

La Iglesia, hoy, ante el desafío de la imagen

Rafael Fraguas

Periodista, escritor, doctor en sociología
E-mail: rafaelfraguasdepablo@gmail.com

DOI: 10.14422/ryf.vol286.i1460.y2022.006

Recibido: 12 de septiembre de 2022

Aceptado: 28 de octubre de 2022

RESUMEN. La importancia de la imagen en la vida social ha experimentado un crescendo histórico, semejante al de su relevancia en ámbitos políticos y culturales, incluso económicos. La Iglesia católica de Roma, tras superar una ardua polémica con la Iglesia oriental, optó por la iconofilia frente a los dictados iconoclastas de algunos emperadores bizantinos. Aquella opción, proseguida en el tiempo, permitió disponer de la veneración a las imágenes como un vehículo evangelizador y moral ejemplarizante de primera magnitud. Alcanzó su esplendor artístico en el Barroco, vinculado a la Contrarreforma, opuesta a las pulsiones iconóforas del protestantismo. Hoy, el despliegue del potencial icónico y la profusión de la imagen es tal que cabe plantearse si no es llegado el momento de una toma de postura propia al respecto.

PALABRAS CLAVE: Bizancio; iconofilia; iconofobia; reliquias; islamismo; protestantismo; Barroco.

The Church today, facing an iconic challenge

ABSTRACT The importance of the image in social life has experienced a historical crescendo, similar to that of its relevance in political, cultural and even economic spheres. The Catholic Church of Rome, after overcoming an arduous polemic with the Eastern Church, opted for iconophilia in the face of the iconoclastic dictates of some Byzantine emperors. That option, continued in time, allowed the veneration of images as an evangelizing and exemplary moral vehicle of the first magnitude. It reached its artistic splendor in the Baroque period, linked to the Counter-Reformation, opposed to the iconophobic impulses of Protestantism. Today, the deployment of the iconic potential and the profusion of the image is such that it is worth asking whether it is not time to take a stand on the matter.

KEY WORDS: Byzantium; iconophilia; iconophobia; relics; Islamism; Protestantism; Baroque.

1. Introducción

Nuestro tiempo se caracteriza hoy, entre otros rasgos, por la prevalencia de la imagen en el universo de la comunicación y de los signos. Mas esta relevancia enraizó sus fundamentos en la Antigüedad, desde donde ha ido escalando paulatinamente rangos expresivos de importancia hasta nuestros días. Algunas formas del Arte, como el Barroco, serían inimaginables sin tener en cuenta el poder que la imagen, como forma suprema de representación, adquirió entonces.

Si nos remontamos siete siglos atrás del llamado siglo del Barroco, manifestación artística indisolublemente asociada a la Contrarreforma, el debate en torno a las imágenes signó polémicamente buena parte del debate eclesial cristiano a partir del siglo VIII, en el que surgió con fuerza y proyección social y política bajo el Imperio bizantino. En el año 726 de la era cristiana el emperador bizantino León III Isaúrico prohibió oficialmente el culto religioso a las imágenes, adoptando a partir de entonces medidas represivas contra quienes lo siguieran, al igual que decretó la destrucción de las imágenes. Su decisión y la de su hijo, Constantino V, causaron rechazo en la grey cristiana, que se escindiría entre iconoclastas,

partidarios de rechazo y demolición de las imágenes, e iconófilos, proclives a este tipo de representación cultural. La polémica exterior escondía una honda significación, señaladamente política, con efectos didáctico-culturales de gran alcance.

Desde el punto de vista doctrinal, la iconofobia debilitaba la idea de la humanización encarnada por Jesucristo, remitida mediante aquella a una abstracción desprovista de expresión visual, tangible. Por el contrario, la iconofilia –también llamada iconodulia– la reforzaba, dando lugar a una fijación visible del sentimiento religioso a través de las representaciones señaladamente escultóricas o, en menor medida, pictóricas de Cristo, la divinidad y de los santos. Ello permitía, entre otras cosas, la visualización plástica de acciones, gestos o relatos virtuosos y moralmente meritorios, a través de los cuales las conductas así efigiadas, facilitaban la ejemplarización y el estímulo de conductas igualmente virtuosas. Esta potencialidad de la imagen se unía pues a la de la palabra ya que, mediante la imaginación, se facilitaba el afloramiento de las pulsiones sentimentales que latían en el hondón anímico donde se aposenta el sentir religioso. Desde el punto de vista teológico-doctrinal, la propuesta iconofóbica

guiaba a poner en duda el dogma de la Encarnación del Verbo.

2. El influjo del islam

Como subrayó el pensador colombiano Álvaro Uribe Rueda (Bucaramanga, 1923 - Bogotá, 2007) la iconoclastia tenía profundas raíces políticas¹ ya que Bizancio, imperio romano de Oriente que perduraría un milenio hasta su caída a manos otomanas en 1453, tenía una evidente influencia política, ideológica y cultural sobre el Cercano y Medio Oriente, donde el Islam se regía doctrinalmente por pautas iconóforas, más acentuadas y rigurosas aún que las que llegarían a ser aplicadas tras sucesivas decisiones imperiales bizantinas. El fundamento de la iconofobia islámica formaba parte sustancial del universo creencial mahometano, en el cual la atribución de propiedades humanas a la divinidad y a su Profeta revelaba una arrogancia que frisaba el sacrilegio por lo cual resultaba execrable. La imagen propiamente dicha, como forma de representación, desplazaba su atención y quedaba focalizada hacia la palabra escrita, concebida como sacral caligrafía del signo de Alá. Quedaba así de tal ma-

nera santificada la palabra por su carácter de revelación divina –en la cueva de Hira, por los senderos del Yabal Annur del desierto arábico– dictada por el arcángel Gabriel a Mahoma, a la sazón, varón virtuoso, analfabeto y ágrafo, atormentado entonces y al borde del suicidio que aquel encuentro con la divinidad, arcangélicamente diferido, impediría para asignarle la condición de Profeta.

Por mor de la necesidad de no entrar en antagonismos ideológicos, a la vieja manera imperial romana, con los moradores de sus dominios imperiales, los emperadores bizantinos transigieron con sus vasallos islámicos foráneos y, con miras a su integración, dispusieron la admisión de la iconofobia practicada por los mahometanos como pauta obligada del sistema creencial de sus súbditos. Se trataba de un dispositivo político intencionalmente homogeneizante que, con el tiempo, no conseguiría enraizar de modo pleno en las tradiciones culturales del pueblo bizantino.

Desde la iglesia de Roma, desgajada en una diarquía desde el mandato del emperador Constantino, tras llevar en 330 la sede imperial a Constantinopla, se vio con perspicacia, tiempo después, el alcance de aquella polémica, optando canónicamente, no sin deba-

¹ A. URIBE RUEDA, *Bizancio, el dique iluminado*, Herder, Madrid 1989.

tes, por la opción iconofílica. Esta opción permitía dotar a la Iglesia de Roma de una poderosa herramienta plástica para la evangelización, facilitando una representación humanizada y sensorial del universo evangélico mediante la imaginación, desde una perspectiva factual, visual, casi palpable.

3. El protestantismo y la iconofobia: Avatares de un relicario

Resulta muy curioso el *ritornello* histórico del mismo dilema durante el arranque del protestantismo en Europa, terciado el siglo xv que, de modo políticamente muy asumido por los ideólogos, príncipes y electores reformadores, se mostraron enemigos de las manifestaciones culturales en torno a las imágenes; por consiguiente, las principales corrientes protestantes, las encarnadas por Lutero, Calvino, Zwinglio... y sus principales teóricos, como Melancton, optaron por disponer el apartamiento, en todo tipo de práctica religiosa, de cualquier icono figurativo e instó, incluso militarmente, a la destrucción de imágenes y reliquias por doquier, basando tal dicitario en identificar mecánicamente su culto con la idolatría. La polémica había sido saldada ocho siglos atrás por la Sede de Pedro al

distinguir doctrinalmente la latría o adoración que solo concierne a Dios, de la dulía, referida a la veneración de la Cruz, los santos y las reliquias.

A propósito de las reliquias, conviene saber que desde una perspectiva claramente iconofílica y contrarreformista, acorde con el segundo Concilio de Nicea de 787, bajo el pontificado de Adriano I, en el que la sede de Roma había obtenido la plena homologación del respeto y del culto a las imágenes por parte de Bizancio, el monarca español Felipe II protagonizó ocho siglos después una iniciativa singular, de las muchas que caracterizaron su reinado. Comoquiera que la destrucción sistemática de imágenes y reliquias se había convertido en una práctica habitual y generalizada en los principales feudos protestantes, el monarca dispuso la formación de un comando integrado por una decena de nobles en armas y dirigido por un jesuita portugués de apellido Sebastiao. Provisto de armas y dinero, el comando se desplazó clandestinamente por distintos países donde enraizó el protestantismo, señaladamente Alemania y los Países Bajos². Allí, bien por

² B. MEDIAVILLA – J. RODRÍGUEZ, *Las reliquias del Real Monasterio de El Escorial*, Ediciones Escorialenses, Madrid 2005.

compra, bien por expropiación a espada limpio, los miembros de aquel comando acopiaron un número extraordinario de reliquias de santos que, hasta entonces, habían poblado las aras de los templos cristianos de esos territorios entonces ya bajo la férula protestante. Con todas ellas regresaron a España y las incorporaron al reducido relicario del que el monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial disponía, convirtiéndolo en quizás el más importante del orbe católico, en parangón con el existente en el Vaticano. Hasta 3.500 reliquias de otros tantos santos y santas, con sus correspondientes relicarios –muchos de ellos diseñados por el excelso orfebre Juan de Arfe– reposan en sendos armarios de puertas bellamente ilustradas por Herrera el Viejo con escenas al óleo, ubicadas en dos alacenas sobre los respectivos altares laterales de la imponente basílica escurialense.

Una de las ceremonias religiosas más conmovedoras que cabe presenciar en la basílica del sotomonte serrano madrileño se celebra los días 29 de septiembre y 28 de octubre de cada año en el interior de la enorme sacristía del templo. Preside la estancia, de suelo ajedrezado y amueblada con roperos de atavíos misales y ornamentos, un lienzo de gran formato

que representa la Comunión del rey Carlos II, gran benefactor del monasterio tras haber sufrido un devastador incendio en 1671. La pintura, de gran formato, obra del maestro Claudio Coello en 1690, merced a un subterráneo y sofisticado sistema de poleas, es retirada solemnemente entre el ronquido mecánico de la polea para quedar ésta inserta en el subsuelo, mientras sobre el espacio que el lienzo ocupaba aparece una espléndida custodia labrada por Juan de Arfe. En el interior de la custodia cabe ver la denominada Sagrada Forma de Gorkum, una oblea sagrada que, tras ser profanada, concretamente pisoteada por un destacamento militar, fue recuperada por el comando filipino tras el asalto protestante contra la iglesia de este enclave meridional neerlandés. Tres puntitos de color rojo que muestra la oblea revelan, según la tradición, el cariz milagroso de lo sucedido entonces, asociado con la misma sangre de Cristo de ella a florada.

Algunos han interpretado el significado de esta solemne y conmovedora ceremonia como una suerte de expiación agustiniana –comunidad que rige el monasterio desde la segunda mitad del siglo XIX–, comunidad a la que Lutero había pertenecido, si bien tal tradición encuentra su referencia factual

en el siglo XVI, etapa, aún, de la rectoría jerónima del monasterio. Con todo, este evento ceremonial subraya la pervivencia de la tradición iconofílica en la Corte de Reino de España, el más poderoso y hegemónico de su tiempo que, en la escena del Arte, preludiaba el esplendor que adquiriría el Barroco, con su horror vacui, la apoteosis de la figuración humana y de la cromática objetual, más la profusión vegetal y la del oro como pátina ornamental básica, con sus panes, estofados y decoraciones de todo tipo.

4. La iconofilia del Barroco hispánico

No resulta extraño asociar la prevalencia política imperial de la España de entonces con el esplendente desarrollo del arte barroco aquí habido. Y ello, dado el potencial didáctico que el universo icónico le brindaba, precisamente por la tangibilidad y la visibilidad de sus formas expresivas y por las facilidades que garantiza, a través suyo, la transmisión de mensajes gracias a las apoyaturas matéricas sobre las que se sustenta.

Ámbito específico donde el Barroco adquirió magnificencia y anchura lo fue a América colonizada por españoles y portugueses,

remarcablemente en sus templos. Allí, las representaciones religiosas cristianas de la imaginería o la pintura entroncaron con tradiciones y devociones locales, de tal manera que generaron formas expresivas mixtas muy singulares. Conmueve comprobar cómo surgió aquella fusión de horizontes al contemplar las manifestaciones artísticas en las que se representa el cielo guarecido por los denominados arcángeles arcabuceros.

Para toda persona atenta a la ortodoxia icónica vigente en Europa occidental, ver representado al Arcángel Gabriel con un arcabuz a mano o al hombro, tal cual cabe ver en numerosas iglesias peruanas, por citar un ejemplo, resulta, cuando menos, chocante. ¿A qué obedece esta opción figurativa tan singular que consiste en dotar de armas de fuego a un ser angélico, al que, por definición, asociamos a la beatitud, al igual que lo hacemos con las representaciones habituales de querubines, serafines y toda la Corte celestial?

Los expertos responden que los ángeles arcabuceros que decoraban numerosos templos de la América colonial y que aún hoy decoran decenas de las iglesias suramericanas resultan ser la expresión de una peculiar mixtura: comoquiera que desde las creencias indígenas locales el cielo po-

seía una materialidad patrimonial individuada, propiedad que era preciso defender, las representaciones angélicas allegadas por la fe de los colonizadores se expresaban asignando las potentes armas traídas consigo por los ocupantes a los seres angélicos. De tal manera, los seráficos seres celestiales, se convertían en custodios –término igualmente importado desde allí– del anhelado Paraíso. Sobre éste proyectaban la representación de distintas instituciones allí vigentes, como el minifundio rural, que casaba con la necesaria custodia atribuida a los ángeles.

Por otra parte, este determinismo proyectivo de instituciones como el minifundio incaico sobre las representaciones, así como otro tipo de influjo, por ejemplo, el del ambiente geográfico donde arraiga la creencia, marcaba otras manifestaciones asociadas a la espiritualidad. No parece ilógico vincular el despliegue del misticismo con culturas esteparias o desérticas, donde los enormes espacios deshabitados invitan al creyente a un tipo de conexión específico con la divinidad, directa y sin mediaciones. Tal espacialidad signada por la soledad, pareciera invitar a la abstracción mística y, por ende, al desdén por la figuración concreta. Resultados previsibles de estas

determinaciones pueden llegar a ser, como en el Islam –enraizado geográficamente en la desértica península arábiga–, fórmulas adscritas a la abstracción y colindantes con la iconofobia. Algunos han querido ver este mismo fenómeno en el sufismo.

Reflexiones parecidas cabría desplegar también sobre las percepciones de la espiritualidad en las anchas llanuras castellanas, donde manifestaciones como el misticismo de Teresa de Ávila o de Juan de la Cruz alcanzaron cimas inigualadas de abstracción. No cabe descartar un sistema de préstamos simbólicos de conceptos vinculados a la espiritualidad entre creencias distintas, por analogía con las fusiones descritas antes, a propósito de los ángeles arcabuceros, seráficos y armados, simultáneamente. Sería el caso de aquellas mixturas interpretativas que emparejan misticismo y sufismo, por citar solo un ejemplo. Con todo, se puede afirmar que esos sistemas de préstamos conceptuales mutuos articulan percepciones en las cuales la espacialidad se convierte en referencia –positiva o negativa– de la representación espiritual, a cuya definición el Arte ha contribuido, bien que su cancelación, ha despejado el proceder de la especulación metafísica.

5. **Reflexiones sobre la abstracción y la representación**

¿Qué vía resulta más apropiada para el encuentro del ser humano con la divinidad, la imagen o el nudo concepto abstracto? Esta cuestión plantea un debate de gran calado, cuyo alcance muestra profundas implicaciones. De las múltiples respuestas que cabría proponer pertinentemente, la que fusiona ambas sería tan legítima como cualquier otra. Pero, hay un salto dialéctico en esa fusión. A propósito de la objetividad de la Ciencia, el tema de la neutralidad ha desatado polémicas sin cuento. Las cosas se complican a propósito de la polémica entre Ciencias Empíricas y Ciencias Sociales. En las primeras, el objeto del saber se encuentra fuera del sujeto que conoce. No hay impregnación ni mixtura entre sujeto y objeto. Las Matemáticas abordan, por ejemplo, objetos abstractos. Pero no es el caso de las Ciencias Sociales o las Humanidades, en las que sujetos y objetos del proceso del conocer son seres humanos, con lo cual margen de sesgo y de error resulta mucho más elevado. Pero en ambos tipos de ciencia, pese a todo, se da la capacidad de establecer probabilidades típicas, susceptibles de ser comprobadas por observación y experimentación, aptas para la generalización y aplicación a otros

objetos mediante leyes, leyes que componen el bastidor propio de la Ciencia. Por otra parte, perviven préstamos entre uno y otro tipo de quehaceres científicos.

A la determinación ideológica de muchas propuestas científicas se oponía el canon de una visión previa aséptica e indeterminada. Mas no hay tal. La visión previa se ve determinada por la codificación, la descodificación y la metodología empleadas para el tratamiento de los conceptos científicos en escena. Cuando la propia mirada entra en juego mediante la mera observación, ya el ojo humano está discriminando e interpretando lo observado según valores culturales, sociales o de otro tipo previamente adquiridos.

Volviendo al trasunto de las imágenes, la abstracción metafísica más descarnada de aditamentos, parte de pautas de representación opcionalmente admitidas por el veedor. Y esas pautas están vinculadas a las coordenadas no solo culturales, sino también espacio-temporales, incluso ideológicas del sujeto de tal mirada. Ergo, la abstracción pura no parece existir, en la visión, sin determinación alguna. Por otra parte, la figuración plena no agota el anhelo de completud cuya satisfacción demanda la dualidad de ambas, si bien su síntesis incluye a la una, figuración, en el interior de la otra,

abstracción, en un salto conceptual superador al que denominamos representación, atributo de la mente humana que cabe concebir como punto de convergencia de la finitud matérica con la infinitud espiritual.

6. Salto en el tiempo

Evidentemente, cada etapa histórica se dota de sus propios pertrechos expresivos y representativos. Con la venia del lector y dando un salto en el tiempo, resulta muy curioso señalar que en el siglo XX y en la escena pictórica, agotadas o semi-exhaustas ya las diferentes escuelas figurativas en los impresionistas franceses y los prerrafaelitas ingleses, el Arte abstracto sale a la palestra tendencialmente abocado hacia la distorsión de la figura humana, primero, y hacia su plena desaparición después, para dar paso a formas y volúmenes que adquieren potencialidad expresiva. No es pues de extrañar que la pintura abstracta, señaladamente en las fases intermedias de la evolución pictórica de Pablo Picasso, así como en distintas obras de Giacometti y de Brancusi, hallara inspiración en el arte africano, donde por primera vez, volúmenes, segmentos y fibras reemplazan a la figura humana con propuestas de trasunto matérico que revelan una presencia majes-

tuosa y distinta de la Naturaleza en su relación con la subjetividad como señalara el artista ecuatoriano Leandro Mbomio (Mbe-Evinayong, 1938-Bata, 2012)³.

Fueron consistentes en su día los estudios de Walter Benjamin (Berlín, 1882 - Port Bou, 1940) sobre el aura⁴, concepto mediante el cual, el pensador judío germano subrayaba la unicidad de la obra de arte, bien que referida a su singularidad espaciotemporal más que a su esencialidad original, vinculada ésta a una concepción del arte como nexo entre materia y espíritu, según las concepciones del pensamiento ilustrado alemán, señaladamente hegelianas. De tal manera, Benjamin descartaba la cualidad artística primigenia de las reproducciones e imágenes pese a lo cual, la imagería religiosa se había permitido históricamente serializar sus modelos y motivos durante toda su trayectoria iconofílica. Si bien la reproductibilidad erosionaba, supuestamente, la espiritualidad a la que las imágenes invitaban, este aspecto no pareció ser tenido en

³ R. FRAGUAS, "Leandro Mbomio, una vida consagrada al Arte africano", *El País* (16 de noviembre de 2012).

⁴ Cf. W. BENJAMIN, "La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos*, Taurus, Madrid 1989.

cuenta en el ámbito doctrinal icónico religioso, donde los aspectos espacio - temporales pasaban a un segundo plano, por la transversalidad histórica de los contenidos así transmitidos.

Como señalábamos antes, la Iglesia de Roma tomó partido a favor de las imágenes, tanto en la Antigüedad altomedieval como en el Barroco e, incluso, durante el siglo de las Luces y el XIX, centuria ésta del esplendor figurativo en la imaginaria. A lo largo de tan dilatada secuencia histórica, Roma mostró la atinencia de su apuesta estética y didáctica en clave icónofila, así como su aquiescencia hacia las actitudes devocionales mediadas, por su representación, hacia la espiritualidad. Sin embargo, en nuestra actualidad, donde se evidencian reacciones desconcertadas en la grey católica a propósito de la conceptualización de representaciones vinculadas a la divinidad, al santoral y a la ejemplaridad moral, llama la atención la ausencia de propuestas icónicas propias al respecto de tan importante cuestión, habida cuenta la tradicional toma de posición eclesial al respecto. Y ello, pese a que la apuesta eclesial por la arquitectura religiosa y su innovación ha sido una evidencia incesante durante pasadas décadas.

La actual profusión de imágenes de todo tipo, merced a la televisión, el video y las denominadas redes sociales, tantas como para haber designado a nuestra época la de la sociedad de la imagen, ha devaluado quizá el poder persuasivo y el crédito del que históricamente gozaron. Contraviniendo las leyes lógicas, la cantidad parece haber deteriorado la calidad generando un evidente retroceso al respecto.

Resulta singular este déficit, puesto que en la imagen convergen dominios tan notorios como el del arte, la comunicación, la representación, por no decir la fiabilidad, la capacidad persuasiva y todo un repertorio de ámbitos simbólicos cuya convergencia sustenta lo que conocemos por Cultura. La Iglesia católica ha sido un poderosos vector bajo el que el arte ha hallado históricamente amparo y tal vez sea llegada la hora en que a la somnolencia icónica hoy en vigor, por el aturdimiento de un turbión de imágenes y significantes sin significado, tan difícilmente conceptualizables, se vea reemplazada y superada por una actitud propositiva con la cual el arte, expresión suprema de la inserción de lo finito en el gran regazo de lo infinito, acredite su potencial emancipador y sanador, ancilar y complementario, pero decisivo, a favor de la comunidad a la que pertenecemos. ■