

ICONO Y HERMENÉUTICA DE LA IMAGEN

Una lectura de Hans Belting

Por: **Carlos Arturo Fernández Uribe**
Universidad de Antioquia

RESUMEN. *Hans Belting ofrece un nuevo método de acercamiento al icono, denominado "narración histórica". Esta nueva perspectiva, en cierto modo cercana a la orientación hermenéutica, permite comprender el sentido de la iconografía anterior a la Era del Arte, a partir de su contexto histórico, social y político. En el caso del arte bizantino, el cual estaba orientado hacia las prácticas culturales, esta nueva perspectiva interpretativa sobrepasa el ámbito de la Historia del Arte, dado que permite comprender, más allá de su mero valor estético, la evolución de las creencias religiosas.*

PALABRAS CLAVE. *Icono, historia del arte, religión.*

SUMMARY. *Hans Belting proposes a new way of considering the icon, way which is here called "historic narrative". This ingenious perspective, close in a sense to the hermeneutic approach, leads to understand the meaning of iconography prior to that of the Age of Art, starting from its historical, social and political contexts. Concerning particularly Byzantine Art, directed towards cultural praxis, this view excels the History of Art sphere, in so far as it permits to understand the evolution of religious beliefs, out of their mere aesthetic value.*

KEY WORDS. *Icon, history of art, religion.*

Hans Belting, profesor de Historia del Arte y de Teoría de los Medios en Karlsruhe, Alemania, publicó en 1990 un amplísimo estudio titulado *Retrato y Presencia. Una Historia de la Imagen antes de la Era del Arte*,¹ que viene a replantear no sólo los límites y posibilidades de la Historia del Arte² sino, más en concreto, la historia e interpretación de una tradición cristiana presente tanto en el Imperio Bizantino como en Occidente, incluso con posibles resonancias sobre la situación del arte de nuestro tiempo. Lo que aquí se propone es un análisis de los problemas vinculados con los iconos, pintados o esculpidos, desde sus orígenes antiguo y bizantino, para descubrir así los parámetros dentro de los cuales pueden ser comprendidos (y que, desde nuestro punto de vista, resisten ser aplicados a buena parte del arte colonial hispanoamericano). Según Belting, de esta manera se encuentran incluso influencias determinantes en el desarrollo de la escultura y el cuadro modernos que aparecen a partir del Renacimiento y, por lo mismo, en la formulación conceptual que éstos determinan.

-
- 1 Aquí se sigue la traducción al inglés. BELTING, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. El título original alemán no plantea la dualidad *retrato - presencia* sino *retrato - culto*.
 - 2 El asunto ya había sido analizado por él en, BELTING, Hans. *La Fine della Storia dell'Arte o la Libertà dell'Arte*. Turin: Einaudi, 1990.

I. La Historia del Arte antes de la Era del Arte.

Ante todo, es necesario aclarar que el término *imagen*, que ha llegado a ser casi equivalente al concepto mismo de *arte*, tiene aquí un alcance muy restringido; se trata de la imagen de una persona, de un retrato:

Entendida de esta manera, la imagen no sólo representaba a una persona sino que también era tratada como una persona, y adorada, despreciada o llevada en andas de un lugar a otro en procesiones rituales: en síntesis, funcionaba en el intercambio simbólico del poder y, finalmente, encarnaba las aspiraciones públicas de una comunidad.³

Se trata, pues, de la imagen sagrada que, y especialmente durante el período aquí considerado, no sólo servía a intereses religiosos, sino también, a propósitos económicos y políticos. Como es evidente, una concepción tal de la obra de arte no se corresponde con el concepto autónomo de arte que se fue imponiendo después de la Edad Media y, por ello, su análisis viene a poner en cuestión, al mismo tiempo, los parámetros habituales de la historiografía artística. Se trata, como señala Belting desde el subtítulo de su obra, de una historia de la imagen *antes de la Era del Arte*. Incluso más allá de los cambios que a nivel operativo se puedan establecer entre el arte de la Edad Media y el de las épocas posteriores, lo que aquí se destaca es que a partir del Renacimiento el arte se plantea desde un nuevo punto de vista y comienza a ser considerado por sí mismo; y esta transformación será posible porque en la producción de las obras confluyen nuevos planteamientos, tanto acerca del artista como de la teoría del arte:

Mientras que las imágenes procedentes de tiempos antiguos eran destruidas por los iconoclastas del período de la Reforma, imágenes de una nueva clase comenzaron a llenar las colecciones de arte que precisamente se estaban creando en ese entonces. La Era del Arte, que está enraizada en estos acontecimientos, se prolonga hasta el presente. Desde sus mismos comienzos estuvo caracterizada por un tipo de historiografía que, aunque llamada Historia del Arte, se refiere en realidad a la historia de los artistas.⁴

La más evidente preocupación teórica de Hans Belting, historiador del arte, es la incapacidad de una Historia del Arte, entendida habitualmente como *historia de los estilos*, para analizar la problemática de la imagen anterior al Renacimiento; ello ha llevado incluso a algunos historiadores a negar la posibilidad de una historia de estas imágenes con base en que, al contrario de la obra de arte posterior, el icono estaría siempre ligado a una especie de presente esencial y ahistórico. Pero un planteamiento tal revela, en realidad, la aplicación del concepto posrenacentista de arte a la producción bizantina y medieval.

En el concepto e implicaciones de la *Era del Arte* se encuentra, por eso, un núcleo esencial de la reflexión historiográfica y teórica de Hans Belting. Y es un problema que va más allá de la fácil crítica de Ernst Gombrich, a quien parece una pérdida de tiempo el

3 BELTING, *Op. cit.* p. xxi.

4 *Ibidem.*

esfuerzo de Belting.⁵ Para Gombrich lo que aquí se busca es demostrar que la noción de arte apareció sólo en el Renacimiento y que por ello no puede llamarse *arte* al arte medieval. Gombrich, a diferencia de Belting, adopta “[...] lo que Popper llama una «definición de izquierda a derecha», una definición en la cual yo pueda decir: «En lo que sigue, llamaré ‘arte’ esto o aquello, pero no puedo decir qué es el arte»”.⁶

Así, en definitiva, aunque afirma que “[...] la noción de arte es una noción culturalmente determinada [...]”,⁷ para Gombrich el punto de partida básico de la historiografía artística se plantea totalmente a partir de una definición teórica (“llamaré «arte» esto o aquello”); pero conviene señalar que en esta casi desconcertante sencillez, Ernst Gombrich nos hace caer en la cuenta de que tal es el planteamiento asumido en general por los historiadores del arte, sin que normalmente hubieran sentido la necesidad de justificarlo. Belting, partiendo de la misma idea de una noción de arte culturalmente determinada, en realidad busca, cambiar el punto de partida básico: “[...] antes de la era del arte, la imagen tuvo una significación social y cultural totalmente diferente y por eso requiere un diferente tipo de discusión”.⁸ La alternativa planteada aquí para ese debate es la *narración*; se trata, como es obvio, de una práctica que puede ser atacada como ingenua y falta de método, pero que se basa en la convicción histórica de que las imágenes bizantinas y medievales revelaban su significado esencial, vinculado con las creencias, supersticiones, esperanzas y temores de toda la comunidad, a través del uso y, más exactamente, a través del culto y no, como será más adelante, por medio de una reflexión teórica (y de nuevo es posible el paralelismo con el arte colonial).

Pero no es que no se pueda *explicar* un icono bizantino desde una perspectiva formal, ni tampoco que no se pueda considerar que se trata de una imagen autosuficiente, como será predominante en la *Era del Arte*, cuando incluso en la misma imagen sagrada se descubrió una nueva realidad estética paralela. Sin embargo, limitado a la pura condición de obra de arte, el icono es privado de su esencia, que es la práctica cultural, y devaluado en sus posibilidades de existencia y significación, que incluye al mismo tiempo tanto una variabilidad como la búsqueda de permanencia y repetición. Porque, en otras palabras, como señala Belting, el icono se produce en un contexto que es tan paradójico como el ser

5 “[...] Belting, de Munich, acaba de escribir un grueso libro sobre la imagen, e insiste en el hecho de que la noción de arte apareció únicamente en el Renacimiento y que, por consiguiente, el arte medieval no puede llamarse «arte». Por mi parte, no me interesa perder el tiempo en este tipo de problemas: se le puede llamar «arte» si se sabe lo que se quiere decir. ¿Es la alta costura un arte o no? Es una cuestión de convención. Hay una cantidad aterradora de libros, que no leo, sobre Duchamp y sobre esa historia en torno al inodoro que envió a una exposición [...] Se dice que «redefinió el arte». ¡Qué trivialidad!”. GOMBRICH, Ernst y ERIBON, Didier. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1993. p. 73. Más allá de sus intenciones, la relación que Gombrich establece entre la crítica a Belting y el tema de Duchamp revela la existencia de lazos subterráneos entre la imagen medieval y ciertas manifestaciones del arte actual.

6 *Ibidem*, p. 72.

7 *Ibidem*, p. 73.

8 BELTING, *Op. cit.* p. xxi-xxii.

humano que va cambiando incesantemente a través de tiempos o culturas pero permanece siempre el mismo.⁹

Un análisis de estas imágenes, cuya iconografía parece haber sido fijada a través del dogma —hasta un punto tal que permitiría pensar que no revelan ningún cambio histórico— no era posible dentro de una historia de los artistas o de los estilos. Sin embargo, armoniza plenamente con una perspectiva hermenéutica para la Historia del Arte que no será, ante todo, una historia de las obras en cuanto realidades materiales, sino una historia de interpretaciones.

II. Hacia una interpretación del icono.

Desde el comienzo de su análisis, Belting deja en claro que no analiza las imágenes narrativas, “la imagen como texto”, que, como es bien sabido, constituyen el aspecto más estudiado de todo el arte anterior al Renacimiento, seguramente porque fue también el más claramente justificado desde los primeros siglos del Cristianismo bajo la idea de que las pinturas eran la Biblia de los iletrados. Como puede comprobarse desde las catacumbas, esta nueva religión, esencialmente basada en la palabra, pero que no podía contar con la lectura por parte de sus fieles, debió echar mano de estas pinturas narrativas y justificarlas casi de inmediato. Por la misma razón, los amplios ciclos narrativos continuaron desarrollándose, por lo menos en el ámbito de la Iglesia Romana, más allá del Renacimiento y sobre todo después de la Reforma, aunque dentro de algunos nuevos parámetros.

El icono, la imagen sagrada que se venera, no es narrativa ni tiene como función recordar la Escritura; es decir, responde a una situación totalmente distinta.

A. El descubrimiento de los iconos y el arte contemporáneo.

Como es sabido, la moderna historiografía del arte se anuncia en el libro de *Las Vidas* de Giorgio Vasari, que tiene como uno de sus presupuestos básicos el rechazo total del arte bizantino. Según él, lo que sucede tras el final del mundo antiguo es un continuo proceso de decadencia y degradación del gusto y del arte: “El infinito diluvio de los males que habían sepultado y ahogado a la pobre Italia, [...] había apagado de hecho a todos los artífices [...]”.¹⁰ Y a tal situación vino a sumarse la influencia de los artífices “griegos viejos”, es decir, de los bizantinos, que realizaban esculturas y pinturas de imágenes monstruosas definidas por contornos fuertes y colores planos, tan groseras y malvadas, tan mal hechas en su volumen y estilo, que a Vasari le parece imposible que pueda llegar a imaginarse algo peor.

9 *Ibidem*. p. xxii.

10 VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1991. p. 102 (de la vida de Giovanni Cimabue).

Y si se piensa en el proceso seguido por las artes plásticas y por la reflexión estética incluso desde comienzos del siglo XV, no resulta extraño que hasta el Romanticismo no volviera a existir ningún interés por las imágenes bizantinas.¹¹

En 1839 Adolph Napoléon Didron visita el Monte Athos en Grecia y descubre, para Occidente, que se continúa pintando frescos a la manera bizantina; incluso logra obtener y más tarde publicar el llamado *Manual del pintor del Monte Athos*. Lo que allí aparece es un arte definido como una revelación del dogma: con una exactitud absoluta en sus temas y formas, sin que, sin embargo, se realizaran cartones previos ni directamente se copiaran bocetos. El trabajo del pintor bizantino es copia de los antecesores y, a la vez, modelo para sus sucesores. Así, el pintor es definido por Didron como un esclavo de la teología. Hoy sabemos que el *Manual* era un producto posbizantino procedente sólo de finales del siglo XVIII, sin correspondencias precisas con la época antigua, y que Didron malinterpretaba su análisis al establecer una separación entre la invención, reservada a los teólogos, y la ejecución, obra de los pintores. Pero su aporte fue enorme para comprender la teología de la imagen bizantina, elevada a una posición casi sagrada como vehículo de la revelación; lo que interesa en el contexto bizantino es que dicha imagen es manifestación de la verdad, de la misma manera que la reflexión teológica, y resulta secundario que sea producto de un artista o que ese producto pueda estar sometido a un proceso de variación estilística en su ejecución:

Lo que Didron llama «ejecución» es, de hecho, el material de una larga historia de estilos. Sin embargo, la exigencia teológica de «verdad» limita las intenciones de la producción artística. La «verdad» no se entendía en el sentido del arte mismo ni de su imitación de la naturaleza sino en la exigencia de auténticos *arquetipos*. Un arquetipo requiere repetición, lo cual explica el dogmatismo conservadorista de la pintura de iconos. Cuando una forma auténtica parece haber sido encontrada, bien sea a través de una verdad religiosa o por la aparición de un «genuino» retrato de Cristo, no puede haber ninguna otra solución «correcta». Por supuesto, no siempre hay unanimidad acerca de la forma auténtica. A veces la mano del artista tiene que desvanecerse antes de poder encontrar el camino hacia el tipo correcto. Pero una forma particular se convierte en norma, la forma auténtica se convierte en tipo, tan pronto como la teología insiste en la repetición.¹²

Sin embargo, Didron no vio iconos en el Monte Athos y todos sus análisis tenían como punto de partida la pintura de ciclos de frescos narrativos. Sólo a finales del siglo XIX se tendrá plena conciencia de que en ellos hacen falta los paneles pintados y se comprueba que, en realidad, esos iconos no existen ya en las iglesias orientales porque todos han sido destruidos intencionalmente o por causas naturales.

Los iconos pintados se comienzan a descubrir en Rusia a partir de 1890, primero con un puro valor arqueológico; pero, casi de inmediato, se ponen en relación con el debate que buscaba recuperar las tradiciones culturales y folclóricas que habían sido borradas

11 Para este tema del redescubrimiento de los iconos se sigue la lectura del capítulo 2 del texto de Belting. "El icono desde una perspectiva moderna y a la luz de su historia". *Cfr.* BELTING, *Op. cit.* p. 17-29.

12 *Ibidem.* p. 19.

desde la europeización forzada y la fundación de San Petersburgo. En el contexto de ese debate fue natural que se volvieran los ojos sobre los iconos porque, de hecho, se trataba de la única forma de panel pintado realizado en Rusia antes de la influencia occidental. Más tarde, en 1913, numerosos iconos aparecieron en la exposición conmemorativa de los 300 años de los zares Romanov: por primera vez, lo que hasta entonces era sólo considerado como mobiliario de iglesia, se presentó como obra de arte con valor histórico y estético, dentro de una perspectiva romántica.¹³

Más allá de las anécdotas acerca de la formación de Natalia Gontcharova y de Vladimir Tatlin como pintores de iconos, no pueden subvalorarse las influencias de esta situación en el desarrollo de las vanguardias rusas, muy en particular en el Suprematismo de Malevich y en las reflexiones sobre el carácter espiritual del arte abstracto de Kandinsky. Todavía se recuerda que cuando Malevich comenzó a exponer sus obras, se colocaban en la parte más alta de la pared, como si se tratara, en sentido literal, de un icono religioso,¹⁴ evidentemente como manera de propiciar una comunicación de carácter espiritual, no sensible.

-
- 13 A propósito de esta condición romántica, recuerda Belting la novela de Nikolai Leskov *El ángel sellado*, de 1873. En ella se describe un icono que aparece como posibilidad insustituible de salvación para una comunidad “porque este ángel fue pintado por una mano piadosa en tiempos convulsionados y consagrada por un sacerdote de la vieja fe, de conformidad con el breviario de Piotr Mogila. Ahora nosotros no tenemos ni sacerdotes ni el breviario”. *Ibidem*. p. 20.
- 14 Sobre el particular, se puede recordar aquí la reflexión de David Estrada Herrero según la cual, para el suprematismo la obra no era un mero cuadrado vacío, sino una forma completamente “llena” con la ausencia de objetos y henchida con la *presencia* de un nuevo significado. *Cfr.* ESTRADA HERRERO, David. *Estética*. Barcelona: Editorial Herder, 1988. p. 391-394. De la misma manera, la idea de una obra que se impone como *presencia* puede rastrearse en los escritos de Kandinsky. Sin pretender identificar las ideas de Kandinsky con una reutilización de lo medieval (un proceso expresamente descartado por el artista: “[...] cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse”. KANDINSKY, Wassili. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral-Labor, 1982. p. 21), bien puede recordarse aquí su crítica sobre la vacuidad del *arte por el arte*: “Un edificio grande, muy grande, pequeño o mediano, dividido en diversas salas. Las paredes de las salas llenas de lienzos pequeños, grandes, medianos. A veces miles de lienzos que reproducen por medio del color trozos de «naturaleza»: animales en luz y sombra, bebiendo agua, junto al agua, tumbados en la hierba; junto a ellos una crucifixión hecha por un artista que no cree en Cristo; flores, figuras sentadas, andando, de pie, a veces desnudas, muchas mujeres desnudas (algunas vistas en perspectiva desde atrás); manzanas y bandejas de plata, retrato del Consejero N; anochecer: dama en rosa; patos volando; retrato de la baronesa X; gansos volando; dama en blanco, terneras en la sombra con manchas de sol amarillas, retrato de su excelencia el señor Y; dama en verde. Todos estos datos están impresos en un libro: los nombres de los artistas, los nombres de los cuadros. Las personas llevan estos libros en la mano y van de un lienzo a otro, hojean y leen los nombres. Luego se marchan, tan pobre o tan ricos como entraron [...]. «Enviar luz a las profundidades del corazón humano es la misión del artista», dice Schumann. «El pintor es un hombre que sabe dibujar y pintar todo», dice Tolstoi. De estas dos definiciones de la actividad del artista escogemos la segunda, si pensamos en la exposición descrita anteriormente [...] Los expertos admiran la «factura» (así como se admira a un equilibrista), paladean la «pintura» (como se paladea una empanada). Las almas hambrientas se van hambrientas. La gran masa se pasea por las salas y encuentra los lienzos «bonitos» y «grandiosos». El hombre que podría decir algo al hombre, no le ha dicho nada, y el que podría oír, no ha oído nada. Este estado del arte se llama *«l'art pour l'art»*”. *Ibidem*. p. 23-24.

Pero, por otra parte, como consecuencia inmediata de los descubrimientos rusos se produjo una sobrevaloración de los iconos eslavos, casi siempre posteriores al siglo XV y, por lo tanto, geográfica y cronológicamente muy distantes de los originales bizantinos, cuyo descubrimiento quedará pendiente hasta mediados del siglo XX, primero en el contexto del arte medieval italiano, luego en Roma y, de manera definitiva, en el monasterio griego de Santa Catalina en el Monte Sinaí; allí aparecieron auténticos depósitos con más de tres mil iconos, algunos de los cuales se remontan incluso al siglo VI, aunque la mayoría de los paneles pintados son posteriores al siglo IX, es decir, del momento en el cual se restablece en Constantinopla el culto de las imágenes. El monasterio, fundado por el emperador Justiniano en el siglo VI, era una etapa muy remota dentro de las rutas de peregrinos en los Santos Lugares y conserva todavía las fortificaciones originales que lo protegieron de las destrucciones a lo largo de los siglos; su seguridad y ubicación, unidas a las benéficas condiciones climáticas, aseguraron la conservación de este gigantesco tesoro que, al mismo tiempo, da indicios de las enormes pérdidas que debieron producirse en el resto del Cercano Oriente.

De todas maneras, para lo que aquí interesa, conviene destacar que se trata de un campo de investigación historiográfica desarrollado en la segunda mitad del siglo XX.

B. El valor del icono.

Como ya se ha indicado, la perspectiva desde la cual enfrenta Belting el problema de la imagen sagrada es la *narración* histórica, lo que de nuevo nos obliga a plantear la relación entre icono e historia:

En realidad, ¿tuvo el icono una historia? Si vamos a creer a Didron, no tuvo desarrollo; se colocó al margen de la vida de la sociedad bizantina. Si vamos a escuchar a los teólogos bizantinos, el icono aparece casi como una revelación divina. Sin embargo, los teólogos sólo nos dicen lo que supuestamente debía ser el icono, no lo que realmente era.¹⁵

Bien puede decirse que el icono no es tanto una particular técnica de pintura sino, más bien, un concepto pictórico que se dedica a la veneración. Por eso, su condición de uso cultural permite una revisión histórica por medio de la cual es posible percibir por lo menos tres períodos fundamentales: el proceso de formación; la época de la iconoclastia y el período de la reimplantación del culto a las imágenes. En ellos, según Belting, se da una clara evolución del estilo y un cambio en la significación del icono. Pero tal historia de estilos no es aquí el resultado de una visión de carácter “biológico” que siga un proceso de aparición, desarrollo y decadencia, sino que depende básicamente del papel que el icono desempeña en el marco social, tanto en una dimensión política global como con respecto al culto mismo y, por supuesto, también de la manera como la imagen de culto fue entendida durante las distintas épocas. Por ejemplo, el estatismo final del arte bizantino no es para Belting un asunto de la mera decadencia de un estilo, como casi siempre se ha entendido, sino que se convierte también en un problema interpretable históricamente:

15 BELTING. *Op. cit.* p. 26.

El desarrollo estilístico llega a su fin sólo cuando el icono se convierte meramente en un medio de recordación. El mantenimiento de una forma dada expresaba el deseo de conservar una tradición perdida. En realidad, el icono tardobizantino era inadecuado para ser canonizado en la medida en la cual no expresaba un orden eterno sino una experiencia estática. Sin embargo, fue la última forma en ser transmitida y así sólo ella fue preservada como “correcta”.¹⁶

El poder de la imagen en el arte bizantino¹⁷ no se basa en una justificación teológica; al contrario, es ella la que impone su poder a los teólogos pues habla directamente al pueblo en nombre de Dios y así, si se prefiere, se ubica en un nivel de experiencia que no se puede manipular fácilmente a través del uso de la palabra, ni ser entendido a fondo en términos de una disputa teológica que debe tratar siempre la imagen como un universal. Belting cita al Patriarca Gregorio Melissenos, quien en el Concilio de Ferrara-Florenia en 1438 se oponía a la unión de las iglesias, a partir no ya de la disputa teológica acerca del *filioque*, sino a partir de la experiencia de las imágenes: “Cuando entro en una iglesia latina no puedo rezar a ninguno de los santos pintados allí porque no reconozco a ninguno de ellos. Y aunque reconozco a Cristo tampoco le puedo rezar porque no reconozco la manera como él ha sido pintado”.¹⁸ La larga serie de disputas entre iconólatras e iconoclastas, desde los primeros siglos del Cristianismo, pasando por la crisis del siglo VIII y por la influencia de árabes y turcos, hasta llegar incluso a la Reforma y la Contrarreforma, no demuestra tanto una discusión teológica –que al fin de cuentas acompañó siempre a ambos bandos–, sino una dialéctica entre distintas tradiciones y una lucha por las instituciones que las imágenes representaban. Los historiadores del arte, limitados casi siempre al análisis de estilos, a la presentación de hechos políticos y económicos, o a la recordación de los argumentos teológicos, tampoco hacen justicia a la experiencia de más hondo poder que plantean estas imágenes. En fin, cada disciplina específica se queda corta al tratar de explicar el papel de la imagen religiosa que, según Belting, se despliega en la dimensión heterogénea e indisciplinada del uso.

Los iconos son imágenes específicas y concretas con un poder psicológico propio, que representan un culto local o una autoridad particular y no las creencias generales de la iglesia universal:

[...] se consideraba que eran muy antiguas e inclusive de origen celestial, que hacían milagros, pronunciaban oráculos y lograban victorias. A pesar de que fueran materia de desavenencia o piedras de toque de la fe, no tenían un especial estatuto en una doctrina teológica de las imágenes. Sólo las leyendas del culto les garantizaban su respectivo estatuto. Incluso sus opositores sólo pudieron atacarlas y refutarlas teológicamente en términos generales, pero no pudieron atacar las imágenes específicas mismas.¹⁹

El poder de un icono depende, pues, en primer lugar, de su origen. La *Madonna de San Lucas*, que con alguna lógica debería ser única pero de la cual existen varias versiones

16 *Ibidem.* p. 28.

17 Belting dedica a este problema el capítulo inicial de su estudio. *Cfr. Ibidem.* p. 1-16.

18 *Ibidem.* p. 1.

19 *Ibidem.* p. 3.

“originales”, se consideraba como un retrato auténtico de la Virgen, quien habría servido personalmente como modelo para el pintor evangelista; mientras que, por su parte, los Reyes Magos tuvieron la precaución de llevar un pintor en su viaje a Belén. Como naturalmente María prefería estos retratos auténticos realizados con su colaboración, eran iconos poderosos por sí mismos, con un poder que incluso se desplazaba con ellos, a la manera de los dioses griegos: la *Madonna Nicopeia* pintada por San Lucas, en realidad un icono del siglo XI, aseguraba la victoria a los bizantinos y por eso iba siempre delante del emperador en una carroza que abría los desfiles de triunfo, como si fuera el auténtico soberano; cuando en el saqueo de Constantinopla los venecianos la robaron para la Catedral de San Marcos, se llevaron también con ella su poder victorioso. Y aunque el origen de un icono pueda parecer ante la mentalidad escéptica moderna como muy débilmente justificado sólo por el testimonio de la tradición, se debe recordar que ese testimonio es también el único argumento del Cristianismo para probar la autenticidad de los textos de la revelación; y el argumento es paralelo porque cuando se reivindica un origen sobrenatural para el icono lo que de hecho se hace es darle el carácter de manifestación de la divinidad.

Otra manera de garantizar el origen divino de un icono se producía a través de una visión que lo corroboraba. Según la leyenda, Constantino tuvo un sueño en el cual vio a los apóstoles Pedro y Pablo, lo que más tarde le permitiría dar testimonio de la autenticidad de los iconos que estaban en poder del Papa Silvestre. Más aún, la visión de Constantino demuestra que estas imágenes eran, lógicamente, retratos hechos directamente a los apóstoles.

Finalmente, por supuesto, los milagros que se atribuyen a un icono venerado, son también prueba irrefutable de la presencia divina y de su intemporal validez, con una eficacia que no podría buscarse en ningún concepto abstracto y ni siquiera en el mismo texto bíblico que, en general, no estaba al alcance de los creyentes. Y no puede desvincularse esta necesidad de milagros de una concepción religiosa que procede, en última instancia, de la Antigüedad clásica: aunque los teólogos pretendieran ver la religión ante todo como un conjunto de ideas y dogmas, en la oración del creyente lo que predomina es la necesidad de una ayuda en su vida diaria, y las disputas metafísicas pasan a un segundo plano.

Especialmente a través del mecanismo de los milagros aparecen numerosos iconos al margen de las jerarquías eclesiásticas, los cuales inclusive se colocan muchas veces contra las estructuras de la iglesia para proteger al pueblo beneficiado con sus dones. Como es la divinidad la que habla directamente a través de esas imágenes, sin mediaciones eclesiásticas ni teológicas y con una fuerza que supera todo poder humano, en este tipo de imágenes no son importantes los problemas de su origen. Por eso, inclusive, a lo largo de la Edad Media se comienzan a reproducir los iconos originales para extender así su poderío.

Hans Belting insiste en que este tipo de iconos, que derivaban su fama y su poder de orígenes especiales o de acontecimientos milagrosos, no pudieron ser nunca copados de manera adecuada por una teología de la imagen sino que se veneraban, de hecho, como si fueran personajes reales. Por eso, por ejemplo, cuando durante la crisis iconoclasta los

teólogos de Constantinopla intentaron repetidamente explicar las razones teológicas que dividían a Bizancio de sus colegas del Sacro Imperio Romano Germánico, estos no lograron entenderlos y se limitaron a condenar tanto el culto supersticioso como el retiro de las imágenes. Lo que podría significar que el asunto no se reducía a un problema dogmático y conceptual.

El elemento que hace auténticamente sagrado el icono es su *santidad*, una cualidad que no procede de la jerarquía sacerdotal sino directamente de Dios y los santos que hablan y realizan milagros a través de las imágenes. Por ello, el poder del icono no procede de una consagración especial que convertiría al sacerdote en el verdadero autor de su santidad, lo que equivaldría a usurpar el lugar de Dios que pudo crear el mundo sin hacer uso de las jerarquías establecidas. Y es dejando de lado esta santidad –que los teólogos no pueden discutir– donde se formula la discusión teológica, especialmente durante la crisis iconoclasta: ¿qué es lo que se venera en el icono?

No existe, por lo menos al comienzo, una gran objeción acerca de las imágenes de los santos que, al fin de cuentas, eran seres humanos dotados de un cuerpo físico, ni tampoco en las imágenes narrativas. De hecho, en el primer embate iconoclasta lo único que se hace es ordenar que las imágenes se coloquen en lugares elevados, seguramente relacionando el ascenso de la mirada con el proceso mítico que se intenta desencadenar. El problema se da cuando se quiere representar al Dios invisible con una imagen visible, que se soluciona con la naturaleza dual, divina y humana, de Cristo. Claro que es precisamente a partir de allí donde surgen todos los problemas posteriores, porque ello equivale a representar de forma visible y dividida a un Dios trino y uno, indivisible e invisible:

Así, en el siglo séptimo Anastasio colocó la trampa con la pregunta de quién o qué debía ser en una pintura de Cristo crucificado. La muerte que la imagen supuestamente testimoniaba no podía ser la de Dios pero tampoco, mientras uno creyera en el poder redentor de esa muerte, la de un ser humano llamado Jesús.²⁰

Por supuesto, todo el problema de las imágenes tenía como referencia la discusión entre monoteísmo y politeísmo que había obsesionado al pueblo judío que sólo concibió una representación del Dios invisible por medio de la palabra escrita: su icono era la Sagrada Escritura. Pero el Cristianismo, en su búsqueda de ubicación dentro de la cultura greco-romana, acabó adoptando las imágenes, que allí recogieron una nueva fuente de poder en el contexto de las imágenes narrativas, cuando la figura de Cristo vino a reemplazar en los ábsides de las basílicas a la imagen del emperador, hasta entonces la imagen viva del dios sol de justicia. Pero el nuevo emperador cristiano, que ya no podía reivindicar la veneración para sí mismo, encontró en el signo de la cruz (“Con este signo vencerás”) que va a desplegarse sobre las tropas, en la puerta de los palacios imperiales, en las monedas, la manera de seguir siendo imagen viva del Dios invisible. Paulatinamente, y ya hacia finales del siglo séptimo, el triunfo de la religión es completo y el emperador ejerce su autoridad en nombre de un Dios pintado que ha logrado tomar posesión completa del poder. Y es

20 *Ibidem*. p. 7.

entonces cuando el mismo emperador prohíbe las imágenes en nombre de la religión e impone el signo de la cruz.

Por eso la crisis iconoclasta revestirá características tan dramáticas, pues lo que está en juego es la unidad y supervivencia del estado que reside en la unidad de la fe. La disputa será entre el icono de Cristo y el signo anicónico de la cruz:

Aunque podemos ver esta controversia como una mera sustitución de etiquetas, en esta disputa en los albores de la Edad Media salía a flote un conflicto que hundía sus raíces en el uso de las imágenes durante la Antigüedad. La imagen cristiana de culto se abrió paso dentro de las reservas de la corte y del estado, donde el culto de la antigua imagen todavía sobrevivía, y adoptó los derechos de esta última. El Dios *uno* se convirtió en sujeto para las imágenes no menos de lo que el emperador *uno* lo había sido hasta entonces. Pero la comprensión de la naturaleza de las imágenes en general también estaba implicada. En una imagen se hace visible una persona. Era un asunto diferente con un signo. Se puede producir la apariencia de alguien con un signo pero no con la ayuda de una imagen que implica tanto la apariencia como la presencia. Donde Dios está presente, el emperador no puede representarlo. Es “la antigua antítesis entre representación y estar presente, entre tomar el lugar de alguien y ser ese alguien” (Erhart Kästner). Por eso no es accidental que la batalla entre la imagen y el signo se peleara bajo la puerta del palacio, a través de la cual el emperador se presentaba a su pueblo.²¹

En síntesis, la guerra de las imágenes no correspondía en realidad a la disputa teológica de los interminables concilios sino que se desarrollaba en un nivel donde “la religión y sus imágenes reflejaban el papel del estado, lo mismo que la identidad de una sociedad que debía decidir entre permanecer como parte de la Antigüedad o romper con ella”.²²

21 *Ibidem.* p. 8-9.

22 *Ibidem.* p. 9.

AGORA

—Papeles de Filosofía—
Vol. 16, No. 1, 1997
ISSN 0211-6642

SUMARIO

1. BALANCE FIN DE SIGLO

JAVIER ECHEVERRÍA: *La Filosofía de la Ciencia en el siglo XX: principales tendencias* 5-39

2. ESTUDIOS

ÁNGEL ÁLVAREZ GÓMEZ: *El paso sin huellas de la transcendencia en la cultura laica* 43-55

JULIÁN MARRADES MILLET: *Escepticismo metódico y subjetividad en Descartes y Hegel* 57-79

JOSÉ MIGUEL MARINAS: *La verdad de las cosas (en la cultura del consumo)* 81-94

VINCENT MARTÍNEZ GUZMÁN: «*La guerra perpetua*». *La filosofía y la paz* 95-110

MANUEL PÉREZ OTERO: *Mereología y ontología: condiciones de identidad de objetos compuestos* 111-129

PAUL CORTOIS: *The humanities in the two cultures: relating an external to an internal point of view* 131-156

3. NOTAS

MANUEL LUNA ALCOBA: *Entre ética y derecho: la ley según G.W. Leibniz* 159-168

4. RECENSIONES 171-186

5. NOTICIAS 189

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DIFUSIÓN:

Concepción Martínez, Ramón Mariño. Facultade de Filosofía e CC. da Educación. Universidade de Santiago de Compostela. 15706 Santiago de Compostela (España). Teléfono: (981) 563100, Ext.: 13769. E-Mail: lfipcnav@uscmail.usc.es.

DIRECCIÓN:

José Luis González (Univ. de Santiago), Juan Vázquez (Univ. de Santiago)

SECRETARÍA:

Maria Luz Pintos (Univ. de Santiago). Luis G. Soto (Univ. de Santiago)

EDICIÓN, SUSCRIPCIONES E INTERCAMBIOS:

Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Campus Universitario Sur, 15706 Santiago de Compostela.