



LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA TRADICIÓN CRISTIANA PROYECTO DE INVESTIGACIÓN DEL GRUPO APES

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES
Universitat de València

Recibido: 16/12/2020

Aceptado: 26/12/2020

RESUMEN

Proyecto orientado como una historia diacrónica de los tipos iconográficos en la tradición del cristianismo, llevado a cabo por el grupo de investigación APES. Reflexión de sobre su orientación metodológica. Definición y clarificación de los conceptos: tipo iconográfico, imagen conceptual e imagen narrativa. Plan de la colección: volúmenes publicados y previstos.

Palabras clave: grupo APES; método iconográfico; tradición cristiana; tipo iconográfico; imagen conceptual; imagen narrativa.

ABSTRACT

Project oriented as a diachronic history of iconographic types in the tradition of Christianity, carried out by the APES research group. Reflection on its methodological orientation. Definition and clarification of the concepts: iconographic type, conceptual image and narrative image. Collection plan: volumes published and planned.

Keywords: APES group; iconographic method; Christian tradition; iconographic type; conceptual image; narrative image.

1. INTRODUCCIÓN

En el año 2001, a partir de la concesión del proyecto *I+D Imagen y Cultura* (GV-167-09) se configura el *Grupo APES. Imagen y Cultura*; el mismo que quedó inscrito en el primer registro de estructuras de investigación de la Universitat de València dirigido por quien aquí suscribe. Desde entonces el equipo ha liderado, en el seno de la Universitat de València, los estudios sobre interpretación de la imagen, tomando la iconología como metodología central. Alrededor de éste y sucesivos proyectos de investigación oficiales financiados por el Gobierno de España, el grupo ha desarrollado una dilatada actividad investigadora con un alto impacto en el mundo académico español e internacional, así como una clara apuesta por la formación de nuevos talentos. Desde el inicio, el grupo APES ha tenido como uno de sus principales reconocimientos el carácter formativo de sus proyectos, la apuesta por la internacionalización de sus miembros, así como el establecimiento de redes con otros grupos de investigación, tanto españoles como de otros países. Cuenta en su historial con la organización de diversos encuentros científicos, la edición de obras colectivas y la dirección de proyectos I+D. En la actualidad, el grupo de investigación *APES. Estudis de cultura visual* se configura como un equipo consolidado donde los distintos miembros desarrollan diversas estrategias y líneas de investigación cuya amplitud de temas tienen como eje central el estudio e interpretación de la imagen, abarcando la práctica totalidad de campos de la visualidad artística y bajo nuevos acercamientos metodológicos como la antropología de la imagen. La seña de identidad del grupo APES es el equilibrio entre el desarrollo de investigaciones individuales y la participación en un proyecto disciplinar común que se manifiesta por medio de la apertura de las diversas líneas de investigación, junto con la participación en proyectos conjuntos, la creación de espacios de discusión y el deseo de crecimiento intelectual colaborativo. En este sentido, el grupo comparte, principalmente, la participación en el proyecto *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, realizado bajo el auspicio de diversas concesiones de I+D oficiales, a modo de un proyecto de largo recorrido temporal y alcance interuniversitario cuyo principal objetivo es ofrecer un tratado de los tipos iconográficos con vocación de convertirse en una obra de referencia a nivel internacional (especialmente para el mundo hispánico y latinoamericano). Así mismo, el grupo apuesta conjuntamente por la identificación de nuevos enfoques y líneas de investigación que, introduciendo una mirada innovadora sobre el estudio de la imagen, genere espacios de discusión que activen la disciplina

de la Historia del arte, haciendo que ésta participe de la construcción de la Historia cultural así como de una auténtica Historia de la imagen¹.

2. CONCEPTO Y ALCANCE DEL PROYECTO

Los tipos iconográficos de la tradición cristiana es un proyecto que se orienta como una consideración diacrónica de los tipos iconográficos planteada desde la Historia universal de las imágenes, de lo que adolece actualmente la Historia del arte en Iberoamérica (Península ibérica y América latina). Desde otras áreas culturales de Occidente se han ido llevando a cabo diferentes tratados en sentido enciclopédico (*Lexikon der Christlichen Ikonographie* de Kirschbaum; la *Ikonographie der christlichen Kunst* de G. Schiller, o la *Iconographie de l'art Chrétien* de L. Réau). Estas obras de referencia, obvian en su mayor parte el rico patrimonio visual cristiano desarrollado en el área iberoamericana. En esta clase de estudios, solamente podemos tomar en cuenta los volúmenes de la *Iconografía del arte colonial* de H. Schenone, publicados en Buenos Aires. Falta pues una conveniente consideración de la visualidad artística del cristianismo en el área iberoamericana, algo que no debe tampoco ser comprendido al margen de la universalidad cristiana.

Tratar de hacer una Historia universal de las imágenes cristianas, dando relevancia en su justa proporción a la especificidad iberoamericana, es el objetivo primordial que da sentido a este proyecto, el cual se concreta metodológicamente como una *Historia de los tipos iconográficos*: compendio de los principales tipos desplegados por la visualidad artística a lo largo de los siglos. Otras dos razones fundamentales justifican esta empresa:

1. Facilitar una perspectiva diferente para la resolución de los tradicionales problemas con que se enfrenta el historiador del arte.
2. Promover la generalización de este cambio metodológico en la Historia del arte.

Nuestro tiempo está necesitado de una imperiosa innovación en el ámbito histórico-artístico que deje atrás la fosilizada visión morfologista, la cual aún preside hegemoníamente el establecimiento de la academia: desde los planes de estudio en todos los niveles educativos, hasta la mayor parte de fenómenos culturales en donde la Historia del arte queda implicada —discursos museológicos, exposiciones, conservación del patrimonio, etc.— y todo ello a pesar de

1 Apes. *Estudis de Cultura Visual*. <https://apesgrup.blogs.uv.es/presentacion/> [Consulta: 19/11/2020].

los grandes progresos y sensibilidades innovadoras observados por la investigación durante las últimas décadas.

Los historiadores somos cada vez más conscientes de la necesidad de cambiar esta situación, ofreciendo la alternativa de una Historia del arte entendida como una Historia cultural, o sencillamente como una Historia de las imágenes, y no tanto como Historia de las formas o las manifestaciones artísticas según los estilos. El presente proyecto pretende ofrecer, en dicho sentido, una obra referencial de conjunto que ayude a configurar la Historia del arte con esta diferente mirada.

No cabe duda de que la imagen cristiana constituye un aspecto esencial en la producción artística de Occidente a lo largo de muchos siglos. El grupo APES ha decidido abordar este ámbito de la cultura visual, que ha logrado proyectarse a lo largo del tiempo como un *continuum* con variaciones de acuerdo con el constante cambio de conceptos culturales que han ido demandando la revisión o la recreación del imaginario visual. Todo ello se entiende dentro de un constante diálogo en el que los conceptos, o los temas, exigen la creación o la transformación de la imagen que los sustenta, tanto como ésta adquiere también un potencial que condiciona y transforma los mismos conceptos, y por ende la misma sociedad y el devenir histórico. Los temas, pues, considerados en relación con el imaginario que los soporta, y en correspondencia con la sujeción de ambas cosas al tiempo histórico, serán la guía que nos permite articular todo este tratado de descripción diacrónica de los tipos iconográficos. Este tratado —que por su complejidad, necesariamente necesitará un desarrollo temporal dilatado—, pretende configurarse como un compendio que abarcará, a grandes rasgos, los temas más relevantes de la tradición cristiana².

3. ENFOQUE METODOLÓGICO

Es fundamental tener en cuenta que el presente proyecto —derivado en un tratado— es esencialmente de carácter iconográfico, descriptivo y clasificador, y como tal cosa, no pretende profundizar en aspectos hermenéuticos orientados

2 <https://tipos.blogs.uv.es/proyecto/justificacion/> [Consulta: 19/11/2020]. Nos estamos basando, en general, en aspectos ya expuestos en: GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir., coord. y ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana: 1. La visualidad del Logos*, «Introducción General. Los tipos iconográficos», Madrid. Ed. Encuentro, 2015, pp. 7-58. Se ha tenido que resumir el contenido para adecuarlo a los fines y extensión del presente dossier de *Norba-Arte*.

hacia una Historia cultural, lo propio de la iconología *sensu stricto*³. En este sentido, conviene clarificar dos aspectos metodológicos esenciales.

En primer lugar, si bien nos movemos fundamentalmente en el ámbito de la *iconografía*, no así en el de la *iconología*, no es tan sencillo disponer la línea divisoria entre ambos conceptos. Si tomamos la iconografía en su sentido conceptual puro, se trata de una disciplina más teórica que práctica. Así se desprende, por ejemplo, de una matización que hace Panofsky en el primer capítulo de su conocida obra *El significado de las artes visuales*:

«Recopila y clasifica [la iconografía] los datos sin considerarse obligada o capacitada para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos: la interacción entre los varios ‘tipos’; la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas; los propósitos o tendencias de los artistas y de los mecenas individualmente considerados, la correlación entre los conceptos inteligibles y la forma visible que en cada caso específico asumen éstos. En suma, la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable»⁴.

Es decir, si hacemos caso a esta matización de Panofsky sobre el sentido teórico que tiene la *iconografía*, podría afirmarse que la metodología seguida en el presente tratado sobre *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana* no sería estrictamente iconográfica, a pesar de nuestro propósito, sino que presentaría aspectos que mejor cabría encajar dentro de una *iconología*. Es evidente que el plan diacrónico con el que planteamos la continuidad y variación de los tipos iconográficos incide justamente en aspectos tales como la investigación de la génesis de los tipos iconográficos, con lo que ello supone también de interacción entre los varios tipos, la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas, etc., aspectos éstos no integrantes de la iconografía, *sensu stricto*, según esta matización de Panofsky, pero que sin los cuales este tratado resultaría excesivamente descriptivo, insípido y falto del interés inmediato que demanda el estudioso. Por otro lado, hemos pretendido también ajustarnos a lo que podría ser en términos generales una «historia de los tipos [iconográficos]», algo que, también en estricto sentido panofskiano, correspondería al «análisis del sentido secundario o convencional, que constituye el universo de las

3 Remito a las definiciones de iconografía e iconología que expuse anteriormente: GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología. Vol. 1. La Historia del arte como Historia cultural*, Ed. Encuentro, Madrid, 2008, pp. 20 y ss.

4 PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 50-51. El párrafo citado corresponde a un añadido clarificador realizado por Panofsky respecto del texto de la inicial edición de sus conceptos, publicada en la introducción de sus *Estudios sobre iconología*.

imágenes, historias y alegorías», y cuyo principio controlador o correctivo de la interpretación es precisamente la «historia de los tipos (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante conceptos y acontecimientos)». Por lo tanto, somos conscientes que debemos obviar esta posible contradicción, la cual realmente afectaría a los perfiles definitorios del mismo Panofsky, puesto que ¿cómo es posible elaborar una historia de los tipos sin tener en cuenta las circunstancias relativas a la génesis de los tipos iconográficos, así como de su continuidad y variación según diferentes contextos históricos? Es evidente que las definiciones, aunque son siempre necesarias, resultan también complejas, e incluso a veces pueden presentar perfiles rayanos en la utopía. De ello se dio cuenta Gombrich, y sin duda explica su marcado rechazo a formular definiciones. En nuestro caso, preferimos obviar este posible —o evidente— desliz del purismo panofskiano, dejando claro que consideramos este tratado como iconográfico, y no tanto como iconológico, puesto que nuestra pretensión aquí es ofrecer un prontuario descriptivo y explicativo de los tipos iconográficos, tratando de aproximarnos a lo más parecido que pueda ser aquella «historia de los tipos» a que se refirió Panofsky como principio controlador del acto interpretativo correspondiente al análisis iconográfico. Por tanto, lo que dejamos de lado como estrictamente iconológico, sería la Historia cultural propiamente dicha, entendiendo por tal cosa la consideración de las imágenes, o los tipos iconográficos —ya que no es posible el análisis iconográfico de una imagen sin contrastarla con la tradición tipológica a que pertenece—, como «síntomas culturales», o como documentos históricos, algo que, obviamente, resultaría inabarcable en empresas de la índole del presente tratado, y que más bien se entienden mejor como enfoques específicos dentro de monografías.

En cuanto al segundo aspecto metodológico, sostenemos que la definición de la iconografía como disciplina histórica con un perfil concreto, afecta también al vocabulario científico. De este modo, debemos hacer notar que tanto el sustantivo *iconografía* como el adjetivo *iconográfico*, son generalmente términos utilizados habitualmente por el colectivo de historiadores del arte, como referidos al contenido mismo de las representaciones artísticas, y no tanto a la disciplina como tal. De hecho, son corrientes expresiones tales como: «la iconografía de *Los desastres de la guerra* de Rubens», «esta custodia de Juan de Arfe es muy iconográfica (tiene mucha iconografía)», o bien «vamos a estudiar la iconografía de la Trinidad». No nos sentimos autorizados para calificar como «incorrectos» estos usos tan extendidos del término *iconografía*, los cuales, evidentemente, no denotan la disciplina como tal, identificándose el vocablo —en el primer y segundo casos concretamente—, como el contenido icónico en sí, o

el programa visual, y —en el tercer caso— con el concepto de «tipo iconográfico». Pero, si bien no nos sentimos autorizados para calificar estos usos como «incorrectos», nada nos puede impedir el señalarlos como «impropios»⁵. De modo que las expresiones anteriores resultarían a nuestro juicio más apropiadas si se formularan de otro modo: «el programa visual de *Los desastres de la guerra* de Rubens», «esta custodia de Juan de Arfe tiene un alto grado de interés iconográfico (o mucho contenido icónico)», y «vamos a estudiar el tipo iconográfico de la Trinidad». En el presente tratado hemos tratado de evitar todas aquellas expresiones en las que el vocablo *iconografía* no vaya referido específicamente a la disciplina histórica como tal.

La iconografía implica también otros términos de la misma familia, cuya propiedad o impropiedad puede llegar a ser confusa, incluso discutible; por ejemplo, si descendemos al plano del adjetivo «iconográfico». No existe desaforo ninguno en el uso del adjetivo en términos tales como: «análisis iconográfico» o «interpretación iconográfica» —referidos específicamente a actividades propias de la investigación del historiador—. Mas la expresión «programa iconográfico», podría también ser inapropiada, ya que presupone designar como «iconógrafo» al creador o inspirador de un programa —el artista mismo, el comitente, el teólogo o humanista asesor del discurso visual, etc.— cuando el calificativo debería aplicarse exclusivamente al estudioso o investigador, es decir el que se ocupa del análisis iconográfico. También, incluso, suele recibir impropriamente el nombre de «iconógrafo» el religioso dedicado a la creación del «icono» en el contexto teológico de la Iglesia Ortodoxa. Si bien puede resultar a estas alturas muy llamativo o extraño el tildar de inapropiada la expresión «programa iconográfico», por razones de pulcritud terminológica, es una expresión que procuramos evitar. En su lugar, planteamos otros términos más adecuados: «programa icónico», o mejor aún: «programa visual», vocablo éste que entraña la consideración de la imagen como fenómeno visual.

4. EL CONCEPTO DE «TIPO ICONOGRÁFICO»

Tipo iconográfico es un término poco implantado en el vocabulario de los historiadores del arte, que conviene clarificar para impulsar la generalización de su uso⁶. Es una expresión panofskiana, en cuanto que este estudioso, al

5 Ésta y otras cuestiones están más ampliamente tratadas en: GARCÍA MAHÍQUES, R., «Usos impropios de los términos 'iconografía' e 'iconología'», *Imago: Revista de Emblemática y Cultura visual*, nº 4, 2012, pp. 113-119. Doi: 10.7203/imago.4.1974.

6 Para la presente reflexión, me estoy apoyando en el texto que ya fue elaborado para la presentación de este proyecto en el VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática y que también ha

referirse al principio controlador que rige el referido «análisis del contenido secundario o convencional», es decir el análisis iconográfico propiamente dicho, remite, como acabamos de ver, a la «historia de los tipos». El concepto de *tipo* fue perfilado por el mismo Panofsky en una época temprana, cuando aún era profesor de la Universidad de Hamburgo y antes de exiliarse a los Estados Unidos. Desarrolló el concepto en aquel famoso ensayo publicado en la revista *Logos* (1932)⁷. Por *tipo* entendió primeramente Panofsky una fusión o síntesis en la cual un sentido fenoménico —el sentido primario o pre-iconográfico de la imagen, o sencillamente una *figura* simple de algo— se convierte en vehículo de un tema o un significado. En otras palabras, el modo concreto como se llega a configurar en imagen un tema o un asunto. Aquí preferimos utilizar la expresión *tipo iconográfico* a sencillamente *tipo*, como la llegó a utilizar Panofsky, por simples razones de precisión terminológica, así como didácticas, ya que el *tipo* nos remite directamente a la iconografía, ámbito en el cual tiene sentido pleno. Entendemos que su etimología procede del griego: *typos*, cuyo significado es muy variado: figura, imagen, huella, cuño —de una moneda—, escultura, estatua, modo de ser, etc.⁸. Aquí debemos tomarlo como la plasmación o concreción sensible de la idea. Así mismo, debe ser encajado también el hecho de que los tipos iconográficos se codifican en la tradición cultural, es decir que adquieren un carácter convencional, observándose en ellos una continuidad a lo largo de la historia, así como variaciones en función de su movilidad cultural. De este modo, las culturas llegan a disponer de un repertorio icónico compuesto de diferentes tipos iconográficos por medio de los cuales se vehiculan determinados temas, comunicándose también los valores asociados a dichos temas.

Es importante, llegados a este punto, que sepamos diferenciar bien lo que es *tema* de lo que es *tipo*. El tema es algo conceptual y abstracto, extra-artístico, mientras que el tipo es lo concreto en que se traduce o se hace sensible el tema en el ámbito artístico e icónico. El tema, en su amplitud más general, es cualquier noción perteneciente al ámbito de lo ideal, o de la conciencia, que puede ser objeto de figuración. La plasmación concreta de esta figuración en términos icónicos es lo que conduciría al *tipo*, el modo concreto cómo el tema se establece en imagen —o en sucesión de imágenes—. Por ejemplo, la Santa Cena es

llegado a formar parte de: GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología. Vol. 2. Cuestiones de método*, Madrid, Ed. Encuentro, 2009, pp. 23 y ss.

⁷ Sobre ello, vid. en GARCÍA MAHÍQUES, R., *op. cit.*, 2008, pp. 260 y ss.

⁸ Se trata de la misma expresión, *typos*, empleada por san Pablo en el famoso pasaje: «(...) con todo, reinó la muerte desde Adán hasta Moisés aun sobre aquellos que no pecaron con una transgresión semejante a la de Adán, el cual es figura (*typos*) del que había de venir...» (Rom 5, 14). Es la clave de lo que se denomina *simbolismo tipológico*: la comprensión del Antiguo Testamento como revelación profética de la salvación contenida en el Nuevo Testamento. En dicho sentido, para san Pablo, Adán es prefigura, o *tipo*, de Cristo.

un *tema* evangélico conocido por la generalidad de los creyentes, los cuales mantienen vivo en su figuración mental, en su imaginario, un conjunto narrativo de acontecimientos ocurridos en dicho episodio. En el momento en que los artistas se disponen a volcar en imágenes dicho tema, podemos obtener diferentes *tipos iconográficos*, en función de lo que se quiera establecer. Así, la *Santa Cena* que pintó Leonardo da Vinci en el refectorio de *Santa Maria delle Grazie* de Milán (1495-1497), corresponde a un tipo diferente al establecido por Ribalta en el altar mayor de la *Capilla del Colegio de Corpus Christi* de Valencia (1604). Leonardo se centra en el efecto que produce en los Apóstoles las palabras de Cristo, anunciando que uno de ellos le iba a traicionar; Ribalta lo hace en la consagración del pan y del vino, la fundación del sacramento de la Eucaristía.

Es esencial, insistamos en ello, tener en cuenta que el *tema* o asunto pertenece al ámbito ideal de la conciencia, o del conocimiento, siendo por tanto algo abstracto, mientras que el *tipo* pertenece al plano sensible y concreto de la imagen, cumpliendo con una función comunicativa al tiempo que evocadora, sentimental y poética. También es esencial entender que dicho plano sensible no corresponde a la concreción formal de la composición, sino al modo cómo es establecido el contenido icónico, puesto que un mismo tipo iconográfico puede presentar modalidades formales: *esquemas compositivos* o *motivos* muy diferentes, algo que no es sustancial en el análisis iconográfico. Con todo, a veces, las modalidades compositivas pueden estar íntimamente relacionadas con tipos concretos, pero no siendo así, la consideración de éstas sólo tiene sentido dentro del análisis estilístico o formal.

No debe ser tomado el concepto de *tema* exclusivamente como lo general que puede fundar múltiples aspectos particulares, aunque en realidad nos resulte muy práctico proceder así: por ejemplo, referirnos al tema: *misterios gozosos del Santo Rosario* como lo general⁹, y hablar de tipos concretos cuando nos enfrentemos con cada «misterio» particular. El *tema* puede ser también el asunto, en abstracto, correspondiente a un tipo iconográfico que encontramos en una pieza artística concreta sin necesidad de plantearnos si dicho tema puede admitir un desarrollo tipológico plural. Es evidente, de este modo, que la «Visitación de la Virgen María a su prima santa Isabel», independientemente de que pueda ser el segundo de dichos *misterios gozosos*, como pasaje evangélico es *tema* de una pintura de Giotto en la *Capilla Scrovegni* de Padua (1305) (Fig. 2).

9 Misterios Gozosos: 1. La Anunciación a la Virgen María y la Encarnación del Verbo; 2. La Visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel; 3. El Nacimiento del Hijo de Dios en Belén; 4. La presentación de Jesús y Purificación de María; 5. El Niño perdido y hallado en el Templo.



Fig. 1. La Visitación. Giotto, *Capilla Scrovegni*, ca. 1305, Padua.

Se conforma en *tipo iconográfico*, en el sentido que se ajusta a unas exigencias determinadas por lo que es propio y precisable de esta representación narrativa: un momento, un lugar, gestos, atributos, etc. Dicho tipo de la Visitación es también convencional, es decir, lo reconoce como tal toda una comunidad de creyentes —o de participantes de la cultura cristiana independientemente de sus creencias— y, además, pervive a lo largo del tiempo en la tradición convencionalizada de la cultura visual cristiana. No obstante, la convencionalidad no es esencial en la definición del tipo iconográfico, ya que un artista puede concretar visualmente un asunto concreto —incluso un discurso visual complejo— bajo unas pautas absolutamente personales basándose únicamente en su pensamiento, como ocurre mayormente en el arte contemporáneo. Así, el conocido *Guernica* de Picasso, no sólo sería un tipo iconográfico, sino también un discurso visual que combina diferentes tipos —convencionales o no— y de cuya inteligencia se han ocupado tanto los historiadores del arte como del público en general.

El concepto de *tipo iconográfico* es prácticamente coincidente con lo que en otras lenguas, como el inglés, traduciríamos literalmente al castellano como *sujeto*: *subject*. En inglés, por ejemplo, son posibles expresiones tales como: «*the subject of these two engravings is the same: the flagellation of Christ*» [el sujeto de estos dos grabados es el mismo: la flagelación de Cristo], o «*the subject of this painting corresponds to Hercules facing the Nemean lion*» [el sujeto de este cuadro corresponde a Hércules enfrentado al león de Nemea]. No cabe duda de que, en castellano, estas expresiones suenan muy extrañas, puesto que no existe tradición que avale el concepto de *sujeto* con este significado, y sea

probablemente la razón que explique la utilización del término *motivo* en lugar de tal vocablo. Es un auténtico problema terminológico que necesita una solución. Si en inglés, por ejemplo, se distinguen *motif* y *subject*, tal cosa no se produce en castellano siendo probablemente la razón que pueda explicar que el vocablo *motivo* sea utilizado inapropiada e incorrectamente en el ámbito disciplinar hispánico de la Historia del arte¹⁰. Esta carencia puede ser subsanada recurriendo al término *tipo iconográfico*. Si sustituimos la expresión *sujeto* por la de *tipo iconográfico*, las expresiones que acaban de ser citadas como ejemplo pueden resultar más plausibles. Creo que, en líneas generales —no exhaustivamente, ya que los vocablos nunca tienen traducción exacta a otra lengua—, la expresión *tipo iconográfico* puede traducir perfectamente *subject*. Obsérvese en esta frase de la web de Iconclass, en la que se justifica la utilidad de la herramienta: *Art historians, researchers and curators use it to describe, classify and examine the subject of images represented in various media such as paintings, drawings and photographs*. Evidentemente, *subject* podría aquí también admitir una traducción como *tema*, *asunto*, *significado*, *contenido*, y otras equivalentes, aunque nunca la de *motivo*. No obstante, la expresión *tipo iconográfico* la podría substituir de un modo netamente conceptual de acuerdo con la tradición de la iconografía-iconología.

Una incidencia muy importante en el ámbito de la investigación universitaria española, en la cual conviene reparar, es cierta tendencia a la confusión del *tipo iconográfico* con lo que podríamos entender con toda propiedad *esquema compositivo* o *motivo* —estos dos últimos términos vienen a ser lo mismo en el sentido disciplinar iconográfico¹¹. Sirva el ejemplo de un estudiante de doctorado que me planteó, cierto día, un estudio iconográfico sobre el *tipo* de la *boca de Leviatán* en el arte medieval, y creyó que su trabajo debía de consistir en relacionar con dicho tipo, casos sobre *bocas tragadoras* dentro de las convenciones de la tradición occidental, como podría ser el caso de Jonás arrojado a las fauces del monstruo marino y otros casos similares. En realidad, la clase de indagación que este estudiante planteaba era sobre la *tradición formal* que permitió técnicamente a los artistas fundamentar la composición de la boca de Leviatán tragando a los condenados, algo que de ningún modo puede ser un estudio sobre el *tipo iconográfico* de la *boca de Leviatán*; ni siquiera ser considerado como *iconográfico*. Sencillamente, Jonás engullido por el monstruo es un tipo iconográfico, y la boca de Leviatán tragando a los condenados

10 El Diccionario de la RAE, define «motivo» de un modo conciso: «En arte, rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas». Se trata, por tanto, de un rasgo repetitivo, por ejemplo, en una ornamentación: hojas de acanto, roleos, rocallas, etc., y por tanto no se confunde con el tipo iconográfico.

11 Para el perfil exacto del concepto de motivo en la Historia del arte y particularmente para la iconología, vid. GARCÍA MAHÍQUES, R., *op. cit.*, 2009, pp. 34-37.

en el contexto del Juicio Final es otro tipo distinto. Es evidente que el estudiante confundió *tipo* con *esquema compositivo* o *motivo*. Lo mismo puede ocurrir cuando tenemos en cuenta que la escena de la Adoración de los Magos, tal como la vemos codificada en los sarcófagos paleocristianos (Fig. 2), deriva *compositivamente* del séquito de vencidos oferentes presentando dones al emperador, tema éste que puede ser observado, por ejemplo, en la romana columna de Marco Aurelio (ca. 176-192, Roma), o en el *Díptico Barberini* (primera mitad, s. VI, París, ML) (Fig. 3). Es evidente que aquí lo que se está considerando es sencillamente la solución técnica hallada por los talleres escultóricos para componer o dar forma al tema cristiano de la Adoración de los Magos, algo que en sentido estricto no constituye un aspecto *iconográfico*¹².



Fig. 2. Adoración de los Magos. *Sarcófago de Castiliscar*, mediados del s. IV, Castiliscar, iglesia de san Juan Bautista (detalle).



Fig. 3. Victoria y cortejos de tributarios bárbaros e hindúes. *Díptico Barberini*, primera mitad del s. VI, París, Louvre.

12 Todo ello no obsta para que la transformación icónica de estos séquitos con base a un mismo esquema compositivo, también pueda tener una interpretación cultural, si tomamos en sentido warburgiano dicho esquema compositivo, no únicamente como un esquema formal, sino como un símbolo sujeto a una continuidad y una variación a través de diferentes momentos culturales. Aquí es donde cabe hablar también de *temas de encuadre*, concepto que formuló Jan Bialostoki. En cualquier caso, conviene asentar bien el concepto de *tipo iconográfico* y marcar la distinción entre los diferentes tipos. Esto es esencial para la inteligencia del presente proyecto.

5. IMAGEN CONCEPTUAL E IMAGEN NARRATIVA

La distinción de estos dos conceptos es una clave que guía el presente proyecto, por lo que es muy importante que los perfilemos aquí desde una perspectiva histórica. Conviene comenzar poniendo de relieve que en la diferenciación entre imagen conceptual e imagen narrativa radica el sentido mismo del arte clásico de Occidente, es decir aquel modo de concebir la representación artística inaugurado por los antiguos griegos y cuya trascendencia define el concepto de la representación icónica en Occidente a lo largo de los siglos. Esta consideración supone corregir substancialmente, o al menos matizar, determinados tópicos que la Modernidad ha sustentado en el territorio histórico-artístico¹³. En lo referido a la revolución griega, uno de estos tópicos radica en el excesivo protagonismo concedido al concepto griego de *mimesis* y de arte imitativo. En concreto, en el perfil que adquiere para los modernistas la «revolución clásica del arte», como algo circunscrito exclusivamente a la conquista del ilusionismo mimético, parcialidad que debe corregirse para ser entendida dicha revolución no de otro modo que como evocación artística libre sobre acontecimientos mitológicos e históricos por medio de la *mimesis*; es decir, la narración icónica. Esta gran conquista del mundo helénico fue algo prácticamente inexistente en el antiguo Egipto o en las culturas mesopotámicas, civilizaciones en las que la expresión artística estuvo casi totalmente vinculada a los ritualismos o al servicio del poder, lo que se traducía en el símbolo y el concepto político-religioso a través de unas formas convencionales subordinadas a este fin, no tanto así a la apariencia del mundo.

Fue ya Gombrich quien puso de relieve que la explicación del fenómeno de la revolución griega se había hecho tradicionalmente recurriendo a la limitación de medios que impedía al arte pre-griego evocar una escena de apariencia viva; es decir, la inhabilidad para representar la locación espacial hacía imposible un arte de la narración mitológica. Había sido ésta justamente la hipótesis del profesor Hanfmann, sostenida en un coloquio sobre la narración en el arte antiguo (Chicago, 1957) que resumía la opinión predominante: «Cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron un modo convincente para representar el cuerpo humano, pusieron en marcha una reacción en cadena que

13 Voy aquí a tratar de sintetizar los aspectos esenciales que ya desarrollé en GARCÍA MAHÍQUES, R., *op. cit.*, 2009, especialmente entre las pp. 53-92 sobre el sentido de las representaciones conceptual y narrativa, así como de la revolución estética griega. Más tarde retomé la reflexión en la ponencia de clausura del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, celebrado en Pamplona entre los días 9-11 de diciembre de 2009: GARCÍA MAHÍQUES, R., «Imagen conceptual e imagen narrativa», en ZAFRA, R. Y AZANZA, J. (eds.), *Emblemática trascendente*, Sociedad Española de Emblemática / Universidad de Navarra, col. Anejos de Imago: Revista de Emblemática y Cultura visual n. 1, 2011, pp. 65-86.

transformó el carácter de la narración griega». Ante ello, Gombrich sintió la necesidad de proponer la hipótesis inversa: «cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron el carácter de la narración griega, pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó los métodos de representación del cuerpo humano; y bastante más que esto»¹⁴. Compartimos de este modo con Gombrich que la narración fue el motor de la revolución griega, no así la conquista de la ilusión mimética, ya que:

«¿No es mucho más verosímil que los descubrimientos que infundieron vida a la estatua erecta aislada se hicieron primero en contextos narrativos que requerían una recreación convincente de una situación: por ejemplo, en los grupos narrativos de los frontones, con su evocación dramática de episodios míticos?»¹⁵.

Desde esta perspectiva se nos impone una distinción —ya realizada agudamente también por Gombrich en el citado estudio, pero sin demasiado impacto en la investigación histórico-artística— que creemos esencial para la comprensión de la visualidad artística de Occidente: el arte conceptual y el arte narrativo¹⁶. Por arte conceptual debemos entender originariamente toda aquella producción artística pre-griega que se expresa mediante una iconicidad que traduce en imágenes, o en diagramas icónicos, determinados conceptos mentales. Así, en la estela donde se hallan grabadas las 282 leyes del Código de Hammurabi (ca. 1760, París, Museo del Louvre), la parte superior presenta una imagen conceptual en relieve en la que el rey Hammurabi recibe las leyes de manos del dios Shamash¹⁷. Es también una imagen simbólica que manifiesta el rango divino del gobierno del monarca. Para tal fin, la representación, aunque basada en la realidad sensible, recurre también a una serie de convenciones esquemáticas como son la disposición formal en perfil, la gestualidad, la indumentaria y los atributos. Lo mismo ocurre en Egipto, donde el artista se interesó de modo fundamental en registrar rasgos distintivos que permitiesen la clara legibilidad de un discurso conceptual. Se representan conceptos por medio de diagramas visuales. Gombrich citó el ejemplo de la pintura mural de la tumba de Ra-hotep (2.600 a.C.) (fig. 4), subrayando el hecho de que no puede ser leída de acuerdo con nuestro adiestramiento «griego» (narrativo) de la visualidad, típico de los arqueólogos del siglo XIX: «donde creemos ver una pintura del dueño de la

14 GOMBRICH, E.H., «Reflexiones sobre la revolución griega», en *Arte e Ilusión*, Debate, Madrid, 1998, pp. 109-110.

15 GOMBRICH, E.H., *op. cit.*, 1998, p. 113.

16 A esta distinción ya dediqué un capítulo: GARCÍA MAHÍQUES, R., *op. cit.*, 2009, pp. 53-75. Voy a retomar aquí los elementos argumentales esenciales para ampliar la reflexión hacia otros aspectos no tratados en ese lugar.

17 La estela fue encontrada en Susa, a donde fue llevada como botín de guerra en el año 1200 a. C. por el rey de Elam Shutruk-Nakhunte. Actualmente, en el Museo del Louvre, París.

tumba visitando a los campesinos de su finca, el egipcio puede ser que viera dos diagramas distintos: el del muerto y el de las labores rurales». La sucesión de episodios es puramente conceptual, no narrativa. Se trata de la transcripción visual de acontecimientos típicos e intemporales, que en el caso del contexto funerario donde se ubican significan una fuente de dicha para el muerto.



Fig. 4. Ra-Hotep y labores rurales Diagrama conceptual icónico en la *Tumba de Ra-Hotep*, 2.600 a.C., Egipto.

Por arte narrativo debemos entender lo propio de la revolución griega, la cual se concreta precisamente en la narración visual entendida como una ficción consciente. Es el descubrimiento del reino crepuscular de los «sueños para los que están despiertos» lo que constituye probablemente el descubrimiento decisivo de la mente griega, sostiene Gombrich, añadiendo también que nadie aún ha contado la historia de la gradual emancipación de la ficción consciente respecto del mito y de la parábola moral¹⁸, algo que no puede abordarse aislándolo del desarrollo de la razón crítica en la cultura griega. La emancipación de la imagen visual se realizó pues por medio de la narración mimética y el impacto «tuvo que dejarse sentir primeramente allí donde el reino de la poesía coincide con el del arte, en la esfera de la ilustración». En efecto, las primeras representaciones con escenas humanas tratan de evocar libremente episodios míticos — los poemas homéricos— conducidos por la narración, algo que se manifiesta

18 GOMBRICH, E.H., *op. cit.*, 1998, p. 109.

en la decoración vascular cerámica, y terminará en la conquista de la representación realista y verosímil de hombres y seres.

Con todo, la imagen conceptual no desaparece con la revolución griega, es más toma impulso en momentos en los que el poder necesita recurrir al sugestivo mundo de la imagen para manifestar permanentes complejos imaginarios. En realidad, con el descubrimiento griego de la imagen temporal y fugaz, algo se había sacrificado respecto de la función intemporal de la imagen conceptual poderosa. Tendrían que venir otros tiempos en los que la función de la imagen requiera nuevamente de lo conceptual. El ascenso de las religiones orientales en el mundo romano, fenómeno que gradualmente se produce a partir del siglo III, requerirá nuevamente de la función conceptual y ésta llegaría a ser nuevamente completa cuando se requirió la adaptación de la imagen a las exigencias del ceremonial imperial y la revelación divina. Dejó entonces de interesar el ilusionismo mimético: «a la imagen no se le preguntaba ya por el cómo y el cuándo: quedaba reducida al qué del recital impersonal. Y al cesar el contemplador de interrogar a la imagen, cesó el artista de interrogar a la naturaleza»¹⁹.



Fig. 5. Adoración de los Magos al Niño en majestad en el regazo de María. Diagrama conceptual icónico de *Santa Maria de Taüll*, ca.1123, La Vall de Boí.

De un cambio de función derivó también un cambio de forma y el arte volvió a ser esquemático y diagramático: conceptual. Tuvo momentos culminantes en el mundo bizantino, así como en el románico de Occidente. Si tomamos el ejemplo del ábside de Santa Maria de Taüll (ca. 1123) (fig. 5) nos encontramos ante un auténtico diagrama conceptual presidido por Cristo bendicente portador del rollo de la ley, sentado en el regazo de su madre que le hace de trono, en medio de una organización en donde se suceden, de abajo hacia arriba, diferentes registros que corresponden a la particular cosmovisión teocéntrica medieval: desde las criaturas, pasando por el apostolado que constituye el nivel histórico, culminado con la visión del cordero en lo alto. No obstante,

19 GOMBRICH, E.H., *op. cit.*, 1998, p. 124.

la conquista de la narración realizada por el mundo antiguo no desaparece del todo. La visión de la majestad divina en el regazo de María tiene lugar en el contexto de la Adoración de los magos, un episodio narrado en los Evangelios, tanto canónicos como apócrifos y constituido como tipo iconográfico desde la época paleocristiana. En el fondo, imagen conceptual e imagen narrativa se irán combinando y adaptándose a la función, razón determinante principal, en última instancia, de todo el desarrollo de la visualidad artística.

La imagen destinada al culto es la imagen conceptual por excelencia en el seno del cristianismo. En el ámbito del culto a los santos es en donde el arte cristiano ha demostrado ser especialmente creativo y eficaz. La caracterización mediante atributos ha sido la tónica que ha definido la concreción conceptual que, además, ha tendido a una codificación.

6. PLAN DE LA COLECCIÓN

El proyecto/tratado ha sido concebido en partes; Dios, los ángeles, los demonios, Antigua Alianza, Encarnación y Redención y Cristianismo. Dentro de cada parte se disponen sus correspondientes volúmenes:

DIOS

1. La Visualidad del Logos (PUBLICADO)

Los tipos de la Trinidad. La obra del *Logos* creador.

LOS ÁNGELES

2. I. La Gloria y sus jerarquías (PUBLICADO)

La Angelología. Las jerarquías celestes. Los tres Arcángeles canónicos.

3. II. Solicitud de los Espíritus celestes (PUBLICADO)

Los Siete Príncipes angélicos. La actividad angélica.

4. III. La música del Cielo (PUBLICADO)

Los ángeles músicos: en la narración sagrada, en la Virgen María y en los santos.

LOS DEMONIOS

5. I. El Diablo y la acción maléfica (PUBLICADO)

Los tipos del Diablo. La actividad demoníaca.

6. II. Bestiario, Música endiablada y Exorcismo (PUBLICADO)

El bestiario del Diablo, los demonios músicos y el exorcismo.

ANTIGUA ALIANZA

7. I. Los Patriarcas (EN PREPARACIÓN)

La Caída. Los Patriarcas: Noé, Abraham e Isaac.

8. II. Israel y el Éxodo (EN PREPARACIÓN)

Jacob, José, Moisés y el Éxodo.

9. III. Israel en la Tierra Prometida

Josué, los Jueces y los inicios de la monarquía: Saúl.

10. IV. El Rey David (EN PREPARACIÓN)

Historia del reinado de David.

11. V. Salomón, los Profetas y el Exilio

Salomón, los reinos de Judá e Israel y los profetas antes y durante el exilio.

12. VI. El Judaísmo y los Escritos

Nacimiento del judaísmo tras el exilio y los Escritos.

ENCARNACIÓN Y REDENCIÓN

13. I. La Encarnación del Hijo

Historia de María y la Encarnación del Hijo de Dios.

14. II. La Infancia de Jesús

Historia del Nacimiento e infancia con la sagrada Familia.

15. III. La Manifestación del Mesías

Bautismo, tentaciones en el desierto y milagros.

16. IV. El Magisterio de Cristo

Doctrina, parábolas y ejemplos morales. Preludio de la Pasión.

17. V. La Pasión de Jesucristo

Proceso, Crucifixión, Muerte y Entierro de Jesucristo.

18. VI. El Triunfo del Redentor

Resurrección, Ascensión y Pentecostés. Asunción y Coronación de María.

19. VII. La Iglesia de los Apóstoles

Vida y hechos de los Apóstoles. La Revelación de Juan.

20. VIII. Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador

Tipos conceptuales de Jesucristo.

21. IX. La Madre de Dios

Tipos conceptuales de María como Madre de Dios.

22. X. Advocaciones de María

La Inmaculada Concepción y otras advocaciones marianas.

CRISTIANISMO

23. I. Sacramentos de la iniciación y la curación

Bautismo, Confirmación, Eucaristía, Penitencia y Extremaunción.

24. II. Sacramentos del servicio (EN PREPARACIÓN)

Orden sacerdotal y Matrimonio.

25. III. Las Virtudes (EN PREPARACIÓN)

Virtudes Cardinales y Virtudes teologales.

26. IV. Los Novísimos

La Muerte, el Juicio, el Cielo y el Infierno.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA MAHÍQUES, R., «Usos impropios de los términos ‘iconografía’ e ‘iconología’», *Imago: Revista de Emblemática y Cultura visual*, nº 4, 2012, pp. 113-119. Doi: 10.7203/imago.4.1974.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología. Vol. 1. La Historia del arte como Historia cultural*, Madrid, Encuentro, 2008, pp. 20 y ss.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología. Vol. 2. Cuestiones de método*, Madrid, Ed. Encuentro, 2009, pp. 23 y ss.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., «Imagen conceptual e imagen narrativa», en ZAFRA, R. y AZANZA, J. (eds.), *Emblemática trascendente*, Sociedad Española de Emblemática / Universidad de Navarra, col. Anejos de Imago: Revista de Emblemática y Cultura visual n. 1, 2011, pp. 65-86.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., «Introducción General. Los tipos iconográficos», en GARCÍA MAHÍQUES, R., (dir., coor. y ed.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana: 1. La visualidad del Logos*, Madrid. Encuentro, 2015, pp. 7-58.
- GOMBRICH, E.H., *Arte e Ilusión*, Madrid, Debate, 1998.
- PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 50-51.

Rafael García Mahiques

Universitat de València
Catedrático de Historia del Arte
<https://orcid.org/0000-0002-9889-7228>
rafael.g-mahiques@uv.es