

INTRODUCCIÓN GENERAL A LOS ESTUDIOS ICONOGRÁFICOS Y A SU METODOLOGÍA.

ISBN - 84-9822-173-0

María Isabel Rodríguez López

THESAURUS: Iconografía, Metodología, Estudios iconográficos.

RESUMEN O ESQUEMA DEL ARTÍCULO: El presente trabajo tiene por objeto la clarificación de algunos aspectos relacionados con los estudios iconográficos y su metodología. En él se definen con toda claridad, y acudiendo a ejemplos concretos, los términos y conceptos habitualmente utilizados en los trabajos relacionados con el campo de la Iconografía, al tiempo que se propone al lector-investigador un método práctico y coherente a seguir.

1. Iconografía: Definición y evolución del término

Si atendemos a la etimología del término, procedente de los vocablos griegos “iconos” (imagen) y “graphein” (escribir), la Iconografía podría definirse como la disciplina cuyo objeto de estudio es la descripción de las imágenes, o como han señalado algunos autores, *la escritura en imágenes*. Esta aproximación etimológica puede entenderse y verificarse, sin embargo, desde varios puntos de vista, y así ha ocurrido en Europa desde el siglo XVI. Un rápido vistazo a la historiografía de la Edad Moderna pone de manifiesto que ya en aquel tiempo existieron dos formas básicas de acercamiento al hecho iconográfico, que en ocasiones han sido consideradas, no sin cierto riesgo, como métodos científicos excluyentes.

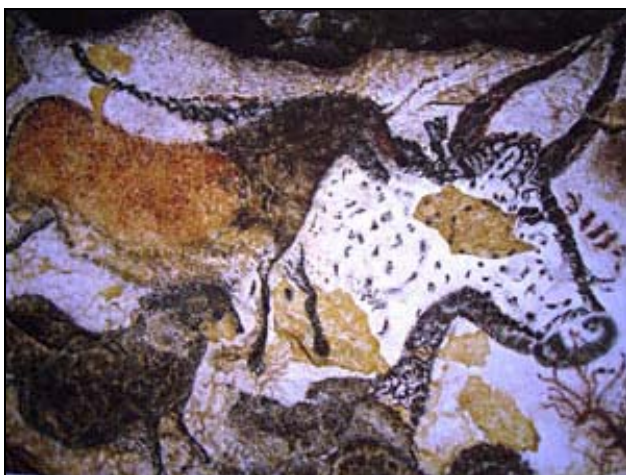


Fig. 1. Pinturas rupestres de la cueva de Lascaux (Francia). Magdaleniense

Estudiosos como Furétiere, Esteban de Terrero, Pando, Covarrubias y otros, abrieron una línea de estudio según la cual, la Iconografía era considerada como la mera descripción de las imágenes contenidas en las obras de arte. De esta suerte, los estudiosos prestaron su atención a los asuntos o motivos de representación, y muy en particular a las galerías de retratos, tan en populares durante

aquel tiempo. Al mismo tiempo, otros autores, intuyeron en sus escritos que las imágenes eran susceptibles de ser comprendidas como transmisoras de un mensaje intelectual, y que su lectura entrañaba, en muchos casos, una información o significado que no siempre era entendido por todos, dadas sus profundas connotaciones culturales. Esta segunda tendencia señalada estaría llamada a tener gran desarrollo entre los autores franceses del siglo XIX, de entre los cuales merecen ser especialmente destacados por sus aportaciones, Molanus, Bosios o Bolland, considerados hoy como los pioneros de la Iconografía moderna, consolidada como ciencia en torno a 1950 (González de Zárate, J.M.: 1990, pp. 15-18).

Aunque las tendencias metodológicas relacionadas con la Iconografía han disociado, en ocasiones, ambos aspectos, no debe ponerse en tela de juicio que la Iconografía nos permite conocer las imágenes, en cuanto formas y también en sus aspectos semánticos, puesto que consiste tanto en el conocimiento y análisis de los

prototipos formales, basados en las fuentes escritas que aluden a ellos, como en el propósito de desvelar, al menos parcialmente, los mensajes que en ellas se encierran. Además, la Iconografía es también el estudio de la evolución de los iconos, lo que Fritz Saxl llamó la “vida de las imágenes”, y el análisis de su desarrollo, de sus transformaciones a lo largo de los siglos y de sus pervivencias. La Iconografía no consiste únicamente en ilustrar o poner en relación un texto con una determinada imagen, sino que es una ciencia mucho más compleja, cuyo estudio requiere de una metodología específica y apropiada. El acercamiento puntual a todos los aspectos citados puede culminar en una lectura o interpretación más o menos feliz del significado de la imagen, es decir, de su simbolismo, o Iconología.

Es bien sabido que las imágenes han tenido funciones muy diversas a lo largo de la Historia de la Humanidad: desde las pinturas de las cavernas (mágico-propiaciatoria) (fig.1), pasando por las imágenes de culto (religiosa-ritual) (fig.2), o las concebidas como trasunto del poder (propaganda política o religiosa) (fig.3), las imágenes narrativas, didácticas, aleccionadoras, o de tono moralizante, hasta llegar, finalmente, al concepto de arte por el arte, tan ajeno a la mentalidad de la mayoría de las antiguas y modernas civilizaciones.



**Fig. 3. Augusto de Prima Porta, S. I.
Museos Vaticanos**



**Fig. 2. Temis de
Ramnute. S III a.C.
Museo Nacional de
Atenas**

No cabe duda de que a lo largo de la Historia, las imágenes han ejercido un gran poder de sugestión en todas las culturas; basta con hacer una reflexión sobre las imágenes publicitarias en la actualidad para comprender lo significativo que puede llegar a resultar ese poder (fig.4). Leer las imágenes e interpretarlas correctamente es una labor que entraña gran dificultad: el punto de partida es, como ya se ha señalado, el conocimiento de un código semántico en el que intervienen muchas coordenadas culturales, y en este punto radica el principal obstáculo para la interpretación a la que nos referíamos. Entender las imágenes forjadas en culturas ajenas a la que vivimos es un ejercicio de gran complejidad, ya que el mensaje que éstas nos

transmiten aparece difuso e indefinido a nuestros ojos, velado e incomprensible por el paso de los siglos. Son muchos los riesgos que el historiador o el iconografista debe afrontar a la hora de llevar a cabo una interpretación.



Fig. 4. Imagen publicitaria actual

2. Escuelas de iconografía. El método Panofsky.

Existen varias escuelas, ya tradicionales, en relación con los estudios iconográficos, de las que sobresale, sin duda, la conocida escuela de Warburg. Sus principales impulsores fueron eruditos de la talla de Aby Warburg, Erwin Panofsky, Jean Seznec, o el profesor Edgard Wind, por citar sólo los más destacados. De todos ellos fue Panofsky (1892-1968) quien sentó las bases de un método iconográfico, al concebir la Iconografía como una historia del arte de los textos y de los contextos, es decir, como una aventura puramente intelectual y no como una experiencia sensible. No sin riesgo de caer en una excesiva simplificación, en las siguientes líneas se resumirán las bases en las que se asienta su pensamiento, con la única pretensión de invitar al lector y al investigador a conocer de primera mano los escritos del erudito inglés. En sus estudios se aboga por una Historia del Arte de carácter contextualista, en la cual cada obra de arte, sea cual sea su naturaleza, debe ser entendida y analizada como una expresión cultural mucho más compleja que un combinado más o menos armonioso, en el que atender a la habilidad técnica, o a la belleza que dimana de sus colores o formas.

El pensamiento de Panofsky aboga por una concepción sincrónica, ya que obliga a plantear disertaciones polivalentes en las que se tengan en cuenta muchos aspectos, y en las que se atiende más al contenido intelectual que a las formas. Bajo este enfoque, las obras de arte se convierten en ideas, en elaboraciones intelectuales puras, y dejan de ser meras formas. Su conocimiento requiere de un análisis integral, en el que se investigue tanto acerca de su forma como sobre su significado. En dicho planteamiento resulta ineludible rastrear en la urdimbre que conecta el arte con la filosofía, la sociología, la música, la religión, o incluso con la ciencia. La tarea primordial del historiador del arte, según esta concepción, no es otra que la de intentar reconstruir aquellos fundamentos sociológicos y de progreso en los que fueron elaboradas las obras de arte o escritos los textos referidos a ellas. En palabras del

propio Panofsky, la obra de arte es un *producto de la mente que, culturalmente cristalizada daba lugar a la forma.*

Resumimos, a continuación, los tres niveles de significación de la obra de arte según Erwin Panofsky:

- a. **Nivel preiconográfico.** (Significación primaria o natural de la obra de arte). Consiste en una interpretación primaria o natural de lo que contempla, a simple vista, el espectador de una obra de arte: una descripción en la que las figuras o los objetos representados no se relacionan con asuntos o temas determinados. Se trata, pues, de reconocer e identificar lo que se observa, sin la necesidad de poseer conocimientos icónicos, aunque sí se precisa una mirada atenta que repare hasta en los más pequeños detalles representados.
- b. **Nivel iconográfico** (Significación secundaria o convencional). Consiste, básicamente, en desentrañar los contenidos temáticos afines a las figuras o a los objetos figurados en una obra de arte. Este nivel corresponde ya a un grado lógico, puesto que en el análisis hay que acudir a la tradición cultural, principalmente a las fuentes icónicas y a las fuentes literarias. En virtud de dichas fuentes, se trata de identificar el asunto representado y de ponerlo en conexión con las fuentes escritas.
- c. **Nivel iconológico** o iconografía en sentido profundo (Significación intrínseca o contenido). Es la explicación del significado intrínseco o dimensión profunda de una obra de arte. Consiste en ahondar sobre el concepto o las ideas que se esconden en los asuntos o temas figurados, y sobre su alcance en un contexto cultural determinado. Para afrontar el análisis iconográfico en este nivel (iconológico), se hace precisa una amplia investigación de los textos escritos y del contexto cultural relacionado con la obra de arte. Este nivel supone en todos los casos gran complejidad, por lo que el historiador debe proceder con cautela; no es extraño que el estudioso se deje llevar por premisas o puntos de partida inexactos, y que de ello resulten interpretaciones arbitrarias que, en la mayoría de los casos, puedan aparecer, *a priori*, como especulaciones coherentes.

La huella dejada por Panofsky y otros eruditos ha sido enorme en la historiografía, aunque muchos autores han simplificado su método, acaso por falta de erudición, y han prescindido, en sus trabajos, de la apreciación-experiencia estética.

Según sus propias palabras *en una obra de arte, la forma no puede separarse del contenido; la distribución del color y de la línea, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que deba ser como espectáculo visual, debe entenderse como vehículo de una significación que trasciende a lo meramente visual* (Panofsky: 1955).

2.1. Un ejemplo de aplicación del método Panofsky: el Nacimiento de Venus de Sandro Boticelli.

Para mejor comprensión de todo lo expuesto, hemos elaborado un comentario personal sobre el conocido “Nacimiento de Venus” de Sandro Boticelli (Florencia, Uffizi), que pueda servir de ejemplo de lo que supone el desarrollo de estos tres niveles de lectura a los que nos hemos referido en las líneas precedentes (fig.5).



Fig. 5. Nacimiento Venus. Boticelli. Florencia, Museo de los Uffizi

Nivel Preiconográfico: Pintura que se desarrolla en un paisaje marino, concretamente en la línea de costa, en la que vemos cuatro figuras. El centro de la composición lo ocupa una figura femenina desnuda, de aspecto estatuario, y largo cabello con el que cubre su sexo. La bella figura se yergue sobre una enorme concha que, impulsada por las olas, está llegando a la orilla. Dos personajes alados y voladores ocupan el extremo superior izquierdo de la composición, en actitud de soplo. El margen derecho del cuadro está ocupado por una figura femenina vista de perfil, que se dispone a recibir (para cubrirla con un manto florido similar en su diseño al que a ella misma le sirve de indumentaria) a la figura que llega a la orilla montada en la concha. Además, unas delicadas rosas flotan en el aire, antes de caer al mar, cuyas aguas son cristalinas y transparentes.

Nivel Iconográfico. El tema de la composición es el Nacimiento de Venus, basado en las fuentes clásicas, principalmente en la *Teogonía* de Hesíodo (190 y ss.: “*Formose una joven de esta blanca espuma, y se dirigió primeramente a la Sagrada Citera y luego a Chipre, la rodeada por las olas. Fue allí donde tomó tierra la bella y*

venerable diosa que hacía brotar la hierba donde posaba sus plantas”) el himno homérico en honor de Afrodita o, entre otras, en la descripción dada en *El Asno de Oro* de Apuleyo (“en medio de aquel mar surgió un rostro divino, digno de la veneración hasta de los dioses; vi luego toda una figura resplandeciente que salía del mar ante mis ojos... su cabello, en extremo abundante en su riqueza, flotaba pasivo en torno de su divino cuello, en suaves curvas, revoloteando majestuoso”); Boticelli se basó además en la *Giostra* de Poliziano, y en *el Comentario al Filebo de Platón* de Ficino.

Formalmente, la diosa Venus parece inspirada en la estatuaria clásica, concretamente en el tipo de Venus púdica habitual desde el mundo helenístico, imagen sensual y pudorosa al mismo tiempo. Aunque muchos autores refieren que pudiera ser una expresión del la Afrodita Anadyomene de Apeles, sólo conocida por las descripciones, y evocada por Poliziano en la citada *Giostra*, no cabe duda de que el prototipo es estatuario. Por su parte los vientos son figuras aladas, semejantes formalmente a los ángeles que ocupan los celajes de algunos cuadros del pintor. Se distinguen de ellos, sin embargo, por la actitud de soplo, signo distintivo de la iconografía de los vientos desde la Antigüedad. La figura femenina que recibe a Venus simboliza a la hora de la Primavera, y por eso va ataviada con un manto florido que la identifica. Formalmente hay muchas analogías entre esta figura y otras del maestro y aún de algunos de sus contemporáneos florentinos. La belleza de la diosa, el mar cristalino y las rosas del perfumado soplo de los vientos coinciden con la descripción de las citadas fuentes clásicas.

Nivel iconológico: En este punto es obligado citar, e invitar a su lectura a quien todavía no lo haya hecho, el magistral estudio de Gombrich “Las mitologías de Boticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo”. Muy *grosso modo*, este autor señala que *El nacimiento de Venus* fue pintado seguramente en 1482 para Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, uno de los discípulos de Ficino y de Poliziano, como parte de un ciclo mitológico de pinturas para su villa de descanso, la célebre “Quinta del Castello”. En dichas pinturas se expresa ese complejo mundo de las ideas desarrolladas en la Academia platónica de Florencia: la filosofía de los humanistas de esta corte, liderados por Ficino y Pico della Mirandola giró fundamentalmente en torno a los conceptos de paz, belleza y amor. En las más importantes obras de estos eruditos (*Theologia Platonica* o *De dignitate hominis*) se trasluce una concepción religiosa Universal, de carácter humanista que concilia el mundo antiguo y el cristianismo. En dicha concepción el Amor es el “deseo de la Belleza”, semejante a una trayectoria espiritual y cerrada que se desenvuelve en el Universo y da origen a la

materia, dicho de otro modo, la unión del espíritu y la Naturaleza. La expresión encarnada de esa dualidad que contiene en sí el Amor se manifestó en la imagen de Venus, a quien ya Platón en el Banquete había imaginado bajo dos formas distintas. Venus celestial (Urania) y Venus terrenal (Pandemos). Venus, o el poder del Amor hecho carne representa, pues, la comunión del hombre con la divinidad, y por ello, su contenido alegórico se vinculó a la Armonía del Universo, a la Creación, porque el Amor es la fuerza motriz que genera todo lo que existe. Para finalizar este sucinto análisis iconológico merece ser citado, asimismo, el interesante análisis de Giulio Carlo Argan, que ve en el Nacimiento de Venus una imagen del alma cristiana purificada por el Bautismo, idea que, por otra parte, no está reñida, en nuestra opinión, con lo expuesto hasta este punto, ya que el Renacimiento trató de conciliar el Paganismo y el Cristianismo.

4. Fritz Saxl y “la vida de las imágenes”.

Otro de los autores ya citados que ha proporcionado mayores aportaciones metodológicas al campo de la iconografía es Fritz Saxl con su trabajo titulado *La vida de las imágenes* (Londres, 1977). Según este autor, las imágenes poseen un significado representativo



Fig. 6. Pesada del alma egipcia sobre papiro. Imperio Nuevo

en un momento y en un lugar determinados, y una vez forjadas, ejercen una enorme influencia y sugestión sobre el pensamiento de la órbita cultural a la que pertenecen; sin embargo, estas imágenes pueden borrarse de la memoria precipitadamente, y reaparecer después de siglos en desuso. En ese discurrir de la Historia las imágenes se van transformando, y quedan sometidas a diversos procesos de metamorfosis, pseudomorfosis, vida o pervivencia. Buen ejemplo de lo que se expone es la escena de la Psicostasis egipcia, conocida a través de numerosos frescos y papiros. La escena de la “pesada del alma”, está basada en el Libro de los Muertos y mediante la misma se figura el momento en el que el corazón del difunto comparece ante el supremo tribunal de Osiris para que sus acciones terrenales sean sopesadas con la justicia de la divina Maat, representada como enhiesta pluma (fig. 6). La cultura griega



Fig. 7. San Miguel pesando almas Juicio Final de van der Weyden

asimiló a su acervo icónico esta escena que el país del Nilo le proporcionaba, y la convirtió en imagen propia, la Kerastasia, o pesada de las Keres, acción habitualmente realizada por el propio Zeus, y ocasionalmente por Hermes. Asimismo, y como es bien sabido, el mundo cristiano forjó un prototipo icónico similar a los citados: el pesaje del alma por el arcángel San Miguel, que habitualmente forma parte de las escenas del Juicio Final (fig. 7).

Como parte de su patrimonio y de su idiosincrasia, cada cultura atesora algunos temas icónicos que le son propios y recurrentes. Estas imágenes, heredadas, que forman parte de la psique humana y en muchos casos sirven para expresar los miedos de forma simbólica. Así, por ejemplo, es muy usual que el mal adquiriera forma monstruosa o de dragón. En este contexto se incluyen aquellas escenas en las que está presente la lucha del hombre y el monstruo. Son muy numerosos los ejemplos icónicos que podrían citarse en este sentido, tales como las

gorgonas de la época griega arcaica, la lucha de Heracles con el temible león de Nemea, el momento en que Perseo libera a la desdichada Andrómeda, o la no menos conocida escena en la que San Jorge se dispone a liberar a la princesa (fig. 8).

En la mayoría de los casos, la transmisión de imágenes supone, pues, modificación o transformación. Es



Fig. 8. San Jorge y la princesa. Ucello. Londres, National Gallery

este uno de los campos más apasionantes y más complejos con los que se enfrenta el estudioso de la Iconografía. Siempre la transformación de las imágenes se produce bajo la influencia de ideas y de significados extraños a su origen, dando lugar a lo que se llama “*contaminatio*”, “. Según Manuel Castiñeiras (1998) se produce **contaminación iconográfica** cuando:

- El significado originario de una determinada representación se pierde gradualmente.
- Cuando surgen significados nuevos para las mismas formas.
- Cuando esa pérdida o cambio de significación supone eclecticismo formal o confusión de atributos iconográficos.

5. Cuestiones terminológicas.

Llegados a este punto, resulta preciso hacer unas breves consideraciones aclaratorias sobre la terminología más utilizada en los estudios iconográficos, no siempre empleada con todo el rigor científico que sería deseable. Se definen, a continuación, sólo las expresiones más habituales (Castiñeiras González, A.M.: 1998):

- **Asunto o tema:** es el episodio o acontecimiento en torno al cual se constituye la obra de arte: “Las bodas de Tetis y Peleo”, “La Natividad”, “Naturaleza muerta con sandía”, o cualquier otro. Denominamos **motivo** a un subtema que forme parte del asunto o tema principal.
- El **atributo iconográfico** es un objeto que ayuda a caracterizar, de forma precisa, la personalidad de la figura representada, siempre de forma convencional, y de acuerdo con su biografía o *status*. Su conocimiento es obligado para poder establecer el asunto, y su importancia estriba en que sin él puede alterarse considerablemente el significado de las imágenes (Castiñeiras González, A.M.: 1998). Buen ejemplo de ello lo ofrecen las representaciones infantiles y aladas del Tiziano, aunque idénticas, unas veces convertidas en representaciones de Eros (si van acompañadas del preceptivo carcaj) y otras en angelotes cristianos, si portan coronas u otros objetos. En muchos casos, los artistas han utilizado, de forma no conveniente dichos atributos iconográficos, lo que da



Fig. 9. Neptuno. Juan Pascual de Mena.
Madrid, Paseo del Prado

lugar a cierta confusión, como puede apreciarse, por ejemplo en la imagen de Neptuno, obra de Juan Pascual de Mena, de la fuente que lleva su nombre en el madrileño Paseo del Prado (fig.9). El tridente lo identifica como tal, pero la corona que orna sus sienes es más propia de Hades, y la sierpe que se enrosca en su brazo izquierdo lo relaciona con el Océano (Rodríguez López, MI. I: 2000).



Fig. 10. Iris. Frontón occidental del Partenón. Londres, Museo Británico

- Llamamos **personificación** a la figura humana que representa o encarna una idea abstracta o un elemento de la naturaleza. Entre las personificaciones se encuentran las imágenes de fenómenos físicos de la Naturaleza (el arco iris personificado por la diosa griega, la mensajera) (fig. 10), elementos o accidentes de la naturaleza misma (ríos, montañas...), las divisiones hechas por el hombre de ese medio natural (ciudades, continentes...), o las imágenes conceptualizadas de fuerzas físicas que no son tangibles (el tiempo, las horas...).

- El **símbolo** es una imagen que hace referencia a una idea, y remite al espectador a una realidad no tangible. Utilizamos la paloma como símbolo de la paz, el coche como símbolo de la sociedad del bienestar o la cruz para referirnos a la pasión de Jesucristo. Las imágenes simbólicas componen, usualmente, las alegorías.
- La **alegoría** consiste en representar objetos reales cuyo significado va más allá de la realidad tangible. Se trata pues, des escenas, habitualmente complejas, en las que cabe la lectura simbólica de cada uno de sus iconos. Así, por ejemplo, la idea de la fugacidad de lo terrenal se ilustró, en el Barroco, mediante los bodegones denominados *Vanitas*, o el tiempo que todo lo devora en la terrorífica imagen



Fig. 11. Saturno devorando a sus hijos. Goya. Madrid, Museo del Prado

de Crono devorando a sus propios hijos (fig. 11).



Fig. 12. Triunfo de Neptuno. Robinet Testard.
París, Biblioteca Nacional

También es preciso puntualizar, utilizando la terminología de Panofsky, y poniendo como ejemplos algunos asuntos tomados de la tradición clásica, los conceptos de metamorfosis, seudomorfosis y continuidad.

- **Metamorfosis:** consiste en la transformación o modificación de la apariencia (externa) de los personajes; la metamorfosis de

las imágenes fue muy habitual, por ejemplo, durante los siglos de la Edad Media, cuando los dioses de la antigua mitología clásica adquirieron una fisonomía bien distinta a la que tuvieron en origen y fueron revestidos de extraños oropeles (Seznec, J.: 1987, p. 210). Así lo pone de manifiesto el hermoso Triunfo de Neptuno de un manuscrito iluminado por Robinet Testard, obra del siglo XV, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París (fig. 12), obra en la que vemos al dios del antiguo Mediterráneo ataviado como un auténtico caballero francés. Cuando las imágenes sufren una metamorfosis, es frecuente observar en ellas una disociación entre forma y contenido, aunque en ocasiones puede darse una pervivencia de tradiciones ideológicas para las que se operan únicamente cambios icónicos y formales bien significativos.

- **Seudomorfosis:** se utiliza este término para expresar que algunas figuras pueden llegar a adquirir significados nuevos con el paso del tiempo, acepciones ajenas a la concepción original que les habían otorgado las fuentes. Como ejemplo de ello, destacamos a la diosa Iris, la citada mensajera de los dioses en el mundo griego (Rodríguez López: 2004)



Fig. 13. Iris como símbolo de la navegación Luca Giordano,
Florencia, Palazzo Medici-Ricardi

convertida en el símbolo de la Navegación en los frescos realizados por Luca Giordano para el Palazzo Medici-Ricardi de Roma (fig.13).



Fig. 14. Laoconte. S. I d.C. Museos Vaticanos

- Otras veces, existe **continuidad** entre forma y contenido, y entonces las imágenes mantienen su antiguo aspecto y no se olvida su significado.

6. Técnicas narrativas de la imagen.

Las imágenes nos presentan sus mensajes intelectuales, a través de lo que algunos autores han denominado **técnicas narrativas**, entre las que señalamos, a renglón seguido, las más utilizadas (Castiñeiras González, A.M.: 1998).

1. Imagen monoscénica: es la que describe un momento determinado de una historia, algo así como una instantánea en fotografía. El conocido grupo escultórico del Laoconte (Museo Vaticano), por ejemplo, representa el preciso momento en el que la sierpe marina acaba de hacer presa en la cadera del sacerdote troyano (fig.14).

2. Imagen sinóptica: es la que aún en sí misma diferentes momentos o episodios de una historia. Como ejemplo de ello citamos el lienzo que representa el Martirio de San Mauricio de Domenico Theotocopuli (Monasterio del Escorial), en el que podemos observar tres momentos en la narración del tema: el momento en el que los santos aceptan ser martirizados, la



Fig. 15. Martirio de San Mauricio (detalle). El Greco. Monasterio del Escorial

ejecución (reducida al ángulo inferior izquierdo), y la glorificación (fig.15).

3. Imagen cíclica: es la que ofrece al espectador la descripción de diversos episodios que componen una secuencia en la que el protagonista o los protagonistas se repiten. Pueden distinguirse dos modalidades:



Fig. 16. Columna Trajana (detalle).
Roma, Foros Imperiales

a) Imagen continua. Es una variante de la narración cíclica, en la que no se establecen fronteras claras entre los episodios. Basten como ejemplos los relieves de la columna trajana (fig.16), o los episodios representados en algunos sarcófagos romanos de “friso continuo”.

b) Relato secuencial. Constituye otra variante de la narración cíclica en la que la narración se ofrece a través de cuadros sucesivos. Buen ejemplo de relato secuencial lo encontramos en la serie de cuadros pintados por Boticelli con la historia de Nastaglio degli Onesti, basada en el Decamerón de Bocaccio (Decamerón V, 8)

(fig. 17). También son ejemplos de este tipo muchos de los programas iconográficos que decoran Palacios o edificios religiosos.

7. Relación imagen-texto.

En muchos casos, las imágenes aparecen relacionadas con textos, pudiendo establecerse muy diversos grados de afinidad o dependencia entre ambos. Siguiendo a Antonio Manuel González Castiñeiras (1998)



Fig. 17. Historia de Nastaglio degli Onesti. Boticelli.
Madrid, Prado

puede distinguirse entre:

1. **Ilustración** o subordinación de la pintura al texto. La finalidad de la imagen es únicamente la de hacer que el texto sea más vivaz. Las miniaturas de los Bestiarios medievales podrían servir de ejemplo.
2. **Imágenes ejemplificadoras.** Son aquellas que informan sobre el texto.
3. **Imágenes mnemotécnicas.** Son las que sirven para memorizar un texto.
4. **Imágenes con *títuli*.** Son aquellas en las que una palabra o una frase simple acompaña a la figuración para aclarar su contenido. Fueron muy frecuentes, por ejemplo, en la cerámica griega, en la que las figuras aparecen identificadas mediante inscripciones que aclaran sus nombres.
5. **Escritura con imágenes.** Procedimiento en el que las imágenes adquieren el verdadero protagonismo, como textos, tal y como sucede en la Iconología de Cesare Ripa y sus seguidores, en los Jeroglíficos o en la Emblemática.
6. **Mutua determinación** entre texto e imagen. Alcanza su mejor expresión en el lenguaje publicitario de nuestros días.

8. Recomendaciones metodológicas.

Para llevar a cabo un correcto análisis iconográfico, incluso cuando nuestro objetivo concreto no sea alcanzar una interpretación iconológica profunda, hay que atender a muchos aspectos. Proponemos, a continuación, un posible método que, lógicamente, es susceptible de variaciones y mejoras, en función de la obra objeto de análisis. En esencia es el siguiente:

- En primer lugar hay que dedicar un tiempo a estudiar y conocer, lo mejor posible, el **contexto cultural** que envuelve al artista o la obra u obras que vamos a estudiar. Es preciso conocer bien al artista y todo el entorno ideológico al que pertenece su producción artística
- El paso siguiente es la **búsqueda de los textos-fuentes** que nos hablen de esas imágenes, que nos sitúen mejor en su contexto y nos clarifiquen su sentido. Es la identificación que podríamos llamar “temática”, basada en fuentes escritas. En estas fuentes pueden incluirse no sólo las fuentes dadas por el propio artista (cartas, autobiografías, o los pequeños textos insertos en la obra que identifican escenas o figuras), sino también las fuentes de los comitentes (tarea de búsqueda en archivos), las fuentes literarias y los tratados teóricos más significativos de la época. Siempre los textos antiguos utilizados como fuente iconográfica deben

utilizarse con mucha discreción, ya que las interpretaciones de los mismos han sido muy variopintas.

- A continuación es útil tratar de analizar las imágenes atendiendo a **los prototipos formales** a los que pertenecen, y organizarlos en tipos concretos, siempre teniendo muy presente la cronología. En muchas ocasiones, es el propio análisis iconográfico el que nos clarifica una cronología dudosa o nos da la clave para seguir la pista sobre una posible falsificación. Este proceso es laborioso, ya que hay que tener en cuenta muchos aspectos icónicos, y atender a los pequeños detalles (como citábamos al principio, Warburg decía que es ahí, en los pequeños detalles donde se encuentra Dios). Las relaciones formales que se pueden apreciar entre obras realizadas en diferentes períodos son muy interesantes. No cabe duda de que hay que tener una amplia cultura icónica, ser un buen conocedor de las imágenes, para ser un buen iconografista. El estudio puramente formal de las imágenes posibilita, además, el análisis descriptivo, comparativo y no hay que desdeñarlo, ya que puede llevar a conclusiones muy sobresalientes. En ocasiones, las imágenes se adaptan a las necesidades temáticas del comitente, hecho que tampoco se debe olvidar.
- Después, habría que acometer el estudio de **la evolución de las imágenes**, ese proceso de metamorfosis que se va produciendo a lo largo de su “vida”. En este proceso se aprende mucho, especialmente en lo que a cuestiones estilísticas se refiere. Un tema concreto puede ser un pretexto para estudiar una época determinada y para llegar a conocer sus claves y sus características estilísticas a la perfección. También esa evolución tiene que ver con la interpretación de la imagen, dado que si la imagen cambia de modo considerable, por lo general se debe a que ha habido un cambio sustancial en el pensamiento.
- Finalmente, cabe hacer una **lectura e interpretación personal de la imagen** y, si procede, intentar elaborar una aproximación a su más profundo simbolismo. Merece la pena insistir, una vez más, sobre los riesgos que pueden surgir en este punto. Además, uno de los grandes iconografistas de los últimos tiempos, Ernst Gombrich, se refería, muy acertadamente, a la “falacia del diccionario”, ya que en este tipo de obras generales los temas aparecen descontextualizados y sus explicaciones sólo pueden ser validadas en contextos determinados. El mismo autor hacía referencia a la relación de decoro entre lugares y temas apropiados para su decoración, siempre muy a tener en cuenta en los estudios de iconografía, lo que él llamaba Interacción.

- Otras veces, en lugar de aventurarse a una lectura compleja del posible significado de la imagen, el estudioso puede pasar directamente a establecer conclusiones relacionadas con su trabajo previo y, con ellas, dar por finalizado su trabajo. En la mayoría de los casos, y esto es uno de los aspectos más gratificantes del trabajo en Iconografía: las conclusiones se desvelan por sí mismas, ya que a medida que vamos desarrollando el cometido, vamos abriendo puertas y vamos descubriendo lo que se esconde tras ellas. Si partíamos inicialmente de una hipótesis de trabajo, lo habitual es que los resultados sean mucho mejores de lo que estimábamos antes de emprender la investigación. Las conclusiones a las que uno llega desde la Iconografía pueden ser muy variopintas, y, por regla general, mucho más ricas de lo que *a priori* se puede suponer. De ellas se desprenden aspectos estilísticos, sociales, culturales, y lo que es mejor, la relación de todos ellos.

9. A modo de colofón: *La religión socorrida por España* de Tiziano.



Fig. 18. *La Religión Socorrida por España.*

Tiziano. Madrid, Museo del Prado

a la muerte de Alfonso de Este y sería concluida por el pintor, cuarenta años más tarde; esta vez su destinatario sería Felipe II, y el título del cuadro el que conocemos hoy, y ya citado: *La religión socorrida por España*. En la primera versión aparecían Minerva, desarmada y pacífica, acompañada por la Justicia (una figura femenina portadora de espada), avanzando ante Venus, que se inclinaba humildemente ante ella. Un guerrero, con la mirada dirigida al espectador, tras la figura de la Justicia, sería un retrato de Alfonso I de Ferrara, gobernante que por sus virtudes aparecía al lado de la Justicia y de la Paz. En el fondo, la presencia de la figura de Neptuno, conduciendo un carro avenerado tirado por dos hipocampos, está todavía hoy por

A modo de colofón y en relación con todos los aspectos que hemos tratado, merece recordarse un ejemplo muy interesante de lo que a cambios iconográficos se refiere. Se trata de un cuadro de Tiziano que lleva por título “La Religión socorrida por España” (Museo del Prado) (fig. 18).

Este cuadro fue pintado por el pintor veneciano en 1534 para el duque de Ferrara con el título original de “El triunfo de la Virtud sobre el Vicio”. La obra quedaría inconclusa

explicar, aunque una tesis muy habitual en el Renacimiento, según el cual el agua era el símbolo de unión de los contrarios (porque unía el cielo y la tierra) pudiera ser la clave de su interpretación.

Con sólo unos ligeros cambios iconográficos, Tiziano consiguió que la obra pasara a tener un significado completamente distinto al que tuvo en origen. Así Minerva (a cuya lanza se añadió un estandarte y en cuyo escudo se pintaron las armas de la corona española) quedó convertida en una representación de la Iglesia Triunfante (Minerva = Iglesia Triunfante), y la figura situada tras ella (portadora de la espada) en la Iglesia Militante (Justicia = Iglesia Militante). La transformación de Venus resulta no menos interesante, ya que, siguiendo la iconografía habitual de la Magdalena, se arrodilla sobre una piedra (alegóricamente, la Roca de la Fe); a su lado, la cruz y el cáliz simbolizan a la Fe, por lo que la Magdalena, antes Venus, representa al Pecado redimido por la Fe. Detrás de ella hay dos árboles, que probablemente no aparecieran en la primera versión: uno de ellos, repleto de hojas, debe interpretarse como el símbolo del Árbol de la Gracia, y el otro (cercenado, a cuyas ramas cortadas se enroscan 7 serpientes, los siete pecados capitales), es el Árbol del Conocimiento. La figura de Neptuno, situada al fondo, fue provista de un turbante sobre su cabeza, y se convirtió en un turco, perseguido por una flota naval, acaso como una clara alusión a la decisiva victoria del Rey Felipe II sobre los infieles en la batalla de Lepanto. Algunos autores han señalado que la figura de Neptuno no existió en la primera versión del cuadro. Siguiendo la explicación simbólica de Rudolf Wittkower (JWCI, 1930-40) que venimos resumiendo en sus líneas generales, la versión de Felipe II sería una clara alusión a las disputas religiosas de la Contrarreforma, y más aún, podría ser un acto de reconciliación entre los protestantes y Felipe II, el infatigable defensor del Catolicismo. Tiziano convirtió un asunto mitológico en uno religioso, y sustituyó una concepción humanista y cortesana por el vigoroso espíritu contrarreformista, con tan sólo unas ligeras modificaciones.

Pocos ejemplos demuestran de forma tan contundente la importancia que en todo estudio de naturaleza iconográfica se debe prestar a los atributos iconográficos y a los más pequeños detalles encubiertos en la obra de arte. Son éstos los factores determinantes del mensaje último de la creación artística, como se acaba de demostrar, ya que tienen el poder de transformar completamente el significado de una obra de arte, y de hacer de ella un ejemplar característico y modélico al servicio de una determinada ideología.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, A. M. (1998): *Introducción al método iconográfico.* Barcelona.
- ELÍADE, M. (1974): *Imágenes y símbolos,* Madrid.
- GOMBRICH, E. (1986), *Imágenes simbólicas,* “Las mitologías de Boticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo”. Madrid.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. (1991): *Método iconográfico,* Vitoria-Gasteiz.
- LORENTE, E. (1990): *Tratado de Iconografía,* Madrid.
- PANOFSKY, E., (1991), *El significado en las artes visuales,* Madrid.
- PANOFSKY, E. (1992): *Estudios sobre Iconología,* Madrid.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ M. I. (2000): “Océano, iconografía de un dios abismal y misterioso”, *Revista de Arqueología,* 226.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ M.I. (2004): “Iris, la mensajera de los dioses. Estudio iconográfico de sus representaciones en el arte griego”, *Anales de Historia del Arte,* 14.
- SAXL, F. (1988), *La vida de las imágenes.* Madrid.
- SEZNEC, J.(1983): *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento.* Madrid.
- WITTKOWER, R.(1930-40): “Titian’s allegory of Religion succured by Spain”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute.*