

Antonio Rubial García

“Introducción. *El peligro de idolatrar*. El papel de las imágenes en el cristianismo medieval y moderno”

p. 13-58

La función de las imágenes en el catolicismo novohispano

Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García
y Jorge Luis Merlo Solorio (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas/
Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor

2018

312 + [LII] p.

Figuras

(Serie Historia Novohispana 106)

ISBN 978-607-30-0511-1

Formato: PDF

Publicado en línea: 6 de febrero de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion_imagenes.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INTRODUCCIÓN

EL PELIGRO DE IDOLATRAR. EL PAPEL DE LAS IMÁGENES EN EL CRISTIANISMO MEDIEVAL Y MODERNO

Cuando vamos a un museo y observamos una imagen estamos viendo sólo una parte de lo que esa imagen era; las imágenes no son únicamente objetos: constituyen artefactos culturales saturados de mensajes y cargados de emotividad. En un museo esas imágenes están fuera de su contexto. Las de carácter religioso (que son las que vamos a estudiar) fueron instrumentos que sirvieron para algo: eran objetos de veneración, estaban saturadas de sentimientos, se les pedían cosas, se les prendían veladoras, se les paseaba por la calle, se las llevaba en procesión en los templos; esas imágenes, cuando estaban en casas privadas o en las iglesias, eran consideradas objetos mágicos, entidades que podían traer beneficios para los habitantes de los hogares y de las ciudades. Estudiar una imagen sin estos contextos es desvirtuarla y privarla de los diversos elementos que influyeron en su creación: quién la mandó hacer, con qué objetivo, cuáles usos tenía, dónde estaba colocada. No poseía el mismo efecto comunicativo una imagen que se encontraba en el ámbito doméstico, que la que estaba en el altar mayor de la catedral; no tenía el mismo significado ni impacto un pequeño grabado situado en el altarcito de la casa, que la imagen original de la virgen de Guadalupe venerada en su santuario. Las imágenes afectaban el ámbito político, eran centro de complejas redes sociales y se insertaban en los circuitos económicos. Su presencia motivó cambios profundos en la religión, el arte, la literatura, la filosofía y la teología. Como señala el investigador David Freedberg, las imágenes tenían poder, estaban fuertemente vinculadas con su entorno y con lo que se hacía con ellas.¹

¹ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.

Desde épocas tempranas, el cristianismo utilizó imágenes y lo ha hecho a lo largo de su historia. Sin embargo, ésta no es una tradición que proceda de sus fundamentos judíos, que son iconoclastas,² sino de sus raíces egipcias, helenísticas y romanas. Desde un principio esta situación creó un conflicto interno dentro del cristianismo porque, por un lado, la prohibición bíblica era indubitable, pero, por el otro, se mostraba fundamental la necesidad de utilizar las imágenes como medios de evangelización y suplantación de los dioses y rituales paganos y como un mecanismo básico para difundir sus mensajes entre los pueblos gentiles.

Para aceptar las imágenes como objeto de culto, a pesar de las prohibiciones bíblicas, el cristianismo pasó por un largo proceso. Desde el siglo I inició su expansión en un mundo lleno de imágenes, un mundo en el que el imperio romano y las religiones antiguas del Mediterráneo las utilizaban en cinco formas: 1) como instrumento de culto, es decir, como un objeto al cual se le rendía veneración, se le hacían fiestas y se le ofrecían sacrificios, regalos y oraciones; 2) como artefactos mágicos a los que se les consideraba protectores; 3) como guardianas de la memoria de la efigie de los difuntos a partir de sus retratos; 4) como un instrumento de propaganda, que servía para afianzar el poder imperial y mostrar al pueblo el rostro de quien los gobernaba; 5) como decoración en palacios y templos. Esas funciones fueron heredadas por el cristianismo, el cual le agregó otra más, el carácter didáctico, necesario como instrumento del proselitismo, novedad que lo distinguía de sus matrices judaica y zoroastrista y de las religiones mediterráneas, las cuales no pretendían convertir a nadie a sus creencias. Ese sentido didáctico tenían las pinturas en las catacumbas (siglos II y III) con Cristo como el buen pastor, el ágape o comida eucarística, las primeras representaciones de la Virgen amamantando o el IKTUS (pez), un acróstico que representaba a *Iesus Kristus, Teoy* (de Dios), *Uios* (hijo) y *Soter* (salvador). Su presencia en fechas tan tempranas, en los momentos en que era una religión perseguida en el imperio romano, muestran cómo ya se

² La Biblia prohíbe la idolatría explícitamente en Deuteronomio 4 y 13 y Éxodo 20, 4.

había desligado del judaísmo y comenzaba a insertar muchos elementos culturales del entorno mediterráneo.

Sin embargo, la manera como el cristianismo utilizó esas imágenes sufrió una serie de transformaciones a lo largo del tiempo y se dio de diferente manera en el ámbito oriental y mediterráneo del imperio romano y en la zona noroccidental de Europa habitada por los pueblos celtas, germánicos y eslavos. En este breve ensayo me abocaré así a hablar de las imágenes cristianas en su perspectiva cultural, mágica, memorística, propagandística y didáctica. Para comprender el proceso histórico en el que surgieron y fueron utilizadas, dividiré la exposición en seis periodos que abarcan los siglos IV al XVII.

Las imágenes en el cristianismo triunfante, entre Constantino y Justiniano (313-560)

Fue en los siglos IV y V cuando los emperadores romanos dieron el aval a la versión trinitaria del cristianismo, aunque los cristianos constituían solamente un diez por ciento de la población total del imperio. La mayor parte de ellos estaba concentrada en el oriente (Egipto, Palestina, Siria, Anatolia y Grecia). Había también un número indeterminado de ellos fuera de sus fronteras, en el ámbito dominado por los persas. Este cristianismo se insertó en comunidades que llevaban milenios utilizando la imagen como objeto de devoción; por ello, obispos y monjes debieron hacer concesiones a las religiones antiguas y permitir algunas sustituciones, porque era la única forma de que los individuos aceptaran la nueva fe. En un mundo donde el culto, de hecho toda la vida cotidiana, se vinculaba a las imágenes, era imposible que una religión iconoclasta tuviera la más mínima aceptación.

Un caso significativo fue el de la *Nike* o victoria alada, figura que se utilizaba en la guerra para conseguir el triunfo sobre los enemigos y se colocaba en los arcos triunfales como símbolo de los vencedores. Esas victorias aladas, aunque masculinizadas, fueron el origen de la representación cristiana de los ángeles, al igual que las de otro dios alado: Eros. La imagen de san Miguel,

el arcángel que era descrito en el Apocalipsis como vencedor de Luzbel, gracias a su carácter de guerrero celestial, se convirtió pronto en un símbolo asociado con el poder militar del imperio romano, cuando éste se volvió cristiano. San Miguel tomó además los atributos de “pesador de las almas” durante el Juicio Final, función que tenía el dios egipcio Anubis.

Como san Miguel, los santos comenzaron a insertarse en una corte, reflejo de la corte imperial romana, y Cristo fue poco a poco asimilado al emperador, con lo que la percepción primitiva de Jesús como buen pastor o como maestro fue desapareciendo. A lo largo del siglo IV y en las primeras décadas del siglo V, los obispos de la Iglesia trinitaria tuvieron que hacer frente a las comunidades cristianas que disentían de sus postulados teológicos (gnósticos, arrianos, nestorianos, monofisitas). Aunque Constantino (272-337) les prestó su apoyo en esa lucha y reunió el primer concilio ecuménico en Nicea (325) para declarar a los arrianos herejes, su ayuda no fue incondicional y ni él ni sus sucesores se mostraron contrarios a las otras variantes cristianas, ni al paganismo. No fue sino hasta fines de la cuarta centuria que el emperador Teodosio (*ca.* 346-395) dio su total apoyo a los obispos trinitarios, cerró los templos a los antiguos dioses, prohibió los juegos olímpicos, expulsó a los arrianos del imperio y reunió el primer concilio de Constantinopla (381). Con él nacería el *Imperium Romanum Christianum* que insertó a los obispos como funcionarios del Estado convirtiendo al emperador en la cabeza de la única Iglesia posible, la católica. Los sucesores de Teodosio, como vicarios de Dios en la tierra, reunirían nuevos concilios en cuyas actas se definiría la ortodoxia y se tomarían las medidas necesarias para perseguir y expulsar a los herejes.

Así, al igual que los emperadores que encabezaban a la nueva Iglesia, a partir de entonces el Cristo triunfante fue concebido como un ser con todos los atributos de poder y rodeado de una corte de funcionarios, los santos patronos mediadores que podían conseguir, al igual que los terrenales, los favores del Señor todopoderoso para sus protegidos. El *Imperator* Cristo, señor del universo y juez apocalíptico (*Pantócrator*), era representado en un trono con un libro en la mano, un *Códex*, la Biblia. A veces ésta

estaba cerrada, otras abierta mostrando las palabras: *ego sum veritas et vitam*, “yo soy la verdad y la vida”. Alrededor de su cabeza se le comenzó a colocar un nimbo o halo, tomado de las divinidades persas, en el que se dibujaba un signo crucífero, símbolo de su pasión. Con ese halo, aunque sin la cruz, fueron también pintados los santos. En este tiempo eran muy raras las imágenes de Jesús crucificado, pues el tema de la crucifixión horrorizaba a los hombres de la Antigüedad, quienes lo asociaban con un castigo infamante. Por otro lado, la imagen de un cielo imperial servía para sacralizar el imperio terrenal y de hecho, desde fines del siglo V, los emperadores comenzaron a ser representados con el halo de santidad, siendo los únicos a los que se les daba ese atributo estando aún vivos.³

A la par que se construía el tema del Cristo emperador comenzó a desarrollarse de manera espectacular la representación de su madre María. En el concilio de Éfeso (431), ciudad donde se rendía culto a la casta diosa Diana, la Virgen fue proclamada con el nombre de *Theotokos* (la portadora de Dios), madre del Hijo, hija del Padre y esposa del Espíritu Santo. Esta denominación se le dio con el fin de insistir en la doble naturaleza de Cristo (divina y humana), que dicho concilio definió contra los nestorianos. Se consumaba así un proceso de síntesis por el cual decenas de divinidades femeninas, que tenían milenios de presencia en el Mediterráneo, eran asimiladas y sustituidas por una “diosa madre de fertilidad espiritualizada”. El hecho tuvo consecuencias asombrosas y ayudó mucho para el afianzamiento del cristianismo, carente en sus orígenes judaicos de imágenes sagradas femeninas. El nombre de Miriam (como se llamaba también la hermana de Moisés) fue interpretado por los padres de la Iglesia de muy diferentes formas: san Jerónimo la asoció con la Estrella del mar (Sirio era Isis, el lucero que guiaba a los marinos); san Isidoro de Sevilla la relacionó con la palabra *iluminatrix*, la que ilumina; san Pablo Diácono la llamó “mediadora de todas las gracias”. A causa de los pocos datos bíblicos sobre la vida de la Virgen, en Siria, a

³ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, vol. II, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 43; y Peter Brown, *El primer milenio de la cristiandad occidental*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 27 y siguientes.

partir del siglo V, se fue tejiendo una leyenda dorada que tomó como fuente un conjunto de evangelios árabes, arameos y coptos que al no ser reconocidos por la Iglesia se les denominó “apócrifos”.⁴

Junto a este fenómeno hagiográfico comenzó a desarrollarse también un profuso culto a las imágenes. De entre todos los santos, la que mayor influencia podía ejercer ante el Todopoderoso era María, pero a diferencia de los otros, su cuerpo no se encontraba ya en la tierra, pues Dios la había llevado al cielo; aunque se veneraba su manto en un gran santuario cerca de Bizancio (El Blanquerna), la ausencia corporal propició el desarrollo de un profuso culto a sus imágenes que cumplieron, en la devoción de los fieles, el lugar de la reliquia. La representación que predominó fue aquella que mostraba a la Virgen de frente, sentada sobre un trono y con el Cristo niño en su regazo, convirtiéndose ella misma en su trono. Esta imagen bizantina tuvo una enorme difusión en las iglesias de occidente en adelante.

También en este periodo comenzaron a aparecer las primeras representaciones de los santos, sobre todo en los ábsides de las basílicas y en los muros de las naves. Apóstoles, mártires y obispos se convirtieron en patronos, al igual que la aristocracia terrateniente que vinculaba a su patronazgo a amplias capas de población; se transformaron en los compañeros invisibles, en los amigos y protectores contra los males del mundo, en los intermediarios entre Dios y los hombres. Con ellos la humanidad podía entablar vínculos que se postulaban en forma de transacciones. A cambio de cirios, limosnas, peregrinaciones y actitudes de dependencia, en fin de “reverencia”, los santos manifestaban su “potencia”, su poder a través del milagro: la curación de la enfermedad provocada por el pecado, la salvación en los peligros, el encuentro de objetos y personas perdidos, la protección de cosechas y animales. El santo, personaje de vida inimitable por el común de los mortales, se volvió un intercesor más que un modelo.

Sus méritos los hacían los “amigos del Señor” y les daban el destacado lugar que ocupaban en el cielo. Al principio sus imágenes

⁴ Marina Warner, *Alone of her sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York, Vintage Books, 1983, p. 50 y siguientes.

eran sólo propagandísticas, mnemotécnicas y didácticas, instrumentos para dar a conocer a los nuevos conversos la manera como debían recordarlos y concebirlos. La verdadera veneración no se hacía a esas imágenes sino a las reliquias, es decir a los restos mortales de aquellos considerados santos. Así, con la anuencia de los emperadores cristianos, los obispos comenzaron a trasladar los cuerpos muertos de los mártires, de las catacumbas donde estaban enterrados, a las nuevas iglesias basilicales que se construyeron dentro de las ciudades. Esta traslación de cuerpos comenzó a generar un importantísimo culto de reliquias, que se convirtió en el centro de una nueva forma de socialización basada en el patronazgo y en la subordinación de la gente a las sedes episcopales y a los monasterios. Sin embargo, esas reliquias eran algo abstracto para la mente de los hombres y mujeres del Mediterráneo, por lo que fue necesario asociarlas con imágenes que convertían dichos cadáveres en carne viva. Así, en el Oriente, la reliquia pasó a un segundo término y algunas imágenes perdieron su carácter originalmente didáctico para convertirse en objetos a los que se les rendía veneración.⁵

El nacimiento de la imagen de culto en Oriente (560-725)

Los campesinos y los hombres de las ciudades, los ricos y los pobres, comenzaron a aceptar el cristianismo a partir de la posibilidad de ver en sus templos el cielo lleno de luz dorada y a los personajes celestes inmóviles en él. Solamente unos cuantos teólogos que tenían acceso a la escritura y, por lo tanto, al pensamiento abstracto, eran los que podían concebir un Dios espiritual, todopoderoso, omnipresente, omnipotente, una fuerza celestial sin rostro. Además, para volverlos más cercanos, los íconos que se encontraban en los templos comenzaron a ser reproducidos para que sus devotos pudieran venerarlos en sus casas. El fenómeno no sólo influyó en la creciente familiaridad con la que

⁵ Peter Brown, *The Cult of the Saints, Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, The Chicago University Press, 1981, p. 8 y siguientes.

comenzaron a ser tratados los santos. Con la multiplicación de los íconos éstos se convirtieron también en mercancías.

Para entender la importancia fundamental que la imagen tuvo en la difusión del cristianismo, es necesario tener en cuenta que la mayor parte de la población era analfabeta y vivía en un mundo de oralidad donde todo se transmitía a partir del lenguaje, de la palabra que construía imágenes y de la visualidad. Por eso fue tan importante en el cristianismo que la imagen fuera aceptada y utilizada por los eclesiásticos, primero como medio didáctico y más tarde como objeto de culto. El primer uso fue definido por el papa Gregorio I (*ca.* 540-604) en una carta al obispo Sereno, en la que defendía la utilización educativa de las imágenes para evangelizar a los rústicos. Pero este didactismo no era suficiente para las necesidades de los fieles, por lo que, en Oriente, el culto rendido a las reliquias de los santos comenzó también a darse a las imágenes. De hecho, la verdadera conversión al cristianismo en esas regiones se dio gracias a que éstas se volvieron vehículos emotivos con los que la gente podía identificarse.⁶ Con ello comenzaba a darse la suplantación de los antiguos dioses y la asimilación de sus atributos y poder taumátúrgico por parte de los santos. Un buen ejemplo de cómo el cristianismo sobrepuso sus imágenes a las de los dioses paganos es la representación egipcia de san Cristóbal, un obispo con cabeza de perro (cinocéfalo), figura que recordaba a varias de las antiguas divinidades del Nilo representadas con cabeza de animal sobre un cuerpo humano.

Algo muy distinto pasó en el Occidente cristiano, que desde el siglo V sufrió profundas alteraciones a partir de la llegada de los germanos desde el norte y el este. Estos grupos, originalmente nómadas, tenían un arte básicamente geométrico, con extraordinarios trabajos en metal, aunque posiblemente utilizaran también figuras de madera con carácter mágico. Cuando se volvieron sedentarios y entraron en contacto con el imperio romano tomaron algunas de las imágenes del mundo mediterráneo, pero la per-

⁶ Brown, *The cult of the saints...*, p. 50 y siguientes.

fección a la que había llegado la representación helenística comenzó a perder su armonía y delicadeza. Otro proceso tuvieron los pueblos celtas, quienes habían desarrollado una profusa y rica representación de sus divinidades desde hacía varias centurias, favorecida por los continuos contactos con el mundo mediterráneo. Así, mientras los bizantinos y sus súbditos orientales siguieron usando la imagen como algo fundamental en su percepción del cristianismo, los mundos germánico y celta tendieron a limitar cada vez más la utilización de imágenes. Al evangelizar a esos pueblos, los monjes y obispos occidentales prefirieron presentarles reliquias para su veneración, pero no imágenes, pues pensaban que éstas podían prestarse a la superstición y a la idolatría. Las representaciones de la vida de Cristo, la Virgen y los santos se utilizaron sólo para ilustrar los libros a los que un pequeño número de monjes tenía acceso. Esta ausencia provocó, entre otras causas, que el cristianismo penetrara con muchas dificultades en el ámbito occidental de Europa.

En esas regiones, la conversión masiva se había llevado a cabo como consecuencia de la aceptación del cristianismo por parte de los señores germanos y/o celtas. El cristianismo les daba una gran cantidad de beneficios que hicieron posible la pervivencia de las instituciones romanas: la escritura latina, un cuerpo burocrático de obispos y de monjes que podían exaltar sus linajes, continuidad de los centros urbanos de poder del desaparecido imperio, estructuración de sistemas legales codificados y la convicción de ser representantes de Dios en la tierra. Así, con los monjes y obispos llegaba un aparato administrativo que les permitía una cierta superioridad frente a otros señores no convertidos y prestigio y aval divino. La conversión de los señores implicaba la de sus súbditos, aunque a menudo las únicas prácticas que se les exigían eran el bautizo y la asistencia a la misa dominical en latín, lengua ya incomprendible para la mayoría. Durante su vida cotidiana, las masas campesinas occidentales no tenían otro contacto con el cristianismo, por lo que los ritos a sus dioses seguían vivos. Aunque algunos monjes intentaron asimilar elementos de esas divinidades a los santos católicos, en el siglo X las creencias antiguas no habían sido desplazadas y coexistían con las cristianas.

El contraste con Oriente era notable. En el mundo de Bizancio, la gente acudía a un rito en el que se hablaba en griego, la lengua de las masas. En Occidente, los hablantes de idiomas germánicos o celtas no entendían el latín, e incluso aquellos que vivían en zonas romanizadas ya tampoco lo comprendían, pues dicha lengua se había regionalizado en una gran cantidad de dialectos derivados del latín vulgar. La existencia de una liturgia incomprensible para los fieles, y de una precaria predicación por parte de monjes y obispos, provocó el distanciamiento de los dirigentes espirituales hacia las masas y una cristianización muy superficial.⁷

A esto debemos agregar que en Occidente sólo se utilizaban las imágenes para ilustrar los manuscritos, los cuales unos pocos monjes podían contemplar en sus bibliotecas, por lo que no pudieron usarse como instrumentos de cristianización. En cambio, en Bizancio las imágenes estaban colocadas en los muros de las iglesias o en forma de íconos en los altares de los templos y en las casas. Esto trajo como consecuencia que, mientras Oriente fue cristiano desde el siglo V, Occidente siguió siendo pagano hasta el siglo XII. Todavía en el siglo IX, los monjes francos, germanos y anglosajones llamaban a los campesinos *paganus*, porque consideraban que sus vicios y rituales estaban más cercanos al paganismo que a la fe de Cristo. Esos cristianos “de nombre” seguían yendo a venerar a las fuerzas de la naturaleza en los bosques y los montes, bailaban alrededor de sus árboles sagrados, veneraban las fuentes, gritaban durante un eclipse para ayudar al sol o a la luna a salir del trance, hacían ofrendas a sus muertos y utilizaban ensalmos y amuletos para protegerse de los espíritus malignos. Con todo, los monjes eran muy reticentes a mostrar imágenes a estos paganos por el peligro de la idolatría.

Entre los siglos VI y VIII el mundo germánico asentado sobre el antiguo imperio romano de Occidente sufrió un proceso de fragmentación política y de retroceso económico. Bizancio, en cambio, conservó su unidad, a pesar de que la invasión islámica en el siglo VII le arrebató las ricas provincias de Egipto, Palestina y Siria. Durante este periodo los bizantinos dominaban sobre el Asia menor, Grecia

⁷ Brown, *El primer milenio...*, p. 91 y siguientes.

y el sur de la península itálica, por lo cual el papado les estaba sujeto. Las cosas comenzaron a cambiar en el siglo VIII.

La crisis iconoclasta. La construcción del dogma alrededor de las imágenes y la reacción iconódula (725-1054)

En el año 725 el emperador León III (680-741), padre de la dinastía conocida como isáurica, prohibió el culto a las imágenes en el imperio bizantino por considerarlo idolátrico y sólo permitió la veneración a la santa cruz. Basado en el mandato bíblico del Antiguo Testamento y apoyado por los patriarcas y obispos orientales, el emperador mandó destruir todos los mosaicos y pinturas de los templos y quemar los íconos que recibían culto público y privado. La orden produjo tumultos en el pueblo, encarcelamientos y hasta sentencias de muerte. Los principales opositores a la orden fueron los monjes, quienes fabricaban y vendían esos íconos y en cuyos templos se veneraban. El pretexto que blandía el emperador, junto con los obispos y patriarcas que lo apoyaban, tenía su base en la invasión islámica. En 717, unos años atrás, Bizancio había estado a punto de caer bajo el ataque marítimo musulmán y ésta era sólo una de las muchas veces que las fuerzas enemigas amenazaron la capital. La invasión islámica había provocado en el imperio de Oriente no sólo la pérdida de territorios sino toda una catástrofe religiosa. ¿Cómo explicar que Dios hubiera permitido que los enemigos de la fe tomaran Tierra Santa y, sobre todo, Jerusalén, arrebatándosela a los bizantinos? ¿No era ésa una prueba de que la voluntad divina quería castigar a los cristianos por sus pecados? La única explicación estaba en que, mientras los musulmanes seguían al pie de la letra la prohibición bíblica sobre las imágenes, los cristianos no lo hacían.

Ésta, sin embargo, era una justificación teológica detrás de la cual existía una cuestión política. Desde hacía varias décadas los monjes se habían mostrado abiertamente contrarios a las reformas imperiales que afectaban al pueblo. Los monasterios eran focos de exaltación popular contra lo que llamaban un dominio autocrático. Para los monjes, los emperadores no estaban

cumpliendo con su función de gobernar en nombre de Dios para el bien común. Detrás de la prohibición de las imágenes estaba de hecho una política imperial de persecución contra los rebeldes monjes, fabricantes de íconos. Varios de ellos fueron asesinados y aquellos que no se sometieron tuvieron que huir y refugiarse en Roma. Por esta época (siglo VIII) el sumo pontífice intentaba independizarse de Bizancio, ya que hasta entonces los emperadores habían nombrado al obispo de Roma. La iconoclastia y el apoyo a los monjes dio al papa el mejor pretexto para conseguir esa independencia: los emperadores bizantinos fueron considerados herejes porque el culto a las imágenes era un culto válido, y ellos lo impugnaban.⁸

Con todo, la argumentación teológica que justificaba el culto a las imágenes no llegó del papado occidental sino de Oriente, del mundo islámico. En Siria, un monje cristiano llamado Juan de Damasco (675-749) elaboró una teología alrededor del culto a las imágenes basado en las ideas neoplatónicas. Este teólogo (que vivía fuera del imperio bizantino, pero que también estaba inmerso en un mundo anicónico como el del islam) argumentaba, tanto frente a los musulmanes como contra los iconoclastas cristianos, que Dios permitía el culto a las imágenes como una concesión a nuestra naturaleza imperfecta. Teológicamente las imágenes sólo podían ser consideradas objetos de devoción, es decir, se les debía rendir *dulía* (del griego, veneración), nunca adoración (*latría*), pues no eran ídolos. Las imágenes constituían representaciones de una realidad superior invisible, pero que sólo era posible percibir a partir de la materia, de aquello que podían aprehender nuestros sentidos. El culto nacía de la necesidad que tenemos los seres corpóreos de representar lo invisible por medio del cuerpo. Además, la corporeidad de Cristo y la Virgen hacía posible que sus imágenes fueran veneradas pues eran representaciones de los cuerpos que tuvieron mientras transitaban por la tierra y que habitaban gloriosos en el cielo. Según la tradición, san Lucas, el evangelista, había conocido a la Virgen

⁸ Carlos Diehl, *Grandeza y servidumbre de Bizancio*, Madrid, Espasa Calpe, 1963, p. 146 y siguientes.

y había pintado por primera vez su imagen, la cual fue modelo para todas las imágenes de María que se hicieron después; por lo tanto, las efigies veneradas de ella eran retratos fieles a la realidad de quien fue la madre de Dios y que estaba en el cielo. Respecto al rostro de Cristo, éste había dejado plasmado un paño, que los bizantinos llamaban *Mandyllion*, llegado a manos del rey Abgar de Edesa, quien había enviado a un emisario a que hiciera un retrato de Jesús; ante la imposibilidad de llevar a cabo el encargo por lo luminoso de su rostro, el mismo Cristo se secó la cara con dicho paño y se lo entregó al emisario con ella impresa. Si estos verdaderos retratos justificaban el culto a los íconos, la factura de imágenes didácticas tenía mucha mayor razón de ser, pues servían para enseñar a la gente que no sabía leer ni escribir las verdades de la fe.⁹ Sin embargo, la teología de Juan Damasceno no se conoció en su tiempo, y no fue sino hasta el siglo XII, cuando su obra se tradujo al latín, que se volvería el teólogo más utilizado por los autores de Occidente (hasta el concilio de Trento incluso), para justificar la veneración de las imágenes.

En el año 780 llegó al trono la emperatriz Irene, como regente por la minoría de edad de su hijo Constantino. Para fortalecer su reinado, Irene regresó al culto a las imágenes con el apoyo del papa Adriano I, quien envió varios legados a Bizancio para presidir un concilio (el II de Nicea) en 787, en el cual se legitimaría de nuevo el culto a las imágenes. Sin embargo, una rebelión destronó a Irene en 797 y en 803 se regresó a la antigua prohibición. En ese tiempo, un teólogo bizantino, Teodoro de Studios (759-826), él mismo perseguido por los iconoclastas, rescató los escritos de Juan de Damasco y los dio a conocer en el mundo cristiano oriental, aunque murió sin ver el triunfo de su causa. No fue sino hasta el 843 que otra emperatriz, Teodora, aseguró la victoria final de los veneradores de imágenes y el regreso a la iconodulía en Bizancio y su imperio, tema que fue ratificado en el IV concilio de Constantinopla en el 869. Después de casi 150 años los emperadores bizantinos regresaban al culto oficial a las imágenes, pero de hecho

⁹ Brown, *El primer milenio...*, p. 205 y siguientes.

éste no había desaparecido nunca en el ámbito popular. De manera oculta, muy posiblemente con una gran tolerancia por parte de los funcionarios del Estado, la gente realizaba actividades devotas alrededor de ellas en sus casas. El paréntesis iconoclasta en la historia de la cristiandad oriental fue importantísimo, porque a partir de él se generó la discusión sobre el culto y con ella una teología de la imagen que sería básica para la justificación de su uso en todo el mundo cristiano, aunque más tardíamente.

Durante la dominación de los emperadores iconoclastas en el Oriente, el papado consiguió mantener su independencia de manera muy precaria. Los continuos ataques de sus vecinos del norte, los lombardos, lo obligaron a pedir ayuda continuamente a los francos, bajo cuya esfera de influencia finalmente cayó. Carlomagno (742-814), coronado como emperador de Occidente en el año 800 y, tiempo después, los emperadores alemanes de la familia otónida, controlaron la elección del sumo pontífice. A lo largo de esos siglos VIII, IX y X, el Occidente no usó las imágenes como medios de evangelización. Los teólogos carolingios y otónidas tenían temor de que, al presentar imágenes a los campesinos, éstos las tomaran por ídolos. Por esta razón sólo se permitieron las imágenes didácticas para ilustrar manuscritos, básicamente dirigidas a los monjes o a los reyes. De estas épocas tenemos varias biblias, evangelarios y comentarios al Apocalipsis (llamados *beatos*). Una de las imágenes pintadas en esos libros que tendrían un fuerte efecto en el arte de Occidente fue la de Cristo en la cruz que comenzó a ser representada en los evangelarios y *beatos* de los siglos IX y X. A fines de esta centuria esa imagen pasaría de los manuscritos a los altares y se expondría en adelante a la veneración de los fieles. Lo mismo sucedió con la representación del *Pantócrator*, el Cristo juez del Apocalipsis rodeado del *tetramorfos* (el león, el toro, el hombre y el águila, los cuatro animales alados que se mencionaban en el libro de Ezequiel y que tomó san Juan) que desde el siglo XI se plasmó en los tímpanos de las iglesias siguiendo el modelo oriental que había sido profusamente pintado en las biblias.¹⁰

¹⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 48 y siguientes, 494 y siguientes.

Bizancio, mientras tanto, una vez superada la crisis iconoclasta y como una reacción a ella, desarrolló una rica y variada cultura basada en imágenes. Los templos se volvieron a decorar con mosaicos hermosísimos o con frescos delicados que desarrollaron extensos programas didácticos. Los monasterios, por su parte, retornaron a la fabricación de íconos devocionales, imágenes que se transportaban y colocaban en altares domésticos. Sin embargo, los bizantinos jamás se atrevieron a hacer imágenes de bulto y mantuvieron la tradición de los íconos pintados sobre tabla, a veces con incrustaciones de piedras preciosas y metal, pero siempre bajo la premisa de que representaban el “verdadero rostro” de Cristo en majestad y de María como *Theotokos*. Entre ellos el tema de la crucifixión no se desarrolló, aunque sí la representación del varón de dolores (*Ecce homo*) que tendrá, como veremos, una enorme difusión en Europa.¹¹

Entre los siglos VIII y X las dos cristiandades universales, la bizantina y la latina, se comenzaban a distanciar, desde sus postulados básicos sobre las relaciones Iglesia y Estado hasta algunas de sus definiciones teológicas. En Oriente, el cesaropapismo consideraba al emperador como la cabeza de la Iglesia; en Occidente, la importancia creciente del obispo de Roma entre los siglos VI y VIII y la tardía restauración imperial propiciaron el surgimiento de la teoría de las dos majestades: una para regir el poder temporal y la otra para el espiritual. A pesar de que tal definición resultaba muy problemática, pues la supremacía de uno sobre el otro se prestaba a enconadas disputas, dicha propuesta dio al papado un papel fundamental en las definiciones dogmáticas sobre diferentes temas, como el de las imágenes, en el mundo de tradición latina.¹²

¹¹ Jean Claude Schmitt, *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 55 y siguientes.

¹² John Binns, *Las iglesias cristianas ortodoxas*, Madrid, Akal, 2002, p. 231 y siguientes.

*La eclosión de las imágenes en Occidente. De Cluny
a los mendicantes (1054-1300)*

En 1054 el patriarca de Constantinopla y los emperadores de Bizancio desconocieron las pretensiones del papado, que se comenzaba a constituir como la autoridad eclesiástica suprema del Occidente y a manifestar que su poder, derivado de Dios, estaba por encima del de los monarcas. Sin embargo, con esta ruptura (que el sumo pontífice comenzó a denominar cisma) no se detuvo el influjo de Bizancio sobre Occidente, con el cual tenía fuertes vínculos comerciales. Uno de los objetos de esos intercambios fueron los íconos, cuya riqueza ornamental hizo posible que se convirtieran en una mercancía y llegaran así a las ciudades situadas en las costas del Mediterráneo y del Atlántico, en el momento que se estaba desarrollando un amplio sector urbano que las consumía. En esas ciudades que crecían gracias al comercio con Bizancio y el islam (Venecia, Génova, Florencia, Pisa, Nápoles, Brujas, Barcelona, Marsella), estaban formándose nuevos sectores sociales: los burgueses comerciantes, los artesanos y las nuevas corporaciones religiosas, como los mendicantes y sus cofradías. El ámbito urbano generó muchas inquietudes, entre otras la exigencia de una participación más activa de los laicos en los rituales y prácticas del cristianismo. Esos laicos, especialmente las mujeres, empezaron a influir en el ámbito de la religión en Occidente, la que comenzó a cambiar a partir de entonces. Las regiones donde se dieron por primera vez esos cambios fueron las zonas más desarrolladas desde el punto de vista económico: el norte de Italia y Flandes.

Uno de los aspectos más sobresalientes de la nueva religiosidad fue la “humanización” de Jesús y de la Virgen. Aunque el Cristo juez del Apocalipsis siguió representándose, se difundieron cada vez más las imágenes del crucificado y de María como madre amorosa. Este fenómeno se debió a la intensificación de los contactos con Bizancio, a pesar de que desde el siglo XI, como vimos, su emperador desconoció la autoridad del obispo de Roma. Esas relaciones se activaron sobre todo gracias a las Cruzadas, movimientos militares que además pusieron a los occidentales en relación directa con Tierra Santa, la cual estuvo en manos de los

cristianos por casi cien años. La afluencia de peregrinos y la importación de reliquias desde Oriente influyeron profundamente en la percepción de Cristo y de María como seres más cercanos a la humanidad. La imagen del crucificado poco a poco se fue llenando de emotividad y la Virgen con el niño sentado en su regazo se convertirá en uno de los grandes temas iconográficos de Occidente. Además del arte bizantino y de la peregrinación a Tierra Santa, en ese proceso de humanización tendría un papel fundamental una de las congregaciones religiosas occidentales que inició la promoción del uso de las imágenes: Cluny.

Los monjes de las abadías que pertenecían a esta reforma benedictina desarrollaron en sus iglesias y monasterios todo un programa iconográfico de imágenes didácticas que permitían al pueblo acercarse a los misterios divinos. Ellos fueron los primeros en introducir pequeñas representaciones teatrales dentro de las iglesias para conmemorar la Pascua. Tres monjes alrededor de un sepulcro vacío, como las tres Marías, lloraban por la ausencia de Cristo hasta que un “ángel” les daba el aviso de que había resucitado. Estas pequeñas escenas teatrales fueron el germen del futuro teatro evangelizador. Los monjes de Cluny fueron también los creadores de una fiesta de sustitución (el 2 de noviembre) para cristianizar el culto a los muertos. Finalmente fue Cluny la primera orden occidental que introdujo las imágenes en las arquivoltas de las entradas de las iglesias y en los capiteles de sus naves como medio didáctico. Los mensajes, sin embargo, estaban todavía asociados con el Dios juez del Antiguo Testamento y del Apocalipsis, un señor en majestad que anunciaba el Juicio Final. Esa religión insistía en la condenación eterna de la mayor parte de la humanidad y representaba demonios y llamas saliendo de la boca de un lobo infernal, la bestia más temible de la época medieval porque llegaba de noche y devoraba personas y animales. Con esas representaciones los monjes pretendían que los fieles “vieran” las verdades de la fe como una premisa para que creyeran en ellas. El temor al infierno sería una herramienta básica de control y conversión.

Sin embargo, a partir del siglo XII comenzó a aparecer en el discurso cristiano la religión de amor, aunque sin desplazar a la

otra. Esta actitud se vio influida por la predicación de dos santos: Bernardo de Claraval (1090-1153) y Francisco de Asís (1182-1226). Bernardo era un monje benedictino, primo hermano de Hugo de Champagne, uno de los fundadores de los caballeros templarios (los monjes guerreros creados después de la primera Cruzada para conservar Tierra Santa) y gran promotor de la segunda Cruzada después de un avance del islam en 1145. Aunque Bernardo criticaba acerbamente la utilización de imágenes didácticas, pues distraían a la gente que asistía a la misa, fue al mismo tiempo uno de los principales impulsores del culto a la virgen María como *Notre Dame* (Nuestra Señora), la dama feudal a la que todo caballero debía ofrecer sus hazañas y su vida. Según su hagiografía, la misma Virgen en agradecimiento por promover su culto lo alimentó con su leche. Bernardo fue también el promotor de la devoción a los siete dolores que María sufrió por su hijo, comparándola con los mártires por esa causa. Este teólogo, como escritor místico, interpretó el *Cantar de los cantares* de la Biblia como una alegoría del amor entre el esposo Cristo y la esposa, la Iglesia. Dichos comentarios al *Cantar*, y el libro de los *Salmos*, fueron la fuente de inspiración para darle a María algunos de sus insólitos atributos metafóricos: casa de oro, puerta y escalera del cielo, pozo de agua viva, trono de la eterna sabiduría, arca de la alianza, torre de marfil; fueron algunos de los muchos títulos que se le dieron a lo largo de los siglos siguientes. Gracias a este santo teólogo, el culto a la virgen María tuvo un desarrollo exponencial en Occidente, el cual se reflejó en una extraordinaria iconografía y en la dedicación de muchas catedrales a Nuestra Señora.¹³

La otra gran figura que revolucionó el espíritu cristiano fue el pobre de Asís, Francisco Bernardone. Como un joven laico que vivió a caballo entre los siglos XII y XIII, este hombre comenzó predicando la pobreza evangélica y la renuncia a todos los bienes como el único medio de alcanzar la paz y la salvación. Por otro lado, su acercamiento a la naturaleza, sus poemas al sol y a la luna, su amor por los pájaros, la predicación a los peces, favorecieron una atmósfera de meditación que promovía llegar a Dios por

¹³ Werner, *Alone of all her sex...*, p. 121 y siguientes.

medio de la contemplación de la creación. Francisco además predicaba en la lengua toscana para hacerse comprender por la gente sencilla. Su vida y sus acciones influyeron poderosamente en la emotividad, aspecto fundamental que transformó el nuevo discurso de las imágenes.¹⁴

Los predicadores franciscanos (al igual que los otros mendicantes dominicos, agustinos y carmelitas) fueron grandes promotores de los recursos visuales como un medio para convertir a las masas urbanas. Por principio de cuentas utilizaron pequeñas narraciones llamadas *exempla* en las que se traía a la imaginación del oyente una anécdota con una moraleja que fomentaba la virtud y el abandono de los vicios. También echaron mano del teatro evangelizador con pequeñas escenificaciones sobre la caída de Adán y Eva o el Juicio Final, y de la pintura mural para representar escenas de la vida y pasión de Cristo, de los santos y de los sufrimientos de los condenados en el infierno. En el cuarto concilio de Letrán en 1215 se reconoció la necesidad de instruir a los fieles en la comprensión de las Sagradas Escrituras y el valor de las imágenes para la enseñanza religiosa. Gracias a la promoción papal y a la labor que llevaron a cabo las órdenes mendicantes en este sentido, fue posible que, después de trece siglos, el cristianismo finalmente fuera una religión que penetró en las masas en Occidente. Sin embargo, este fenómeno sólo se dio en las ciudades y en el ámbito rural cercano a ellas; los campesinos que estaban más alejados de los centros urbanos, en las montañas, tuvieron que esperar todavía hasta el siglo XVII para verse influidos por esta predicación que desarrollaron los jesuitas y los capuchinos.

Pero ni la promoción mariana de san Bernardo, ni la predicación sentimental de san Francisco hubieran logrado el éxito que tuvieron sin la presencia de dos nuevos elementos en la religiosidad occidental: la creación de hermandades y cofradías de laicos y la participación cada vez mayor de la mujer en la vida pública. En ambos también tuvieron un papel fundamental las órdenes mendicantes apoyadas por el papado.

¹⁴ Michael Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*, Madrid, Visor, 1996, p. 45 y siguientes.

Para propiciar una mayor participación de los laicos en la vida religiosa y aumentar los ingresos de sus conventos, los frailes impulsaron la creación de cofradías y órdenes terceras. Estas corporaciones, además de promover una moral más virtuosa entre los seculares, organizaban las principales fiestas del año y promovían la seguridad social dedicándose a la caridad por medio de hospitales, asilos y orfanatos. En ellas también se cobraban y administraban las limosnas destinadas a los ritos funerarios y a los sufragios por las ánimas del purgatorio, espacio temporal recién creado por los teólogos para dar mayores facilidades de salvación a unos fieles dadivosos, a los que no se les podía ya condenar a un infierno eterno.

Para todos los cristianos que pertenecían a esas hermandades, los santos eran modelo de virtudes que debían imitar; para los individuos se convirtieron en seres que otorgaban bienes, salud e hijos; las ciudades, además de protectores contra las enfermedades y las catástrofes, los consideraron sus héroes y, como tales, sirvieron para cohesionar a la sociedad y para fortalecer las identidades colectivas. En el bautismo se le daba a cada persona el nombre de un santo bajo cuya protección se ponía al recién nacido. Familias, gremios, cofradías, ciudades y países se pusieron al cuidado de uno o de varios patronos celestiales. Sus fechas de celebración durante el año litúrgico les concedieron también dominio sobre las diversas actividades agrícolas y los convirtieron en patronos de las floraciones, de la vendimia, de las lluvias o de los sembradíos. Así, al relacionarlos con las fuerzas que regían el cosmos, los santos fueron poco a poco sustituyendo a los viejos dioses y sus imágenes, reforzadas por sus reliquias, se volvieron cada vez más indispensables para su culto.¹⁵

Muy relacionado con esta participación de los seculares está el segundo elemento que propició el cambio religioso, la presencia cada vez más activa de las mujeres en la vida pública. Hasta el siglo X, la participación femenina dentro del cristianismo occidental había

¹⁵ Donald Weinstein y Rudolph M. Bell, *Saints and Society. The two Worlds of Western Christendom, 1000-1700*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, p. 141 y siguientes.

sido bastante marginal. La virgen María fue durante siglos la única mujer venerada y a lo largo del primer milenio sólo fueron promovidas a los altares dos o tres monjas (como la reina Rade-gunda o Gertrudis de Nivelles, pariente de Carlomagno), las prostitutas arrepentidas y ermitañas María Magdalena y María Egipciaca y las mártires romanas que habían muerto vírgenes durante las persecuciones imperiales. Pero con las ciudades y las cortes feudales del siglo XII comenzó a aparecer un nuevo modelo para las mujeres: las visionarias. La mujer estaba marginada de todos los ámbitos religiosos, no podía predicar ni decir misa, ni ser consagrada para el sacerdocio. El único medio que las mujeres encontraron para intervenir en la vida religiosa fue manifestar su capacidad de tener visiones celestiales y, a partir de ellas, una comunicación directa con Dios, con la Virgen y con los santos.

Desde el siglo XII, algunas mujeres decían haber estado en el cielo, el purgatorio o el infierno, que habían hablado con Cristo y le habían acercado los labios a su llaga, que sostuvieron en su regazo al niño Dios y entablaron coloquios con la Virgen. Los confesores de estas mujeres comenzaron a preguntarse sobre la veracidad de esas aseveraciones y para algunos ésta fue una buena posibilidad de demostrar, con una “comunicación” directa con el cielo, la existencia del purgatorio y de la corporeidad de Cristo, temas negados por algunas herejías como los cátaros. El fenómeno estaba relacionado además con la presencia de mujeres como cabeza de señoríos cortesanos y como promotoras de una literatura amorosa que tenía como objeto a la dama, señora del feudo. El tema del amor cortés y la recién creada ceremonia del matrimonio sacramental influyeron en las visiones de estas mujeres que se casaban con Cristo y tenían con él coloquios eróticos. Además, la experiencia mística comenzó a verse como una forma de conocimiento de la divinidad, la llamada ciencia infusa, que podía ser incluso más efectiva que los largos años de estudio que requerían los teólogos escolásticos.¹⁶

¹⁶ Caroline Bynum, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991, p. 25 y siguientes.

Aunque desde el siglo XII las monjas benedictinas alemanas Hildegarda de Bingen y Gertrudis de Helfta habían iniciado una importante actividad en la descripción de sus visiones y en la trasmisión de un conocimiento místico, fue hasta el siglo XIII que este fenómeno se difundió por todas las ciudades del Occidente. Un papel importante en este proceso lo tuvieron los monasterios femeninos fundados por los mendicantes, que buscaban proteger a las mujeres de los peligros del mundo pero también ejercer mayores controles sobre ellas. A partir de entonces se impuso la clausura obligatoria para las monjas y con ello una intensa actividad de interiorización religiosa. Al mismo tiempo, los mendicantes promovieron la multiplicación de mujeres seglares entregadas a la vida religiosa en las ciudades. Estas terciarias y beatas encontraron en el ejercicio de la caridad en los hospitales y como consejeras espirituales un medio para tener presencia social. También en este tiempo apareció la costumbre de “emparedar” en los muros cercanos a las puertas de las ciudades a mujeres que se ofrecían voluntariamente como protectoras “espirituales”. Desde sus pequeñas celdas, estas mujeres llamadas “reclusas” rezaban por el bienestar de los habitantes de la ciudad y recibían a cambio alimento a través de un pequeño orificio abierto en el muro. Como esposas de Cristo, monjas, terciarias y reclusas se volvieron las protectoras urbanas que con sus sufrimientos y oraciones aplacaban la ira divina y evitaban epidemias, hambres y catástrofes.

Surgía así una novedosa percepción del cristianismo, llena de lágrimas y de sentimentalismo, pero también de sacrificios y sufrimiento, de renuncia y de ascetismo. La mujer debía sufrir en su cuerpo para convertirse en otro Cristo pues la única forma de ser perfecta era volverse hombre, y esto sólo podía lograrse convirtiéndose en un cuerpo sufriente como el del Salvador. Renunciar a comer y a beber, lamer las llagas de los leprosos, privarse del sueño, flagelarse o colgarse del cabello constituían el camino más directo para conseguir la salvación propia y la del prójimo. San Francisco de Asís y las visionarias místicas (como Hildegarda de Bingen, Gertrudis de Helfta, Clara de Montefalco, Ángela de Foligno, Catalina de Siena, Brígida de Suecia)

transformaron el cristianismo occidental en una religión plena de emotividad.¹⁷

La feminización de la cultura cristiana entre los siglos XII y XV se manifestó en imágenes de una fuerte corporeidad. La veneración novedosa al niño Jesús, que se aparecía continuamente a las visionarias, fue una representación que encontró un fuerte eco en una época que vio surgir el tema de la infancia, pero también el de la Sagrada Familia, modelo para los seglares casados. La pasión de Cristo y la pormenorizada narración de sus sufrimientos (el varón de dolores o *Ecce homo*), al igual que el santo entierro, con las figuras dolientes de la Virgen, la Magdalena y san Juan, fueron elementos que por su patetismo tuvieron un mayor impacto. El sufrimiento de la gente, sujeta a peses, hambres y guerras, provocaba una mayor identificación con la nueva visión cristiana y, con ello, una conversión más efectiva hacia los valores que ella predicaba. Ese mismo proceso de sentimentalización afectó también la imagen de María, quien era representada como la reina del cielo coronada por la Trinidad, como la metáfora de la Iglesia y como la mujer perfecta alabada por los trovadores; pero también como la madre embarazada que visitó a su prima santa Isabel, como la fugitiva que huyó a Egipto para proteger a su niño, como la dolorosa mujer que lloró la muerte de su hijo al pie de la cruz.

De manera paralela a esa eclosión de la imagen, los pensadores occidentales se dieron a la tarea de justificar teológicamente sus usos. Un importante movimiento denominado escolástico, surgido primero en las escuelas catedralicias y después en las universidades nacidas de ellas, se dio a la tarea de definir, explicar y sintetizar los más variados temas teológicos a partir de la lógica aristotélica y de los argumentos de autoridad. Sus condenas a las diferentes herejías (como el catarismo y los valdenses) y sus propuestas teológicas llegaron a los seis concilios ecuménicos convocados por el papado y se convirtieron en la base dogmática de

¹⁷ Caroline Bynum, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Los Angeles y Berkeley, University of California Press, 1987, p. 25 y siguientes.

la Iglesia de Occidente. Sin embargo, aunque en los dogmas básicos no hubo desacuerdo, éste surgió en temas de segundo orden, como el de las imágenes. A partir de la traducción que se hizo al latín de los textos de Juan Damasceno, los escolásticos Allan de Lille y Pedro Lombardo hicieron importantes aportaciones para la justificación didáctica de su uso. Pero no fue sino hasta el siglo XIII, cuando los mendicantes monopolizaron las cátedras teológicas en las universidades, que el tema se volvió polémico. La postura del dominico Tomás de Aquino (1225-1274) era que se podía adorar a las imágenes de Cristo, como en la eucaristía, mientras que a las de la Virgen y los santos sólo se les debía veneración. Los nominalistas franciscanos y algunos liturgistas como Guillermo Durandus (1230-1296), en cambio, insistían en que las imágenes sólo servían como instrumentos didácticos y como guardianes de la memoria, pero no se les debía rendir culto, pues existía el peligro de que los fieles no comprendieran la diferencia entre veneración y adoración.¹⁸

A pesar de esta oposición, para algunos autores, como Michael Camille, el culto a la eucaristía propuesto por los teólogos escolásticos fue determinante en la percepción de las imágenes que comenzó a tener el Occidente. Por un lado, algunas de ellas se habían vuelto específicas (individualizadas) y se alejaron de la “recepción coral” o de conjunto que tenían las de carácter didáctico; su veneración se constituyó como un culto público dirigido a un objeto sagrado al cual se le podían pedir favores, como a la hostia. Por el otro, con la creencia de que Cristo se encontraba realmente en la eucaristía, se abrió la posibilidad de que su presencia se manifestara igualmente en sus imágenes, con lo que “se rompía la barrera entre la representación y la realidad, entre la imagen y el prototipo”.¹⁹ Se iniciaba así un proceso fundamental, el de sacramentalización de las imágenes, que tendría profundas consecuencias en adelante.

¹⁸ Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 116 y siguientes.

¹⁹ Michael Camille, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000, p. 237 y siguientes.

La aparición de la imagen perfecta (1300-1500)

Desde el siglo XIII, el arte gótico, imitando al bizantino, había buscado un mayor naturalismo en las imágenes religiosas, naturalismo que desembocó en el Renacimiento. Los artistas de este periodo situaron a los personajes sagrados y a sus historias dentro de espacios arquitectónicos o paisajísticos tridimensionales, logrados gracias a sofisticadas técnicas que implicaban conocimientos de geometría, óptica y otras ciencias. Al mismo tiempo, el cuerpo humano comenzó a verse libre de las cargas pecaminosas que se le habían dado en los siglos medievales y la desnudez se mostró como algo natural. El cuerpo de Cristo crucificado, “el más bello de los hombres”, fue objeto de estudios anatómicos y se insistió en su sexualidad al mostrar cómo la sangre de su costado chorreaba hasta su entrepierna uniéndose así con la primera que derramó cuando lo circuncidaron. Se volvió igualmente frecuente la representación de Jesús niño con las piernas entreabiertas mostrando su sexo, y en las escenas de la adoración de los Reyes Magos, uno de ellos levanta el paño que lo cubre para constatar que el hijo de María era un varón “en todas sus partes”.²⁰

Esta insistencia obsesiva sobre la humanidad de Cristo era consecuente con el movimiento cultural denominado humanismo y se concentraba en dos momentos de la vida del Salvador: el nacimiento y la muerte. Dos fueron las representaciones que tuvieron mayor impacto en la religiosidad de esta época: el *Ecce homo* o varón de dolores y la Verónica. El primero surgió a partir de un modelo bizantino llegado a Europa en el siglo XIII y tuvo un gran impulso por su carácter emotivo y una gran difusión gracias al tema de la misa de san Gregorio. La escena describía la visión que tuvo un asistente incrédulo cuando este papa elevaba la hostia, lo que “demostraba” la presencia real de Cristo en la eucaristía. Dicha imagen recibiría gran impulso desde la iglesia de la Santa Cruz en Roma, pues rezar un padrenuestro frente a

²⁰ Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 11 y siguientes.

ella concedía 11 000 años de indulgencia. La otra devoción impulsada en esta época fue la del rostro de Cristo plasmado en el paño de la Verónica durante la Pasión. Esta tradición, que no aparece en los evangelios canónicos y que constituye la versión latina del *Mandylion* griego, generó una enorme cantidad de imágenes y, custodiada en San Pedro de Roma, se le consideró el ícono más importante de la cristiandad. Se constituía así en la segunda imagen *acheiropoietai*, es decir, no fabricada por mano humana.²¹

La promoción de los temas pasionarios que introdujo la espiritualidad de los mendicantes influyó también en la exaltación del sufrimiento de los mártires. A partir del siglo XV la presencia de “aquellos que murieron por la fe” se hizo más notable en el arte y en la literatura. El fenómeno tenía que ver con el regreso a los orígenes, pues los mártires eran un símbolo de ese cristianismo primitivo al que todos querían volver. En las representaciones de martirios de esa época, los victimarios aparecían con los rasgos del no cristiano, casi siempre intercambiables (el pagano romano o bárbaro se representaban a menudo con vestimenta musulmana, especialmente en la península ibérica), con rostros crueles y actitudes de gozo por el dolor que provocaban. En esas imágenes se insistía en el triunfo de las víctimas sobre sus victimarios y con ello en la superioridad del “más allá” sobre el “más acá” y de la Iglesia católica sobre herejes y musulmanes. Para algunos teólogos, este tipo de muerte era tan importante que los mártires conservarían sus heridas incluso después de la resurrección de la carne como emblemas de su glorificación. De hecho, los emblemas del martirio eran tan eficaces desde el punto de vista didáctico que gracias a su inserción en las imágenes de los santos se podía identificar quién era protector de cuál enfermedad. Finalmente el martirio podía ser también un arma de dos filos pues se prestaba a justificar los ataques contra los gobernantes tiranos o para convertir en mártires a los rebeldes.²²

²¹ Pereda, *Las imágenes de la discordia...*, p. 38; y Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 25 y 47; v. 4, p. 53.

²² Antonio Rubial, *La justicia de Dios. La violencia física y simbólica de los santos en el mundo cristiano*, México, Educación y Cultura, 2011, p. 171 y siguientes.

De manera paralela a este perfeccionamiento de las representaciones y de las técnicas, se daba en el cristianismo una proliferación de nuevas devociones que respondían a un mundo urbano cada vez más complejo y a una sociedad en crisis, azotada por la peste negra, por la guerra endémica y por las hambrunas. Los santos comenzaron a ser “jurados” por las ciudades para pedirles protección contra las enfermedades y las catástrofes. Se convirtieron en sus héroes, los llevaban en sus estandartes de batalla y les ayudaron a cohesionar a la sociedad y a fortalecer las identidades colectivas. El culto a sus imágenes y reliquias se volvió indispensable, al igual que la utilización de objetos sagrados como remedios “mágicos” (rosarios, escapularios, medallas, cuentas). La necesidad de afianzar la protección celestial propició también la proliferación de cultos a los ángeles y arcángeles, cuyas imágenes llenaron los templos y los claustros, las calles y las plazas, los pendones y los altares domésticos. Estos seres alados que habían vencido a las fuerzas demoniacas, y cuyas representaciones los mostraban como bellos mancebos armados, eran continuamente solicitados para alejar el mal y para proteger a los individuos y a las colectividades.²³

Además del culto a los santos y a los ángeles se introdujeron nuevas fiestas, se multiplicaron las celebraciones marianas como consecuencia de la proliferación de sus advocaciones: Inmaculada Concepción, Asunción, Visitación, Candelaria, Dolores, el Carmen, el Rosario, la Merced. Toda esa diversidad generó un número igual de hermandades y cofradías encargadas de organizar sus fiestas y de promover la fabricación de sus imágenes. El siglo XV y el humanismo renacentista trajeron consigo nuevas problemáticas que influyeron en el culto a María y que tuvieron en España un escenario privilegiado. La religiosidad burguesa insistió en la devoción a la Sagrada Familia, a los padres de la Virgen, santa Ana y san Joaquín y, sobre todo, a san José, hasta entonces una figura muy marginal en el santoral cristiano. La maternidad de María se volvió tema difundido en cuadros, esculturas y sermones y se

²³ Francis Rapp, *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1973, p. 240 y siguientes.

manifestó en las escenas de la anunciación con san Gabriel, de la Navidad ante el pesebre, con el Cristo muerto en los brazos (La Piedad) y en la dolorosa soledad del Calvario. La coronación de María en el cielo como reina de la creación es otro tema sumamente socorrido y asociado con el poder monárquico emergente en la Europa occidental. Pero quizás fue la Inmaculada Concepción la figura que provocó un mayor impacto en la religiosidad posterior. La creencia de que María fue concebida sin la mancha del pecado original, muy promovida por los franciscanos, se discutió durante el pontificado de Sixto IV (1414-1484), en un ambiente en el que el Renacimiento había olvidado la indignidad original del hombre, en su afán por exaltar la perfección de su naturaleza. Esta creencia comenzó a tomar cuerpo a finales de ese siglo XV en una imagen que la asociaba a la mujer del Apocalipsis, vestida de sol, con la luna bajo sus pies y coronada de estrellas. El éxito de esa representación fue inusitado y desde la época de los Reyes Católicos se volvió un referente obligado de la naciente identidad hispánica.²⁴

Junto a esta exaltación de la virgen María, la figura de Jesús también generó en esta época una de las fiestas más populares del calendario cristiano: el *Corpus Christi*, que propagaba el dogma de la presencia real de Cristo en la eucaristía, definido teológicamente a partir del cuarto concilio de Letrán (1215). El principal atractivo de esta celebración era la fastuosa procesión que recorría las calles de la ciudad, en la cual los representantes de todas las corporaciones desfilaban siguiendo un rígido orden y jerarquía. Cada una, bajo sus estandartes e insignias, portaba en andas las esculturas de sus santos patronos cubiertos de joyas y, abriéndose paso con su cruz y sus ciriales, recorría las calles al ritmo de la música. Con la procesión de *Corpus*, retablo vivo de la sociedad, se afianzaba la idea de que cada segmento representaba un órgano del cuerpo social, que era, según el dogma, el cuerpo místico de Cristo, el cual acompañaba al cuerpo verdadero presente en la hostia. Con esta celebración la fiesta litúrgica

²⁴ Para este tema, véase Suzzane Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.

tomaba una función cívica que cohesionaba a la ciudad e insertaba las imágenes en un monumental aparato teatral. Además del *Corpus*, en este tiempo se exacerbaban también las representaciones pasionarias durante la Semana Santa, las cuales llegaron al paroxismo con procesiones de flagelantes que seguían a las imágenes de Cristos sangrantes y de Vírgenes llorosas. Con las fiestas, las masas campesinas y urbanas se integraban a un cristianismo afectivo y ritual que en adelante formaría parte de su vida cotidiana, de su emotividad y de sus sueños y anhelos.

Junto con Cristo y la Virgen, una tercera imagen recibió gran atención por parte del cristianismo: el Demonio. En Oriente este personaje tenía un papel relativamente secundario; se le representaba como un ángel flaco y negro. En Occidente, en cambio, Satán era mostrado en toda su fealdad y maldad. Su figura monstruosa tomaba formas animalunas, destrozaba cuerpos, torturaba sin piedad. El Demonio se volvió un principio ordenador del espacio social, el maestro que guiaba a todos aquellos que estaban en contra de la Iglesia y que no obedecían sus mandatos. Su presencia dominaba los espacios del miedo y de la angustia y justificaba las hogueras para destruir brujas y herejes, las matanzas de judíos, las cruzadas contra los musulmanes y la guerra de conquista para someter a los idólatras paganos.²⁵

El espacio demoniaco por excelencia, el infierno, también fue objeto de una exhaustiva descripción por parte de esta iconografía didáctica y perfeccionista. Antes del siglo XIII las representaciones plásticas de este lugar mostraban el sufrimiento de las almas en forma simplificada (rostros o torsos entre el fuego gimiendo ante la presencia de Satanás y del Anticristo niño sentado en su regazo). Pero al final del siglo XIII y durante la crisis que vivió Europa en el XIV y parte del XV, comenzaron a aparecer descripciones pormenorizadas de las torturas infernales. Los relatos estaban hechos con tal minuciosa y morbosa exactitud que no dejaban nada a la imaginación. Para describir el inframundo, la paleta del pintor y el verbo del predicador tomaron sus modelos

²⁵ Robert Muchembled, *Historia del Diablo, siglos XII-XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 48 y siguientes.

del ambiente que los rodeaba: del horror de la peste y de la guerra, de los herejes y brujas quemados en la hoguera inquisitorial y de las narraciones de los martirios de los santos. Los pecadores, clasificados según sus faltas, se distribuían en los diferentes círculos subterráneos inmersos en parajes desoladores, en valles de fuego, en heladas lagunas, en pantanos de olores fétidos, en hoyos profundos con hirviente alquitrán, en fosos de serpientes y alimañas, ámbitos donde la tormenta, la lluvia, el viento y la oscuridad eran perennes. En tan ingrato medio los réprobos eran atormentados por demonios y dragones que los azotaban, mutilaban, aserraban, ahorcaban o apuñalaban; que los introducían en glotonas fauces donde eran triturados, los arrojaban al fuego o al hielo o los ensartaban en garfios y los colgaban como a reses; que los dignaban, evacuando en sus bocas o montándolos como bestias de carga. Demonios con enormes falos en forma de serpiente atormentaban a las mujeres que habían pecado de lujuria y monstruosas diablas llenaban los vientres de los golosos y con ganchos desgarraban las carnes de los lascivos.²⁶

Tan violentas imágenes se complementaban con los sermones predicados por los frailes mendicantes que le dieron gran difusión al tema por medio de *exempla*, pequeñas narraciones seguidas de una moraleja en las que un personaje vicioso era enviado al infierno. El teatro popular que los frailes fomentaron para llevar la enseñanza cristiana a las masas también introdujo el tema del Juicio Final y de las penas eternas. Esa misma visualidad, y con tintes aún más marcados, tenían las descripciones escritas por las santas monjas y beatas visionarias. Sus viajes en espíritu al lugar, influidos por la visualidad de los sermones y de las pinturas, estaban llenos de alusiones al sufrimiento material de las almas de los condenados. Su necesidad respondía a la justicia infinita de Dios que debía castigar a quien lo había ofendido a pesar de las advertencias. Un pecado contra un ser infinito como Dios merecía una pena eterna. En un mundo de cambios y rupturas era necesaria la convicción tranquilizadora de que

²⁶ Georges Minois, *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 195 y siguientes.

existía una justicia inmutable que castigaría a los malos con unos tormentos indescifrables por toda la eternidad.

Todos estos temas, cuya representación se vio influida por el perfeccionamiento de las técnicas pictóricas y escultóricas, facilitaron que a las imágenes se les diera un nuevo uso devocional, convirtiéndolas en instrumentos de meditación y en excitadoras de emociones. Dicho fenómeno es explicable a partir de la gran expansión que tuvo la mística entre algunos sectores eclesiásticos y laicos. Para una sociedad que estaba convencida de que los entes divinos poseían fuertes cargas corporales, fue fácil aceptar su visibilidad en la tierra manifestada en las visiones que tenían sus elegidos. La utilización de retratos verbales y de una rica literatura narrativa hacía posible transmitir a los demás, y con lujo de detalles, el cuerpo y vestimentas de los seres celestiales, las experiencias místicas tenidas con ellos e incluso describir los lugares empíreos, infernales o purgativos a los que se había viajado en espíritu. En las visiones, el paso del mundo espiritual al mundano se hacía con una gran facilidad, como si no existiera ninguna frontera entre ellos. El ámbito del más allá quedó así invadido por lo tangible. La transposición a los espacios supraterranos de actitudes corporales, como hablar, caminar o sonreír, introducía en ellos la materialidad propia de la imagen y permitía utilizar ésta como un instrumento para alcanzar dichos espacios. Ese devocionalismo fue también propiciado por la *Devotio Moderna*, un movimiento nacido en los Países Bajos que buscaba una mayor interiorización de la vida religiosa, privilegiaba el ejercicio de las virtudes, como la caridad, sobre las prácticas externas y proponía meditaciones sobre la pasión y muerte de Cristo que llevaran a un cambio de vida. Las imágenes devocionales tuvieron un papel fundamental en estas propuestas y gracias al comercio se difundieron en todos los ámbitos de la cristiandad.²⁷

A la par que se desarrollaba este devocionalismo en el norte de Europa, en la península ibérica surgía un nuevo tipo de imagen: la aparecida de manera prodigiosa. El ícono común era un objeto fabricado por un artesano; en cambio, la imagen milagrosa estaba

²⁷ Rapp, *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente...*, p. 193 y siguientes.

asociada con una intervención divina, una aparición prodigiosa a un pastorcito o el descubrimiento portentoso del “simulacro”. A menudo se le atribuían actividades humanas, como llorar, sudar, mover la cabeza y los ojos, cubrirse el rostro con su cabello; cerca de ellas se escuchaba música angelical o su presencia se anunciaba por medio de ángeles disfrazados de mortales. Para los creyentes, las imágenes de este tipo habían sido creadas ex-profeso por Cristo o la Virgen; tenían por tanto el carácter de reliquias y la cualidad de albergar a la divinidad y no solamente representarla. Alrededor de ellas surgieron las leyendas que propiciaron a su vez el crecimiento de un santuario de peregrinación. En España el fenómeno se asoció con la reconquista de Extremadura y Andalucía y con las procesiones a Santiago de Compostela. En las leyendas de la virgen del Pilar en Aragón, de la virgen de Guadalupe en Extremadura o de la virgen de la Antigua en Sevilla, las imágenes fueron relacionadas con personajes de la época apostólica (como Santiago o san Lucas) y se consideraron activas impulsoras de la Reconquista y muestras de un cristianismo sobreviviente a la invasión islámica. La ausencia de reliquias de la Virgen y la eclosión de su culto en Occidente desde el siglo XII pudieron ser elementos relacionados con esta necesidad de imágenes milagrosas cuya presencia avalaba el favor del cielo hacia una comunidad.²⁸

Aunque en menor medida, también comenzaron a difundirse los cultos a imágenes milagrosas de Cristo, como el de Burgos, vinculado con la conversión de la otra minoría religiosa de la península, la judía. Dicha imagen, promovida en la primera mitad del siglo XV por el arzobispo judeoconverso Pablo de Santa María (1350-1435), basaba su narración en la obra del dominico fray Jacobo de la Vorágine, quien, en su *Leyenda dorada*, retomaba un antiguo relato bizantino sobre la imagen del santo Cristo de Beirut. Unos judíos de esa ciudad habían atravesado con una lanza el costado del ícono, que había sido fabricado por Nicodemo, y al instante había brotado sangre y agua del orificio, líquido que comenzó a obrar maravillosas curaciones y que consiguió la conversión de

²⁸ William Christian, *Apparitions in late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

los judíos y la transformación de todas las sinagogas de la ciudad en iglesias. En la leyenda del Cristo de Burgos, imagen a la que le crecían las uñas y el cabello, estaba también implicada la conversión de judíos gracias a la predicación de un obispo converso.²⁹

Como lo ha demostrado Felipe Pereda, en un importante estudio sobre el tema, en la Castilla de finales del siglo XV el culto a las imágenes ocupó un papel central en las discusiones teológicas. La causa no estaba sólo en la proliferación de imágenes milagrosas, sino también en la oposición que presentaron los conversos que provenían de dos religiones con prohibiciones explícitas sobre las representaciones de la divinidad. Desde la primera mitad del siglo XV, varios autores escolásticos españoles, ante un papado que no se pronunciaba de una forma clara e inequívoca sobre el tema, se habían visto en la necesidad de definir cuál era el uso correcto que se debía hacer de las imágenes. El antes mencionado Pablo de Santa María, judío converso y arzobispo de Burgos, insistía en que las imágenes estaban destinadas a traer a la vista la memoria de los santos y servían también para educar y excitar emociones de compasión y arrepentimiento, pero no se les debía rendir adoración. Un contemporáneo suyo, el teólogo y moralista Alfonso de Madrigal, “el Tostado” (1400-1455), había escrito fuertes críticas contra esa religiosidad milagrosa que rayaba en la idolatría al creer que las imágenes podían llorar o sangrar y consideraba que éstas sólo podían servir como medios de enseñanza o instrumentos de la memoria. Este autor insistía en que era preferible la pintura a la escultura, porque la segunda se prestaba más a idolatrar, cosa que ya habían señalado los bizantinos. Por otro lado, advertía que, si bien era posible representar a aquellos seres sagrados que habían tenido cuerpo, era absolutamente impensable hacerlo con la Trinidad.³⁰

De esta misma opinión era el fraile jerónimo Hernando de Talavera (1428-1507), otro judío converso adscrito a la corte de los Reyes Católicos y confesor de Isabel. Sin embargo, al ser nombrado arzobispo de Granada y ante el problema que presentaba

²⁹ Pereda, *Las imágenes de la discordia...*, p. 134 y siguientes.

³⁰ Pereda, *Las imágenes de la discordia...*, p. 62 y 98.

la conversión de los musulmanes, consideró que las imágenes eran el mejor medio para lograrlo, además del aprendizaje del árabe y la edición de catecismos en esa lengua. Tal actitud se vio desde que la corte estaba en Sevilla en 1478, pues él y Pedro González de Mendoza emitieron un edicto en el que se ordenaba que en todas las casas se tuviera una imagen pintada de la cruz, de Cristo, la Virgen o algún santo, “que provoquen y despierten a los que allí moran a haber devoción”. Con ello, Talavera se hacía eco de una inquietud manifestada por la misma reina Isabel, quien promovió la elaboración de imágenes de bulto con una técnica novedosa que consistía en hacerlas en moldes para multiplicar su fabricación, una verdadera industria en serie. Una constante en las políticas de la reina fue dotar a las iglesias de imágenes y ornamentos sagrados y para lograrlo echó mano de varios artistas de los Países Bajos residentes en Castilla, sobre todo Huberto de Utrecht, quien importó el moderno método desde su ciudad. Igual que Talavera, Luis Osorio, obispo de Jaén, mandó imprimir 50 000 “verónicas” en pergamino al impresor polaco Estanislao Polonio para repartirlas entre los fieles de su diócesis.³¹ Así, desde estas últimas décadas del siglo XV, en toda la cristiandad las imágenes se desplazaron desde los altares de los templos al interior de los hogares y las prácticas devocionales empezaron a conceder cada vez más importancia al elemento figurativo. También comenzaron a hacerse más comunes las esculturas con brazos y piernas móviles que eran utilizadas en dramas sacros o paralitúrgicos. Toda esta experiencia andaluza llegaría a América con los misioneros evangelizadores en el siglo siguiente.

Tal proliferación provocó que en los reinos peninsulares el poseer imágenes domésticas se convirtiera en un signo del cristiano viejo y de diferenciación con los judaizantes. Muchos conversos comenzaron a comprar imágenes para no ser acusados de herejía, pero entonces llovieron sobre ellos acusaciones de maltrato a dichas imágenes. El viejo tópico antisemita, impulsado por la Inquisición recién instaurada en Castilla en 1482, reforzó los estereotipos del judío malvado que mutilaba imágenes y profa-

³¹ Pereda, *Las imágenes de la discordia...*, p. 73 y siguientes.

naba hostias. Así, poco a poco se fue imponiendo el tema de la adoración de las imágenes, primero a las que no habían sido fabricadas por mano humana, es decir, a aquellas que comenzaban a tener un sentido sacramental, y poco a poco a todas. Esto fue tan importante que, a fines del siglo XV, el no inclinarse ante las imágenes y mostrarles reverencia era un signo evidente de heterodoxia. Con ello se sacrificaba una visión más ortodoxa y tolerante sobre las imágenes como medios didácticos y memorísticos, en aras de aquella que las veía como receptáculos de la divinidad, posición que rayaba con la idolatría.³²

Uno de los autores que defendió esta postura fue el franciscano fray Alonso de Espina (murió en 1496), quien en su libro *Fortaleza de la fe*, varias veces reimpresso, retomó la teoría sacramental de la imagen que ya estaba en ciernes en Santo Tomás. Para este franciscano, “las imágenes no son ni decoración ni mero estímulo de la devoción del cristiano, son parte consustancial de la presencia de Cristo en la iglesia militante”.³³ Debe recordarse que en la Edad Media la hostia se elevaba para ser consumida visualmente y que, rodeada de incienso y toques de campana, su manifestación se convertía en una epifanía, muy similar a la de las efigies de Cristo y María aparecidas milagrosamente. Por tanto, la adoración debida a la eucaristía debía rendirse también a dichas imágenes pues éstas contenían una gracia sobrenatural. Espina aseveraba que esto formaba parte de la tradición de la iglesia desde tiempo inmemorial.

Hasta ahora hemos visto que, a lo largo de estos dos siglos, en los que la Baja Edad Media y el Renacimiento se encimaban, el terreno que fue ganando el realismo de las imágenes y las transformaciones en la percepción de lo sagrado convirtieron lo celeste en algo terrenal y humanizado. Cuanto más perfecta era la representación se podía conseguir con mayor éxito el hacer ver para hacer creer y, sobre todo, conseguir la exaltación de la emotividad, medio indispensable para la conversión interior. Pero, al mismo tiempo, al acercar el cielo a la tierra, se separaba lo profano de lo sagrado (fuertemente vinculados hasta entonces) y con

³² Pereda, *Las imágenes de la discordia...*, p. 142 y siguientes.

³³ Citado en Pereda, *Las imágenes de la discordia...*, p. 116.

ello se iniciaba el proceso de secularización. Las imágenes, que habían sido hasta ese momento sólo un instrumento de la fe, iniciarían un largo camino que las desvincularía de la religión para convertirlas en objetos meramente estéticos, es decir, en arte.

*Los cambios de la imagen. Reforma y Contrarreforma
(1500-1700)*

Cuando el cristianismo popular que habían ayudado a forjar los mendicantes se había extendido por toda Europa, comenzó a haber problemas con los intelectuales teólogos que buscaban el regreso al cristianismo puro de los primeros tiempos. En la palestra de la discusión volvió a aparecer el tema del culto a las imágenes y a las reliquias como idolatría. A fines del siglo XV una serie de reformadores criticaron acremente la veneración de plumas del Espíritu Santo o de san Miguel, de suspiros de san José o de gotas de leche de la virgen María; consideraron “paganismo” encender cirios ante las imágenes, hacerles ofrendas, solicitarles favores y esperar que ellas les hicieran milagros. A lo largo de esa centuria se había consolidado un fuerte movimiento dentro de la Iglesia que tomó cuerpo en la llamada *Philosophia Christi*, cuyo principal objetivo era la búsqueda de un cristianismo más interior y más moral, que prescindía de los rituales populares. Lo importante para estos reformadores, seguidores de los postulados propuestos por la *Devotio Moderna*, no era prenderles veladoras a los santos, sino comportarse dentro de las normas morales cristianas y ejercitar la caridad hacia el prójimo.³⁴

Erasmus de Rotterdam, el mayor representante de esta filosofía, se lanzó a criticar acremente este culto, y su hijo espiritual, Martín Lutero, lo siguió, provocando la ruptura de la unidad cristiana. La reforma protestante fue fundamentalmente un movimiento iconoclasta, cuya posición ante las imágenes se derivaba de la negativa de ofrecer cualquier tipo de culto a los santos. Todo

³⁴ León Halkin, *Erasmus*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 15 y siguientes.

cristiano estaba obligado a un comportamiento que lo llevara a la santidad, por lo que la intermediación de seres especiales ante Dios era inútil. Sin embargo, el protestantismo sólo se refería a las imágenes devocionales y, en cambio, no tuvo ningún prurito en utilizar la imagen como medio didáctico y propagandístico, para lo cual hizo uso exhaustivo del mejor instrumento que tuvo para difundir sus mensajes: la imprenta. Por medio del grabado, los predicadores protestantes difundieron imágenes críticas contra el papado y los monjes. Algunas mostraban su riqueza, su avaricia o su lujuria; otras los representaban aliados o incluso identificados con el Demonio. Al igual que los conversos en el ámbito hispánico, los reformados centroeuropeos consideraban que la palabra tenía prioridad sobre la imagen y colocaron a la primera del lado de la razón y a la segunda en el de la superstición.

Frente a las actitudes iconoclastas protestantes, el mundo católico reaccionó con la exaltación del culto a las imágenes como el único medio que tenían los “rudos” para aproximarse a las realidades invisibles. El concilio de Trento, la Compañía de Jesús y, de hecho, todas las órdenes religiosas, difundirían la veneración a nuevas advocaciones de la Virgen, a las imágenes de Cristo crucificado y a los santos. El uso de la imagen se justificó entonces con la teología aparecida entre los padres de las iglesias orientales, sobre todo Juan de Damasco, el gran teólogo griego-árabe del siglo VIII. Desde el valenciano Jaime Prades, en su *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes* (Valencia, 1596), hasta los dos tratados sobre la Encarnación y la adoración del franciscano fray Cristóbal Delgadillo (*Duo tractatus alter de Incarnatione; de Adoratione alter*, Alcalá, 1653), los autores católicos insistieron en que la adoración a ciertas imágenes estaba plenamente justificada pues eran manifestaciones de lo divino. Y junto a estos íconos de culto, la reforma católica también hizo uso exhaustivo de imágenes didácticas como un medio para evangelizar a las masas que estaban escasamente cristianizadas, para recuperar a los fieles que se pasaron al lado del protestantismo y para convertir al catolicismo a los pueblos paganos de América y Asia que se estaban conquistando en ese momento. Con todo, algunas voces criticaron el pintar a las santas como damas cortesanas,

bizarras y llenas de joyas, o las representaciones de ermitaños en las que el motivo piadoso era un mero pretexto para mostrar exuberantes paisajes. Pero de hecho muy pocos pintores hicieron caso de tales críticas.³⁵

Así, en las imágenes que narraban las escenas de la vida de Cristo, la Virgen o los santos, y que tenían por finalidad representar de manera alegórica el triunfo de la virtud sobre el vicio, llegaban a menudo a excesos paradójicos: utilización de imágenes de un gran sensualismo para mostrar la vanidad del mundo, presentación de gestos con fuertes cargas de erotismo como un medio de expresar el éxtasis místico, privilegiar las muestras de sufrimiento exacerbado sacrificando el tema de la recta conciencia, exaltación de la caridad como limosna a los pobres y no como un amor incondicional hacia toda criatura. El barroco utilizó todos los recursos técnicos que había descubierto el Renacimiento y los llevó a representaciones de un exaltado sentimentalismo y teatralidad.

A menudo tales imágenes hicieron uso de una extrema violencia justificada como reflejo del combate que el catolicismo sostenía con el islam, la herejía protestante o la idolatría de los nativos americanos o asiáticos. Para mostrar la victoria del bien contra el mal, se representó a san Miguel venciendo al Demonio, o a la Iglesia sobre un carro que aplastaba bajo sus ruedas a los herejes representados con vendas en los ojos y orejas de burro. Para promover la devoción y el arrepentimiento se mostraron los sufrimientos de Cristo o de los mártires de una manera sangrienta y brutal y a los ermitaños y santos, hombres y mujeres, flagelándose como muestra de arrepentimiento por sus pecados. Para exaltar los éxtasis místicos de los santos y su capacidad de intercesores se les representó con corazones atravesados por flechas del amor divino y teniendo visiones luminosas de Cristo o la Virgen entre nubes y querubines.³⁶ Para insistir en el valor guerrero

³⁵ Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 1978, p. 107 y siguientes.

³⁶ Emile Mâle, *El barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Encuentro, 1985, p. 118 y siguientes.

de quienes luchaban contra los enemigos de Dios se dieron a conocer las hazañas violentas de personajes del Antiguo Testamento, como David o Judith, o se mostró a santos caballeros como Santiago, degollando y mutilando a sus enemigos.

En otras ocasiones las imágenes fueron utilizadas para sacralizar el orden, promover la obediencia y mantener a las masas sometidas, al mostrar que toda rebeldía contra la autoridad ofendía gravemente a Dios. Para señalar la preeminencia del rey y del papa como las autoridades máximas de una sociedad jerarquizada, se representó al Padre Eterno con tiara papal y al Hijo con corona. Para promover la obediencia a las autoridades religiosas se pintó a los fieles como ovejas sujetas a un pastor con su cayado, quien las protegería de los lobos. Para exaltar la preeminencia estamental de la nobleza, se vistió a los santos como cortesanos, se les colocó en un cielo palaciego y se promovió el culto a los siete arcángeles a quienes se les llamó príncipes y hasta vicedioses.³⁷ Para la cultura barroca católica la imagen cumplió numerosos objetivos y le facilitó a la Iglesia y al Estado tanto la difusión de sus mensajes como la tarea de mantener a los fieles sujetos y unidos a ellos por medio de la fe y la emotividad.

Dos fueron los grandes temas impulsados por la Contrarreforma con miras a reforzar la emotividad de los fieles: la exaltación de la pasión de Cristo con figuras sangrantes y dolientes y la insistencia en el papel corredentor de María como una reacción a los protestantes y a su negativa a rendirle culto. Así, en el ámbito católico, la mariología llegó a su punto más alto, no sólo en la promoción de sus imágenes, sino también en la publicidad de sus santuarios de peregrinación y en el apoyo a las manifestaciones populares de la religiosidad alrededor de la Virgen. La cultura barroca católica reforzó el papel intercesor de la madre de Cristo, su efectividad para sacar almas del purgatorio, su poder para aplastar la herejía. Se multiplicaron las visiones celestes en las que María se manifestaba a hombres y mujeres virtuosos

³⁷ Caro Baroja, *Las formas complejas...*, p. 120. Se refiere a la obra del capuchino fray Feliciano de Sevilla, *Los angélicos príncipes del Empíreo* (Sevilla, 1711), que llama a los arcángeles “soberanos vicedioses de la tierra”.

rodeada de ángeles y de santos. Se coronaron sus imágenes y se celebraron sus fiestas con un boato nunca antes visto. María se volvió el símbolo de la Iglesia triunfante.³⁸

A mediados del siglo XVI, la fuerte presencia de los dominicos en la corte de Felipe II propició que la imagen de la virgen del Rosario tuviera una gran aceptación en el imperio y a ella se atribuyó el triunfo sobre los turcos en la batalla naval de Lepanto. Pero desde fines de esa centuria, y sobre todo en la época de Felipe III y Felipe IV, la devoción franciscana a la Inmaculada Concepción recibió un impulso inusitado, lo que la convirtió a partir de entonces en patrona y protectora indiscutible de España y de su imperio. Uno de los libros que mayor influencia tuvo en la difusión de ese culto fue la *Mística ciudad de Dios*, escrito en las primeras décadas del siglo XVII por la monja concepcionista sor María de Ágreda (1602-1665), quien, basada en los relatos de los evangelios apócrifos, narró la vida de María. La obra, que pretendía ser inspirada por la misma Virgen, ponía un especial énfasis en el capítulo 21 del Apocalipsis, donde se describe la ciudad santa, Jerusalén, la cual, al igual que la Virgen, era centro y escenario de las maravillas del Altísimo. La ciudad celeste, lo mismo que María lo hiciera con el templo de Diana en Éfeso, había también vencido al Demonio y extirpado la idolatría. A partir de la obra de la madre Ágreda, no sólo se volvieron canónicas muchas de las narraciones transmitidas en los evangelios apócrifos; también la imagen de la Inmaculada, mujer vestida de sol del Apocalipsis, quedó indeleblemente unida a la de la Jerusalén celeste.³⁹

Muy relacionado con la creciente devoción mariana se dio también un gran impulso al culto a san José, el padre putativo de Cristo, el casto esposo de la Virgen y el patrono de la buena muerte, bajo cuyo patrocinio se pusieron ciudades y reinos y que ocupó un importante papel intercesor. Una de las grandes promotoras de sus imágenes y de su culto fue Teresa de Ávila (1515-

³⁸ Warner, *Alone of all her sex...*, p. 273 y siguientes.

³⁹ Warner, *Alone of all her sex...*, p. 299 y siguientes; y Stratton, *La Inmaculada Concepción...*, p. 127 y siguientes.

1582), cuya influencia en la mística y en el devocionalismo del barroco fue fundamental.⁴⁰

El papel hegemónico de España en la política europea, su control sobre la mayor parte de Italia y los Países Bajos, su anexión de Portugal y sus conquistas en América y Asia la ponían en una situación privilegiada dentro del mundo católico. Convertida en la campeona de la ortodoxia contrarreformista y en la defensora del papado frente al protestantismo, España se llenó con un ejército de místicos, obispos, misioneros, fundadores y reformadores de órdenes, que con su elevación a los altares ratificaban el apoyo divino a su obra mesiánica. Con la canonización en 1622 de Ignacio de Loyola, Francisco Xavier, Isidro Labrador y Teresa de Ávila, España demostraba ser la elegida de Dios. En adelante, la promoción de los venerables de su inmenso imperio se convirtió en una de las obligaciones importantes del Regio Patronato, junto con la recolección y administración de las limosnas que se recogían para tal fin. Las imágenes tuvieron también aquí un papel fundamental en la apertura de los procesos, en la propagación del culto a los nuevos santos y en la difusión de sus milagros.⁴¹

Una de las instituciones que jugó un papel fundamental en la difusión de los mensajes de la reforma católica fue la Compañía de Jesús. Su fundador, Ignacio de Loyola (1491-1556), ideó unos *Ejercicios espirituales* que influyeron profundamente no sólo en la predicación sino también en el arte, pues en ellos se utilizaban poderosas imágenes mentales (la pasión de Cristo, el infierno, el momento de la muerte, etcétera), generando escenas y actores (composiciones de lugar) a partir de los cuales el fiel debería meditar, creando una especie de recetario para obtener una conversión interior y un abandono del pecado. En la predicación, esas composiciones podían llevarse a dos niveles: la dirigida a catequizar y moralizar a “los rudos”, es decir, las masas analfabetas, en la cual se exaltaban las emociones; o bien aquella dirigida a la naciente sociedad cortesana, más informada y concedora de los dogmas,

⁴⁰ Mâle, *El barroco...*, p. 283 y siguientes.

⁴¹ Ronnie Po-Chia Hsia, *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Madrid, Akal, 2010, p. 157 y siguientes.

para provocar en ella admiración. En un principio la *compositio loci* estaba en manos del sacerdote predicador o director de conciencias, pero finalmente el jesuita Jerónimo Nadal, muy cercano a Ignacio de Loyola, mandó hacer ilustraciones impresas con escenas muy vívidas, sobre todo de la Pasión, para que sirvieran de instrumento de meditación. El libro *Evangelicae historiae imagines* se volvió desde entonces un referente obligado para quienes predicaban, impartían y practicaban *Ejercicios espirituales*.⁴²

Entre los temas de meditación más difundidos por los jesuitas estaba el de las postrimerías, es decir, el destino del alma después de la muerte del cuerpo. El infierno siguió teniendo mucha presencia en sus mensajes y las descripciones que se hacían de ese espacio mostraban una extrema crueldad. Sin embargo, el purgatorio comenzó a tomar cada vez más presencia debido a los ataques de los protestantes contra ese dogma y a la promoción de la Bula de Santa Cruzada, documento que a cambio de una limosna concedía indulgencias a vivos y muertos y cuya administración estaba en manos del monarca. Para el siglo XVI, las numerosas representaciones sobre el infierno desarrolladas durante la Edad Media habían creado un impresionante corpus de imágenes que insistían en los aspectos plásticos y visuales del tema y que influyeron también poderosamente en las descripciones del purgatorio. A aquellas que lo mostraban como un lugar cavernoso y lleno de tinieblas y fuego (aunque sin demonios), se agregaban los relatos que las monjas y beatas hacían de sus viajes a esos espacios. Esta literatura influyó en un género pictórico que se hizo muy popular en la España barroca y en la América virreinal desde mediados del siglo XVII: los cuadros de ánimas. En ellos, el espacio se dividía en dos secciones: en la de arriba se encontraba la Trinidad rodeada de los ángeles y de varios santos intercesores coronando la escena o las vírgenes del Carmen o del Rosario portando escapularios o rosarios como objetos salvíficos; en la de abajo, grupos de hombres y mujeres con los torsos desnudos, algunos de ellos portando un símbolo de su jerarquía

⁴² Marcel Bataillon, *Los jesuitas en la España del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 25 y siguientes.

(corona, mitra, tiara), se mostraban sumergidos en el fuego purgativo, con expresiones de un dolor medido en el rostro y mirando anhelantes al cielo en espera de su redención. Entre las dos secciones, los ángeles aparecían recogiendo a las ánimas que habían cumplido con su condena para trasladarlas al cielo y dando esperanzas a las que se quedaban, mitigando así el carácter punitivo de ese espacio. Es muy significativo que en el mundo católico del siglo XVIII la presencia de un medido purgatorio se hiciera más extensiva que la del infierno cruel y violento, consecuencia de una concepción que veía a Dios como un ser más inclinado al perdón que al castigo.⁴³

Esa corporeidad también invadió los espacios celestiales y en las meditaciones propuestas por los jesuitas Gabriel Henao (1611-1704), Luis Henríquez (¿?) y Martín de Roa (1568-1637) se proponían descripciones sensitivas del Empíreo con música exquisita, sabores llenos de dulzura, fragancias aromáticas, blancos y luminosos ropajes, ricas joyas, danzas angélicas, besos y abrazos con los bienaventurados e incluso festivos y “placeros saraos”.⁴⁴ Aunque las descripciones de la gloria eterna en los ejercicios de san Ignacio, tan ricos en recursos sensibles, se reducían a breves y superficiales comentarios al referirse al cielo, las escritoras místicas difundieron con sus visiones un paraíso de gran sensualidad. Sor Ana de San Agustín, compañera de Teresa de Ávila, dejó una serie de descripciones del cielo y del infierno (impresas en Madrid en 1668 por el carmelita fray Alonso de San Jerónimo) en las que daba una visión jerárquica y pormenorizada de la Jerusalén celeste, con las fuentes y flores de sus jardines, los trajes que llevaban ángeles y santos, y la manera como lucían Jesús y María en sus tronos de gloria. En todo el imperio español,

⁴³ Jaime Ángel Morera González, *Pinturas coloniales de ánimas del purgatorio*, México, Universidad nacional Autónoma de México, 2001, p. 13 y siguientes.

⁴⁴ Caro Baroja, *Las formas complejas...*, p. 125 y siguientes. Este autor comenta las obras de los jesuitas Gabriel de Henao, *Empyreologia*, Lyon, 1652 (obra que cita otra de Luis Henríquez, *Ocupaciones de los santos en el cielo*) y Martín de Roa, *Estado de los bienaventurados en el Cielo, de los niños en el Limbo, de los condenados en el Infierno y de todo este universo después de la resurrección y Juicio Universal*, Sevilla, 1624, Barcelona, 1630.

monjas y beatas utilizaron esos recursos para describir sus visiones celestiales fuertemente influidas por la plástica barroca.⁴⁵

A la par que difundía estas visiones sensuales del más allá, la Compañía de Jesús fue también la promotora de varias imágenes marianas procedentes de Italia como Loreto, el Refugio, la Virgen de la Luz o la del Popolo. Pero sobre todo fueron los impulsores de una devoción nacida en Francia que tendría un gran éxito en el mundo católico y, por supuesto, en Nueva España: el Sagrado Corazón. Aunque de origen medieval, la devoción al corazón de Jesús en la época moderna se debió a la difusión de las visiones de la monja francesa Margarita María Alacoque (1647-1690) y a su director espiritual, el jesuita Claudio de la Colombière (1641-1682), quienes entre 1673 y 1684 propagaron la imagen del corazón en llamas y coronado de espinas como símbolo de amor de Cristo hacia la humanidad, y la práctica de la comunión en su honor los primeros viernes de mes. Otros dos jesuitas franceses, Jean Croisset y Joseph de Gallifet, escribieron sendos libros sobre la devoción que comenzó a recibir un gran impulso primero en Francia y después en todo el mundo católico. Esta propaganda hizo que el verdadero fundador moderno del culto, Jean de Eudes (1601-1680), quien escribió obras sobre el corazón de Jesús y de María desde mediados del siglo XVII, quedara en el olvido.⁴⁶

Todo el aparato visual que desarrolló la Contrarreforma tuvo en la fiesta su escenario más significativo. Su carácter de espectáculo, que se había desarrollado durante la Baja Edad Media, se convirtió en el barroco en una verdadera empresa destinada a manipular a las masas por medio de la excitación de los sentidos

⁴⁵ La obra llevaba por título: *Noticias verídicas y formidables de las gravísimas penas que padecen los condenados en el infierno y de la gloria que gozan los predestinados en el cielo*. En 1731 el obispo de Yucatán Ignacio de Castorena y Ursúa la publicó en México con Joseph Bernardo de Hogal (Biblioteca Nacional de Chile, fondo Medina, Microfilme SM 319.1). Véase Antonio Rubial, *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicos en las ciudades de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica/Facultad de Filosofía y Letras, 2006, p. 160 y siguientes.

⁴⁶ Ana Isabel Pérez Gavilán, *Corazón sagrado y profano. Historia e imagen. Simbolismo, emblemática, iconografía y arte*, México, Universidad de Coahuila/Plaza y Valdés, 2013, p. 25 y siguientes.

con un exuberante aparato de colores, formas, sonidos y olores. Durante la fiesta, las plazas y las calles se convertían en escenarios de corridas de toros, certámenes poéticos, comilonas, estallidos de mosquetes, fuegos pirotécnicos, representaciones teatrales, danzas, carros alegóricos, mascaradas y mojigangas, procesiones con bandas de música que tocaban todo tipo de instrumentos y de sonos. En los arcos triunfales, en los túmulos funerarios y en los altares efímeros, emblemas y poemas compartían el espacio con imágenes, incensarios, velas y cazoletas con licores y resinas perfumados. De los balcones y techos de las casas colgaban telas ricas y la calle se engalanaba con arcos repletos de banderas, de hierbas aromáticas y de flores. En ocasiones, los edificios públicos eran cubiertos con enormes textiles donde se pintaban emblemas y arquitectura fingida. La gran cantidad de actividades que se desplegaban en la fiesta requería de una compleja organización de la que se hacían cargo las autoridades municipales, los colegios, los conventos, las catedrales o las cofradías, aunque a menudo muchos aspectos técnicos eran delegados en “diputados de las fiestas” o en “empresarios” profesionales. Toda fiesta iba acompañada de una misa y de un sermón, pieza de oratoria sagrada llena de rebuscadas metáforas.⁴⁷

Tanto en el sermón como en la fiesta se desplegaba una profusa cantidad de imágenes verbales y visuales. Unas iban destinadas a la educación de las masas analfabetas, masas que no pensaban en términos conceptuales sino en imágenes y cuya percepción se quedaba en la superficie de los mensajes. Otras iban dirigidas a los ámbitos clericales y seglares cultos que poseían los conocimientos necesarios para comprender los intrincados referentes. A ellos iba destinada la emblemática, un complejo sistema de símbolos, narraciones mitológicas, históricas y astrológicas por medio de las cuales se transmitía un conjunto de conceptos morales y metafísicos que permitirían a sus receptores amar la virtud y odiar el vicio. Los emblemas se utilizaban en los sermones o se pintaban, en cuyo caso se combinaban imágenes con textos en latín o castellano.

⁴⁷ José María Díez Borque (comp.), *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1986, p. 11 y siguientes.

Plasmados en cuadros, arcos triunfales y túmulos funerarios, pretendían imitar la escritura jeroglífica egipcia, que se pensaba contenía secretos de las cosas divinas. Con base en tratados como los de Alciato, Ripa, Colona y otros, se construían complicadas alegorías que trataban de llegar tanto a los sentimientos como a la razón en un intrincado y erudito mundo de referencias solamente accesible al estamento clerical y a las elites cultas.⁴⁸

Epílogo

La presencia del cristianismo fue fundamental en la construcción del imaginario y de las imágenes en Occidente. Sus mensajes y las redes sociales dentro de las cuales se desarrollaron esos medios, básicamente las creadas por las órdenes religiosas, las parroquias, las catedrales y las cofradías, tuvieron en las imágenes uno de sus principales instrumentos comunicativos. Su presencia ayudó a transformar la emotividad y la sensibilidad y su culto fue el más importante impulsor del proceso cristianizador tanto en Europa como en América. No debemos olvidar, sin embargo, que si bien el cristianismo influyó poderosamente en el proceso, también sus concepciones se fueron modificando a lo largo del tiempo a raíz de los cambios socioeconómicos y políticos y de los diversos contextos históricos a los que tuvo que adaptarse. La imagen sagrada cristiana, tanto la de culto como la devocional y la didáctica, sentó las bases de la percepción estética, simbólica y emocional que tenemos los hombres y las mujeres en la cultura occidental del siglo XXI.

ANTONIO RUBIAL GARCÍA

⁴⁸ Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 231 y siguientes.