caiana # 16 | primer semestre 2020 : 100-116 ISSN 2313-9242

caiana

Sergi Doménech García
(Universitat de València, España)

El tiempo de la imagen sagrada. Renovación y resistencia del discurso sobre la imagen sagrada de finales del Antiguo Régimen al Concilio Vaticano II

El tiempo de la imagen sagrada. Renovación y resistencia del discurso sobre la imagen sagrada de finales del Antiguo Régimen al Concilio Vaticano II

Sergi Doménech García
Universitat de València, España

La manera en la que nos aproximamos a las imágenes de culto en el cristianismo está condicionada por su carácter de objeto temporal, no tanto en una lectura ligada al momento de su ejecución como de su continuidad en un sentido diacrónico. Su dimensión sagrada trata generalmente de superar esta concepción para dotarlas de una idea de atemporalidad y definir su estatuto sagrado, la manera en la que fue determinada su condición material, intemporal y doctrinal. Pero los cambios normativos en el seno de la Iglesia como institución, el establecimiento variable de un canon con carácter estético para la práctica artística, así como las cambiantes circunstancias históricas, divide a estas imágenes entre objetos supervivientes o decadentes.

Este artículo es una aproximación teórica a este fenómeno que aborda los cambios alrededor de la percepción de la imagen sagrada o de culto en el Antiguo Régimen y en la posterior modernidad, sirviendo como hitos liminales los concilios de Trento (1545-1563) y el Concilio Vaticano II (1962-1965). Para ello, se aborda la posibilidad de estudio de la relación existente entre las imágenes sagradas del cristianismo, la normativa eclesiástica, y las prácticas cultuales con la irrupción de un nuevo sistema de concepción de las artes con la Ilustración y las academias. Debemos tener en cuenta que los principios aprobados en el Concilio de Trento se convierten en el marco general de actuación en torno a la imagen sagrada, su veneración y disposición de los actos rituales. El espacio inaugurado con la introducción de la modernidad, con el paso del Antiguo Régimen a la nueva sociedad liberal, y hasta llegar al Concilio Vaticano II, está definido por una manera diferente de concebir la ortodoxia respecto al culto de la imagen donde, a pesar de la pervivencia de los postulados tridentinos, las muestras de devoción, su significado social y político, se presentan cambiantes, y la manera en la que había quedado definido el estatuto de la imagen con su sacralización quiebra y se muestra con fisuras no tanto respecto a la norma como a la práctica. Es por eso por lo que el presente trabajo iniciará con una definición del concepto de imagen sagrada, así como de su singularidad como objeto sacro –cultual o ritual– y el modo en el que convivió con un uso cultural de los objetos artísticos, marcados por un carácter estético. Analizaremos cada uno de los aspectos asentados en Trento y veremos qué cambios sufrieron en la modernidad, tratando de comprender la naturaleza de éstos y señalando, finalmente, los momentos de resistencia.

El tiempo de la imagen sagrada y la definición de su estatus sacro

El título del presente trabajo se inaugura con una afirmación que bien podría ser una pregunta. ¿Existe un tiempo para la imagen sagrada? ¿No se caracteriza ésta por estar investida de un carácter de sacralidad que, por su proximidad con el prototipo divino, la define como un objeto atemporal? La manera de formular estas dos preguntas ya está propiamente condicionada por formas peculiares –o mejor dicho históricas– de entender la imagen y, en concreto, de definir el concepto de imagen sagrada. Quizá sea pertinente incluso sumar una pregunta más, ¿qué entendemos por imagen sagrada?

La imagen de culto en el cristianismo es aquel objeto que representa a Cristo, la Virgen o sus santos, y está destinado a recibir veneración de los fieles y, por tanto, se encuentra consagrado a dicha función. En virtud de lo establecido por la tradición –formada por la costumbre de los fieles del cristianismo desde

sus inicios, así como por lo expresado por los padres de la Iglesia– adquirió un reconocimiento como objeto singular, un estatuto propio que advierte en ella un valor simbólico más allá de su realidad material. Esta creencia se fundamentó inicialmente en la costumbre de las primeras comunidades cristianas y fue refrendada en las sucesivas normas eclesiásticas que la amparan hasta la actualidad. En definitiva, se reconoce en ella un grado de sacralidad. Este estatus sagrado y su función cultual la hace ocupar un lugar específico dentro del orden divino de las cosas, cumpliendo una función clave en la santificación de la vida del cristiano, lo que se refleja en su participación en la ordenación del culto católico, formando parte de los rituales como signo codificado litúrgicamente o de la paraliturgia. La dedicación al culto y su veneración permite desarrollar en las imágenes sagradas una función devocional, destinándose también a este propósito.

Su acomodo dentro de los principios dogmáticos y las prácticas cultuales responde a un largo proceso no lineal. A pesar de tratarse de una religión cuyos principios parten del judaísmo, el cristianismo rompe con el aniconismo hebraico y supera las prohibiciones veterotestamentarias de no realizar culto alguno a las imágenes, so pena de incurrir en idolatría. La clave teológica con la que se terminaría dando respuesta a este conflicto se centra en la propia figura de Cristo, "la palabra hecha hombre", el Mesías que en la nueva tradición cristiana es reconocido como hijo de Dios y, por tanto, como figura o imagen suya. En esta definición participan varias tradiciones, entre ellas el sentido neoplatónico que era predominante en el siglo I en el Mediterráneo, especialmente en aquellos cultos orientales que se introdujeron en el Imperio Romano –como fue el caso del propio cristianismo– y fueron acaparando el panorama religioso.[1] De ahí parte una historia de la imagen en el cristianismo donde esta religión, tras la paz de la Iglesia, en el año 313, iniciará un nuevo camino que la traslada de la clandestinidad a una vida pública.

El cristianismo adoptó la tradición icónica romana.[2] En el judaísmo la imagen estaba ausente y los rituales se organizaban alrededor de objetos codificados en función de la tradición y los textos sagrados. Por su parte, el cristianismo, sin estos referentes hebreos, iniciará el ritual colectivo a partir de dos ejes principales; la lectura de los textos sagrados y la ceremonia de la eucaristía. Ante esta ausencia de un lenguaje visual propio, esta nueva religión terminó por adoptar plenamente el lenguaje visual romano y, con eso, también sus costumbres rituales –adaptadas a los principios del cristianismo–, así como sus fundamentos estéticos. Las ceremonias rituales, tanto la liturgia, la santificación de la vida diaria, así como el culto a las imágenes deben mucho más a la tradición romana –tanto desde sus inicios en las primeras liturgias constantinianas como en las siguientes– que a la tradición judía.

Estas cuestiones preliminares, que transitan por los inicios de la definición de la función de la imagen en el cristianismo, deben ser tenidas en cuenta –a pesar de que nuestro estudio se centre en el papel que la imagen sagrada desempeña en el periodo moderno– puesto que afirman un principio inalterable: el cristianismo, o, mejor dicho, la imagen cristiana, es desde su origen un "objeto clásico", que en sus comienzos tiene un alcance teológico, pero también estético. Esta dimensión clásica está ligada a otra concepción inseparable, que condiciona la práctica artística en Occidente, como es la idea de la invención cultural del arte. Si nos remontamos hasta los orígenes de la presentación icónica en las culturas prehistóricas, la imagen cumplía únicamente una función religiosa. No existe, por tanto, autonomía de la representación. Forma y función transitan eternamente ligadas a lo largo del tiempo, bajo estrechos convencionalismos. El cambio se produce en el seno de la civilización clásica, en Grecia. Entre los siglos VI y V a.C. confluyen diversas circunstancias. De esta forma se produce así la invención cultural del arte,[3] que permite liberar al arte –y con ello, a la imagen, de su esclavitud mítica, ritual o religiosa–, para abrirse a un uso secular.[4] Con ello, entra en escena otro principio, el de la mímesis, que para Ernst Gombrich será la característica nodal del arte clásico.[5] Tras lo que este autor

define como "revolución griega", la imagen consigue su autonomía la cual permite que la forma y el contenido ya no estén atados por rígidos convencionalismos. De esta forma, el carácter poético del lenguaje artístico permitirá que el "hacedor de imágenes" pueda servirse de cambios en la forma –estéticos– tanto para narrar en imágenes como para trasladar conceptos y símbolos abstractos.

La irrupción de aquellas religiones orientales en la cultura romana del siglo I, ajenas a la representación clásica –o "posgriega", si seguimos la expresión acuñada por Gombrich– altera significativamente el marco de acción de la imagen en el Imperio Romano. Estos nuevos cultos encajaron con el sentir neoplatónico que condicionó –en base al principio clásico de la autonomía de la imagen, no lo olvidemos– un cambio en la representación del arte romano, donde la mímesis pierde importancia y se desarrolla un arte menos naturalista. No fue, como se señaló durante años en el mundo académico de la historia del arte, que los talleres del bajo imperio romano perdiesen la habilidad artística de realizar obras de arte naturalistas, sino que estos tuvieron que adaptarse a una demanda diferente, a un gusto estético nuevo.

Esta realidad interfiere en la imagen sagrada. El cristianismo dotó a estas imágenes –destinadas al culto religioso– como poseedoras de valores trascendentes, por su conexión con la divinidad, consideradas herencia del paso de Cristo por la tierra, como instrumentos de cercanía con el prototipo. No obstante, la definición de estos principios se dilató en el tiempo, siendo importante la respuesta realizada por los padres orientales en defensa de las imágenes durante el conflicto iconoclasta en Bizancio. También lo fue el papel que desempeñaron en la liturgia, espacio en el que adquieren un protagonismo destacado en el periodo bizantino –donde existe una verdadera liturgia de la imagen– y cuya herencia llegó al cristianismo occidental y está presente, de manera especial, en la externalización del culto incluso hasta nuestros días.

Una vez se ha creado el sistema de la imagen clásica resulta imposible desligar la imagen cultual –sometida aparentemente en exclusividad al dictado de su uso mítico trascendente y, por tanto, atemporal, simbólica o conceptual– de su realidad circundante, la de una vida *secular* de las imágenes, cambiante al ritmo de las consideraciones estéticas, donde sí impera claramente el principio de la autonomía de la imagen. La imagen de culto queda definida también como "objeto clásico" y, al menos en el momento de su instauración, mantiene esa relación directa. No obstante, investida por su nuevo estatuto sagrado es introducida automáticamente en el orden atemporal que la sacralidad conlleva. Y, de ahí, que con el tiempo entre en tensión debido a la cambiante definición de la práctica artística donde no encaja, y se suceden entonces los episodios de remodelación o incluso abandono, pero también los de resistencia.

No es el objetivo del presente trabajo trazar una historia de la imagen sagrada en el cristianismo, si bien es necesario entender, de manera general, la forma por la cual la defensa de su estatuto sagrado tomó posición frente a los movimientos culturales e históricos vinculados a la propia concepción de la práctica artística y, en concreto, a su relación con la estética. El tiempo de la imagen sagrada, como trataremos de defender, es una constante atemporal en su definición trascendente pero que, en situaciones de conflicto, ha permitido una variabilidad a su alrededor, en virtud de su acomodo a un sistema clásico de concepción del arte donde tiene su supremacía lo estético. La imagen de culto transita a lo largo del tiempo en el interior de un espacio propio donde impera la excepcionalidad. Su estatuto visual, su consideración teológica, la harán situarse en un camino que discurre paralelo a los cambios en un sentido estético, afectándola en su configuración, pero donde existirán episodios de resistencia que tratarán de mantener inalterables sus principios fundacionales de sacralidad.

Este estatuto sagrado de la imagen, asociado a la cambiante reglamentación del culto que se le rinde, llevó ligado la activación de prácticas de devoción tanto sobre las imágenes prototípicas como a toda una serie de imágenes y objetos subsidiarios, tales como medallas, estampas, exvotos, etc., que expanden su carácter sagrado. De ahí la dificultad en definir los conceptos de imagen

sagrada, de culto o devocional, pues podemos encontrarnos que, no siendo exactamente principios sinónimos, sí se trata de características que generalmente confluyen en un mismo objeto. En la manera en que será vista la similitud o proximidad entre estos tres aspectos a lo largo del tiempo reside, en parte, la aplicación cambiante de criterios y categorías estéticas que fueron aplicables en los diversos periodos históricos. Quizás el tiempo de la imagen sagrada deba ser definido por medio de una metáfora, donde la idea de sacralidad, la ordenación oficial del culto y la práctica devocional, son como los pliegues del fuelle de un acordeón que, al ejecutarlo para hacer que surja la música, se aproximan y separan. Al quedar definida la imagen sagrada a lo largo del tiempo, ésta va a mantener una tensión constante entre sus valores trascendentes y estéticos. Es en esta tensión y, en concreto, en los cambios sucedidos en su adaptación a la modernidad, donde centraremos nuestra atención.

Por tanto, frente a la tradicional organización canónica de la historia del arte basada en periodos artísticos, tipologías patrimoniales, etc., para el estudio de la imagen sagrada –que no está definida por medio de estos estándares histórico-artísticos– es necesario considerar un modelo taxonómico distinto. En este sentido, la propuesta de Hans Belting define dos eras temporales.[6] Para este autor, la imagen de culto en el cristianismo queda determinada desde la Antigüedad, en un proceso dilatado en el tiempo, que define dos momentos claves, el de la "era de la imagen" –periodo inicial en el que se establecen los principios y costumbres que definen la doctrina de la imagen– y la "era del arte". Este segundo periodo, iniciado en el Renacimiento, surge tras la crisis del modelo anterior de imagen y la recuperación de esta como objeto artístico, esto es, la reactivación del valor cultural del arte en el sentido posgriego que había señalado Gombrich. Aspectos como la genialidad del artista –por tanto, la reivindicación del individuo como creador–, su consideración social y la liberalidad de las artes toman inicio en este momento. Es, por tanto, con el Renacimiento, y no con la llegada de la Ilustración, donde inicia el conflicto entre la afirmación del estatuto sagrado de las imágenes y su reconocimiento como objetos *clásicos* y, por tanto, estéticos.

Al mismo tiempo que las artes empezaban a ocupar un espacio central en la vida cultural de la civilización occidental, la imagen sagrada veía tambalear su hegemonía dogmática y su sacralidad era puesta en duda desde el interior de la propia Iglesia. Un proceso este último que tenía sus raíces en la Baja Edad Media. Recordemos que fue la escolástica quien retomó para el catolicismo romano esta necesidad de definición teologal ante peligros como las herejías judaizantes y las cruzadas.[7] La aparición de leyendas que hablan de profanaciones eucarísticas y ultrajes a las imágenes –la *Passio imagini*– formaban ese ideario colectivo –popular e intelectual– donde la Iglesia salió en defensa del estatuto de la imagen sagrada. Pero el momento álgido de la desestabilización del estatuto de la imagen sagrada lo representó la reforma protestante y la entrada masiva e institucionalizada de episodios iconoclastas.[8] Prueba de ello son las acciones normativas emprendidas durante el Concilio de Trento, la respuesta más significativa ante la crisis de la imagen. En este momento se dieron las circunstancias necesarias para asentar de manera definitiva el dictado de una norma y el ordenamiento de las costumbres que consagraban el estatuto sagrado de la imagen a nivel dogmático, recogiendo, en gran medida, definiciones y prácticas que ya formaban parte de la tradición cristiana. Estas disposiciones tuvieron un alcance hegemónico y una universal puesta en práctica de costumbres y ritos, más allá de la diversidad de las respuestas locales, que se mantuvo prácticamente inalterable hasta la llegada de la Ilustración. Es este último punto el que nos atañe, conscientes de la necesidad de señalar la separación que la aparición de una piedad ilustrada fue fraguando en los *pliegues* existentes entre las imágenes sagradas y su percepción. Analicemos entonces las bases fundamentales de la política de la imagen de Trento como paso previo al escrutinio de los cambios acaecidos con la llegada de la piedad ilustrada.

El Concilio de Trento y la inauguración de un orden universal de la práctica sobre la imagen

El Concilio de Trento, y en concreto con la aprobación del Decreto sobre la invocación, veneración y reliquias de los Santos y de las Sagradas imágenes, estableció la doctrina sobre la imagen en el cristianismo, legitimando su uso, y cerrando las discusiones sobre su estatuto sagrado y el papel que debía ocupar dentro de la práctica de la Iglesia. Con el establecimiento de esta norma concluye un proceso de defensa de la imagen sagrada que se había originado tiempo antes, cuando la imagen había sido objeto de controversia. Esta respuesta, a diferencia de las anteriores, fue única al ser aprobada por la más alta representación del poder eclesiástico, lo que le confiere un rango universal en lo normativo y una vocación hegemónica en su puesta en práctica. Pero el Decreto es, sobre todo, una respuesta contundente al protestantismo y su afirmación de relegar la representación icónica a su uso cultural pero no cultual, permitiendo en algunos casos la representación de la historia sagrada con fines catequéticos, pero condenando rotundamente en todos los casos cualquier uso devocional que implicase veneración o, en opinión de los reformadores, idolatría. Esta respuesta también sirvió para cortar de raíz cualquier propuesta anicónica al elevar a las imágenes a un rango casi sacramental. La imagen fue sometida a un detenido examen teológico y, por medio de un sistema de control, se marcaron los límites para evitar excesos.[9] Este sistema sirvió también a un propósito político: asumir la necesidad de dirigir la práctica artística para controlar la ideología de los fieles, afirmando la voluntad de hacer una cultura de masas con una gran fuerza universalizadora, capaz de llegar a todo el mundo, pero que al mismo tiempo se introdujese, sin titubeos, en la intimidad religiosa de cada individuo. Así, el lenguaje artístico surgido en los países católicos tras la Contrarreforma fue el encargado de transmitir un mensaje universal, pero con posibilidad de discursos locales.

La celebración y alcance del Concilio de Trento fue un fenómeno global no solo por su vocación universal sino porque por primera vez la Iglesia contaba con las herramientas necesarias para llevar a cabo una política de la imagen con carácter global y conclusiva. Por un lado, poseía una estructura jerarquizada en lo relativo a su distribución territorial, así como en la ordenación del clero regular y secular; por otro, contaba con grandes aliados como el establecimiento de monarquías absolutas de corte católico, como lo fuese la hispánica con los Habsburgo, dinastía que en los discursos de legitimización de su dominios y linaje abanderó las causas del catolicismo bajo un tono de predestinación mesiánica; y lo fue, sobre todo, por contar con la imprenta como especial aliado para la difusión de textos e imágenes. A esta lista deben sumarse otros hechos históricos, como la puesta en marcha de la Compañía de Jesús.

El carácter normativo del Concilio se desarrolló a partir de la organización de los consecutivos concilios provinciales que tuvieron el objetivo de implementar sus preceptos en los diversos territorios. De igual forma, tuvo lugar la aparición de una vasta producción literaria cuya publicación no se limitó únicamente a los primeros años tras la terminación del cónclave. Una de las primeras y más significativas fue la *Historia de imágenes y pinturas sagradas,* del flamenco Juan Molano, publicado en Lovaina (1570);[10] años después se publicó el texto *Instrucciones de la fábrica y el ajuar eclesiástico* (1577) del cardenal Carlos Borromeo. De las obras iniciales, fue la única en dedicarse al problema de la arquitectura sacra y, en ella, también al problema de las imágenes sagradas, el decoro que estas deben cumplir, así como la adecuación del entorno arquitectónico para la veneración de las imágenes en el espacio arquitectónico;[11] se incluye en este grupo de obras iniciales el *Discurso en torno a las imágenes sagradas y profanas* (1582), del cardenal boloñés Gabriele Paleotti, obra de gran influencia en la tratadística posterior hispánica como, por ejemplo, en el *Arte de la pintura* (1649) de

Francisco Pacheco. En el caso hispánico destacan obras como las de Jaime Prades, *Historia de la Adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la fuente de la salud* (Valencia, 1596),[12] que ejemplifican, como ha señalado Javier Portús, que la literatura artística del Siglo de Oro estuvo presente en gran número publicaciones teológicas dedicadas a las imágenes sagradas.[13]

En el plano de la práctica artística, bajo el principio de la unidad de las artes, la ritualidad en torno a las imágenes sagradas estuvo condicionada por claros propósitos persuasivos que ampliaban el valor simbólico de estas. La imagen se vincula de manera singular al espacio, tanto al lugar inmediato donde recibe culto como por la activación de geografías devocionales –sentimiento de pertenencia comunitaria alrededor del culto a una imagen local– que hunden sus raíces en costumbres medievales. Santuarios y capillas se organizan bajo principios hierotópicos[14] donde los diversos medios de expresión artística convergen alrededor de la imagen sagrada: todo estaba tratado desde dentro de un conjunto dramatizado, con cortinajes y sistemas de tramoyas que cubren la imagen venerada y la desvelan en ciertos momentos; un espacio que, mediante fórmulas concretas, crease la ilusión momentánea de que esa línea de separación entre la imagen y el devoto se rompía y permitía al fiel entrar en contacto con la imagen.

Fig. 1. Anónimo, *Verdadero retrato de la Virgen de los Desamparados,* óleo sobre tela, mediados siglo XVII. Colección Particular, Llocnou de Sant Jeroni, País Valenciano, España.

Podemos apreciar este tipo de estrategias y recursos persuasivos en las copias, a modo de verdadero retrato, de las imágenes de devoción. En este lienzo anónimo, que perteneció al antiguo monasterio de San Jerónimo de Cotalba (La Safor, País Valenciano, España). Se representa el verdadero retrato de la Virgen de los Desamparados, imagen escultórica venerada en la ciudad de Valencia **(Fig. 1)**.[15] Compositivamente muestra en el centro a la Virgen cobijada bajo un dosel o altar portátil de frente recto. La verosimilitud en la representación de esta imagen mariana es plena, mostrando la túnica y el manto con el que se vestía habitualmente a la Virgen –que para esta época aún tenía la caída recta y no acampanada que se fijaría a finales del siglo XVII–, así como las habituales alhajas y exvotos con los que esta imagen era frecuentemente adornada, muestra de las prácticas cultuales del momento.

La devoción a las Virgen de los Desamparados tiene su origen en el sermón del padre Joan Gilabert Jofré del convento de la Merced de Valencia, en el año 1409. Esta homilía estuvo dirigida a mover a los fieles a la práctica de la caridad y, aunque aún no se hablaba de la gestación de la imagen, sí fue el germen de la fundación, un año después, del *Hospital de folls*. Tiempo después, se organizó una cofradía afín, que vería aprobadas sus constituciones en 1414 bajo la advocación mariana de *Nostra Dona Santa Maria dels Ignoscens* y, en ocasiones, también de *folls,* popularizándose posteriormente el de *Desemparats.* Debió surgir de manera temprana el interés de la cofradía por contar con una imagen de la Virgen, constando en los inventarios del siglo XV la existencia de pértigas blancas, así como paños funerarios –destinados a cubrir el féretro de los cofrades– con una imagen de la Virgen con "algún inocente, víctima de Herodes".[16] Finalmente, obtuvieron del monarca Alfonso V el Magnánimo el privilegio para esculpir y poseer una imagen de la Virgen "de plata sobredorada o madera" para llevarla sobre los cajones de los cofrades fallecidos. En este sentido, esta debió ser la función original de la imagen escultórica de la Virgen de los Desamparados y, por tanto, se trataría de una imagen yacente cuya cabeza debió reposar sobre un almohadón y, de ahí, la peculiar inclinación del cuello.[17] Esta cofradía estableció su fiesta principal el 8 de diciembre, día en el que se festejaba la Inmaculada Concepción de María.

Esta pintura responde al género conocido como "pintura de clavario", llamada así en referencia a la costumbre –de aquellos cofrades que desempeñaron este cargo– de confiar la realización de una réplica de la imagen como recuerdo del tiempo que la original fue custodiada y venerada en su domicilio, antes de la instalación de la imagen definitiva, en el siglo XVI, en la capilla del Hospital o del *capitulet*.[18] En 1652 se iniciaron las obras para la construcción de una suntuosa capilla barroca, anexa a la catedral, terminándose las obras en 1667. Durante el siglo XVII, un número elevado de grabados y pinturas muestran a la Virgen de los Desamparados dispuesta sobre un altar, bajo un dosel recto, y con dos velas a cada lado.[19] A finales del mismo siglo, y durante la centuria siguiente, se hizo habitual introducir a varios ángeles creando el efecto de descorrer el cortinaje, como es el caso del lienzo conservado en el Templo de la Trinidad de Valencia, obra de 1680 **(Fig. 2)**.

Fig. 2. Anónimo, *Verdadero retrato de la Virgen de los Desamparados,* óleo sobre tela, 180 x 150 cm, c. 1680. Iglesia del Temple, Valencia, España.

Todas estas atribuciones sobre la imagen son claves para entender la externalización de su culto, así como otras tantas prácticas y estrategias persuasivas. Son estas las que, en virtud de su ajuste temporal, el momento histórico o incluso la realidad local –recordemos la metáfora del acordeón y los pliegues del fuelle– se muestran cambiantes a lo largo del tiempo. Son también estas mismas líneas las que, de un modo u otro, entraron en jaque con la introducción de la piedad ilustrada y con la posterior caída del Antiguo Régimen y el establecimiento de una nueva realidad política y social que afectó de lleno a la Iglesia católica como institución.

El estatuto sagrado de la imagen y los cambios hacia una piedad Ilustrada

Este paradigma del Antiguo Régimen, donde la imagen sagrada y la retórica cristiana dominan la cultura visual, entró en crisis entre mediados y finales del siglo XVIII –aunque a distintos ritmos–, momento en el que los dictados de la Ilustración promoverán diversos cambios en la religiosidad oficial. Se unirá a las circunstancias históricas –especialmente en el ámbito hispano– el anticlericalismo del que harán gala incluso intelectuales católicos que reclaman una reforma de la Iglesia, así como la crítica hacia la Compañía de Jesús que concluiría con la expulsión de la orden del territorio de la corona española. También coincide este momento con la aparición de las Academias de Bellas Artes y el establecimiento de una nueva jerarquía de la actividad artística que ensalzara las conocidas como artes mayores, relegando a un lugar secundario toda una serie de objetos que, bajo esta óptica, no alcanzaban el suficiente nivel estético. El establecimiento de estas nuevas categorías, a pesar de no afectar a ningún principio teológico vinculado con las imágenes sagradas, condicionaron las prácticas sobre éstas e incluso la mirada historica que durante siglos se llevó a cabo.

Uno de los efectos de estos cambios lo encontramos en la relación hierotópica en la configuración de los espacios donde se veneraban las imágenes de culto. Los espacios arquitectónicos al servicio de las imágenes –altares, capillas, camarines– que habían tenido un gran desarrollo tras el Concilio de Trento, marcaron una revitalización del papel sacramental de la imagen sagrada y el punto álgido de la retórica visual. El espacio físico en el que eran dispuestas las imágenes sagradas o tabernáculos, fueron pensados como lugares de devoción y ordenados bajo un claro predominio de lo persuasivo, a manera de una "arquitectura dentro de otra arquitectura". El modelo son los espacios escénicos, donde el escenario sería el propio tabernáculo mientras que el fiel ocupaba el lugar del auditorio.[20] Al mismo tiempo, existía el interés por obtener un espacio que, mediante fórmulas concretas, crease la ilusión de que esa línea de separación se rompía y permitía al fiel entrar en contacto con la imagen. De este modo, las imágenes de devoción eran comúnmente expuestas en sus altares tras velos y cortinajes que permitían organizar una paraliturgia alrededor suyo. Se preservaba así una visión de la imagen sagrada como un objeto investido de agencia,[21] donde cada vez que se descorrían las cortinas se reactivaba su misterio y se revivía el milagro mariofánico. Imágenes y tabernáculos contaron también con el aditamento de exvotos. Objeto-residuo dotado de una carga psíquica como lo define Didi-Huberman,[22] el exvoto quedaba expuesto como expresión votiva de petición o agradecimiento, estableciendo una mercantilización de lo sagrado, un orden en el que participan y se relacionan la imagen, el exvoto y el fiel. En ellos se prolongaba la idea de lo maravilloso de estas imágenes y actualizaban el reconocimiento de su carisma y la afirmación de su estatuto visual como imagen sagrada, manteniendo viva la idea de que era posible que el milagro se obrase por medio de ellas.[23] El testimonio de estos usos nos ha llegado por medio de las imágenes de sustitución afectiva o de reemplazo –los generalmente conocidos como "verdaderos retratos"– que tratan de reproducir fielmente el lugar de culto, acentuado además por aquellas copias "tocadas del original", auténticas reliquias de contacto.[24]

La modernidad quebrantó este propósito.[25] En su lugar, bajo reformas en clave neoclásica, se desarticuló esta tradición. Si recuperamos el ejemplo de la Virgen de los Desamparados, un grabado nos muestra la reforma neoclásica llevada a cabo en el interior de la capilla la cual dejó desprovisto el altar de elementos *superfluos* **(Fig. 3)**. Otro ejemplo singular lo podemos encontrar en el culto a la Virgen de Guadalupe de México, cuya tradición de ser un ícono *non manufacto* –esto es que se defendía su origen sobrenatural– lo dotaba de un carisma singular que tuvo su reflejo en la configuración de su escenario, del lugar en el que era expuesta. En diversas ocasiones ceremoniales se descubría la imagen de la Virgen, toda una dramatización que acentuaba el misterio sobre la misma.[26] Los nuevos templos neoclásicos –o que se vieron afectados por reformas en esta dirección– ofrecían unos altares despejados, sin

cortinajes, donde la imagen –original o réplica– era expuesta permanentemente **(Fig. 4)**.

Fig. 3. M. Beltrán, *Nuestra Señora de los Desamparados,* litografía, siglo XIX. Colección particular.

Nos son los únicos cambios que tienen lugar en los espacios de veneración de las imágenes. Debemos tener también en cuenta que en la práctica artística de la Contrarreforma existió una unidad de intención desde los grandes programas visuales a las pequeñas obras de devoción, un aspecto que no encajaba dentro de este nuevo sistema ilustrado. Los ornamentos litúrgicos pervivieron debido a su significación cifrada en la liturgia –las sacras, por ejemplo, así como la indumentaria sagrada– y no desaparecerían hasta la reforma integral de la liturgia que implicó el Concilio Vaticano II. Pero, en cambio, los candelabros, mayas o cortinajes, destinados a una función paralitúrgica –que no tenían una definición como símbolo cifrado dentro del ritual– fueron "despejados" de los altares.

Al igual que sucede con las prácticas, los discursos apologéticos y leyendas milagrosas, especialmente aquellas relacionadas con los episodios fundacionales de un culto, decaen en importancia. Si tras la Contrarreforma nos habíamos encontrado que las discusiones sobre el arte, muy especialmente sobre la liberalidad de la pintura, estaban estrechamente unidas al discurso en defensa de las imágenes, esta máxima queda desactivada. El discurso sobre la imagen sagrada, que había ocupado un lugar destacado en la teoría artística del Antiguo Régimen, se escora y se convierte en algo secundario. Con la Ilustración, el arte no necesita ser evidencia de la verdad religiosa. Esta pérdida del foco de interés llegó a generar incluso conflicto en algunos cultos cuyas tradiciones fundacionales, con el propósito de dotar de carisma a la imagen, les atribuían episodios milagrosos y orígenes sobrenaturales.

Uno de estos ejemplos hace referencia a la reliquia de la Santa Faz conservada en el monasterio de las Clarisas en Alicante. La tradición defiende que se trata de la reliquia auténtica que reproducía de manera milagrosa el rostro de Cristo el cual había quedado estampado en una tela en el momento en el que la Verónica enjuagó el sudor de Cristo cuando este iba camino del calvario.[27] La tradición expone que el sacerdote Pedro Mena, a finales del siglo XV, por distintos avatares, trajo consigo a la población de San Juan, en la diócesis de Orihuela (Alicante), la reliquia del rostro de Cristo.

El primero en relatar la existencia de la veneración de la Santa Faz en Alicante fue Martín de Viciana, a mediados del siglo XVI, en su *Chronica de la inclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*. El célebre cronista valenciano publicó los tres primeros volúmenes de su crónica en 1564, en la ciudad de Valencia, llevándose a la imprenta el cuarto y último volumen en 1566, en Barcelona. Las líneas que dedica a la Santa Faz de Alicante fueron publicadas en la tercera parte y relata que "estaba impresa en un delgado velo de seda, con guarnición por las orillas, para que se pudiera contemplar al extenderla, siendo pieza de acabada perfección".[28] De su testimonio no se

desprende ninguna apreciación que atribuya cierta singularidad a la reliquia ni mucho menos que reconozca que se trata del lienzo original con el que la Verónica limpió el sudor del rostro de Cristo. Este discursó llegó de la mano del deán Vicente Bendicho, autor de la *Chronica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante*, del año 1640. Bendicho concreta que el sacerdote Pedro Mena habría conocido en Alicante cierto cardenal que se encontraba en la ciudad. Años después, Pedro Mena peregrinó a Roma donde se volvió a entrevistar con dicho cardenal el cual le entregó varios regalos, entre ellos, dentro de una caja de cedro y con detalles de oro, se encontraba el lienzo de la Santa Faz, encomendándole su cuidado. El cardenal le contó que Sixto IV le prestó la reliquia para que la llevara a la ciudad de Venecia que se encontraba aquejada por una epidemia pero que, una vez regresó a Roma para devolverla, el pontífice había fallecido guardándola hasta aquel momento en el que la inspiración divina le revelaba que debía dárselo a Mena. Este guardó la reliquia en el fondo de un arcón, con sus ropas y vestidos, pero cada vez que lo abría la Santa Faz se encontraba arriba del todo. Así sucedió varias veces en la que escondía en el fondo la reliquia, pero ésta aparecía nuevamente en la parte superior. Esto fue interpretado como prueba de la importancia y veracidad del retrato.[29]

Esta historia fundacional de la imagen alicantina entraba en contraposición con la veneración desde época medieval de la reliquia de la Santa Faz, o divino rostro de Cristo, en San Pedro del Vaticano.[30] La evidencia del culto a esta reliquia se remonta al siglo X y vivió un despliegue devocional a finales de la Edad Media, especialmente a principios del siglo XIII debido al impulso de su devoción por parte de Inocencio III.[31] No obstante, los discursos apologéticos posteriores a Trento justificaron que las tres copias existentes sobre la Verónica, defendiendo que todas eran originales. En este caso, el discurso en defensa de estas imágenes salvó la existencia de diversos originales del lienzo de la Verónica demostrando que, al doblar la tela con la que se había limpiado la sangre y el sudor del rostro de Cristo, su huella impregnó las distintas capas de los pliegues, imprimiendo diversas copias. Con este discurso se justificó la veracidad de la *Santa Faz* de Jaén y Alicante, tal y como se describe en la obra de Juan de Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro y cuerpo de Christo Nuestro*,[32] de 1637.

Fig. 4. Tomás Javier de Peralta, *retrato de la Virgen de Guadalupe en altar*, óleo sobre tela, 1776. Templo de San Agustín, Querétaro, México.

Este posicionamiento es claramente reflejo de la política de la imagen sagrada posterior al Concilio de Trento, la cual entraría en conflicto a mediados del siglo XVIII. En el caso que nos ocupa, el conflicto vendría servido por el jesuita de origen italiano José Fabiani. En 1760 el Ayuntamiento de la ciudad de Alicante organizó una rogativa *pro-pluvia* que incluyó el traslado de la reliquia de las clarisas a la colegiata de San Nicolás y la organización, entre otros actos y oficios, un sermón diario, siendo tres predicadores –un dominico, un agustino y el mencionado Fabiani– los elegidos. El jesuita pronunció su sermón el segundo día donde aseguró la veracidad del ícono y hacía suya la tesis sobre la multiplicidad de las reliquias en las dobleces del paño verónico y, por ende, la

existencia real de la mujer que le enjuagó el rostro a Cristo. La polémica no se hubiese desatado de no haberse publicado, tres años después, dicho sermón con el título *Disertación histórico-dogmática sobre la Sagrada Reliquia de la Ssma. Faz de Ntro. Sr. Jesu Christo, venerada en la ciudad de Alicante*. La aparición de este texto llegó a los círculos ilustrados de la época. Fue en concreto Gregorio Mayans quien, advertido de la publicación de este texto solicitó a su amigo el presbítero Agustín Sales que le hiciera llegar una copia del texto, así como su propia opinión. Se inicia aquí una interesante literatura epistolar entre ambos donde Sales responde a Mayans diciendo que ya ha podido leer el texto de Fabiani. Sales refutará la tesis del jesuita y afirma que únicamente es original la Santa Faz de Roma mientras que la alicantina es una copia. En respuesta, Mayans alabará la crítica que el presbítero realiza sobre el texto de Fabiani aunque mostrará su desacuerdo en un punto crucial al afirmar que "únicamente dissiento en que pienso que en el mundo no ai Santa Faz, que sea verdadera efigie de Jesús Christo señor Nuestro", lo hará argumentando teológicamente y empleando como autoridades los Evangelios y la obra de San Agustín, entre otros autores.[33]

Más allá de los detalles de esta disputa ilustrada, como el recelo ante la figura de Fabiani por pertenecer a la Compañía de Jesús, pero también por su origen italiano –momento en el que los males de la monarquía eran adjudicados a los italianos que rodeaban a Carlos III– este hecho pone en cuestión un cambio en el discurso sobre la sacralidad de las imágenes. La crítica a los excesos que, en supuesto favor de la veneración a las imágenes sagradas, so pretexto de cumplir lo preceptivo según el Decreto trentino, formaba parte del recelo de las instituciones eclesiásticas. De hecho, no era la primera vez que se ponía en tela de juicio la leyenda fundacional de la Santa Faz de Alicante. En 1696 el deán de la colegiada, Manuel Martí –considerado uno de los padres de la Ilustración española y de la crítica histórica–, ya señaló estas dudas en un escrito remitido desde Roma en el que se refería a la dificultad por conseguir rezo propio para la Santa Faz alicantina diciendo que "parece muy justa esta resistencia de la Sede Apostólica, en unas reliquias tan sospechosas como estas, de las quales tenemos otras tres en Baeza, Turín y Roma, omitiendo otras que me acuerdo haver leido".[34] Estas palabras advierten de un cambio en el discurso, con su claro reflejo en las estrategias persuasivas. Vamos a ver este mismo cambio no solo en los discursos sobre la defensa de las imágenes, sino también en los cambios sociales y, muy especialmente, en los ordenamientos normativos.

En el campo de las prácticas cultuales también se evidenció el cambio sufrido en estas concepciones ilustradas. La cultura de la contrarreforma había construido una unidad de acción en el conjunto de la sociedad. Los miembros de los estamentos elevados participaban por igual de las mismas costumbres rituales que la feligresía, guardando, por supuesto, un marcado distanciamiento social. Las diferencias se encontraban más en las posibilidades económicas que en las costumbres. Así las clases pudientes lograron hacer un aprovisionamiento de réplicas de imágenes sagradas, construir capillas domésticas y oratorios privados o realizar encargos de retratos de patrocinio. Pero estos miembros de las élites también participaron de otro tipo de costumbres que, con la cultura ilustrada, fueron señaladas como supersticiones. Esta depuración de prácticas llevadas a cabo por los miembros de los estamentos elevados contrastó con el pueblo, el cual siguió enfrascado e inmóvil y, además, perdió un referente social. Podemos hablar en este punto de una religiosidad popular que, con Luigi Lombardi, entendemos como "la religión de las clases subalternas de una determinada sociedad" definida por ser una realidad cultural.[35]

Este cambio social no nos debe hacer pensar que la cultura popular se desarrolló de manera autónoma a la oficialidad o que desapareciera la intención de controlar las prácticas. El catolicismo hegemónico se manifestó de forma permanente por medio de los agentes "instructores" y de control. Se trataba, en el fondo, de una espiritualidad dirigida. Aquí también se opera un cambio significativo. En el Antiguo Régimen se pone en marcha un sistema que consagraba aquella máxima gregoriana de que las imágenes eran la Biblia de los iletrados. Esta expresión no

puede llegar a confundirnos pues el pueblo iletrado era incapaz de "leer" las imágenes. Para ello se disponía siempre de un intermediario –el sacerdote, el director espiritual, principalmente–. Estos agentes contaban con las predicaciones y eran conocidas las escenas en las que declamaban como actores de comedia. Carlos Alberto González nos recuerda que

> a ello también contribuían los artilugios retórico-sensitivos usuales en templos y escenarios varios de la oratoria, del jaez de imágenes, olores, cenizas, calaveras y sonidos, recursos disuasorios muy del gusto de oradores faranduleros, para hacer de su plática un espectáculo atrayente,deleitante, aleccionador y conmovedor.[36]

Estos ingenios persuasivos dejaron de ser utilizados por los predicadores pero pervivieron en usos culturales de las clases y figuras subalternas –desde el pueblo llano, espacios conventuales, etc.

Pero la ruptura con estos modos persuasivos propios de una espiritualidad dirigida debe también su razón de ser a otros cambios sociales de gran interés. No puede dejarse de lado la importancia del propio concepto de individuo y, sobre todo, la aparición de una nueva cultura lectora. No olvidemos que la Iglesia católica en el Antiguo Régimen desconfió históricamente de que los seglares alfabetizados llevasen a cabo un tipo de lectura solitaria de la literatura espiritual y abogó por una manera dirigida de acercarse al conocimiento piadoso, dejando en mano de predicadores y directores espirituales la labor de instruirles y, con ello, hacerles llegar el discurso piadoso oficial.[37] De ahí que los libros tuviesen más oyentes que lectores.[38] Se desconfiaba de las consecuencias poco deseables que podía provocar en "la gente simple" la lectura autónoma de tratados o librillos devocionales traducidos a lengua vulgar.[39] Sin embargo, esa tradición empezó a hacerse cada vez más frecuente desde mediados del siglo XVIII y tendría una eclosión significativa durante el siglo XIX. Esta línea, la relación entre cultura lectora y cultura devocional debe ser explotada con mayor profundidad pues es de intuir que en ella se pueda encontrar la explicación al distanciamiento existente entre la religiosidad oficial y algunos comportamientos heterodoxos propios de la religiosidad popular.

El anticlericalismo también se hizo paso y es responsable de gran parte de los cambios que tuvieron lugar en relación con las prácticas. En el caso hispánico, existió un importante movimiento ilustrado que podría ser tomado como anticlerical –en tanto que atacó a los representantes de la institución eclesiástica–, que reclamaron una reforma de las costumbres del catolicismo. Los escritores ilustrados del siglo XVIII contribuyeron en mayor medida a una secularización de la sociedad no tanto a generar un anticlericalismo radical. Los anticlericales del siglo XVIII desarrollaron lo que puede entenderse como una defensa del verdadero catolicismo.[40] El siglo XIX daría paso a soflamas más insistentes. Durante la Guerra del francés, la propaganda parlamentaria dedicó parte de sus esfuerzos a promover la idea de una Iglesia austera, alejada de toda codicia material. Poco más tarde, la Iglesia recibiría un importante golpe con la aprobación, en 1836, de una de las más significativas desamortizaciones de bienes eclesiásticos, la desamortización de Mendizabal. Ese fue uno de los primeros pasos que demuestran la pérdida de poder de la institución al paso de reformas legislativas que mermaban su capacidad injerencia en la sociedad.

En este contexto que no es únicamente local, sino que responde a una realidad que afectaba al conjunto del catolicismo tuvo lugar, entre 1869-70, la celebración del Concilio Vaticano I. Para el caso de la veneración de las imágenes sagradas no se llevaron a cabo cambios normativos ni mucho menos se contradijo lo dicho en Trento. Pero lo cierto es que, desde su aprobación, hasta la celebración del Concilio Vaticano I, se aprecia la inexistencia de una colección normativa canónica con carácter oficial que compendie la reglamentación jurídica de la Iglesia. En este sentido, para atajar la acumulación de normas y reglas de gran variedad –y en ocasiones incoherente entre sí– diversas

voces del Concilio Vaticano I señalaron la necesidad de atajar este problema. Parte de los obispos reclamaban atajar tanto el obstáculo *formal,* que impedía el acceso y consulta a estas normas dispersas, así como por el problema de lo incierto de su aplicación, tanto por las contracciones como por su puesta en práctica tan diversa e incluso arbitraria. Mientas algunas voces señalaban la necesidad de publicar un *codex* legislativo, otras reclamaban el carácter flexible de la disciplina eclesiástica y, por tanto, su innecesaria confección.[41] Finalmente este propósito se llevó a cabo décadas después. El 27 de mayo de 1917, Benedicto XV promulgó el *Código de Derecho Canónico* cuya edición oficial tuvo lugar en el mismo año con el título *Codex Iuris Canonici Pii X Pontificis Maximi iussu digestus Benedicti Papae XV auctoritate promulgatus,* seguida por una nueva versión en 1918 con breves cambios, pero ninguno de ellos normativo.[42]

Las disposiciones incluídas en este corpus sobre las imágenes sagradas siguen lo marcado por Trento. Así se manifiesta:

> Nadie puede colocar o hacer colocar, tanto en iglesias como en otros lugares sagrados, incluso los exentos, ninguna imagen insólita, a menos que haya sido aprobada por el ordinario del lugar. / Igualmente el Ordinario no aprobará la veneración pública por parte de los fieles de las imágenes sagradas, cuando quede comprobado un uso no conveniente a la práctica de la Iglesia.[43]

En este sentido, la norma no puede ser tenida como referente para definir el concepto de imagen sagrada, es en la práctica en donde se evidencia esta ruptura. En esa dimensión, la introducción de una piedad ilustrada marginará la concepción ritual de las imágenes sagradas a un lugar secundario. Pero, ante éste, siempre existe un espacio de resistencia.

Si un aspecto ha caracterizado a la imagen cultual es precisamente la continuidad de su estatuto sagrado en un tiempo propio que ha transcurrido paralelo al tiempo del arte y así, a pesar de la distancia entre las prácticas, los agentes culturales, etc., existen espacios para recuperar la hegemonía de la imagen sagrada. Estos episodios de excepcionalidad y resistencia pueden ser ubicados. Así, cuando las ideas ilustradas fueron desprestigiadas por su proximidad con ideas anticlericales radicales –no católicas– y la iconoclasia volvió a resurgir como un fantasma que nunca había abandonado su lugar, las imágenes volvieron a ocupar su posición protagonista. Estos episodios tuvieron su especial relevancia en momentos de tensión, tales como revueltas, conflictos sociales o, muy especialmente, durante el establecimiento de regímenes totalitarios. Es este el protagonismo vivido por los cultos nacionales en los momentos de conformación de los nuevos estados independientes en América –puesta en marcha, por tanto, de geografías devocionales–; la activación de cultos teopolíticos como la devoción al Sagrado Corazón de especial significación política en procesos históricos en países de Latinoamérica y España, todo ello bajo el prisma de una política panhispánica de la imagen que consagraba la definición nacional de los territorios a su vinculación con el catolicismo; lo fue también, muy especialmente, durante el primer franquismo, con los actos de desagravio de las imágenes ultrajadas.

Conclusión

Existe hoy en día un creciente interés en repensar los objetos sagrados en base a nuevos principios que superen el paradigma clásico, que reflexionan sobre aspectos como su materialidad, o la agencia de los objetos, a las respuestas y expectativas que siguen despertando al margen de la ortodoxia y el control eclesiástico. También se insiste en repensar la manera en la que en estos objetos se concibe su temporalidad. [44] El tiempo de la imagen sagrada –y el de los objetos sacralizados– no puede ser definido únicamente desde parámetros de una temporalidad lineal, generalmente marcada por una lectura canónica de la historia del arte como disciplina asentada en una historia de los estilos. Situar a la imagen sagrada del cristianismo *ante el tiempo* –en una paráfrasis intencional del ya clásico estudio de Didi-Huberman[45]– implica reconocer la pervivencia de unos valores definidos en lo

que Belting vino en llamar "la era de la imagen" que se mantienen latentes como demuestra la supervivencia de las expectativas sobre las imágenes sagradas. Nagel y Wood nos piden reflexionar sobre el tiempo cronológico como un fenómeno no lineal, sino como el tiempo plegándose sobre sí mismo. Para estos autores resulta relevante recordar que, para el teólogo, el tiempo se medía como un patrón dispuesto por la divinidad, donde un acontecimiento era en realidad figura, sombra o imagen, de otro.[46]

En este sentido, conviene pensar la imagen sagrada como objeto que supera su temporalidad lineal, que dibuja formas que se encuentran en los pliegues del tiempo. Esto es especialmente relevante cuando tratamos de aproximarnos a la definición del estatuto sagrado de la imagen en sentido histórico –a su continuidad y variación–, donde apreciamos que bajo esta categoría ha existido una cambiante apreciación de un principio básico para el cristianismo. Si lo expresamos en clave foucaultiana,[47] debemos ser conscientes que, a pesar de que no hay un cambio en su definición teológica, ni en la disposición normativa –pues vemos que, en el fondo, redunda sobre aspectos que se arrastran desde Trento– la concepción sobre las imágenes sagradas como categoría o *episteme* de cada época es distinta a lo largo del tiempo. La forma en la que fue definida y puesta en práctica esta definición de la sacralidad de la imagen responde a una verdad pensada, a la configuración de un discurso que, aún a pesar de parecer unitario a lo largo del tiempo, fue acomodándose a nuevas realidades históricas, como efecto de la resistencia entre su valor mítico o simbólico y la realidad de un sistema clásico o cultural del arte.

Notas

[1] Véase Christoph Schönborn, *El ícono de Cristo. Una introducción teológica*, Madrid, Encuentro, 1999.

[2] André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1998.

[3] Para Jiménez, la invención del arte como fenómeno cultural tuvo lugar gracias a la confluencia de diversos cambios culturales –literarios y filosóficos– y sociales. En concreto se refiere a la creación concepto de *polis*, el predominio de lo social frente a lo religioso y, con todo ello, a la aparición del concepto de *paideia* o ideal de transmisión sistemática de la cultura: "lo que llamamos 'arte' apareció en un momento muy concreto de nuestra tradición de cultura, en esa aurora de nuestra civilización que fue en tantos sentidos la Grecia antigua. Fue en ese horizonte cultural, el mismo que alumbraría la idea y la práctica institucional de la 'democracia' o de la 'filosofía/ciencia', donde se produjo la invención del arte". José Jiménez, "La invención del arte", en: *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos /Alianza, 2002, p. 53.

[4] Rafael García Mahíques, *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método,* Madrid, Encuentro, 2009, vol. 2, p. 75 y ss.

[5] Ernst H. Gombrich, "Reflexiones sobre la revolución griega", *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica,* Madrid, Debate, 1998, pp. 99-125.

[6] Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte,* Madrid, Akal, 2009.

[7] Véase, Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos,* Madrid, Marcial Pons, 2007.

[8] David Freedberg, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Bilbao, Sans Soleil, 2017, pp. 93-175.

[9] Hans Belting, *op. cit.,* 2009, p. 232.

[10] Molano publicó una primera versión de su obra en 1570, a cargo del editor Hieronymum Wellaeum, en Lovaina. Posteriormente trabajó en una segunda versión ampliada del texto que apareció publicada de manera póstuma en 1594 (Joannem Bogardum, Lovaina).

[11] Esta obra disfrutó de una extensa difusión, aunque inicialmente tuvo un carácter localista, consecuencia de los concilios provinciales de 1565 y 1576 en Milán. Sería tras la muerte de Borromeo cuando el cardenal Orsini –arzobispo de Benevento y futuro papa Benedicto XIII– lo mandaría a traducir al italiano para su mayor difusión. Si bien Borromeo es el autor, se ha defendido que el liturgista Pietro Galesino –su secretario– y el prelado Lodovico Moneta realizaron aportaciones significativas. Elena Isabel Estrada de Gerlero, "nota preliminar", en: Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico* (introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria), Ciudad de México, UNAM, 1985, p. XXI.

[12] Sobre la obra de Jaime Prades, véase: Yolanda Gil Saura, "La Historia de la Adoración de las Imágenes [introducción]", en: Jaime Prades, *Historia de la Adoración y uso de las santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud* [ed. facsímil], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 9-16; Borja Franco Llopis, "Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma Católica", *Ars Longa. Cuadernos de Arte,* nº 19, Valencia, 2010, pp. 83-93; Darío Velandia Onofre, "Jaime Prades y las imágenes

sagradas. La defensa de su adoración y uso", *Hispania Sacra,* vol. LXIX, nº 139, Madrid, 2017, pp. 185-194.

[13] Véase, Javier Portús Pérez, "Las amplias fronteras de la literatura sobre arte en el Siglo de Oro", en: Javier Docampo (ed.), *Bibliotheca artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado,* Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010, pp. 28-29 [Catálogo]; Javier Portús Pérez, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2016, p. 21 [Catálogo].

[14] Alexei Lidov definió por primera vez Hierotopía como una acción humana, la de crear espacios sagrados considerados como "una forma especial de creatividad" profundamente arraigada en la naturaleza humana. Bajo esta óptica, las imágenes no son consideradas objetos aislados, sino que se integran como componentes de una configuración del espacio donde convergen otros medios, como la pintura, la arquitectura o la música. Este término también engloba un campo de investigación histórica que revela y analiza los ejemplos particulares de esa creatividad. Alexei Lidov, "Hierotopy. The creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history", en: Alexei Lidov (ed.), *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia,* Moscow, Progress-tradition, 2006.

[15] La iconografía de la Virgen de los Desamparados la muestra portando al niño Jesús en brazos y con una vara de lirios en la mano derecha. A los pies, y cubiertos por el manto de la Virgen, un par de niños heridos en referencia a los ejecutados por Herodes según la tradición bíblica, que significan aquí a aquellos inocentes desamparados a los cuales la Virgen ofrece su misericordia. La relación entre María y el niño Jesús está condicionada por la cruz que carga este último, por medio de la cual la maternidad de María se une al dolor en la cruz como misión del Salvador.

[16] Emilio María Aparicio Olmos, *Santa maría de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y sus precedentes históricos,* Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1968, p. 239.

[17] *Ibíd.,* pp. 261-262.

[18] Rafael García Mahíques, "La Virgen de los Desamparados en los siglos XVI y XVII. La historia de la basílica comunicada por las obras de arte", en: Ignasi Girones Sarrió (ed.), *Real basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos 1998-2001,* Valencia, Fundación para la Restauración de la Basílica de la Virgen de los Desamparados, 2001, p. 24.

[19] Con el aumento de la devoción a esta advocación, este tipo de réplicas, o verdaderos retratos, también se realizaron para instalarse en capillas y oratorios privados. Esta costumbre forma parte de una tradición mayor –de amplio arraigo hispánico–, promovida por la fama que llegaron a alcanzar algunas de estas imágenes, que consistía en la realización de pinturas –generalmente de originales en bulto– de imágenes marianas o cristológicas, y que además de imitar fielmente su verdadera hechura simulaban su emplazamiento original, con el propósito de generar una sensación espacial real. Este subgénero de la vera efigie ha sido conocido con el nombre de "trampantojo a lo divino" (véase, Alfonso E. Pérez Sánchez, "Trampantojo a lo divino", *Lecturas de Historia del arte*, 1992, nº 3, pp. 139-155). Por medio de la contemplación de estos altares recreados como imágenes de sustitución afectiva, ejecutados con el acierto de los artificios y engaños perceptivos, se hace partícipe al devoto de la propia composición de lugar, requiriendo de su imaginación y, por tanto, haciendo que converjan y se activen los sentidos de éste. Como dictaban los cánones de la retórica, estas obras permitían engañar a la vista, dar satisfacción al entendimiento y emocionar al corazón. Queda así explicado el porqué de entender el discurso formal como un valor simbólico en estas obras, como "imágenes de sustitución afectiva" donde lo importante en su representación, más que el efecto formal de engaño visual, es el reemplazo afectivo, siendo el corazón a quien se dirige toda la atención. Sergi Doménech García, "Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los "verdaderos retratos" marianos como imágenes de sustitución afectiva", *Tiempos de América,* nº 18, Castellón de la Plana, 2011, p. 91.

[20] Virginia Tovar Martín, "Espacios de devoción en el barroco español. Arquitectura de finalidad persuasiva", en: AA. VV., *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Fundación Argentaria, 1999, p. 153.

[21] Alfred Gell, *Arte y agencia. Una teoría antropológica* (presentación y revisión técnica de Guillermo Wilde), Buenos Aires, Paradigma indicial, 2016.

[22] Georges Didi-Huberman, *Exvoto. Imagen, órgano, tiempo*, Barcelona, Sans Soleil, 2013, pp. 15-20.

[23] Sergi Doménech, "La imagen sagrada, del ultraje a lo maravilloso: portento, percepción y ritual de imágenes de Cristo crucificado en la ciudad de Valencia", en: Mónica Pulido, Escardiel, González, Vanina Scocchera (eds.), *Intersecciones de la imagen religiosa en el mundo hispánico,* Morelia, UNAM, 2019, pp. 37-38.

[24] *Ibíd.*, pp. 77-93.

[25] Sobre el proceso de modernidad religiosa, del que no tenemos espacio para ocuparnos, remito a la valiosa síntesis realizada en la introducción del trabajo de Francisco Javier Ramón Solanz, *La Virgen del Pilar dice… Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea,* Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 17-25.

[26] Sobre este tema ver Jaime Cuadriello, "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en: Jaime Cuadriello, *et al., El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial,* Museo de la Basílica de Guadalupe y Museo de Historia de Monterrey, Ciudad de México, 2001, pp. 90-93 [Catálogo].

[27] La leyenda de la Verónica proviene de los textos apócrifos conocidos como "Actas de Pilatos", cuya gran popularización y difusión tuvo lugar por medio de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Esta reliquia fue resguardada por la mujer –que los apócrifos identifican con la hemorroisa de los evangelios–. En este caso, es el emperador Tiberio quien estaba quejado de lepra y mandó a Velosiano que fuese "en busca de algún discípulo de aquel que se llamaba Cristo y Señor" para que "en nombre de Dios" le curase de su enfermedad. A su llegada, Velosiano se entrevistó con aquellos judíos que lo habían conocido llegando hasta él la noticia de la existencia de un lienzo con la imagen de la "faz del Señor". Puesta en presencia suya, y tras torturarla, ésta confesó tener dicha reliquia. Velosiano la tomó y envolvió en un lienzo de oro, la colocó en un estuche y la selló con su anillo asegurándose así que nadie más podría ver aquella imagen hasta que se descubriese ante el César. Fue puesta en presencia del emperador Tiberio, quien se postró de rodillas y la adoró, quedando sanado de su enfermedad.

[28] Martín de Viciana, *Chronica de la inclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino,* Valencia, Joan Navarro, 1564, tercera parte, fol. 169. Véase, Enrique Cutillas Bernal, *El monasterio de la Santa Faz. Religiosidad popular y vida cotidiana (1489-1804)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1998, p. 24.

[29] Cutillas Bernal, *op. cit.,* pp. 24-25.

[30] La leyenda de la Santa Faz es, en realidad, un equivalente occidental del *Mandylion* de Edesa, de tradición oriental. Entre el *Mandylion* y la *Verónica* existe un cruce de tradiciones e intenciones. Como señala Wolf, por un lado, el *Mandylion* encarna la tradición oriental. La historia lo identifica claramente como la principal reliquia cuya posesión la ostenta el poder imperial, definido como heredero del imperio romano, un poder cristiano bajo la protección de la citada reliquia ubicada en el palacio imperial. Por otro lado, la Verónica se resguarda en el Vaticano, cuya veneración e impulso de su devoción por parte de Inocencio III contribuiría a prestigiar la Basílica de San Pedro como sede de la cabeza de la Iglesia. Gerhard Wolf, "La vedova di Re Abgar. Un sguardo comparatistico al Mandilion e alla Veronica", *Bulletin de l'institut Historique Belge de Rome,* nº 69, 1999, p. 220.

[31] La llegada a Roma de la reliquia de la Verónica se vincula al tiempo original de su milagrosa estampación, a pesar de que ninguna leyenda especifica el modo en el que la Santa Faz paso de las manos del Emperador a las posesiones papales. La fuente más antigua en referirse a la existencia de un lienzo con la Santa Faz de Cristo en Occidente es una crónica de finales del siglo X donde se afirma que el papa Juan VII había mandado construir una capilla a la Virgen María en la que se había ubicado la Santa Faz. Hasta el siglo XII se tiene otra referencia, ofrecida por el *Ordo benedictus canonicus* (1143), documento que recoge la costumbre del Papa por postrarse frecuentemente ante una reliquia o Sudario de Cristo. No obstante, según Crispí, las referencias que este documento contiene no permiten asegurar que esta reliquia tuviese representado el rostro de Cristo. Gerhard Wolf, "Or fu sí fatta sembianza vostra?'. Sguardi alla 'vera icona' e alle sue copie artistiche", en: Giovanni Morello, Gerhard Wolf (eds.), *Il volto di Cristo*, Palazzo delle esposizioni, Roma & Milán, Electa, 2000, pp. 103-114 [Catálogo]; Marta Crispí i Cantón, "La Santa Faz de Cristo en la pintura gótica catalana. Iconografía y fuentes textuales", *Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2008, pp. 57-67.

[32] Juan Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor desde el principio del mundo y que la Santa Veronica que se guarda en la Santa iglesia de Jaen es vna del duplicado ò triplicado que Christo Nuestro Señor dio a la Bienaventurada muger Veronica*, Villanueva de Andujar, por Juan Furgolla de la Cuesta, 1637.

[33] Para este conflicto véase Cutillas Bernal, *op. cit.,* pp. 311-335.

[34] Cutillas Bernal, *op. cit.,* p. 320.

[35] Luigi Lombardi Satriani, "El hambre como derrota de Dios", en: Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxo i Rey, Salvador Rodríguez Becerra (coords.), *La religiosidad popular,* Barcelona, Anthropos, 2003, p. 55 y ss.

[36] Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 98.

[37] *Ibíd.*, p. 29.

[38] *Ibíd.,* p. 26.

[39] León Álvarez Santaló, *Así en la letra como en el cielo. Libro e imaginario religioso en la España moderna*, Madrid, Abada, 2012, p. 19.

[40] Andreu Navarra Ordoño, *El anticlericalismo. ¿Una singularidad de la cultura española?,* Madrid, Cátedra, 2013, pp. 73-77.

[41] Carlo Fantappiè, "El código de 1917 en la Historia del derecho de la Iglesia", *Anuario de Derecho Canónico,* nº 7, Valencia, 2018, pp. 43-44.

[42] Carlos Salinas Araneda, "La codificación del derecho canónico de 1917", *Revista de Derecho de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,* XXX, Valparaíso, 1er semestre de 2008, pp. 348-349.

[43] "Nemini liceat in ecclesiis, etiam exemptis, aliisve locis sacris ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab Ordinario loci sit approbata" [1279 c. 1], "Ordinarius autem sacras imagines publice ad fidelium venerationem exponendas ne approbet, quae cum probato Ecclesiae usu non congruant" [1279 c. 2]. *Codex Iuris Canonici,* Città del Vaticano, Typis Polyglottis Vaticanis, 1918, p. 484.

44 La aplicación de este concepto de anacronismo, así como la idea warburgiana de supervivencia, permite, como ha demostrado recientemente Vanina Scocchera, introducir objetos marginados por el sistema tradicional –canónico– de la disciplina de la historia del arte como son los fanales del niño Jesús realizado por monjas, cargados de gran valor simbólico. Vanina Scocchera, "Los fanales del Niño Jesús y la construcción simbólica de la virtud femenina en los monasterios de Córdoba del Tucumán (fines siglo XVIII - comienzos siglo XIX)", *Ars Longa. Cuadernos de Arte,* nº 28, Valencia, 2019, pp. 217-232.

45 George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

46 Alexander Nagel, Christopher S. Wood, *Renacimiento anacronista,* Madrid, Akal, 2017, p. 9.

47 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 2018.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Doménech García, Sergi; "El tiempo de la imagen sagrada. Renovación y resistencia del discurso sobre la imagen sagrada de finales del Antiguo Régimen al Concilio Vaticano II", En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. Nº 16 | Primer semestre 2020, pp. 100-116.

Fecha de recepción: 27 de febrero de 2020.
Fecha de aceptación: 27 de mayo de 2020.