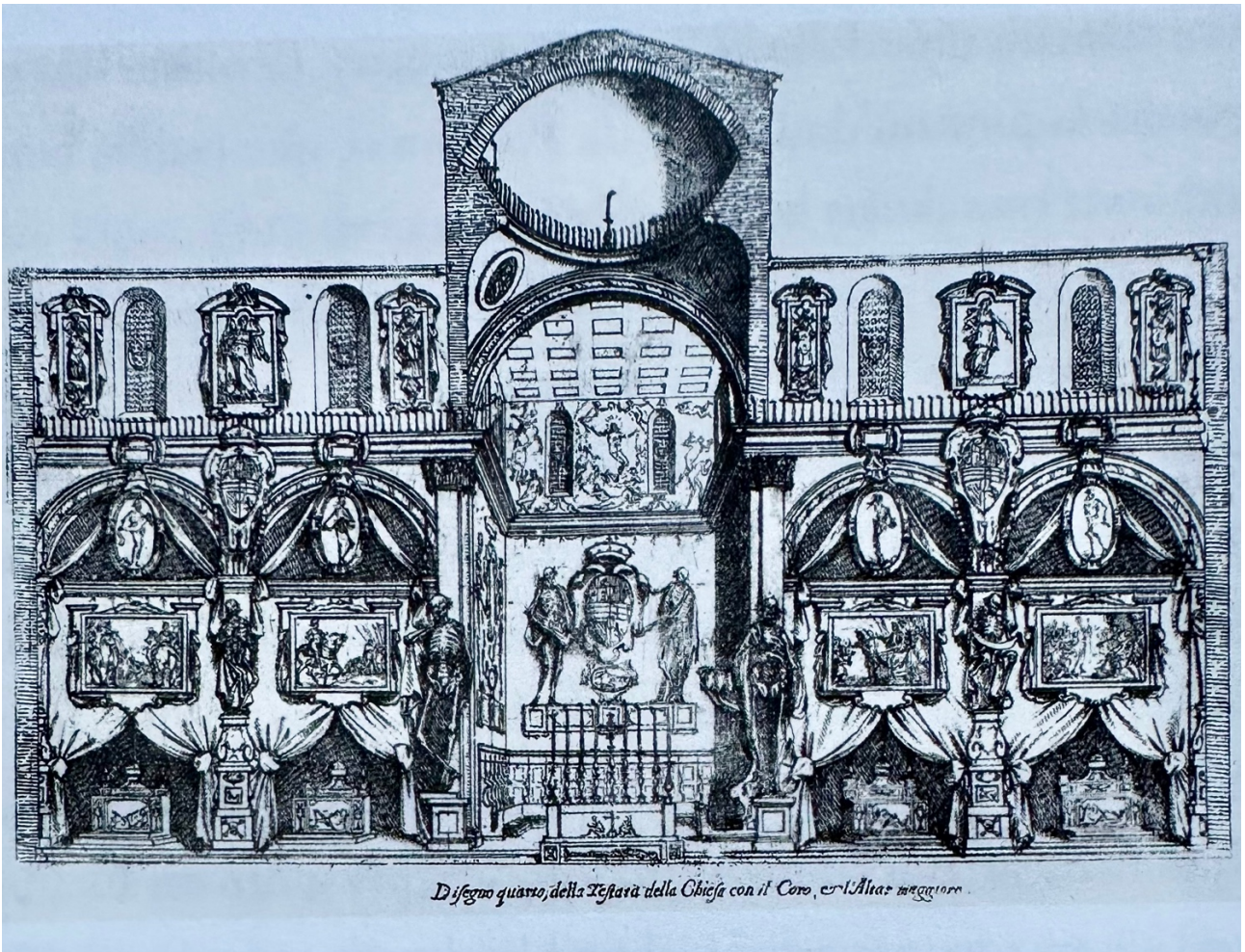
⁶⁷ Barañano 2014, 241.

⁶⁸ Barañano 2014, 69-72.

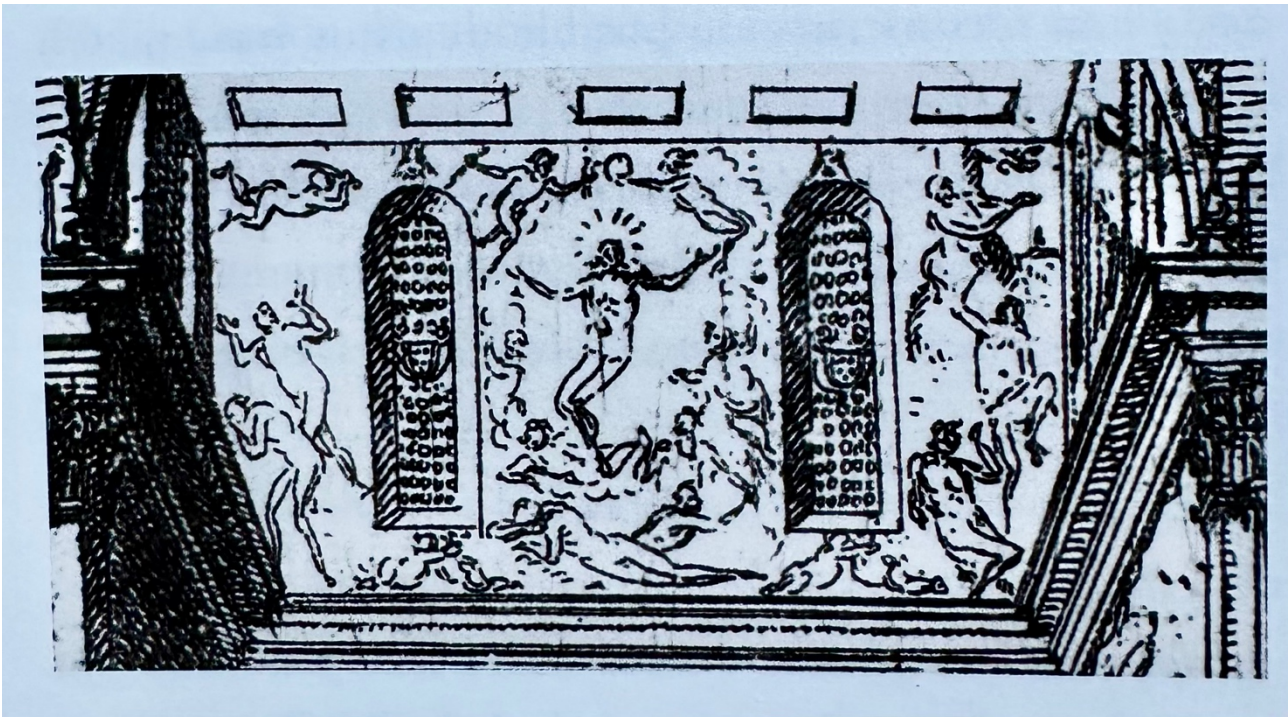
⁶⁹ MacCulloch 2011, 702-708.

⁷⁰ MacCulloch 2011, 639-

⁷¹ MacCulloch 2011, 712.



Pontorno. Coro de San Lorenzo en Florencia. Grabado anónimo con motivo de las exequias por Felipe II en 1598.



Pontormo. Coro de San Lorenzo en Florencia. Grabado anónimo con motivo de las exequias por Felipe II en 1598. (detalle).

4.7. La vida de las imágenes: ataques en público, hipocresía en privado

Una vez que la Reforma se vio poderosa, el catolicismo comenzó a marcar sus posiciones. Respecto a las imágenes parecía haber acuerdo a que al menos cuando se tratase de santos no podía aparecer la sensualidad como lo principal. Hay dos obras de Tiziano que muestran este cambio de manera clara. Hacia 1533 pintó una *María Magdalena* (Pitti, Florencia) que carece de ropa. Muestra totalmente los pechos y solo una abundante y larga cabellera sirve de vestido. La sensualidad es evidente. El mismo artista hacia 1560 realizó otro cuadro de la Magdalena (Hermitage, San Petersburgo), donde la santa está vestida, en ambos casos está absorta, pero mientras que en la primera la desnudez puede hacer pensar en algo erótico, en la segunda el recato evita ese pensamiento.

Mas no era un cambio de pensamiento hacia las imágenes generalizado. La prueba está en la actitud de Felipe II. El gran defensor del catolicismo que presidía un auto de fe en Valladolid que condenó a luteranos, en público tenía una actitud totalmente religiosa, pero no en privado. Entre 1550 y 1562 encargó a Tiziano una serie de seis cuadros que formaban parejas con desnudos de mujer. Se conocen como las *Poesías*, y la carga erótica es de mucha intensidad⁷². Es cierto que cuando se

⁷² Checa 2021, 252-265.

terminó la serie aún no se había debatido en Trento sobre el papel de las imágenes y que las disposiciones de la última sesión de diciembre de 1563 se referían a las imágenes de devoción, pero no es menos cierto que Felipe II conservó sus pinturas en secreto, lo que demuestra que era consciente de que se trataba de imágenes peligrosas. Había que impedir su contemplación al público en general, pero los mayores defensores del catolicismo no tenían problema en adquirir y disfrutar de la contemplación de ciertas imágenes.



Venus y Adonis. Tiziano. 1554. Museo Nacional del Prado. Madrid

5. ECLOSIÓN DE LA IMAGEN EN EL BARROCO Y SU CONTINUIDAD HASTA EL SIGLO XXI

5.1. El Oratorio de san Felipe Neri, la Compañía de Jesús y el triunfo de las imágenes

El concilio de Trento exigía a las imágenes la claridad y realismo suficientes para no confundir al fiel, sino que lo estimulara en su fe. Desde el Saco de Roma las imágenes se habían ido apartando del realismo para caer en un manierismo que no hacía sino copiar modelos anteriores con coloridos convencionales y bastante frialdad. Esto en cuanto a la forma y se alejaba de los postulados de Trento. También en cuanto al contenido era frecuente la temática pagana y el culto al cuerpo, algo que el concilio quería desterrar, por lo que el manierismo no era apropiado para los fines religiosos.

Esto habría llevado a una nueva crisis de la imagen, y quizás es lo que se buscaba en al menos durante los pontificados de Paulo IV (155-1559) y san Pío V (1566-1572), sin embargo, la tradición de imágenes en el catolicismo se mostró imposible de quebrar por más que los ataques de los reformados al exceso de imágenes y la supuesta idolatría de los católicos pesase en los papas. Ante esta situación solo cabían dos opciones: o decretar la iconoclasia, lo cual no parece que fuese viable, o convertir el problema en virtud. Esto fue lo que se hizo por parte de dos grupos religiosos que aparecieron en el siglo XVI: el Oratorio de san Felipe Neri y la Compañía de Jesús.

Felipe Neri promovió reuniones informales de fieles con carácter festivo, pero con mucha piedad. Esto no gustó en principio a los defensores a ultranza del rigorismo Trentino, pero el papa Gregorio XIII aprobó el Oratorio en 1575. En las reuniones se exaltaba el carácter emocional buscándose el éxtasis, sin que faltase la música y las imágenes. El principal pintor del Oratorio fue Federico Barocci (c. 1535-1612), artista interesado en la sensibilidad que se aleja de las formas frías manieristas y consigue la emoción perseguida por Felipe Neri, algo que anuncia al Barroco.

Por otra parte, hay que tener en cuenta a la Compañía de Jesús. Fundada por un soldado español, Ignacio de Loyola, que la dotó de un carácter militar y aristocrático⁷³ y desde los primeros momentos tuvo una participación en cualquier asunto, religioso o no. Pronto entendieron los jesuitas que no había que plegarse a las acusaciones de los protestantes sobre las imágenes y lejos de poner moderación llenaron sus templos de representaciones. Esto se puede ver en las iglesias romanas de *Il*

⁷³ MacCulloch 2011, 712-714.

Gesù o en la iglesia de San Ignacio, con la bóveda decorada profusamente por el jesuita Pozzo. Son muy abundantes

las iglesias católicas que en los siglos XVII y XVIII recibieron decoración con imágenes pintadas o esculpidas. El miedo a la imagen había quedado atrás.

5.2. Los místicos y las imágenes

San Ignacio propició la realización de ejercicios espirituales. El alma debía revivir con verdadera intensidad, utilizando los cinco sentidos, los principales episodios de la vida de Cristo. Esta actitud es similar a la que van a adoptar los llamados místicos⁷⁴. En España los casos de santa Teresa (santa desde 1622) y san Juan de la Cruz, son de los más destacados. Santa Teresa entraba en éxtasis y así nos lo ha dejado escrito en diferentes obras. Su vida fue pronto un ejemplo para los cristianos y en diferentes ocasiones fue representada en imágenes. El caso más significativo es el *Éxtasis de santa Teresa*, grupo escultórico en mármol realizado por Bernini hacia 1650 en la capilla Cornaro en la iglesia romana de Santa Maria della Vittoria.

Bernini concibió a la santa en un momento de éxtasis. Un ángel sonriente con una flecha en la mano parece querer lanzarlo a su corazón. Es evidente que en el artista pesaba la formación clásica y que el ángel puede interpretarse sin demasiada dificultad como Cupido que lanza sus dardos. El dios terrible al que incluso el mismo Marte sucumbió, puede ser interpretado en la figura de lo que se supone es un ángel cristiano. Por su parte, la santa está poseída de amor a Dios, supuestamente, porque la imagen puede llevar a entender que se trata de un goce físico. Esta forma de concebir en una imagen el éxtasis está muy lejos de las indicaciones del concilio de Trento, y sin embargo el conjunto está en el interior de una iglesia. El decoro que defendía Aretino al criticar del *Juicio Final* y que la Contrarreforma exigió a las imágenes sagradas, se había perdido totalmente en el siglo XVII y será la tónica hasta la Ilustración.

5.3. Una nueva ética. Las imágenes durante la Ilustración

En el siglo XVIII se había olvidado cualquier recuerdo del decoro exigido por el concilio de Trento. Las imágenes cargadas de erotismo eran frecuentes, como, y solo es un ejemplo, *El columpio* de Fragonard de 1767 (Wallace Collection, Londres). No se ve nada, pero la incitación casi lujuriosa

⁷⁴ MacCulloch 2011, 719-723.

es evidente. Más descaradamente sensual es la obra de François Boucher (1703-1770). Es el pintor más importante del Rococó en Francia que se distingue por reflejar la naturaleza, también la humana, con total libertad, libre de prejuicios⁷⁵. Sin embargo, en la época fue atacado por sus pinturas, y de nuevo se hizo por una cuestión ética, no estética, y mucho menos religiosa, pues las críticas vinieron de los ilustrados que declaraban su ateísmo y anticristianismo sin problema.

En las críticas a los Salones de Diderot, Boucher es vapuleado. En el Salón de 1761 el enciclopedista muestra su enorme desagrado hacia la obra del pintor que llega a escribir “este hombre lo tiene todo menos la verdad”. Y eso a pesar de reconocer que “nadie conoce como Boucher el arte de la luz y las sombras”⁷⁶. La crítica se fundamentaba en que los enciclopedistas querían eliminar la moral cristiana, que consideraban nefasta, pero querían implantar una ética laica de obligado cumplimiento. Boucher, un pintor rococó, no tenía cabida en esa nueva ética y por eso recibió los ataques por parte de los ilustrados. Frente a ello, la pintura suave pero emotiva y que mostraba escenas de familiares, como la practicada por Jean-Baptiste Greuze (1725-1807), a pesar de tener menor calidad que la de Boucher, era motivo de alabanza por Diderot⁷⁷.

5.4. El Romanticismo

La rígida moral que la Ilustración quiso imponer acabó dejando paso a la libertad del Romanticismo. Un siglo después de las críticas al *Salón* de Diderot, el poeta Charles Baudelaire hizo lo propio, si bien con otro cariz. Donde el ilustrado exigía mantener unos principios, el romántico por excelencia apelaba a la total libertad. Así lo hizo en su obra más polémica, *Las flores del mal*, y también en la crítica que realizó a la obra del pintor Delacroix.

En su escrito sobre el *Salón* de 1846 define cómo debe ser la crítica: “...para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política...”. Y en todo caso debía ser “divertida y poética”, frente a la “fría y algebraica”, que quiere abarcarlo todo y en la que no hay “ni odio ni amor”⁷⁸. Introducir la pasión en la crítica es lo opuesto al pensamiento de Diderot, y esto suponía un subjetivismo total y una crítica puramente estética, donde todo valdría, sin censuras previas, es el arte por el arte. Esto lo defiende en *Mi corazón al desnudo*:

⁷⁵ Levy 1994, 211-226.

⁷⁶ Diderot 1994, 46-47.

⁷⁷ Diderot 1994, 70-77.

⁷⁸ Baudelaire 1996, 101-102.

...todos los imbéciles de la burguesía que pronuncian sin descanso las palabras: inmoral, inmoralidad, moralidad en el arte y otras tonterías, me recuerdan a Louise Villedieu, puta de cinco francos, quien acompañándome una vez al Louvre, adonde nunca había estado, sonrojándose, tapándose la cara y tirándome de la manga a cada momento, me preguntaba ante estatuas y cuadros inmortales, cómo se podían exhibir públicamente semejantes indecencias⁷⁹.

Baudelaire se interesaba por la luz y el color en la pintura. En este sentido su artista favorito era Delacroix. Este priorizaba luz y color por encima de todo lo demás: construcción espacial, seguir el tema, unidad de acción... Todo se sacrificaba a lo que más tarde será la pintura pura, que llegará a olvidarse del tema. La verdad que exigía Diderot se había perdido totalmente en el Romanticismo. A Baudelaire no solo le importaba que el cuadro reflejase algo real y de manera comprensible, sino que le molestaba pues eso condicionaba al arte puro, que es lo que él proponía.

El Romanticismo creó imágenes llenas de color, que el Realismo apagó, pero este mantuvo la libertad del tema como se puede ver en las obras de Courbet, el paradigma del Realismo y que lejos de rechazar las teorías de Baudelaire lo incluyó en un retrato en su obra *El taller del pintor*, de 1855 (Museo de Orsay, París). A pesar de la moral victoriana, que llevó a rechazar la *Olimpia* de Manet, de 1863 (Museo de Orsay, París), las imágenes parecían no tener límites, y sin embargo el siglo XX comenzó a censurarlas, ya no por motivos éticos ni religiosos, los motivos eran políticos.

⁷⁹ Baudelaire 2009, 60-61.

6. MIEDO A LAS IMÁGENES EN LA ACTUALIDAD ¿NUEVA CRISIS ICONOCLASTA?

Con León III se comienza un periodo denominado crisis iconoclasta. Su intervención fue decisiva para acabar con la idolatría que es un pecado grave. Este fenómeno duró hasta el segundo concilio de Nicea en el 787, provocando innumerables pérdidas en el patrimonio mundial. En nuestros tiempos, esto no nos suena tan lejano, de hecho, está muy presente, pero ahora lo llamamos “censura moderna”, según lo denomina la artista Arvida Byström.

A lo largo de la historia de la humanidad se han destrozado imágenes por diferentes motivos religiosos, raciales, estéticos, políticos... porque provocaban enojo, vergüenza, rechazo o simplemente por el mero hecho de dañar por dañar. Los ataques han podido ser incitados por algún motivo, recordemos la muerte de George Floyd en 2020 Estados Unidos que desató grandes movilizaciones sociales, dentro de las cuales se produjo la destrucción de monumentos. Otras veces son más espontáneos y los motivos de tales actos vandálicos responden en general a problemas psicológicos o conductas de masas reprobables.

En el año 2012 en Londres durante las protestas #BlackLivesMatter#, fueron dañadas las esculturas de Abraham Lincoln y Winston Churchill, calificadas de recordar a racistas. También, fue derribada la estatua de Edward Colston en el 2020 en Bristol, y asimismo ocurrió con la estatua de Leopoldo II en Bélgica, que fue presa de actos vandálicos y la estatua de Sebastián de Belalcázar, conquistador español del siglo XVI, fue derribada por los indígenas en la ciudad de Cali, Colombia en abril de 2021.

Estos ejemplos son solo pequeñas pinceladas de los estallidos iconoclastas que hay en actualidad, pero ¿qué lleva a un ser humano a mutilar, romper o dañar una imagen? Como dice Georges Orwell en *1984*: “Cada registro ha sido destruido o falsificado, cada libro reescrito, cada imagen ha sido repintada, cada estatua y edificio de la calle ha sido renombrado, cada fecha ha sido alterada. Y el proceso continúa día a día y minuto a minuto. La historia se ha detenido”.⁸⁰

80 Orwell,G 1984



Grabado de la destrucción de la escultura de Jorge III. Desaparecido. Autor desconocido.

Evidentemente, y citando los ejemplos anteriores, la crisis iconoclasta no parece ser un episodio del siglo VIII, si no que está más presente que nunca y no solo atañe a motivos religiosos como entonces.

6.1. Grupos radicales contra las imágenes

Uno de los ejemplos más claros de destrucción de patrimonio histórico y de iconoclasia (esta tuvo más impacto en los países islámicos) lo vemos en Siria e Irak desde que comenzará la guerra, allá por el 2011.

El grupo fundamentalista Daesh por motivos supuestamente religiosos ha arrasado el Museo de Mosul en Irak, la ciudad de Palmyra, el monasterio de Mar Elian o Apamea entre otros muchos centros artísticos. El objetivo del ISIS no es más que borrar la historia, porque sin historia no hay pasado, no hay cabida a la reflexión y al aprendizaje y esto supone una forma muy eficaz de hacer caer a las masas en el adoctrinamiento. Es mucho más fácil destruir una imagen que estudiar a fondo al personaje en cuestión; es más sencillo borrar el pasado, nuestra historia, que mirarla desde nuestra perspectiva de 2023. No debemos caer en el error de juzgar o criticar a un personaje; simplemente

está ahí, para recordarnos lo que sí debemos de hacer o por otro lado de lo que nos debemos de alejar; recordarnos cómo fuimos para no olvidar.

Si derribásemos todas las esculturas del mundo, si censurásemos la fotografía, el arte, la palabra ¿qué nos queda?... Carolina Banegas Carrasco, historiadora colombiana, nos dice que las esculturas conmemorativas “no son unívocas, no significan una sola cosa. Estudiarlas permite entender el sentido que pretendieron darles sus comitentes y sus primeros receptores, las discusiones que tuvieron respecto de cómo representar a ese personaje y en qué lugar de la ciudad ubicarlo”.

Las imágenes nos recuerdan un pasado, doloroso o glorioso, nos dan pie a la reflexión a cometer los mismos errores o no, también nos hablan de nuestra propia naturaleza humana capaz de lo más bello y de lo más ruin, pero así ha sido a lo largo de toda la historia el ser humano, llena de contradicciones de luces y sombras.

Es necesario rememorar el pasado, tenerlo próximo para no cometer los mismos errores que los que nos precedieron. A finales del siglo VIII, surgió la figura de san Juan Damasceno, teólogo y escritor sirio y uno de los doctores de la iglesia de Oriente. San Juan decía que la representación de la figura humana de Cristo no implicaba la adoración a los materiales con los que se realizaba estas representaciones⁸¹. Si lo trasladamos al tema que nos atañe, el de la censura o la destrucción de la imagen, podríamos decir que el tolerar una imagen no implica que estemos de acuerdo o admiremos todos los hechos que se le atribuyen al personaje en cuestión, solo se trata de respetar nuestro pasado sus aciertos y sus errores.

⁸¹ Tatarkiewicz 1989, 48.



Miembros del Isis destruyendo el Museo de Mosul en Irak 2015

Jean- Jacques- Rousseau en su *Discurso sobre las ciencias y las artes*, nos decía que “mientras Atenas se había preocupado por legar sus mármoles a la posteridad, Esparta había renunciado a aquella empresa porque los lacedemonios ya nacían virtuosos. Por lo tanto, de las heroicas acciones de sus habitantes no nos quedaba más que la memoria”. Y concluía: “¿Tales monumentos deben valernos menos que los mármoles que nos ha dejado Atenas?”.

6.2. La Censura moderna: moda y cine

La censura no deja de ser la no aceptación de algo que, por motivos religiosos, políticos, estéticos, fetichistas... se desaprueba y no se decide mostrar. En la moda la desaprobación está muy presente, pero ¿hasta qué punto una imagen es aceptable o no? ¿Quién decide? ¿Dónde está el límite de lo políticamente correcto o no? No se supone que vivimos en la era en donde reina la libertad de expresión...

En el año 2011 la firma United Colors of Benetton bajo el lema *Unhate* lanzó una campaña publicitaria en donde se mostraba a dirigentes enfrentados entre sí por motivos políticos, en actitud cariñosa, más concretamente besándose. Esta campaña publicitaria trajo mucha polémica y críticas del papa, entre ellas la reacción más drástica por parte del Vaticano, que obligó a la firma a retirar la imagen.



UNHATE campaña publicitaria de 2011 United Colors of Benetton.



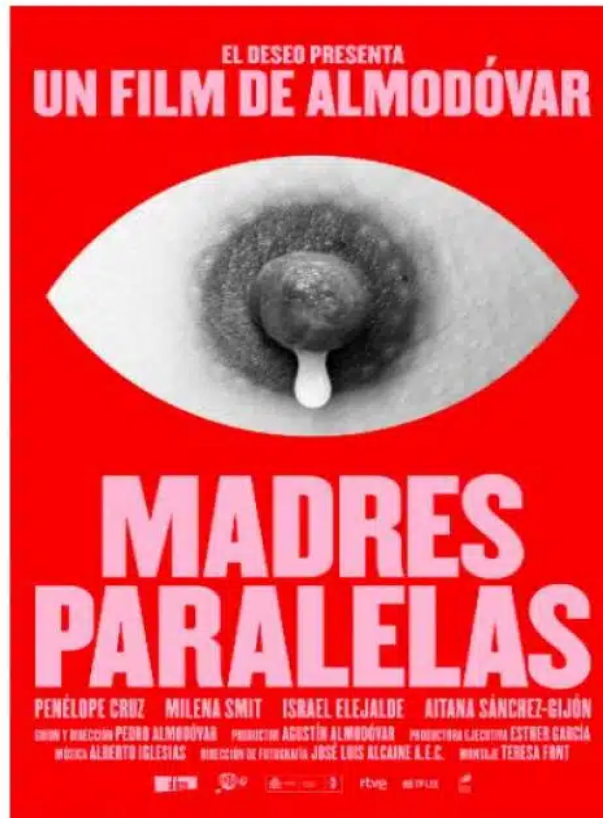
UNHATE campaña publicitaria de 2011 United Colors of Benetton

En 2007 la campaña de Dolce&Gabbana se centró en el dominio del hombre sobre la mujer. En la campaña, se plasmó a un modelo ejerciendo la fuerza contra una mujer ante la mirada impasible del resto del grupo masculino. La imagen tenía un claro componente machista por lo que fue retirada.



Campana de 2007 Dolce & Gabbana.

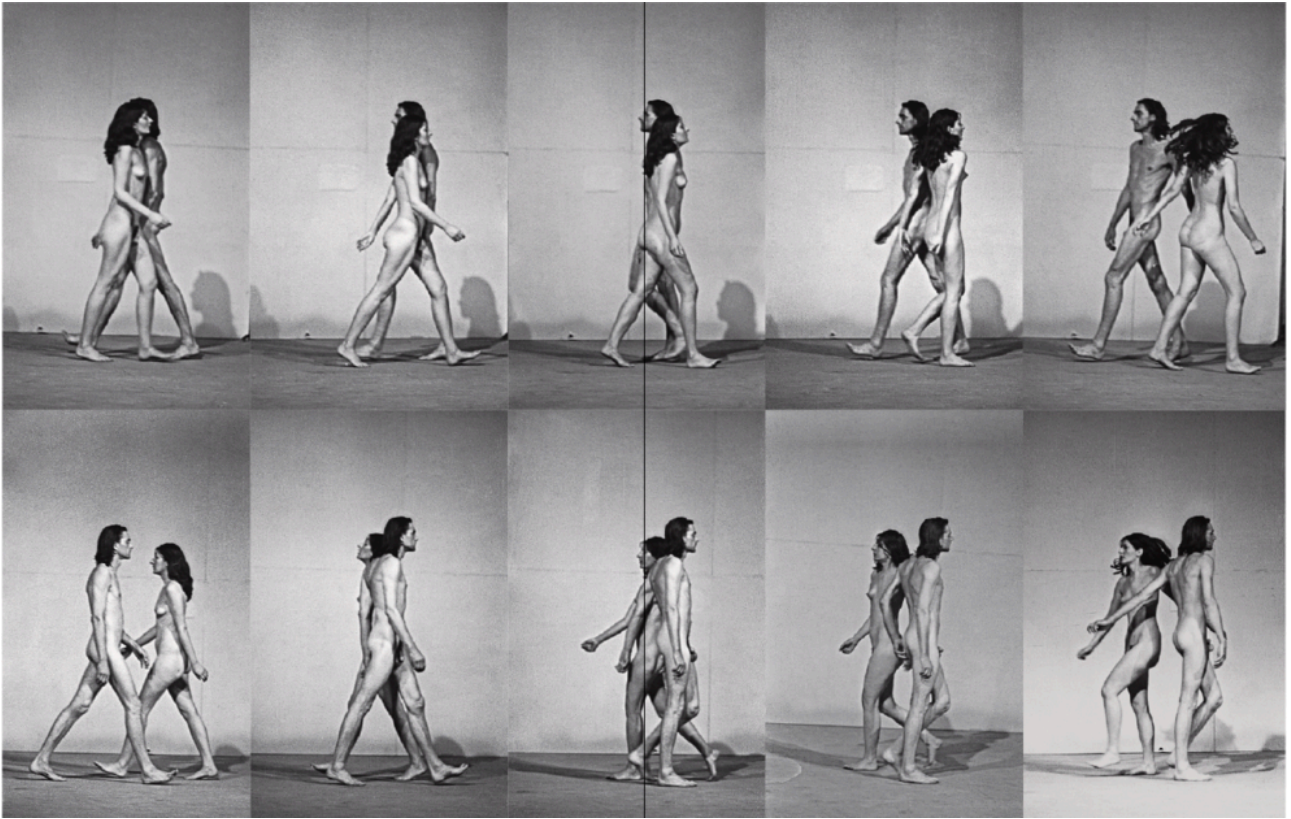
En el cine también hay prohibición, así lo vemos en la película de Pedro Almodóvar *Madres Paralelas* que ha generado un aluvión de críticas por el cartel anunciador. En él se observa un pezón femenino del que brota una gota de leche, simulando una pupila y una lágrima. ¿No se supone que ahora hay libertad de expresión...?



Cartel de la película *Madres Paralelas* de Pedro Almodóvar.

6.3. Redes sociales

Tanto Facebook como Instagram, Twitter o Youtube, tienen una política muy estricta de lo que está permitido publicar y es “aceptable” como lo que no es “apto”. Resulta sorprendente que uno de los temas que más se repite y se censura es la mujer, su cuerpo desnudo..., pero no voy a entrar a hablar del porqué. Lo cierto es que las redes sociales que presumen de ser libres en cuanto al contenido que se cuelga, no lo son ni por un asomo, si subes algo, tiene que ser lo políticamente correcto. Entre el contenido que se prohíbe están las fotos de carácter violento, desnudos íntegros o parciales (hay muchos más desnudos de mujeres); una anécdota que me sucedió el verano del 2022 fue la siguiente: estuve viendo una exposición sobre fotografías de una performance de Marina Abramovic en el Palacio Real de Oviedo y decidí publicar en Instagram alguna de esas fotografías, minutos después, me llegó un aviso de que la política de Instagram no permitía fotos de desnudos y por lo tanto todo el contenido se iba a borrar y así fue, minutos después no había ni rastro de aquella publicación. Marina Abramovic en su serie *No Me Digas que Me Quieres* expone al público sus desavenencias con Fran Uwe, su marido, más conocido como Ulay.



Fotografía de Marina Abramovic con Fran Uwe, performance 1978

Asimismo, tampoco se permite contenido discriminatorio, ilegal, transgresor; tan solo con denunciar la publicación ya es suficiente para que se evalúe el contenido y se proceda a su eliminación.

A continuación, presento algunas de las imágenes de la plataforma Instagram que fueron censuradas y que hoy se recogen en el libro *Fotos: imágenes censuradas de Instagram* de dos artistas actuales, Mody Soda y Arvida Byström.



La polémica censura del pezón en Instagram y otras plataformas digitales impidió que ciertas fotos vieran la luz.

En general los artistas emergentes ya no cuentan con un mecenas, como sucedía en el Renacimiento. Para los artistas contemporáneos, las plataformas de contenido son cruciales para dar a conocer su obra y percibir ingresos, por lo que la censura entorpece su carrera profesional. Esto no es algo exclusivo de Instagram, sino de todas las redes sociales, por ejemplo, la más drástica de todas es Tik Tok, aunque no lo son menos Facebook o Twitter, por no hablar de los países en los que su uso está completamente prohibido: China, Corea del Norte e Irán entre otros.

7. CONCLUSIONES

La diferencia biológica del cerebro humano respecto al resto de animales, salvo posiblemente algunas especies de primates, es su gran capacidad simbólica, que permite trascender el mundo natural. La creación de imágenes es uno de los productos más importantes de esa capacidad simbólica.

Esto supone que las imágenes sean un instrumento transcendental en el desarrollo de la comunicación entre humanos y en la creación de culturas a lo largo de los tiempos, que agrupaban a colectivos diferenciados de otros. Las imágenes son también instrumentos de cohesión de los grupos frente a otras masas rivales, dada la tendencia a la dominación de esos grupos.

Otra de las muestras de la capacidad de abstracción del cerebro humano es el sentimiento religioso o transcendente. Y las imágenes vuelven a tener un papel fundamental en la consolidación de los grupos afines, sirviendo como herramienta de enseñanza primera de los principios y creencias de conjuntos de personas, como elemento diferenciador de buenos y malos seguidores y como símbolo de las élites y sus leyes en todo momento histórico. Recordemos que esta fue la razón última por la que el papa Gregorio Magno apoyó a las imágenes frente a los conatos iconoclastas: la gente no sabía leer, pero sí veía y las imágenes eran una biblia de iletrados.

La inmediatez de los medios de comunicación de masas actuales ha dado una preponderancia total a la imagen, a todo tipo de imágenes, sin embargo, hoy en día la vida de estas imágenes es muy breve.

Como ocurre con las especies en Biología, existe un sentido de supervivencia, una selección natural porque se basa en la aceptación; hay imágenes que consiguen afianzar su mensaje y convertirse en iconos culturales.

Por más que se ataquen las imágenes, parece que su destino es permanecer. Se han destruido y se destruirán algunas, muchas, pero todo indica que el ser humano no puede vivir sin imágenes y así se atestigua desde el mundo paleolítico.

BIBLIOGRAFÍA

- Aretino, Pietro. 2007. *Sonetos lujuriosos*. (Ed. De Luis Antonio de Villena). Madrid: Visor.
- Aristóteles. 1976. *El arte poética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Barañano, Kosme (com.). 2014. *Pontormo. Dibujos*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Barasch, Moshe. 1991. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.
- Baudelaire, Charles. 1996. *Salones y otros escritos sobre arte*. (Ed. de Guillermo Solana). Madrid: Visor.
- Baudelaire, Charles. 2009. *Mi corazón al desnudo*. Vigo (Pontevedra): Maldoror.
- Belting, Hans. 2009. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Bazzotti, Ugo. 2015. *Palazzo Te a Mantova*. Módena: Franco Cosimo Panini.
- Blunt, Anthony. 1979. *Teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Madrid: Cátedra.
- Brown, Peter. 1997. *El primer milenio de la cristiandad occidental*. Barcelona: Crítica.
- Checa, Fernando. 2021. *Mitologías. Poesías de Tiziano para Felipe II*. Madrid: Casimiro.
- Curtis, Gregory. 2006. *The Cave Painters: Probing the Mysteries of the World's First Artists*. Nueva York: Alfred A. Knoff.
- De Bruyne, Edgar. 1987. *La estética de la Edad Media*. Madrid: Visor.
- Diderot, Denis. 1994. *Escritos sobre arte*. (Ed. de Guillermo Solana). Madrid: Visor.
- Eco, Umberto. 1997. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- Fletcher, Catherine. 2021. *La belleza y el terror. Una historia alternativa del Renacimiento italiano*. Barcelona: Taurus.
- Freedberg, David. 1992. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Garriga, Joaquín. 1983. *Renacimiento en Europa. Fuentes y documentos para la historia del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Giedion, Sigfried. 1981. *El presente eterno: los comienzos del arte: Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Madrid: Alianza.
- Grabar, André. 1967. *El primer arte cristiano (200-395)*. Madrid: Aguilar.
- Grabar, André. 1988. *La iconoclastia bizantina*. Madrid: Akal.
- Lee, Rensselaer W. 1982. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Levy, Michael. 1994. *Pintura y escultura en Francia. 1700-1789*. Madrid: Cátedra.
- MacCulloch, Diarmaid. 2011. *Historia de la cristiandad*. Madrid: Debate.

- Michlaski, Sergiusz. 1993. *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*. Londres: Routledge.
- Orwell, George. (2002). *1984*. Ediciones Akal.
- Panofsky, Erwin. 1975. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, Erwin. 1979. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, Erwin. 1989. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Pascua Turrión, Juan Francisco, “El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemática sobre su significado”, <http://rupestreweb2.tripod.com/artepaleolitico.html>
- Platón. 1975. *La República o el Estado*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bystroem, A, Soda, M (2017) *Pics or It Didn't Happen: Images Banned From Instagram*
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, 1987. *Historia de la estética, I. La estética antigua*. Madrid: Akal.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1989. *Historia de la estética, II. La estética medieval*. Madrid: Akal.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1991. *Historia de la estética, III. La estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Akal.
- Vasari, Giorgio. 1881. *Le vite*. (Ed. de Gaetano Milanesi de la edición de 1568). Florencia: Sansoni.
- VV. AA. 1993. *Historia de los concilios ecuménicos*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Zalama, Miguel Ángel. 2008. “*Ars sine scientia nihil est*. La geometría en el tránsito de las artes visuales de serviles a liberales”. En *Ciencia y arte. La construcción del espacio pictórico*, coord. Miguel Ángel Zalama, 67-98. Valladolid: Instituto interuniversitario de estudios de Iberoamérica y Portugal.
- Zalama, Miguel Ángel. 2016. *El Renacimiento. Artes, artistas, comitentes y teorías*. Madrid: Cátedra.
- Zalama, Miguel Ángel. 2023 “Rethinking Vasari: Art and Arts in the Sixteenth Century”. En *Ars Habsburgica. New Perspectives on Sixteenth-Century Art*, eds. Fernando Checa y Miguel Ángel Zalama. Turnhout, Bélgica: Brepols.