

Semejanza y presencia

Una introducción a las imágenes antes de «la era del arte»



Pietà. 1164. Iglesia de Nerezi

Hans Belting

Traducción de Juan Manuel Pérez

Resumen

Se trata del capítulo introductorio a la obra *Likeness and presence*, de Hans Belting. El autor define su estudio como una historia de la imagen antes de la era del arte. Describe las imágenes de culto como una realidad especial, que no corresponde al concepto de arte desarrollado a partir del Renacimiento y de la Reforma.

Abstract

This is the introductory chapter to Likeness and presence, by Hans Belting. The author defines his study as a history of the image prior to the era of art. He describes cult images as a peculiar type of reality, which has no correspondence to the concept of art developed during the Renaissance and the Reformation.

*Tomado del capítulo introductorio a la obra *Likeness and presence*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 1-16.

a. El poder de las imágenes y las limitaciones de los teólogos

Cada vez que las imágenes han tratado de ganar influencia indebida dentro de la Iglesia, los teólogos han hecho lo posible por despojarlas de su poder. Siempre que las imágenes conseguían mayor popularidad que las instituciones de la Iglesia y empezaban a actuar directamente en nombre de Dios, se volvían indeseables. Nunca fue fácil controlarlas mediante palabras porque, al igual que los santos, comprometían niveles de experiencia más profundos y satisfacían deseos diferentes a aquellos que las autoridades vivientes de la Iglesia podían abordar. Por lo tanto, cuando los teólogos comentaban algún asunto concerniente a las imágenes, invariablemente confirmaban una práctica ya existente. Más que presentar nuevas imágenes, los teólogos estaban excesivamente dispuestos a prohibirlas. Sólo después de que los fieles resistían tales embates contra sus imágenes favoritas, los teólogos se decidían a establecer condiciones y limitaciones para reglamentar el acceso a ellas y sólo quedaban satisfechos cuando podían explicarlas .

Desde los más remotos tiempos, el papel de las imágenes se ha manifestado por las actuaciones simbólicas realizadas a favor suyo por parte de sus defensores, o en su contra, por sus detractores. Las imágenes se prestan tanto para ser exhibidas y veneradas, como para ser profanadas y destruidas. Éstas, en tanto que sustitutos de lo que representan, obran específicamente provocando manifestaciones públicas de lealtad o deslealtad. Las profesiones públicas de fe hacen parte de la disciplina que cada religión exige a quien la profesa. Los cristianos a menudo atacaban a los judíos, a los he-

rejes y a los no creyentes, acusándolos de profanar en secreto imágenes sagradas; ante tales profanaciones, las imágenes agredidas , como las llamó Leopold Kretzenbacher, reaccionaban como un ser vivo, llorando o sangrando. Siempre que los herejes ponían sus manos sobre símbolos materiales de la fe, como la imagen, las reliquias o la Eucaristía, demostraban ser saboteadores de la unidad de la fe, que, en principio, no tolera ninguna violación. De esta manera, tan pronto empezaba a surgir un culto a cierta imagen, las minorías debían vivir en medio del temor a ser denunciadas como sus profanadoras. Hay bastantes ejemplos de esto hasta mucho después de la Reforma; Joseph Roth describió hace poco sucesos de este tipo en Galicia.

Desencadenaban una controversia de otra índole cuando los grupos discutían acerca de la presentación correcta o incorrecta de las imágenes que tenían en común. Aquí, el punto central era la pureza de la fe. Las iglesias occidental y oriental estaban a veces tan en desacuerdo en lo que se refiere a la iconografía de las imágenes como lo estaban, en el aspecto lingüístico, en la disputa del *filioque*.



Cuando el delegado papal proclamó el cisma de la Iglesia en Constantinopla en 1054, criticó a los griegos por presentar la imagen de un hombre mortal en la cruz, con lo que representaban a Jesús como un muerto. De igual manera, cuando los griegos llegaron a Italia para el Concilio de Ferrara-Florenia en 1438, fueron incapaces de orar frente a las imágenes sagradas occidentales, cuyas formas no les eran familiares. Entonces el patriarca Gregorio Melissenos argumentó en contra de la propuesta de unión de la Iglesia diciendo: Cuando entro en una iglesia latina no puedo orarle a ninguno de los santos allí retra-

tados porque no reconozco a ninguno de ellos. Aunque reconozco a Cristo, no puedo siquiera orar frente a él porque no reconozco la manera como lo retratan. Estas reservas frente a la posibilidad de asociarse con las imágenes principales de una secta religiosa diferente de la propia demuestran un temor a la contaminación.

La teología del período de la Reforma tuvo que enfrentar asuntos difíciles cuando los calvinistas abrieron las imágenes y los luteranos las modificaron. Lo que fundamentalmente estaba en juego era la tradición de la Iglesia, pero tal como sucedió en un contexto diferente, en Nicea, en 787, la tradición no se pronunciaba con unanimidad frente al tema de las imágenes sagradas. Una parte de la Iglesia se veía a sí misma en sus imágenes visibles y otra parte se veía en la necesidad de rechazar estas mismas imágenes. En el siglo VIII, al igual que en el XVI, ambos bandos reclamaban para sí una tradición intacta, lo que, por lo general, se cree que contiene la identidad de una religión. Dado que no se había podido establecer qué actitud se tenía frente a las imágenes en los primeros tiempos de la cristiandad, se hizo necesario definir la tradición misma antes de continuar. Así mismo, el debate acerca de las imágenes causó una controversia sobre la verdadera naturaleza de la espiritualidad, que parecía amenazada por el materialismo de los cultos a las imágenes. Luego, cuando el tema tratado fue si la salvación se obtenía por la fe o por las obras, el culto y la donación de imágenes se incluyeron entre las obras.

Desde el punto de vista del catolicismo, los protestantes, no menos que los turcos, eran adversarios en el tema de las imágenes, puesto que ambos grupos deshonraban las imágenes con las cuales se identificaba la Iglesia Católica; también había un temor evidente a perder el poder institucional que las imágenes representaban. Los albigenses y los husitas se oponían a las imágenes, aunque su objetivo real era la institución que había detrás de ellas. Por el con-

trario, el culto a las imágenes en la Contrarreforma fue un acto de reparación hacia ellas y se pretendió que cada imagen nueva ocupara simbólicamente el espacio del que la otra había sido expulsada. Esta polémica utilización de las imágenes culminó en la figura de María, porque María hizo posible presentar en términos visibles las diferencias doctrinales entre católicos y protestantes. Los iconos más antiguos de la Virgen, ahora reverenciados de nuevo, servían a su manera para dar validez a una tradición con base en su antigüedad. Columnas marianas, públicamente erigidas, al igual que las pinturas de otros tiempos, también fueron monumentos a la Iglesia como institución, y a su triunfo. El Estado, como el defensor de la Iglesia, también se asoció con las imágenes y su culto; de esta manera, en 1918, cuando los revolucionarios derribaron la columna mariana de Praga, estaban actuando más contra el poder de los Habsburgo, con el cual la identificaban, que contra la religión que ella representaba.

Hasta ahora hemos aislado solo algunos aspectos de las funciones históricas que han cumplido las imágenes, ya que la teología por sí sola no puede dar cuenta de la imagen. Así pues, el asunto que enfrentamos es cómo analizar las imágenes y cuáles aspectos de éstas resaltar. Como de costumbre, la respuesta depende de los intereses de la persona que aborda el tema. Dentro del campo especializado del historiador del arte, las imágenes sagradas son de interés sólo porque se han coleccionado como pinturas y se han utilizado para formular o ilustrar las reglas que rigen el arte. Sin embargo, cuando se libraban batallas de fe por las imágenes, no se buscaban los puntos de vista de los críticos de arte. Sólo en los tiempos modernos se ha afirmado que deberían estar por fuera de cualquier contienda, con el argumento de que son obras de arte. No obstante, los historiadores del arte no estarían siendo justos con el tema si limitasen su conocimiento al análisis de pintores y estilos. Pero los teólogos no están tan bien calificados como parecieran, pues analizan el *tratamiento* que daban

los antiguos teólogos a las imágenes, no las imágenes en sí; lo que les interesa al momento de integrarse al debate es el estudio de su propia disciplina. Por último, los historiadores prefieren ocuparse de textos y de hechos políticos o económicos y no de los niveles de experiencia más profundos, como aquellos en los que se adentran las imágenes.

Así, pues, el rango de competencia de cada disciplina es insuficiente para abarcar este campo. Las imágenes pertenecen a todas estas disciplinas y a ninguna exclusivamente. La historia de la religión, inmersa en la historia general, no coincide con la disciplina de la teología, que sólo se ocupa de los conceptos con los que los teólogos han respondido a las prácticas religiosas. Las imágenes sagradas nunca fueron materia de estudio privativo de la religión, sino también de la sociedad, que se expresaba en la religión y a través de ella. La religión era una realidad demasiado fundamental como para ser sólo asunto personal o problema de las iglesias, como lo es hoy en día. De este modo, el papel real de las imágenes religiosas (durante mucho tiempo no hubo otro tipo de imágenes) no se puede comprender sólo en términos de contenido teológico.

Este punto de vista se apoya en la manera como los teólogos han discutido y discuten aún acerca de las imágenes; su concepto de imágenes visuales es tan general, que sólo existe en el plano de lo abstracto; ellos tratan la imagen como un universal, pues sólo esta perspectiva puede proporcionar una definición concluyente de importancia teológica. Las imágenes, que cumplían papeles muy diferentes en la práctica, se han visto reducidas, por obra de la teoría, a un común denominador que les quita todos los rasgos de su uso real. Cada *teología* de las imágenes posee cierta belleza conceptual, sólo sobrepasada

por su pretensión de ser una depositaria de fe; esta pretensión la diferencia de la *filosofía* de las imágenes que, desde Platón, se ha ocupado de los fenómenos del mundo visible y de la veracidad de las ideas. Desde esta perspectiva, cada imagen material es el objeto posible de una abstracción lingüística o mental. Sin embargo, la teología de las imágenes, aunque comúnmente se involucraba en esta discusión, siempre tenía en mente un fin práctico: proveer las fórmulas que unificaran el uso de las imágenes, que de otra manera sería heterogéneo y falto de disciplina. Cuando alcanzó su objetivo y definió una tradición, la polémica se calmó para dar paso a una conciliación disfrazada de doctrina pura, en la que todo aparecía, retrospectivamente, diáfano y sencillo.

Sólo ocasionalmente, cuando las polémicas estaban en proceso, las partes en disputa admitían que estaban discutiendo acerca de una clase especial de imagen y una utilización especial de éstas, que identificaban como veneración, para diferenciarla de la adoración de las criaturas al mismo Dios. Aquí no se hacía referencia a las pinturas conmemorativas en los muros de las iglesias, sino a las imágenes de personas que eran utilizadas en procesiones y peregrinaciones y a las que se quemaba

incienso y se encendían velas. Se consideraba que estas imágenes tenían un origen muy antiguo o hasta celestial y que obraban milagros, emitían profecías y alcanzaban victorias. Aunque eran manzanas de la discordia o piedras de toque de la fe, no tenían un status especial en ninguna doctrina teológica de imágenes. Sólo las leyendas de los cultos les

daban su respectivo status; aun sus oponentes sólo podían atacarlas y refutarlas teológicamente en términos generales, pues no podían atacar las imágenes específicas mismas.



Por consiguiente, podemos considerar estas imágenes de culto, o imágenes sagradas, como las llamó Edwyn Bevan en su libro del mismo nombre, sólo si adoptamos un modo de argumentación histórico que las rastree en el contexto en el cual cumplían su papel dentro de la historia. Estas imágenes representaban un culto local o la autoridad de una institución local, y no las creencias generales de una Iglesia universal. Cuando la estatua de la Virgen en Auvernia, o su icono en el monte Athos, era saludada y acompañada como una soberana, estaba desempeñando el papel de santo local y de defensora de una institución cuyos derechos defendía y cuya propiedad administraba. Aun en los tiempos modernos, los símbolos de la comunidad local han perdido muy poco de su poder psicológico. Hace algunos años, los habitantes de Venecia celebraron el regreso de la *Virgen Nicopeia* a San Marcos, de donde había sido sacada por la fuerza. En la antigua república, el icono había sido honrado públicamente como la verdadera soberana del Estado. La prehistoria de este culto en Venecia se remonta a Bizancio, donde, en 1203, el icono fue arrebatado del carruaje del general enemigo. Para los bizantinos, era la encarnación de su comandante celestial, al cual los emperadores daban precedencia al celebrar las victorias. Los venecianos llevaron a la ciudad este paladín, como fruto de su victoria, que a su vez les concedió victorias, como parte de la transferencia de cultos. Los venecianos pusieron su comunidad bajo el amparo de este icono, tal y como alguna vez lo hicieron los antiguos griegos con la imagen de Atenea de Troya.

El icono pronto se conoció en Venecia con el nombre de Madona de San Lucas. Se consideraba como originario de la época de los apóstoles, y se creía que la misma María había posado para él. Este retrato auténtico naturalmente era preferido por la Virgen, pues la representaba de manera correcta y se había logrado con su cooperación; así, pues, esta pintura reunía una gracia especial; poseía una existencia única y hasta una vida propia. En ceremonias de

Estado, era recibida como si fuese una persona real. La imagen, como objeto, necesitaba protección, pero, a su vez, la brindaba, como intermediario del ser al que representaba. Se consideraba que la intervención del pintor en tales casos tenía algo de intromisión, pues no se podía esperar que reprodujese el modelo con autenticidad. Sólo se podía verificar la autenticidad de los resultados si se estaba seguro de que el pintor había plasmado la imagen del modelo vivo real con la exactitud que hoy solemos atribuir a una fotografía, como en el caso de San Lucas o del pintor llevado por los tres reyes a Belén para pintar a la Virgen y al Niño.

Este concepto de veracidad hace uso de un testimonio por tradición, que sólo se invoca en la cristiandad para probar la autenticidad de los *textos* de la revelación. Aplicado las imágenes de Jesucristo, las leyendas sobre su veracidad afirmaban que una determinada imagen era de origen sobrenatural (de hecho, que había caído del cielo), o que el cuerpo vivo de Jesús había dejado una impresión física duradera; a veces se utilizaban ambas leyendas para la misma imagen. El paño con una impresión de la cara de Cristo, que hizo inexpugnable a la ciudad siria de Edesa, así como el sudario de Santa Verónica en San Pedro, en Roma, a la cual peregrinaba el mundo en anticipación a una visión futura de Dios, son ejemplos importantes de imágenes autenticadas por tales leyendas.

Además de las leyendas sobre los orígenes, había otras referentes a visiones, cuando un espectador reconocía en una imagen a personas que habían aparecido en sus sueños, como sucedió, según la leyenda de San Silvestre, con el emperador Constantino, quien identificó las imágenes de los apóstoles Pedro y Pablo. Al mismo tiempo, Constantino reconoció la autoridad del Papa, quien era dueño de estas imágenes pintadas y además conocía sus nombres, pues era el representante legítimo de estos apóstoles en la tierra. En este caso, la prueba de autenticidad se basaba en

la correspondencia entre la visión de un sueño y la imagen pintada.

Una tercera clase de leyenda de culto, la de los milagros, resaltaba la presencia supratemporal de los santos, quienes después de su muerte obraban milagros mediante sus imágenes, demostrando así que aún estaban realmente vivos. Estas leyendas también reforzaban el doble valor en el que cualquier religión hace énfasis, el de la antigüedad y la permanencia, la historia y la intemporalidad.

Las imágenes auténticas parecían tener la capacidad de actuar, parecían poseer *dynamis*, o poder sobrenatural. Dios y los santos también moraban en ellas como era de esperarse y hablaban a través de ellas. La gente acudía ante tales imágenes con la esperanza de obtener beneficios, lo cual a menudo era más importante para el creyente que las nociones abstractas de Dios o de una vida después de la muerte. Quienes rendían culto perdieron muchos abogados para sus épocas de necesidad cuando el Estado cristiano cerró los templos y santuarios rurales de Asclepios e Isis. Aunque los teólogos vean la religión en primer lugar como un conjunto de ideas, los adoradores comunes están más interesados en recibir ayu-

da en sus asuntos personales. La nueva y universal figura materna de la Virgen se ajustaba fácilmente a este contexto. Cuando en el año 609 se consagró el Panteón como la iglesia de María y los mártires todos, se le obsequió una imagen de templo de su nueva patrona, cuya dorada mano evocaba el aura de la mano sanadora de Asclepios. También sabemos que a este icono igualmente le fue transferido el derecho de asilo.

Tales imágenes poseían poderes carismáticos que podían volverse en contra de las instituciones clericales mientras fueron excluidas de ellas. Protegían a las minorías y se transformaban en abogadas del pueblo, dado que por su naturaleza estaban por fuera de la jerarquía. Hablaban sin la mediación de la Iglesia, con una voz que provenía directamente del cielo, contra la cual toda autoridad oficial era impotente. Otro icono de la Virgen, que luego fue trasladado a San Sixto, obligó al Papa a hacer penitencia pública, ya que había intentado trasladarlo indebidamente a su residencia en Letrán. La imagen regresó en plena noche a las pobres monjas, cuya única posesión había sido. Las manos de esta Virgen, levantadas en la posición suplicante de un abogado, tam-



Lapidación de San Esteban. San Joan de Boi

bién están cubiertas de oro para representar su función de portadoras expectantes de súplica. La fabricación de muchas réplicas de iconos en la Edad Media refleja la creencia de que al duplicar una imagen original se extendería su poder.

Tales imágenes, cuya fama derivaba de su historia y de los milagros que obraban, no tienen un espacio propio dentro de una teología de las imágenes. Ellas representan las típicas imágenes que eran besadas y veneradas con genuflexiones; es decir, tratadas como personajes a quienes la gente se dirigía con súplicas personales. En Bizancio sabían honrarlas para distinguirlas de otras imágenes. En el año 824, los emperadores escribieron a los carolingios para informarles que habían retirado las imágenes de los sitios bajos, al nivel de los ojos, donde sus devotos ubicarían lámparas y encenderían incienso. Por lo tanto, durante la segunda controversia iconoclasta, a los creyentes se les privó de cualquier oportunidad de practicar culto a las imágenes. Sin embargo, aquellas imágenes ubicadas en los lugares más altos dentro de las iglesias, donde la pintura, al igual que las Sagradas Escrituras, narra (la historia de la salvación) quedaron intactas. En aquel tiempo, los teólogos francos no entendían ni las sutilezas de una parte, ni la agresión de la otra, que estaban obsesionadas, en sus diferentes modos, con la veneración de las imágenes. Por lo tanto, los francos condenaban tanto el culto supersticioso como el hecho de retirar las imágenes de los lugares accesibles a los creyentes. Sin embargo, en la baja Edad Media, los iconoclastas de Europa occidental, incluidos los teólogos, desde hacía tiempo se habían enfrentado a los mismos problemas de sus precursores bizantinos y respetaban los rasgos distintivos que separaban las imágenes particulares de la doctrina abstracta de las imágenes como tales.

Sólo adquirirían poder real aquellas imágenes elevadas por un aura sagrada por fuera del mundo material, al cual pertenecerían en todo sentido. Pero,

¿qué permitía que una imagen se distinguiese del mundo común y fuese tan sagrada como lo era un signo o un medio de salvación completamente sobrenatural? Después de todo, fue precisamente esa calidad de sagradas, calidad que estaba reservada para los sacramentos, la que se les negó originalmente a éstas, cuando aún cargaban con el estigma de ser ídolos paganos y muertos. Pero los sacramentos también eran *cosas* (pan, vino, aceite) transformadas por la consagración sacerdotal. En principio, cualquier cosa se podía consagrar, lo que impediría que las imágenes ocuparan un lugar aún más alto; si dependían de ser consagradas, le cedían su poder a la institución consagratória. Así, los sacerdotes no sólo serían más importantes que los pintores, sino que también serían los autores verdaderos de la santidad de las imágenes. Sin embargo, a diferencia de la jerarquía de la Iglesia, los santos que obraban milagros tampoco habían sido consagrados. Ellos eran la voz de Dios, ya por su propia cuenta, ya por un acto espontáneo de gracia; su mérito residía en su virtud. Entonces, ¿dónde radicaba el mérito de las imágenes? Es aquí donde aparecieron las leyendas de culto que lo explicaban todo según la voluntad de Dios. Si el mismo Dios creaba las imágenes, no estaba utilizando la jerarquía establecida. Pero discutir acerca de ese tema era, claramente, internarse en un asunto delicado.

Los teólogos, incapaces de alcanzar su exigencia de consagración, señalaban el arquetipo que se veneraba en la copia, haciendo uso, de esta manera, de un argumento filosófico. Argumentaban que una cosa era representar un santo, que había tenido un cuerpo visible, en una imagen, y otra muy diferente tratar de presentar al Dios invisible en una imagen visible. Esta objeción fue resuelta con la formulación de la naturaleza dual, divina y humana de Jesús, del que, sin embargo, sólo se podía representar la naturaleza humana. Se transmitía una imagen indirecta de Dios representando un ser humano histórico, que implicaba la presencia de Dios. La tarea que

ahora quedaba era postular la unidad indivisible del Dios invisible y del ser humano visible, vistos en una sola persona. En cuanto Dios se hizo visible como ser humano, fue posible crear también una imagen suya, y hasta utilizarla como arma teológica. Así, en el siglo VII, Anastasio formularía la pregunta capciosa de quién o qué se veía en una pintura de Cristo crucificado. El fallecimiento que la imagen supuestamente debía testimoniar no podía ser el de Dios, ni tampoco, si uno creía en el poder redentor de la muerte, el del ser humano llamado Jesús.

De esta manera, los cristianos escogían su camino entre las imágenes talladas del politeísmo y la prohibición impuesta a las imágenes por los judíos. Para estos últimos, Yavé sólo se hacía presente de manera visible en la palabra escrita. No se debía crear una imagen suya en la que se asemejase a un ser humano, pues sería parecerse a los ídolos de las tribus vecinas. En el monoteísmo, la única manera posible de que el Dios universal se diferenciase sería por lo invisible. Su icono era la Sagrada Escritura, por lo cual los judíos veneran los rollos de la Torá como imágenes de culto. Pero las condiciones regionales de Palestina no se podían extender por el Imperio Romano mundial. El conflicto de los judíos cristianos se decidió a favor de la Iglesia pagana. Con la adopción de las imágenes, la cristiandad, que alguna vez fue una iglesia oriental, afirmó sus demandas de universalidad en el contexto de la cultura grecorromana. Sin embargo, al actuar de esta manera, se enfrentó a un rival personificado en el emperador, que simbolizaba una unidad que trascendía la multiplicidad de religiones y cultos. No fue injustificada la guerra declarada a los cristianos cuando éstos rehusaron hacer de la imagen estatal del emperador un objeto de culto y adoración. Antes de que el cristianismo se convirtiera en la religión oficial del Estado, el emperador era la imagen viviente del dios único, del dios sol. Constantino vio en un sueño el signo del Dios en cuyo nombre triunfaría, y escuchó las palabras: en este signo (*signum*) vencerás. El

emperador mismo deseaba salir victorioso, no mediante la ayuda de la imagen de un dios, sino bajo el signo del Dios invisible. Por consiguiente, él seguiría siendo la imagen rediviva de Dios, mientras utilizara la cruz en actos militares, como signo de la soberanía del Dios cristiano. Esta diferenciación entre imagen y signo se ve reflejada en las monedas imperiales. A partir del siglo VI, la imagen del emperador siguió apareciendo en el anverso de las monedas, mientras que en el reverso aparecía el signo triunfal de la cruz, que ahora se había convertido en estandarte y arma del emperador. Durante mucho tiempo, el único culto público a una imagen tolerado en el imperio romano cristiano fue el de la imagen del emperador.

Así, pues, hubo un cambio radical y de gran importancia cuando la imagen de Cristo reemplazó la del emperador en la cara de las monedas a finales del siglo VII. El emperador, quien ahora portaba el título de Siervo de Cristo, toma en sus manos la cruz, que antes había adornado el reverso de las monedas. Unas cuantas décadas atrás, el emperador había hecho que sus tropas no le jurasen lealtad a él en el campo de batalla, sino a una imagen pintada de Cristo. Tal evento demuestra claramente que, al final de la antigüedad, la unidad entre el Estado romano y su pueblo no se buscaba ya en la persona del emperador, sino en la autoridad de la religión. De ahí en adelante el emperador ejerció su autoridad en el nombre de un Dios pintado.

Mediante el mismo proceso, la cruz se convirtió en el soporte de una *imagen*, no la de Cristo crucificado, sino la del Dios de los cristianos, ubicada en un tondo sobre ésta. Mientras que en tiempos de Constantino la imagen del emperador se fijaba al estandarte de la cruz del imperio, ahora la cruz se veía coronada por la imagen de Cristo. Durante la controversia iconoclasta, los emperadores dieron marcha atrás a esta tendencia. Esos mismos emperadores, y no los teólogos, vetaron las imágenes cristia-

nas en nombre de la religión, aun cuando lo hicieron por intereses personales. Si la unidad del Estado residía en la unidad de la fe, había que decidir por irse en pro o en contra de las imágenes, las cuales (según la época) promovían o amenazaban tal unidad.

La posterior disputa se desarrolló entre la imagen de Cristo y el signo de la cruz sin imagen. Con cada cambio político, una imagen reemplazaba la otra sobre la entrada del palacio imperial, acompañada de inscripciones polémicas. Aunque podríamos ver en esta controversia sólo una substitución de rótulos, en los albores de la Edad Media empezaba a surgir un conflicto que tenía sus primeras raíces en el uso de las imágenes durante la antigüedad. La imagen de culto del cristianismo se había abierto camino en los terrenos de la corte y el Estado, donde el antiguo culto de las imágenes aún sobrevivía, y había adoptado los derechos de éste último. El Dios *único* de improviso se volvió tan sujeto de imágenes como lo había sido el emperador *único* hasta ese entonces. Pero allí también estaba comprometida la concepción de las imágenes en general. En una imagen una persona se hace visible. Con un signo ocurre algo diferente. Uno puede hacer su aparición con un signo, pero no con la ayuda de una imagen, que implica tanto aparición como presencia. Donde Dios está presente, el emperador no lo puede representar. Es la antigua antítesis entre representar y hacerse presente, entre ocupar el lugar de alguien y ser ese alguien (Erhart Kästner). Así, pues, no es accidental el hecho de que la batalla entre la imagen y el signo se librase sobre la puerta de entrada al palacio, a través de la cual el emperador se presentaba ante su pueblo.

Es difícil limitar a una simple frase el conflicto en torno a las imágenes. Sin embargo, la disputa teológica en el concilio de Nicea tuvo, sin duda alguna, significación secundaria. Como cualquier comité de expertos, los teólogos sólo podían comunicarse en su lenguaje especializado, pero en esencia utiliza-

ban el lenguaje de la teología para ratificar decisiones que ya habían sido tomadas en otro nivel. En este nivel, la religión y sus imágenes reflejan el papel del Estado, así como la identidad de una sociedad que, o seguiría haciendo parte de la antigüedad, o rompería con ella.

b. Retrato y memoria

Es difícil evaluar la importancia de la imagen en la cultura europea. Si permanecemos en el milenio del que se ocupa este libro, encontraremos obstáculos por doquier, en forma de textos escritos, pues el cristianismo es una religión basada en la palabra. Si pasamos de este milenio al periodo moderno, encontramos arte a nuestro modo, una nueva función que transformó fundamentalmente la antigua imagen. Estamos tan profundamente influenciados por la era del arte que nos resulta difícil imaginar la era de las imágenes. Por lo tanto, la historia del arte simplemente declaró que todo era arte, con el fin de llevarlo todo a su dominio, borrando de esta manera la diferencia misma que podría haber dado luz al tema del que nos ocupamos.

Para evitar ser contrarios a la historia a pesar de estos obstáculos, podríamos citar fuentes documentales referentes a las imágenes. Pero los autores de éstas eran teólogos, cuyo interés por las imágenes se limitaba a cuestionar si ellas tenían algún derecho a existir dentro de la iglesia. A menudo, éstos se citaban entre sí, con lo que se nos facilita seguir hoy los hilos principales de lo que se denomina la doctrina de las imágenes. La crítica moderna en el campo de las artes es repetitiva, ya sea por arrogancia o por lo contrario. Ella cree que puede ofrecer las explicaciones necesarias con sólo repetir los viejos argumentos. Si dejamos atrás las explicaciones antiguas, careceremos de bases firmes sobre las cuales sostenernos; sin embargo, si nos asimos a éstas con demasiado empeño, perderemos la posibilidad de ver las cosas

como realmente son. Podríamos acudir a la antropología para estudiar las características básicas de la respuesta humana a una imagen, pero tenemos una percepción de la historia de nuestra cultura tan firmemente establecida, que los descubrimientos antropológicos siguen siendo tratados como omisiones arbitrarias a un sistema ya cohesivo. Por lo tanto, este libro sigue el curso bien trajinado de la narrativa, que reúne material en secuencia para realizar un análisis de la percepción histórica. Quisiera introducir la narrativa con unas cuantas observaciones acerca de los problemas que amenazan este marco teórico.

En todas las fuentes medievales el lema *memoria* aparece una y otra vez. ¿Qué clase de evocación o recuerdo implica esta palabra? Según Gregorio el Grande, la pintura, como la escritura, induce a la remem-branza. Traer las cosas de nuevo a la memoria es, en primer lugar, la tarea de las Escrituras, donde la imagen sólo puede cumplir un papel de apoyo. Juntas, la



Giunta Pisano. Cristo de San Ranierino. Pisa, Museo Nacional

imagen y la Escritura recuerdan lo que sucedió en la historia de la salvación, la cual es más que un hecho histórico. El mismo Gregorio afirma de manera precisa en su famosa *Novena Carta*, que uno debería venerar a aquél cuya imagen recordemos como la del niño recién nacido, o muriendo, y en su gloria

celestial (sentado en el trono) [*aut natum aut passum sed et in throno sedentem*].

Esta afirmación es un abrebocas para los problemas que presentará el tema del que nos ocupamos. La gente está dispuesta a venerar lo que se halla visiblemente ante sus ojos, lo cual sólo puede ser una persona y no una narración. Las imágenes contienen momentos tomados de una narración, aunque en sí mismas no sean narrativas. El niño en el regazo de su madre y el hombre muerto en la cruz nos recuer-

dan dos puntos focales de una vida histórica. Sus diferencias son el resultado de factores históricos, y, por consiguiente, hacen posible la remem-branza *en o mediante* la imagen. No obstante, la imagen sólo es comprensible por ser reconocida a partir de las Escrituras. Nos recuerda lo que las Escrituras narran y en segundo lugar hace posible un culto de la persona y del recuerdo.

Sin embargo, además de las imágenes de Dios

están las de los santos, un tema más simple de recordar. Lo que realmente se recuerda de ellos son los ejemplos de sus vidas virtuosas, pero eso es solamente parte de la verdad. Los santos no sólo eran recordados a través de sus leyendas, sino también mediante sus

retratos. Únicamente el retrato, o la imagen, tiene la presencia necesaria para la veneración, mientras la narración existe sólo en el pasado. Además, el santo no es sólo un modelo ético, sino también una autoridad celestial a quien se pide ayuda en las necesidades terrenales del momento.

En la historia pictórica de Cristo y de los santos, el retrato, o *imago*, siempre ocupaba un rango superior al de la imagen narrativa, o *historia*. Más aún que la historia bíblica o hagiográfica, el retrato hace difícil entender la función del recuerdo y todo lo relacionado con él. No basta con ver el retrato de culto como símbolo de *presencia* y la imagen narrativa como símbolo de *historia*. El retrato también deriva su poder de su pretensión de historicidad, de la existencia de un personaje histórico. Así, pues, podemos decir que la remembranza tenía diferentes significados que debemos relacionar, ya que no son evidentes en sí mismos.

Las nemotécnicas de la antigüedad, que se extendieron durante la Edad Media, son de poca ayuda. El arte del recuerdo (*ars memoriae*) se desarrolló en la retórica, pero en la Edad Media se extendió a la práctica de la virtud. Para asegurar que una técnica de memorización funcionara, este método utilizaba imágenes interiores o invisibles, que se memorizaban, con el

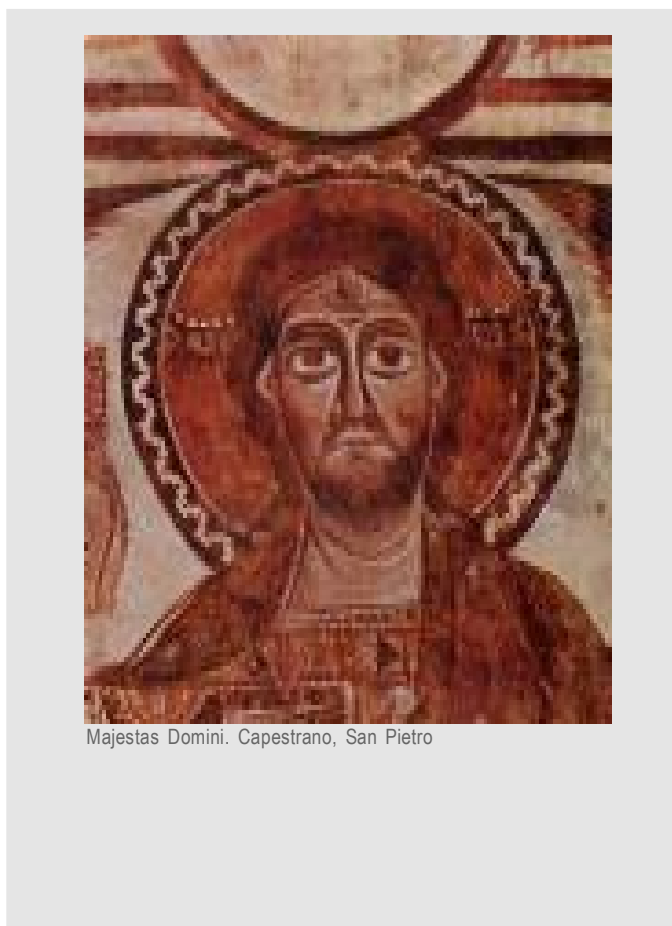
fin de mantener el hilo del recuerdo. Éstas eran complementadas con ayudas visibles para la memoria, que, sin embargo, sólo servían como medio para lograr un fin: ejercitar la memoria.

El ámbito del culto no se interesa por el *arte* de la memoria en este sentido, sino por el *contenido* de la misma. El presente se sitúa entre dos realidades de una significación mucho mayor: la auto-revelación pasada y futura de Dios en la historia. El hombre siempre ha concebido que el tiempo se mueve entre

estos dos polos. Así, el recuerdo tenía carácter retrospectivo y, por más curioso que parezca, carácter prospectivo. Su objeto no sólo era lo que había pasado sino lo que fue prometido. Por fuera de la religión, esta clase de conciencia nos resulta extraña.

En el contexto medieval, la imagen era la representante o el símbolo de algo que sólo se podía experimentar indirectamente en el presente, a saber, la presencia

pasada y futura de Dios en la vida de la humanidad. Una imagen compartía con su espectador un presente en el que sólo se veía una pequeña parte de la actividad divina. Al mismo tiempo, la imagen se internaba en la experiencia inmediata de Dios en la



Majestas Domini. Capetrano, San Pietro

historia pasada, así como en un tiempo prometido que aún estaba por llegar. Así, una oración citada por Matthew Paris se refiere al icono de Cristo en Roma como un recordatorio (*memoriale*) dejado por Jesús como promesa de la visión de Dios en la eternidad.

El tema del retrato y el recuerdo no se puede incluir dentro del concepto de *mnemosyne* de Warburg, ni dentro de los arquetipos de C.G. Jung. La clase de recuerdo cultural que incluye obras de arte y artistas tiene un perfil diferente. Para Warburg, las imágenes y los símbolos antiguos eran, en nuestro repertorio cultural, prueba de la supervivencia de la antigüedad. Sin embargo, la continuidad de los símbolos dentro de una discontinuidad en su uso es tema que trasciende el campo de estudio de Warburg, el Renacimiento. En nuestro contexto, el uso de motivos pictóricos de la antigüedad que no podían aducir ningún significado religioso durante el Renacimiento puede haber sido un medio de emancipación de las imágenes icónicas que nos interesan. En cuanto a los arquetipos de C. G. Jung, se encuentran ubicados en el inconsciente colectivo y, por este motivo, están exentos de cumplir con lo que se les exige a las imágenes de nuestro estudio. Es muy posible que los estereotipos de nuestro depósito natural de imágenes también puedan hallarse en los iconos oficiales de la iglesia (ej: María como madre), pero aquí no podemos profundizar en dicho argumento.

Lo atractivo de nuestro asunto radica en el hecho de que, como tema de la historia religiosa, está tan presente como ausente: presente porque la religión cristiana se extiende hasta nuestros días y ausente porque ésta tiene ahora una posición diferente dentro de nuestra cultura. Sólo en algunas ocasiones encontramos hoy en día, en el área católi-



ca del Mediterráneo, prácticas populares que habían dejado de ser costumbres universales hacia finales de la Edad Media. Una de estas ocasiones fue la proclamación, en noviembre de 1987, de un nuevo santo, que vivió en Nápoles y es venerado allí en la iglesia de Gesù Nuovo. La canonización del médico Giuseppe Moscati (fallecido en 1927) se celebró en Nápoles con fastuosidad litúrgica y con una monumental imagen ceremonial, un icono moderno, expuesto en el altar, sobre su tumba.

La fotografía, de tamaño mucho mayor al natural, ocupa un altar-tabernáculo barroco, que anteriormente había albergado una imagen pintada. El traje que el santo lleva en la foto deja ver que se trataba de un laico; en otras fotografías distribuidas en aquel entonces aparece vistiendo bata de médico. La localización de la imagen hace claras sus pretensiones de culto. La autenticidad inherente a una fotografía sustenta las pretensiones de autenticidad en la apariencia que siempre plantean los iconos; la imagen debía dar una impresión de la persona y brindar la experiencia de encuentro personal. En este caso,

el aumento en el tamaño de la fotografía de Moscati obedeció a la conveniencia, pues debía acomodarse al tamaño del altar y, por lo tanto, ser diferente de las fotos comunes. Por el contrario, un icono en la Edad Media solía ser de tamaño natural. Sus orígenes a menudo estaban rodeados de leyenda, por lo que no podía, sin lugar a dudas, ser identificado como objeto hecho por el hombre: vista de tal manera,

la fotografía en Nápoles, particularmente con su aura especial, fue una solución práctica. El retrato conserva la presencia del santo en la memoria general, en el lugar de su sepulcro, y puede ser vista fácilmente por aquellos que visitan la tumba para orar al santo

(no hay necesidad de orar *por* él, como por un mortal común).

En este caso, la propaganda pictórica fue complementada con una propaganda verbal que contenía dos temas que, también, seguían la antigua práctica del culto a los santos. En folletos impresos se encontraba la destacable biografía, siempre vista como garantía de santidad, y una oración en la que se pedía gracia para imitar la vida allí retratada. De esta manera, uno de los temas es el del santo como modelo para imitar. El otro tema, el del santo como ayuda en tiempos de necesidad, sólo estaba implícito. Aun durante su vida, Moscati había curado a los enfermos, sin cobrar. Finalmente, los visitantes se llevaban consigo fotografías de recuerdo, multiplicando así las localizaciones de la fotografía oficial.

A menudo, la persona histórica cumple con los ideales preexistentes del santo; el médico napolitano es ejemplo de este modelo. Pero algunas veces esta relación era invertida. Si la persona del santo no encajaba con los modelos tradicionales, había necesidad de formular el ideal que dicha persona sí encarnaba. Éste podía ser un proceso laborioso, que es posible ilustrar con un ejemplo famoso. Tras su muerte, San Francisco de Asís recibió una nueva apariencia tras otra, pues debía representar *in effigie* la más reciente versión del ideal de su orden. Su imagen se utilizaba en conjunción con su biografía. Las biografías nuevas corregían las anteriores a tal extremo que las versiones más antiguas debieron ser destruidas para esconder las discrepancias. De igual manera, las imágenes ceremoniales fueron reemplazadas por otras nuevas, ya que el ideal oficial no debía tener errores. Las imágenes, después de todo, no sólo eran algo para mirar, sino también, algo en qué creer. Así, la imagen adecuada era consecuencia de la percepción correcta que supuestamente se debía poseer del santo.

La relación entre la imagen pintada de San Francisco y la idea normativa que había que tener de su

persona nos conduce a problemas de análisis de los retratos que no necesariamente esperaríamos. Nuestro concepto moderno de retratística se cruza en nuestro camino. Con los repetidos cambios en la apariencia de San Francisco (su barba o la falta de ésta, los estigmas, su postura, sus atributos y las asociaciones con la apariencia de Cristo), la imagen que la gente se hacía de su persona se fue corrigiendo sucesivamente. Se torna evidente la función del retrato en la propagación del *ideal de persona*.

Como se había hecho anteriormente en Bizancio, el icono de San Francisco fue ampliado con citas pictóricas de su biografía, que rodean el retrato como marco o comentario pintado. El retrato *físico* de la apariencia se complementó con el retrato *ético* de la biografía, y con los milagros que atestiguaban que el santo contaba con la aprobación divina. Finalmente, un aspecto importante de la experiencia del icono era su exhibición ceremonial. Era exhibido durante los días de las fiestas franciscanas, en cuyas ceremonias también se leían apartes de su biografía. Las fiestas de conmemoración brindaban a la congregación ejercicios para la memorización de los textos, y tenían la imagen conmemorativa como punto central y culminante. Al venerar la imagen se practicaba un ejercicio de memoria ritual. A menudo se permitía el acceso a una imagen sólo cuando había ocasión oficial para honrarla; no era posible contemplarla a voluntad, sino que se la aclamaba exclusivamente en un acto de solidaridad con la comunidad, de acuerdo con el programa establecido para una fecha determinada. Esta práctica se identifica como *culto*.

La imagen cumplía múltiples funciones; además de definir al santo y honrarlo en el culto, también ejercía una función relacionada con el lugar donde residía. La presencia del santo local estaba, por así decirlo, condensada en una imagen corpórea, que tenía una existencia física, como un panel o una estatua, y una apariencia especial, como modelo de

imagen, apariencia que la distinguía de las imágenes del mismo santo en diferentes lugares. Las imágenes de María, por ejemplo, siempre se distinguían visiblemente entre sí, de acuerdo con las características atribuidas a las copias locales. Del mismo modo, los títulos de las antiguas imágenes son de carácter toponímico: nombran el lugar de un culto. Por lo tanto, la conexión entre imagen y culto, como vemos, abarca muchos aspectos. El recuerdo evocado por una imagen se refería tanto a su propia historia como a la de su lugar de origen. Se hacían copias con el fin de propagar la veneración de la imagen más allá de su propio lugar, aun cuando éstas reforzaran la relación entre el original y su propia localidad. Por consiguiente, el recuerdo ligado con el original se conservaba sin división. Las copias evocaban el original de una imagen local famosa, la cual, a su vez, evocaba los privilegios que había adquirido dentro de su propia localidad (y para ella), a lo largo de su historia. En este sentido, la imagen y el recuerdo se convierten en un aspecto de la historia oficial.

Las leyendas que rodeaban los orígenes de imágenes famosas ayudaban a aclarar el valor de recuerdo que acabaron por adquirir a lo largo de su historia. Estas leyendas se referían a más que a las circunstancias históricas que garantizaban la apariencia auténtica de la persona retratada. El mito del origen también garantizaba el rango de una imagen particular, que se deducía de su edad (o de su origen sobrenatural). La antigüedad era una cualidad que se debía interpretar a partir de la apariencia general de la imagen. Por consiguiente, su forma también tenía un valor de memoria (ya fuese real o ficticio). El arcaísmo, como ficción de la antigüedad, es una de las señales de identidad que simulaban las nuevas imágenes de culto.

c. La pérdida de poder de las imágenes y su nuevo papel como arte

El recuento del poder de las imágenes realizado hasta ahora [] permanece incompleto mientras no se exponga la otra mitad de su historia, y ésta se refiere a la *pérdida* de poder de las imágenes durante la Reforma. [] La oposición exitosa a las imágenes durante la Reforma debe verse como evidencia de que, en efecto, las imágenes carecían de poder, por lo menos frente a los textos escritos y a las interpretaciones de los predicadores; en realidad, la toma del poder posterior por parte de los teólogos confirma su inicial impotencia. La época en que se toleraron las imágenes, cuya función había sido racionalizada repetidas veces por la teología formal, llegaba a su fin.

Muchos factores entraron en juego antes de que se presentara esta revuelta de los teólogos contra las imágenes. No es posible dar una explicación simple. En lo que dicen, los teólogos sólo repiten los principios de una doctrina purificada, y hacen a un lado cualquier cosa que no encaje perfectamente en su teología. Pero en lo que hacen, nos brindan una idea de los privilegios de que disfrutaban las imágenes que se interponían en su camino. Por ende, a partir de la crítica de las imágenes en la Reforma podemos extraer conclusiones acerca de su uso anterior. Lo que ahora se condena como abuso fue antes costumbre aceptada.

Una de las razones más importantes para que los líderes de la Reforma se hicieran iconoclastas fue para emanciparse de las viejas instituciones. Su programa concebía una nueva iglesia, conformada por el predicador y su congregación. La actitud liberal de Lutero todavía dejaba espacio para las imágenes, pero éstas se utilizaban con propósitos didácticos, para reforzar la revelación de la palabra. Esta limitación despojó a las imágenes de esa aura que era precondition de su culto. De ahí se seguía que no podrían, ni deberían representar a ninguna institución. En todo caso, cayeron en el descrédito, junto con la anterior doctrina de la justificación de los

cristianos por medio de sus obras. La nueva doctrina de la justificación por la fe sola, hizo de la donación de imágenes y de la donación hecha a ellas algo superfluo. Todo el concepto de la imagen votiva se derrumbó y, con él, la pretensión de la Iglesia Romana de ser una institución que brindaba gracia y privilegios, encarnados de manera visible en sus reliquias e imágenes. Lo que la nueva doctrina dejó en su lugar fue teólogos sin poder institucional, predicadores de la palabra, legitimados sólo por su teología superior. Allí donde todo se basaba en la verdad y falta de ambigüedad, no quedaba lugar a las imágenes con su carácter equívoco.

La idea de la tradición, de la cual la Iglesia Romana siempre se había vanagloriado, ahora se convertía en limitación. La tradición ya no consistía en la edad dorada de las instituciones clericales y la larga historia de la interpretación textual, sino en la condición original de la iglesia de los fundadores, que había que recuperar, purificándola de las acreencias posteriores. El resurgir de la iglesia antigua en el Renacimiento, después de muchos intentos infructuosos en la Edad Media, brindó la justificación retrospectiva necesaria para las modernas prácticas religiosas reformadas. En consecuencia, apareció una iglesia sin imágenes, que, en la persona de Pablo, se había opuesto a la adoración de imágenes de los paganos.

El vínculo con la iglesia primitiva se hace evidente en la obsesión con la auténtica palabra de Dios. El predicador interpreta el texto bíblico solamente con base en la fe, sin necesidad de hacer referencia a exégesis anteriores de la Iglesia. En la era de Gutenberg, la palabra de Dios estaba, en teoría, al alcance de todos, por medio de las biblias impresas en lengua vernácula. La palabra de Dios era constantemente accesible, lo que les puso coto a las interpretaciones. Sin embargo, la presencia directa de la palabra bíblica también permitió al predicador ejercer su control sobre sus feligreses, de quienes se esperaba que viviesen de acuerdo con la doctrina pura. La

pureza doctrinaria estaba determinada por la letra del texto, entendido mediante la guía del Espíritu de Dios. Contra un texto de tanta autoridad, la imagen carecía de fuerza; cuando sustituía la palabra, siempre suponía una amenaza debido a su imprecisión y a la posibilidad de una mala interpretación.

La palabra es asimilada mediante la escucha y la lectura, no mediante la visión. La unidad entre la experiencia interior y la exterior, que guiaba a las personas en la Edad Media, se divide en un riguroso dualismo, entre espíritu y materia, pero también entre sujeto y mundo, tal como lo expresaban las enseñanzas de Calvino. El ojo ya no descubre la evidencia de la presencia de Dios en las imágenes o en el mundo físico; Dios sólo se revela a sí mismo mediante su palabra. La palabra como portadora del espíritu es tan abstracta como el nuevo concepto de Dios; la religión se ha convertido en un código ético de vida. La palabra no representa o muestra nada, sino que es un signo de la Alianza. La distancia de Dios prohíbe su presencia en una representación pintada, entendida sensualmente. El sujeto moderno, apartado del mundo, ve a este mundo como algo dividido entre lo puramente fáctico y la significación oculta de la metáfora. Pero la antigua imagen rechazaba la reducción a la metáfora y en lugar de eso, aducía ser evidencia inmediata de la presencia de Dios, revelada a los ojos y sentidos.

Mientras tanto, la misma imagen aparece de súbito como el símbolo de una mentalidad arcaica que todavía prometía armonía entre el mundo y el sujeto. Llega el *arte* a ocupar su lugar, e introduce un nuevo nivel de significación entre la apariencia visual de la imagen y la comprensión de quien la contempla. El arte se convierte en la esfera del artista, que asume el control de la imagen como prueba de su arte. La crisis de la imagen antigua y el surgimiento del nuevo concepto de arte son interdependientes. La mediación estética permite un uso diferente de las imágenes, acerca del cual el ar-

tista y el que contempla pueden ponerse de acuerdo. Los individuos adquieren poder sobre la imagen y buscan aplicar su concepto metafórico del mundo a través del arte. A partir de allí, la imagen, producida de acuerdo con las reglas del arte y descifrada en términos de éstas, se presenta al que la contempla, como objeto de reflexión. La forma y el contenido renuncian a su significado sin mediación, a favor del significado mediado de la experiencia estética y la argumentación encubierta.

El sometimiento de la imagen al que la contempla está expresado de manera tangible ahora en el surgimiento de las colecciones de arte, en las que las pinturas representan temas humanísticos y la belleza del arte. Aun el mismo Calvino aceptó el uso de las imágenes con estos propósitos. Aunque creía que sólo podían representar lo visible, ello no impedía una nueva apreciación del mundo visible por parte del sujeto que medita. Los reformadores protestantes no fueron quienes crearon este cambio de conciencia ante la imagen; de hecho, eran hijos de su época frente al tema. Lo que rechazaban en nombre de la religión había perdido, desde tiempo atrás, la antigua sustancia de una revelación pictórica no sometida a mediación. No digo esto con propósito nostálgico, sino sólo para describir el fascinante proceso por el cual la imagen de culto del medioevo se convirtió en la obra de arte de la era moderna.

Este proceso también se dio en el mundo católico, y no sólo como reacción a la crítica de la Reforma. En Holanda, la Reforma sólo se introdujo oficialmente a partir de 1568. No obstante, para aquel entonces ya la transformación de la imagen que hemos descrito se había dado desde tiempo atrás. Para conservar las exigencias de la imagen cultural en la era del arte, la Iglesia Romana tenía que establecer nuevas actitudes respecto de las imágenes. Los antiguos títulos tendían ahora a quedar reservados a las imágenes antiguas, que se consideraban reliquias de una época ya pasada. Estas reliquias siempre se concibieron como imágenes procedentes de los primeros

períodos del cristianismo, y, de este modo, se usaron como refutación visible del concepto de tradición de la Reforma. En estos casos, se le dio al arte contemporáneo la tarea de suministrar la presentación efectiva de la imagen antigua. Éste fue un importante programa durante la Contrarreforma.

Como es de esperarse, todas estas presentaciones de la historia contienen un elemento de exageración. La humanidad nunca se ha liberado del poder de las imágenes, pero este poder lo han ejercido diferentes imágenes de diferentes maneras en diferentes períodos. No hay una especie de cesura histórica, en la cual la humanidad cambie tanto que quede irreconocible. Pero la historia de la religión o la historia del sujeto humano, que son inseparables de la historia de la imagen, no pueden narrarse sin un esquema de historia. Ciertamente, es imposible negar que la Reforma y la formación de las colecciones de arte modificaron la situación. La esfera estética brindó, por así decirlo, una especie de reconciliación entre la manera perdida de experimentar las imágenes y la que aún permanecía. La interacción entre la percepción y la interpretación que se busca en las artes visuales, lo mismo que en la literatura, exige un experto o conocedor, alguien que conozca las reglas del juego.

