



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2021/2022

**La ocultación en el arte:
poder y fascinación de la imagen negada**

**Occultation in art: power and fascination
of the denied image**

Irene del Canto Mínguez

Tutor: César García Álvarez

EL/LA TUTOR/A,

EL/LA ALUMNO/A,

Fdo.:

Fdo.:

En memoria de Mariano Mínguez Villán, rostro que jamás desaparecerá de mi
recuerdo.

Resumen: La supresión u ocultamiento de la imagen (ya sea de manera intencional, dado la magnitud y consecuencias de lo revelado, o inconsciente) encierra un impulso natural por conocer el significado latente de lo escondido, abordado como concepto filosófico general y como estudio de las casuísticas particulares, a través de la historia del arte y la estética, hasta conformar constantes en el imaginario cultural desde los orígenes al momento presente, perfilando en la negación una línea que entenderá el arte como desvelamiento.

Palabras clave: *Aletheia*, imagen, ocultación, destrucción, poder, desvelamiento, conocimiento.

Abstract: The suppression or occultation of the image (whether intentionally, given the magnitude and consequences of what is revealed, or unconsciously) contains a natural impulse to discover the latent meaning of what is hidden, analyzed as a general philosophical concept and as a study of individual casuistries, through the history of art and aesthetics, to form constants in the cultural imaginary, from the origins to the present moment, outlining in negation a way that will understand art as unveiling.

Keyword: *Aletheia*, image, occultation, destruction, power, unveiling, knowledge.

Índice

Objetivos.....	5
Justificación metodológica	6
Trayectoria filosófica general del concepto de ocultación de la imagen.....	8
Vías de significado de la imagen oculta	29
La imagen oculta como camino hermético para acceder a los misterios del conocimiento: las dos grandes dudas metafísicas.....	29
La muerte y el paso del tiempo.....	33
La divinidad inaccesible	36
El poder fascinador de la manipulación. Los peligros de la imagen	40
Iconoclastia teológica: la soberbia del diablo.....	40
El amargo don de la belleza.....	44
Damnatio memoriae y divus imperator: destrucción y jerarquización del icono político	49
Símbolo de interioridad: psique e inconsciente como exploración del ego	52
El triunfo del espíritu frente a la materia: en búsqueda de la esencia	52
Máscara significa persona: el mundo oculto de los sueños	56
El terror por lo desconocido: detrás de la ocultación del mal	59
El individuo en su contexto: las implicaciones de la identidad negada.....	60
Individuo como símbolo universal: del esclavismo de la sociedad de masas al alegato del héroe anónimo	61

La sociedad desvanecida: imagen disuelta en el nihilismo	64
La marginación de la otredad: negación de la imagen como recurso discriminatorio	65
Conclusiones.....	67
Anexo <i>Atlas Mnemosyne</i>	68
Anexo de imágenes.....	69
Anexo textual.....	126
Bibliografía.....	154

Objetivos

A nivel general, se abordará el concepto filosófico de relación dialéctica entre la ocultación de la imagen como deseo que conlleva su desvelamiento, cualidad inherente a la propia esencia de la plasmación visual, dado la naturaleza estética del ser humano que la elabora y contempla, como propuesta general que permite acercarse a su estudio y entendimiento, así como esclarecer la base en la que se asienta este fenómeno, que podría resultar contradictorio a su finalidad representativa.

Así, se explorarán los idearios cobijados tras la negación mediante sus procedimientos formales e iconográficos -la simple supresión, el velo, la cortina, la máscara...- a través de ejemplos visuales de distintas manifestaciones y períodos de la historia del arte, junto al aparato teórico y textual que los fundamenta dentro del contexto cultural, creando postulados reiterados, pero con fluctuaciones y adecuaciones según los momentos, sociedades y lugares. De ahí, se extraerán y clasificarán las causas o vías particulares que permitirían explicar, sin carácter excluyente (pues presentan una imbricación manifiesta de combinaciones infinitas) la adopción de la negación icónica.

Por tanto, se analizará, desde su dimensión artística, un dilema presente a lo largo de la cultura visual humana, defendido desde una triple vertiente metodológica, historiográfica y filosófico-estética, poniendo atención tanto en la tradición occidental (con un peso discursivo mayor, al acuñarse en ella la línea defendida bajo la idea de *aletheia*) como oriental (con especial implicación dentro del mundo islámico).

Justificación metodológica

Debido al amplio espectro y naturaleza abstracta del asunto reflejado, este se procede a tratar desde un enfoque metodológico que hace uso de diversos planteamientos multidisciplinares, acordes con una justificación correcta y fundamentada, solucionando unos las carencias de otros, a fin de revisar aquellos puntos débiles que pudieran presentar desde la crítica constructiva, sustituyendo la estigmatización excluyente por un enriquecimiento del estudio. Sin embargo, cabe puntualizar que, de las vertientes existentes, adquirirán mayor peso aquellas que centran su interés en la búsqueda del significado profundo, oculto tras la superficie (dado la propia temática y esencia del trabajo), así como en la indagación de la cultura visual humana y la conformación de imaginario, que permitan adoptar una propuesta transversal.

En primer lugar, la base filosófica encuentra su raíz en la línea fenomenológica de Martín Heidegger, pues a él se debe la recuperación del concepto de *aletheia*, hilo conductor que permitirá cimentar el enfoque general del arte en clave de ocultación, como punto de partida que impulsa el desocultamiento del ser¹. Asimismo, se efectuará una aproximación a los tratados de lo simbólico como ente creador de cultura, mediador entre la apariencia de lo simbolizante y la realidad de lo simbolizado, que se revela y oculta², precisamente, en la envoltura de la forma³. A nivel concreto, se utilizarán herramientas extraídas de los repertorios iconográficos tradicionales para aproximarse de manera superficial a las ideas relacionadas con las representaciones estandarizadas de la ocultación⁴. También se abordará la influencia del estudio psicoanalítico, por su notable interés al arrojar luz sobre los procesos icónicos que entroncan con lo profundo, sobre todo plasmados en la obra de Carl Gustav Jung, explorándose la construcción del arquetipo, manifestación ídolo-motora de las estructuras psíquicas transpersonales, en clave de la comprensión de toda imagen, como metáfora visible de los contenidos neurológicos latentes⁵.

¹ Para la base de su filosofía general, Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (México: Fondo de cultura económica, 2007), para su pensamiento estético concreto Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte* (Madrid: Alianza, 1996).

² Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* (México: Fondo de cultura económica, 2016). Después desarrollado especialmente por la estética semiótica.

³ Línea explotada desde la superación del racionalismo, cimentada durante el Romanticismo y reforzada por el impacto del psicoanálisis, similar a la querrela artístico- metodológica entre forma y contenido.

⁴ Sobre todo, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Herder, 2018).

⁵ Teoría expuesta a lo largo de su obra general, pero principalmente en Carl Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona, Paidós, 1970).

Establecidas dichas puntualizaciones, el puntal metodológico se sostendrá en los procedimientos perfilados a partir del trabajo de Aby Warburg⁶, quién evidenció las relaciones entre imágenes de diferentes culturas y momentos cronológicos en base a una idea abstracta como nexo común, a pesar de sus diferentes vías de alumbramiento. El origen de esta propuesta, parte de su herramienta principal, un *Atlas Mnemosyne* (**Anexo**) que recuperaba las teorías del teatro memorístico⁷, al enlazar de forma directa y visual los parentescos representativos, utilizando como fuente primaria las imágenes para el estudio artístico, permitiendo su posterior organización discursiva y la búsqueda de una fundamentación crítica y revisada que respaldara las conexiones.

El carácter contradictoriamente ametódico del autor quedará solventado mediante las revisiones sistematizadas de sus discípulos y compiladores, adoptándose propuestas de Fritz Saxl, al entender las imágenes como “entes vivos” donde un concepto fluctúa y se adecúa⁸, remarcando Ernst Gombrich la relevancia de las pruebas documentales (que permitirán acercarse a la mentalidad del período), pero intentando refrenar la excesiva dependencia textual (que desemboca en la especulación interpretativa), mediante su revisión en la “historia de los resultados”⁹ (analizando que propuestas perduran o no y sus causas, camino directamente relacionado con la supresión sesgada).

Debido a esto último, para evitar, como puntualizó George Didi Huberman, un mero desfile de “imágenes supervivientes”¹⁰, se reforzará lo anterior con teorías historiográficas que trabajen la representación de forma amplia y abierta, tal como proponía Umberto Eco (el dinamismo de las nuevas propuestas que rompen el estatismo, hasta que se adhieren al esquema)¹¹, desde parámetros sociales, desembocando el término de inconsciente colectivo en el de “imaginario social” (abordando los usos de la imagen con determinadas finalidades, entroncado con la historiografía marxista y sus derivaciones) y de cultura visual, desarrollando tanto Huberman como Víctor Stoichita la mayor parte de ensayos relacionados con este enfoque temático hasta la actualidad¹².

⁶ Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010). Donde se han recopilado tantos sus esquemas de imágenes como retazos de su pensamiento teórico-artístico, sin poseer una obra consolidada como tal.

⁷ Trayectoria filosófica estudiada en Frances Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Taurus, 1974).

⁸ Fritz Saxl, *La vida de las imágenes* (Madrid: Alianza, 1989).

⁹ Revisión expuesta sobre todo en el ensayo Ernst Gombrich, *Arte e ilusión* (Madrid: Debate, 1998).

¹⁰ George Didi Huberman, *La imagen superviviente* (Madrid: Abada, 2009). Principal puntualización crítica a la metodología de su maestro Warburg.

¹¹ Su concepción del cambio historiográfico se explica en Umberto Eco, *La obra abierta* (Barcelona: Planeta Agostini, 1992).

¹² Fuentes concretas citadas con posterioridad.

Trayectoria filosófica general del concepto de ocultación de la imagen

Numerosas constantes del pensamiento humano encuentran sus orígenes en el lenguaje, en tanto que este supone el nexo principal entre el individuo y el universo circundante¹³. Así, para hablar de la verdad, dentro de la cultura occidental, los griegos la denominaron *aletheia*¹⁴, coincidiendo a nivel lexicográfico su raíz con *lethe*, palabra que determinaba el olvido. Quedaba con ello fijada una máxima filosófica implícita, que experimentaría un desarrollo progresivo: la verdad contiene el olvido¹⁵.

Dicho fenómeno surgía en la época presocrática, donde los amantes del saber anhelaban convertirse en “maestros de la verdad”, como los denominó Marcel Detienne, en un ensayo sobre la creación, más allá del mito, de un sistema racional de contacto con la realidad, basado en el poder del nacimiento de esta al adquirir condición de término¹⁶. Similar idea expondría Giorgio Colli, planteando como el privilegio del auténtico conocimiento estaría reservado para aquellos personajes excepcionales que emprendieran el complejo camino de su descubrimiento, dado que la naturaleza, según Heráclito, sentía el impulso de esconder sus secretos¹⁷¹⁸.

Como principal instrumento para perseguir este objetivo, la memoria serviría para descifrar lo invisible y subyacente, una lucha agónica que se negaba a aceptar dicha maldición de pérdida¹⁹. *Aletheia* estaría próxima a *Mnemosyne* y con ello a la inspiración de las musas, que actuaban de mediador entre los seres humanos y el genio divino²⁰, permitiéndoles enfrentarse a su inexorable condición mortal y desafiar el destino, teniendo en cuenta que la aspiración de eternidad se consigue tan solo a través de la pervivencia en el recuerdo²¹.

¹³ Véase. Johann Gottfried Herder, *Ensayo sobre el origen de la lengua* (1772), donde proponía el lenguaje artístico como el primero desarrollado por la cultura humana, así como las corrientes de la filosofía lingüística encabezadas por Ferdinand de Saussure en obras como *Curso de lingüística general* (1916), que inspirarán la base de la estética semiótica, fundamentadas en la idea del arte como relación entre el significante y su significado, fijada culturalmente para permitir al interpretante establecer un nexo necesario.

¹⁴ Término asociado a la denominación general de “verdad”, pero aplicado filosóficamente para concretar la idea presocrática de la verdad como “desvelamiento”, matizado por la tradición platónica, que la entiende como “anamnesis” o “recordación”, acuñándola Aristóteles como la “asimilación intelectual de las cosas”.

¹⁵ José María Pabón de Urbina, *Diccionario manual griego-español* (Barcelona: Vox, 1967), 25, 368.

¹⁶ Marcel Detienne, *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica* (Madrid: Taurus, 1983), 7-12.

¹⁷ Recogido por Teofrasto, al igual que el pensamiento de la mayoría de estos autores, como expone Colli.

¹⁸ Giorgio Colli, *La naturaleza ama esconderse* (México: Sexto Piso, 2009), 13-37.

¹⁹ Detienne, *Los maestros de la verdad...*, 27-38.

²⁰ Detienne, *Los maestros de la verdad...*, 27-38.

²¹ Giorgio Colli, *Apollíneo e dionisiaco* (Milán: Adelphi, 2011), 47.

Esta dicotomía remitía al enfrentamiento de la luz con la oscuridad, que acababa sumergiendo el alma en las aguas del río Leteo, divinidad de poder tan sugestivo, que provocó que autores como Harald Weinrich hablaran ya de un “arte del olvido”, pues la subsistencia podía ser más difícil de sobrellevar que la posibilidad de evadirse a través del abandono de la conciencia²². Como expone E. R. Dodds, esto engendraría la tentación por lo irracional (el impulso dionisiaco), dada la capacidad potencial de error en la aproximación a la verdad, que volvió tan complicado definirla con exactitud. Asimilando dicha contrariedad, el ser humano sería consciente de su limitación, utilizándola para crear un sistema ordenado, primero a través del castigo y la represión mítica, después mediante la racionalidad filosófica (el equilibrio apolíneo)²³. Surgía de la sombra, para Arthur Zajonc, el alumbramiento físico y poético de la percepción, fundamentando el recuerdo, frente a lo incorpóreo, en un mundo sensible moldeado desde lo invisible a partir del rayo lumínico²⁴, una aseveración desarrollada en otra obra de Víctor Stoichita, donde asociaba el contorno con el nacimiento de lo concreto, acotado bajo sus líneas²⁵.

Con ello, el concepto abstracto se impregnaba en la mente a través de su representación²⁶, como trataba Colli, al ser la plasmación del conocimiento, pues permitía la asimilación memorística²⁷. Para este fin, la creación artística²⁸ convertía el *eikonas* o la imagen en el reflejo de lo que es parecido, verosímil²⁹. Una definición que provocaba una fractura crucial de la imagen con lo real, pues lo verosímil no es la verdad, sino aquello que “se parece” a ella, una forma de manifestar mediante la semejanza lo latente³⁰, pero que nunca podrá aspirar a compartir la misma condición universal³¹. Así, el mundo creado a partir de la relación entre sujeto-objeto basado en la representación, generaría siempre esa ilusión sobre la sustancia³², donde subyacía lo inexpresable³³.

²² Harald Weinrich, *Leteo, arte y crítica del olvido* (Madrid: Siruela, 1999), 4-16.

²³ E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional* (Madrid: Alianza, 1997), 149-179.

²⁴ Arthur Zajonc, *Capturar la luz* (Gerona: Atalanta, 2019), 18-29.

²⁵ Víctor Stoichita, *Breve historia de la sombra* (Madrid: Siruela, 1999), 15-21.

²⁶ Véase. Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* (1923), donde fundamentaba la idea del ser humano como “animal simbólico”, que teje un universo cultural, encontrando en el arte una de sus principales herramientas para expresar el universo abstracto y metafísico de forma finita y tangible.

²⁷ Giorgio Colli, *Filosofía de la expresión* (Madrid: Siruela, 1996), 47-49.

²⁸ Frances Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Taurus, 1974), 43-67.

²⁹ Pabón de Urbina, *Diccionario manual...*, 175.

³⁰ Pabón de Urbina, *Diccionario manual...*, 175.

³¹ Pedro Azara, *La imagen y el olvido* (Madrid: Siruela, 1995), 48-61.

³² Conclusiones a las que llega el autor tras una revisión de la teoría aristotélica, defendiendo planteamientos que, en algunos puntos, podrían suponer un retorno al principio platónico.

³³ Colli, *Filosofía de...* 38-50.

Fue Platón quién contribuyó en mayor medida a cimentar la teoría de la ambigüedad, a través de la alegoría de la caverna, un mundo falaz en el que se proyecta la sombra, estudiada por Stoichita,³⁴ como alucinación de lo real, olvidando el individuo aquel momento en el que su espíritu estuvo en contacto con las ideas puras³⁵. Ante ello, la única arma era el recuerdo, la reminiscencia que permita ascender el alma a las regiones superiores dominadas por los tres grandes principios universales: la Verdad, la Bondad y la Belleza, triunfando en ellas la llama del fuego primordial **(Fig. 1) (T. 1)**³⁶.

Sin embargo, no podría decirse que para los griegos la imagen fuera siempre una mentira dissociada de la verdad, como plantearon tanto Detienne como Pedro Azara, autor de un estudio de la relación de la imagen con el olvido y el engaño, centrándose en una visión renovada sobre el rechazo platónico de la creación artística como falacia³⁷. En él, exponía como se trataba de dos conceptos difícilmente parangonables, pues la verdad “desnuda” es de naturaleza divina, escondida bajo el velo de la mentira mortal para que la humanidad nunca llegara a alcanzarla, condenada a un mundo de engaño. Forzosamente posee la capacidad de mentir aquel que es sabedor de la repuesta **(T. 2)**³⁸.

Apuntaba también Giovanni Reale, de nuevo revisor de la teoría platónica en estos aspectos, que había que entender dicha concepción filosófica dentro de su contexto, un período de transición entre la tradición cultural de diálogos orales socráticos, de naturaleza efímera y centrada en la mera reflexión conceptual imperecedera, frente a la plasmación material escrita que, paradójicamente, fue la que permitió su conservación, a pesar del supuesto carácter finito de lo corpóreo, quedando desde entonces la trayectoria humana aferrada al impulso recopilatorio, afán que competiría con la imposibilidad de plasmar en palabras e imágenes una idea de naturaleza suprema³⁹. En palabras de Colli, la complicación no residiría en aspirar al conocimiento de lo verdadero sino en, una vez que se tenía contacto con ello (si es que era posible), atreverse a expresarlo sin tapujos⁴⁰.

³⁴ El autor diferencia el concepto de sombra como contorno dibujístico, del que partía la enseñanza de la pintura en las academias griegas, recogido después por Plinio el Viejo en su *Historia Natural* como la base fundamental de dicha disciplina, al dotarle de esencia conceptual, frente al cariz negativo de la sombra platónica como reflejo desvirtuado.

³⁵ Platón (trad. Conrado Eggers Lan), *Diálogos: IV, La república* (Madrid: Gredos, 1988), 337-377.

³⁶ Colli, *Apollineo e...*, 47.

³⁷ Azara, *La imagen y el...*, 15-25.

³⁸ Azara, *La imagen y el...*, 48-61.

³⁹ Giovanni Reale, *Platón, en búsqueda de la sabiduría secreta* (Barcelona: Herder, 2001), 13-29.

⁴⁰ Colli, *La naturaleza...*, 27-28.

Esto desembocó en la acuñación de la “imagen prohibida”, propuesta por Alain Besançon⁴¹, como hilo conductor de un estudio histórico de la supresión icónica a través de las distintas épocas, en el que se centraba en la ausencia de representación de lo divino (donde, a pesar de este acotamiento, ya advertía de la amplitud bibliográfica e imprecisión del asunto)⁴². Trataba también un concepto parejo clave: la permanente dualidad del deseo humano por transgredir lo ilícito, provocando el ocultamiento de la imagen el resultado opuesto, al fomentar el impulso del espíritu, más allá de la cárcel corpórea, de transformar la materia aristotélica a través de la mimesis, para poder alcanzar la esencia de la sustancia configuradora del cosmos, como principal vía de comprensión⁴³.

En consecuencia, surgía la dimensión “política” de la imagen y su poder de persuasión, ya instrumentalizado por Platón, quien consentía la mentira o *pseudos* siempre que fuera en beneficio de la *polis*, emitida por sus conductores, aquellos individuos que, dado su sabiduría, se aproximaban más a la luz de la divinidad, ocultando los defectos inherentes a la condición humana, frente a los poetas⁴⁴, que cometían ilusión o *apaté*, al mostrar dichas debilidades, impropias del mundo ideal. La verdad debía ser controlada para poder conocerse⁴⁵, pues, ante la naturaleza humana finita, se convertía en mecanismo crucial para alcanzar la posteridad. En herencia, se produjo la explotación de la imagen en Roma como principal vehículo difusor de ideología, (que no es otra cosa que “el conocimiento de la idea”)⁴⁶, produciéndose para Besançon un momento de paz romana o “reconciliación” icónica, que tan solo supondría un breve paréntesis hasta las polémicas controversias que acarrearía la Edad Media⁴⁷.

En dicho descanso, se abandonarían en parte la discusión filosófica respecto a la imagen, enfocándose esta desde su vertiente más pragmática como instrumentalización del poder del presente, legitimado a través de la gloria pasada, concepción que se vertía en las procesiones de máscaras de cera que evitaban el olvido del rostro de los difuntos⁴⁸ (**Fig.2**), cristalizando en los inicios imperiales de forma escenográfica y urbana, tal como

⁴¹ Alain Besançon, *La imagen prohibida* (Madrid: Siruela, 1977), 34-59.

⁴² Besançon, *La imagen...*, 11-20.

⁴³ Besançon, *La imagen...*, 34-59.

⁴⁴ Entendiendo dentro de este término a los poetas “miméticos”, aquellos condenados por el autor al realizar una pobre imitación de la naturaleza, hasta que la tradición aristotélica revise este pensamiento y considere que, mediante la creación artística, se puede seleccionar de esta sus mejores bellezas.

⁴⁵ Azara, *La imagen y el...*, 48-61.

⁴⁶ Pabón de Urbina, *Diccionario manual...*, 304, 371.

⁴⁷ Besançon, *La imagen...*, 187-191.

⁴⁸ Ernst Benckard, *Rostros inmortales* (Barcelona: Sans Soleil, 2013), 33-36.

exponía Paul Zanker en su ensayo sobre la etapa augusta, donde alumbraba otra línea fundamental: la capacidad de convicción y la fascinación que provoca la representación a la hora de transformar la conciencia de masas⁴⁹. Este secreto de la imagen propició un gran poder y un enorme peligro, que provocó que, a pesar de todo, perdurara su supresión, pasando a conocerse como *damnatio memoriae*, “borrar de la memoria” la dimensión de la verdad que no fuera conveniente reflejar⁵⁰. De nuevo *imago* era una apariencia, la reproducción de la realidad en un espejo distorsionado⁵¹.

La Edad Media, que asentó su base filosófica en el mundo grecolatino, sustituyó ese diálogo entre el universo mítico y la racionalidad filosófica por el protagonismo de la religiosidad monoteísta instrumentalizada a través de la iglesia, monopolizando un debate que adquirirá cariz teológico, pasando a relacionar la supresión de la imagen exclusivamente con el concepto de divinidad (deja de buscarse la verdad como conocimiento general, sino el conocimiento de la verdadera naturaleza de lo divino)⁵². Más allá de la querrela icónica⁵³, tras la división del Imperio Romano, en la zona occidental, el principal autor que perfiló la “estética negativa” propiamente dicha fue Pseudo Dioniso Areopagita, encargado de recopilar el pensamiento de Plotino, puente crucial con lo precedente, quien dotó al cristianismo de la fundamentación platónica que necesitaba para sustentar su cimentación metafísica⁵⁴.

Ambos transformarán el mundo idílico platónico en el Uno, con el que el alma aspira a fundirse, y por su carácter efímero e inmaterial, dicho encuentro debía tener lugar en la parte interna lejana a la superficialidad de lo sensible circundante, donde predominaba el silencio⁵⁵(entendido de forma metafórica amplia como la “ausencia”). Con él comenzaba Pseudo Dionisios la *Teología mística*, aseverando que “muestra los secretos”, refulgentes sobre las más oscuras tinieblas “cavernosas”, instando al Ser a

⁴⁹ Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes* (Madrid: Alianza, 1992), 129-158.

⁵⁰ Besançon, *La imagen...*, 79-85.

⁵¹ Jose María Mir (dir.), *Diccionario ilustrado latino-español* (Barcelona: Vox, 2014), 232.

⁵² Besançon, *La imagen...*, 145-149.

⁵³ Fenómeno concreto que mejor ejemplifica este proceso (cuyas fuentes serán explicadas posteriormente, al igual que las bíblicas) pero que encuentra su justificación en una línea abstracta de pensamiento general.

⁵⁴ No se ha realizado un ensayo preciso centrado en la relación del pensamiento de estos autores con la supresión de la imagen artística, pero sí son recuperados por filósofos posteriores y en los compendios generales ya reseñados, destacando la obra de Alexander Golitzin *Mystagogy, a monastic Reading of Dionisio Areopagita* (Kentucky: Offices, 2013) para el pensamiento filosófico de Areopagita.

⁵⁵ Plotino (Trad. Jesús Igal), *Enéadas* (Madrid: Gredos, 1985), 247.

adentrarse en esta dimensión para encontrar en ella, paradójicamente, el conocimiento de aquello que es invisible e incognoscible, retirando lo que lo envuelve y entorpece (T.3)⁵⁶.

Establecía además una matización entre la afirmación y la negación, al determinar que la primera se fundamenta en la suma falaz de elementos respecto al concepto primordial (como puede ser su representación matérico- sensible a través de una imagen), mientras que la negación permite al espíritu rechazar dichos añadidos para, a través de su supresión, llegar a lo auténtico⁵⁷. Así, marcaba la diferenciación entre la teología simbólica, pensada para que el pueblo “mire” y “toque” (mediante el símbolo, Dios es reflejado de forma tangible en su denominación lingüística⁵⁸ y su plasmación icónica), vía que permite tener contacto con la luz de la verdad (vertiente que explicará la defensa de la imagen como voluntad de conocimiento) pero que no es la verdad en sí misma, pues esta tiene una naturaleza abstracta y mística a la que solo se puede llegar mediante la purga y el desprendimiento del origen del camino, de forzosa superación (aseveración que, en su postura radical, supuso la argumentación de la total eliminación de la imagen, pero que en un principio la incluía como comienzo) (T. 4)⁵⁹.

En cuanto a la trayectoria de las zonas imperiales orientales, el principal estudioso del fenómeno icónico y de su victoria y trascendencia posterior (especialmente en relación con la tradición ortodoxa) a nivel teológico fue Pavel Florenski, quien planteaba una teoría estética que entendía este como una delimitación visible de lo invisible⁶⁰, apoyando su defensa y largo predicamento tras el período de fluctuación medieval, exponiendo las razones finales de su pervivencia y defendiendo sus valores espirituales, al manifestar visualmente la dimensión metafísica sin tener por ello que negarla, sino ayudando con ello a la corroboración de su existencia y a su asimilación ontológica⁶¹.

Pero al igual que en la Edad Antigua se produjo un contraste dialéctico entre lo dionisiaco y lo apolíneo, en la Edad Media⁶² perduraron dichas facetas bajo la doble cara

⁵⁶ Pseudo-Dioniso Areopagita, *Obras completas* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2007), 245-251.

⁵⁷ Areopagita, *Obras...*, 245-251.

⁵⁸ Véase. Pseudo- Dioniso Areopagita, *Los nombres de Dios*, donde exponía como la realidad conceptual abstracta de Dios se volvía tangible y comprensible a través de su denominación, que tenía además una naturaleza plural, pero que confluía en un principio unitario.

⁵⁹ Areopagita, *Obras...*, 245-251.

⁶⁰ Pavel Florenski, *El iconostasio: Una teoría de la estética* (Salamanca: Sígueme, 2016), 67-75.

⁶¹ Florenski, *El iconostasio...*, 9-27.

⁶² Manifestado en lucha agónica por Nietzsche, que proponía la negación del impulso dionisiaco al cimentarse la tradición occidental cristiana, teoría matizada por autores como Colli, abogando por un límite entre ambas dimensiones más difuso, así como por una mayor perduración histórica y presencia de ellas.

de un mundo sacro y profano (asociado con la herencia del paganismo mítico, mientras el anterior fue hijo de la tradición filosófica idealista). En él, se desarrolla otro fenómeno que asumió la ocultación de la imagen como recurso de la oscuridad diabólica, los conocimientos mágicos, alquímicos y de brujería. Estas disciplinas, como planteó Sarane Alexandrian, fueron condenadas al “ocultismo”⁶³, al perseguir la raíz invisible de las cosas, pero resultar divergentes al fundamentarse en conjeturas (dada la relación que tiene lo mágico con lo ilusorio frente a la supuesta irrefutabilidad de la verdad auténtica, conviviendo con el descrédito intencional en base a dicha debilidad terminológica). Esto consolidó la prohibición de toda imagen que buscara la verdad de forma diferente al discurso generalizado (ya fuera en el ámbito religioso o como concepto amplio de poder) al suponer un ataque a la validez de un sistema filosóficamente legitimado⁶⁴.

La dimensión pagana propuesta, como expuso Edgar Wind⁶⁵, permite enlazar, ya en la Edad Moderna, con el pensamiento humanista del Renacimiento, en el que abundaron compendios que reafirmaban su continuidad, recopilando Cornelio Agrippa los saberes de la “filosofía oculta”, un estudio de las propiedades de los elementos naturales, a cuyos misterios intentaban acceder los pensadores (**T. 5**)⁶⁶. Dichos códigos de lenguaje hermético son ahora explotados con profusión, desarrollándose la idea del concepto oculto tras una imagen simbólica densa, que experimenta condición jeroglífica, protegiendo el elefante de la memoria de Polifilo los secretos en su obelisco (**Fig. 3**)⁶⁷. El conocimiento abandona⁶⁸ gran parte de su vertiente divino-religiosa⁶⁹ y se produce un retorno al pensamiento clásico (volvería a tratarse de “misterios paganos” frente a lo “misterioso” teológico)⁷⁰, pero con una estandarización que supuso el triunfo icónico de las ideas que en la etapa grecolatina quedaban fijadas a nivel abstracto⁷¹.

⁶³ Sarane Alexandrian, *Historia de la filosofía oculta* (Madrid: Valdemar, 2003), 9-23.

⁶⁴ Alexandrian, *Historia de la filosofía...*, 24. 32.

⁶⁵ Edgar Wind, *Misterios paganos del Renacimiento* (Barcelona: Barral, 1998), 11-25.

⁶⁶ Enrique Cornelio Agrippa, *Filosofía oculta, magia natural* (Buenos Aires: Kier, 2005), 16-27.

⁶⁷ Término utilizado dado la recuperación que se produjo en la época por el jeroglífico egipcio, sobre todo a raíz del descubrimiento de la *Hieroglyphica* (1505) de Horapolo, tras lo que surgirán interpretaciones fantasiosas de este sistema de escritura, que trataban la imagen como manifestación simbólica de los secretos sagrados eternos, facilitando los iconos su asimilación memorística, como en la citada obra de Francesco Colonna, recogida en la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499).

⁶⁸ Wind, *Misterios paganos...*, 11-25.

⁶⁹ Aunque persisten, como se evidenciará posteriormente, determinados planteamientos heredados del período anterior, que conllevan la supresión de imágenes por cuestiones concretas (sobre todo teológicas).

⁷⁰ Wind, *Misterios paganos...*, 11-25.

⁷¹ Surgirán gran cantidad de códigos de base simbólica por parte de los autores humanistas, entre los que se podría citar el *Corpus Hermeticum* (1471) de Hermes Trimegisto, la *Hieroglyphica* (1505) de Horapolo, la *Emblemática* (1531) de Alciato ... a los que se hará referencia en apartados siguientes.

Se han realizado incesantes estudios sobre estas compilaciones⁷², cuya finalidad perseguiría un enfoque invertido, pues más que manifestar su relación con la supresión estética, perseguirían a través de la imagen el desentrañamiento de la idea para volverla manifiesta. Así, Erwin Panofsky hablaba del significado “intrínseco” del arte⁷³ y Edgar Wind hacía el esfuerzo de “descorrer el velo sombrío” para extraer la interpretación de las obras, alumbrando su “verdad oculta”⁷⁴. A esto se unirían análisis más directos de los repertorios codificados, entre los que cabe destacar a la investigadora Francis Yates (recopiladora de las cuestiones relativas al “Arte de la Memoria”, pues fue precisamente en el Renacimiento cuando se produce el resurgir de estas teorías grecolatinas, que habían permanecido amenazadas por el olvido que pretendían evitar)⁷⁵, así como a César García Álvarez, quién planteó una lectura del grutesco (elemento artístico redescubierto en las profundidades cavernosas de la Domus Aurea), más allá de su superficialidad decorativa, como una combinación intencional de elementos coherentes de apariencia indescifrable, que aludían a la permanente trasmutación del cosmos en la transformación material cíclica (**Fig. 4**)⁷⁶.

Como guía de coherencia unificadora para los citados diccionarios, hablaba García Álvarez del triunfo de la filosofía neoplatónica en los núcleos intelectuales y artísticos, así como la revisión que supuso respecto al pensamiento del propio Platón, impulsada por Marsilio Ficino y sus seguidores⁷⁷. La belleza de la naturaleza percibida de forma sensible dejaba de ser una alucinación sombría, para convertirse en un descubrimiento repentino del alma, que provocaba el despertar del amor, a través del cual surcaría los círculos del universo, en un recorrido ascensional hasta el contacto con la verdad suprema y trascendente (**T. 6**). Esto potenció una segunda reconciliación de la imagen como inicio del proceso, mostrándose precisamente para ocultar el secreto que subyacía tras su visibilidad⁷⁸, por lo que, aún con la aparente desacralización, dicho camino suponía continuidad con la trayectoria anterior, a pesar de los renovados enfoques.

⁷² Muchos de ellos, por los principales representantes de la postura iconológica, debido al gusto renacentista por dotar a sus obras de un elevado carácter críptico intencional.

⁷³ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 1998), 1-8.

⁷⁴ Wind, *Misterios paganos...*, 24.

⁷⁵ Yates, *El arte de la...*, 7-20.

⁷⁶ César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista* (León: Universidad de León, 2001), 25-49.

⁷⁷ Cuyas fuentes directas serán desarrolladas de forma más completa en capítulos más avanzados.

⁷⁸ García Álvarez, *El simbolismo del...*, 52-75.

Por ello, Ioan Petru Culinau retomaba aquellos postulados asociados, frente al esquema jerarquizado, en el impulso inconsciente de la imagen en el ámbito irracional de la ilusión. Para el autor, el poder de Eros expuesto por el neoplatonismo era reflejado, no solo como vehículo hacia las regiones supremas, sino como un fenómeno incontrolado y fascinador, de capacidad erótica y sensual, a la hora de adormecer la conciencia bajo el manto del placer, ejerciendo el artista su magia para cautivar a aquel que contemplara sus creaciones, acarreado su prohibición, al convertirse en objeto desenfrenado de deseo pagano⁷⁹⁸⁰. Otro compendio similar, aunque más generalista y sin enfocarse en el fenómeno icónico, sería realizado por Raimon Arola, que volvía a recopilar el pensamiento mágico y alquímico en los siglos XVI y XVII, planteando la continuidad en esa asociación de la ocultación y los secretos filosóficos⁸¹.

Dichas bifurcaciones resucitaban la idea del poder represivo institucional, que se aseguraba del control de la imagen por su capacidad de convicción y la posibilidad de experimentar, a través de esta, la desviación (en ocasiones con un sentido moral) de la rectitud, incidiendo Besançon en el papel eclesiástico, refortalecido tras los acontecimiento de Trento⁸², uno de los fenómenos de influencia más notable en la estandarización de la iconografía y la delimitación de aquellos elementos lícitos respecto a los que no debían ser representados⁸³, ayudando mediante imágenes a perfilar la visión del fiel (no solo como reacción y propaganda frente al protestantismo⁸⁴, sino también, para Culianu, en respuesta a la victoria del paganismo en los círculos eruditos y artísticos)⁸⁵.

Así mismo, el período barroco conllevó, como trata Besançon, pero especialmente Víctor Stoichita, una consolidación de este último proceso, dentro de un arte que desarrolló una inercia dedicada a repetir los postulados de las anteriores fuentes y

⁷⁹ Idea trascendente para diversas vías de ocultación de lo visible que serán tratadas posteriormente, en relación con la vinculación de la imagen con el poder erótico y la contención de lo sexual (especialmente asociado a la belleza femenina como origen del pecado) por razones sacras mayoritariamente, aunque con motivos últimos de diferente naturaleza dependiendo de la época y el caso.

⁸⁰ Ioan Petru Culinau, *Eros y magia en el Renacimiento* (Madrid: Siruela, 1999), 129-131.

⁸¹ Raimon Arola, *Alquimia y religión, lo oculto en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Siruela, 2021), 91-93.

⁸² Víctor Stoichita, *El ojo místico: Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Alianza, Madrid, 1996), 18-25.

⁸³ La Reforma y la Contrarreforma, junto a la controversia medieval de los iconos, fueron los dos procesos que provocaron más fuentes directas sobre la prohibición y el control de la imagen en el ámbito religioso, así como estudios monográficos de su análisis y las líneas iconográficas que fomentaron.

⁸⁴ Corriente teológica estrechamente relacionada con la supresión de la imagen, criticada como soberbia idolátrica, frente al catolicismo, que la defendió y difundió para favorecer la propaganda popular.

⁸⁵ Culinau, *Eros y magia...*, 129-131.

repertorios, así como el refuerzo de su vertiente más escenográfica y dogmática por los organismos de poder, quedando la imagen supeditada a ellos en calidad de principales patrocinadores⁸⁶⁸⁷. También continuaron produciéndose estudios focalizados en la plasmación de conceptos mediante imágenes ontológicas, como el que aborda Mario Praz o Arola, aunque de relación tangencial (más allá de la perpetuación de lo emblemático)⁸⁸. Dicha representación visual múltiple de la cultura, con afán universal, fue estudiada por Ignacio Gómez de Liaño a través de la figura de Athanasius Kircher, crucial ejemplo de la perduración del modelo humanístico⁸⁹.

La llegada de la Ilustración, según Besançon, provocó el triunfo de la luz de la razón, sustituyendo el oscuro hermetismo, impulsando de forma optimista el desvelamiento del conocimiento mediante la difusión generalizada de la cultura (el saber deja de estar reducido a escasos iniciados y se concibe de forma didáctica, persiguiendo su revelación teórica a toda la sociedad) y el uso del intelecto, la memoria y la imaginación (relacionada con la imagen y el placer por lo artístico) equiparable a las anteriores, aunque de distinta naturaleza, al proceder de la subjetividad creadora, como método que permitía acercarse a la verdad, pero con el objetivo de embellecerla (**Fig. 5**)⁹⁰.

La imagen recurría al control sistematizado a través del gusto, asociado al nacimiento de la estética como disciplina⁹¹. Con ello, más allá del juicio subjetivo, lo bello adquiere universalidad, dado el influjo filosófico kantiano, que perseguía la belleza superior, frente a lo adherente o agradable, relacionado con la apreciación sensorial del sujeto sin dimensión trascendente. Para Besançon, Immanuel Kant desarrolla una “mística negativa”, donde la imagen, por su materialidad forzosa, no podría representar lo infinito, aunque sí ayudar al alma a comprenderlo (**T. 7**). Así, la belleza sublime, que sobrecoge al representar lo inmensurable, queda condenada a las sombras, suponiendo un puente de transición hacia el simbolismo abismático del Romanticismo⁹².

Si el racionalismo sometió la verdad a un ejercicio de ordenación, así como el empirismo la transformó en un método científico de ensayo y error, estas corrientes son

⁸⁶ Situación común a la mayoría de las épocas, pero que encuentra aquí su ejemplificación más contundente.

⁸⁷ Besançon, *La imagen...*, 219-221.

⁸⁸ Mario Praz, *Estudios de emblemática* (Madrid: Siruela, 1989), 12-13.

⁸⁹ Ignacio Gómez de Liaño, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis* (Madrid: Siruela, 1990).

⁹⁰ Denis Diderot y Jean Le Rond D'Alambert, *L'Encyclopedie* (París: André Le Bretón, 1751).

⁹¹ Especialmente tras Alexander Baumgarten, al publicar la primera obra titulada *Estética* (1750-1758), consolidándola como una rama independiente de la filosofía, que busca la auténtica belleza.

⁹² Besançon, *La imagen...*, 243-255.

puestas en duda por un retorno a la filosofía metafísica ideal, que se adentrará en las facetas emocionales del espíritu. Esta idea fue desarrollada por Gilbert Durand, defendiendo la relevancia de la imaginación y el sueño como bases del período romántico, una época donde, frente a lo que denomina el autor como “iconoclastia positivista”, se produce la asimilación del “culto a la sombra de la noche”⁹³.

Hablaba Besançon de la “reasimilación de la imagen” con un renovado misticismo⁹⁴, ejemplificado en Wolfgang von Goethe, quien indaga en la naturaleza como matriz, en cuyos recodos descansan los saberes que anhela el individuo (principal protagonista, que aspira, dado el subjetivismo romántico, al conocimiento ya no como asimilación de universalidad, sino para comprender el porqué de su existencia) ahogado en las incógnitas de un contexto convulso de radicales cambios⁹⁶. Pero en su seno encuentra desazón, ya que, ante el poder inmensurable del cosmos, la humanidad es reducida a condición de extraña⁹⁷, perteneciendo al universo, pero condenada a que este nunca le desvele su secreto, hundiéndola en la frustración por la necesidad de sentido⁹⁸. El mundo filosófico germánico reforzará así la concepción del mundo como enfrentamiento de contrarios, que explora Durand⁹⁹, de cuya tensión surge la armonía, encontrando Goethe en la naturaleza la fusión de luz y oscuridad, alma y cuerpo, ideal y realidad, ser y deseo. Unas no niegan a las otras (como se había planteado, surgiendo debates sobre que vertiente desechar), sino que pasan a ser indispensables para su existencia (T. 8)¹⁰⁰.

Proponía a su vez Rüdiger Safranski (especialista en literatura alemana, pero que se adentra en cuestiones generales del arte romántico) el ensalzamiento de la inspiración artística del genio humano para alcanzar esa eternidad, al tambalearse las ideas abstractas en las que cimentó su confianza, indagando en el templo de su interioridad, presidido por el arte como tesoro de salvación. Según Wackenroder, una mano tendida en medio de la

⁹³ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu, 1968), 24-54.

⁹⁴ De carácter trascendente general respecto al concepto divino, frente a vinculaciones teológicas concretas.

⁹⁵ Besançon, *La imagen...*, 255- 266.

⁹⁶ Los conflictos políticos y la revolución industrial provocaron el deseo de lucha pragmática frente a lo establecido, heredera de la teoría ilustrada, pero también un escepticismo generalizado ante la fragilidad de los anteriores postulados, al comprobar la desvirtuación de sus principios y las consecuencias de su fracaso.

⁹⁷ Se retoma el anhelo de la filosofía grecolatina por la búsqueda de respuestas en la naturaleza como principal creación divina, dado la melancólica finitud mortal, como constante desesperanzada, encontrando en lo natural el alivio de la paz eterna, frente a la existencia dominada por las pasiones.

⁹⁸ Wolfgang Von Goethe, *Teoría de la naturaleza* (Madrid: Luarna, 1997), 321-346.

⁹⁹ Durand, *La imaginación...*, 118-123.

¹⁰⁰ Von Goethe, *Teoría de la naturaleza...*, 318.

desesperación, al contemplar el mundo en ruinas¹⁰¹. Dicho camino sería inaugurado por Gottfried Herder, quien defiende el lenguaje artístico como vehículo de comunicación que permite al alma, a través de la invención, aproximarse a aquello que no es capaz de comprender¹⁰² (convirtiéndose, junto a la verbalización¹⁰³, en la base para el desarrollo cultural posterior, al quedar impregnada en la representación, la huella del espíritu)¹⁰⁴.

De vital análisis será Friedrich Hegel, con quien se refuerza esta opinión, partiendo del cuestionamiento de Goethe respecto a las leyes físico- matemáticas de Isaac Newton¹⁰⁵, que no tienen que ver con la creación artística¹⁰⁶, al no someterse el arte a normas prefijadas¹⁰⁷. Las claves ocultas dejan de buscarse en sistemas organizados (otra invención humana, como defenderá la posterior trayectoria filosófica) y en experiencias sensoriales de camino iniciático¹⁰⁸ pues, frente a las ideas platónicas, la belleza artística no es una mimesis natural¹⁰⁹, sino que reside en la imaginación¹¹⁰. No supone una realidad necesaria, pero en ella anida la libertad del alma frente a la ambigüedad del universo¹¹¹. Este punto de partida sirve para plantear la estética como método dialéctico de materia y espíritu, produciéndose un desbordamiento de este en el arte romántico, en el que predomina la trascendencia del contenido frente a la forma (**T. 9**)¹¹².

Así, el romanticismo no supuso, para Durand, la directa supresión de la imagen, defendiéndose esta¹¹³ como medio de expresión del artista¹¹⁴, convertido en objeto de culto¹¹⁵, reforzando el significado a través del símbolo, abandonándose la discusión sobre

¹⁰¹ Rüdiger Safranski, *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán* (Barcelona: Tusquets, 2012), 82-100.

¹⁰² Safranski, *Romanticismo, una odisea...*, 19-30.

¹⁰³ Para él supuso, mediante el oído, la creación de un código que armonizaba el resto de los sentidos, permitiendo referirse a todos aquellos impulsos que suponían “un lenguaje sin voz”.

¹⁰⁴ Johann Gottfried Herder, *Obra selecta* (Madrid: Alfaguara, 1982), 140-169.

¹⁰⁵ Goethe, *Teoría de la naturaleza...*, 8-18.

¹⁰⁶ Hegel diserta sobre como el arte, aunque sea susceptible de un análisis filosófico, no podría ser considerado como científico, ya que no anida en el pensamiento, sino en la imaginación. Con ello, comenzaría su teorización filosófica independiente, más allá de su relación con el universo natural.

¹⁰⁷ Durand, *La imaginación...*, 9-23.

¹⁰⁸ Goethe, *Teoría de la naturaleza...*, 8-18.

¹⁰⁹ Dejan de compararse, pues se trataría de distintas concepciones o tipologías.

¹¹⁰ Diferencia el arte que procede de la imaginación del espíritu, respecto a aquel centrado simplemente en el placer de lo agradable, basado en el gusto como un auxiliar de lo normativo, bañado de falacia e ilusión.

¹¹¹ Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu* (Madrid: Gredos, 2014), 14-32.

¹¹² Friedrich Hegel, *Lecciones de estética* (Madrid: Mestas, 2003), 209-228.

¹¹³ Aún con todo, continua presente la herencia platónica-idealista, ensalzándose aquellos artes efímeros como la poesía o la música (que alabaron tanto Hegel como Schopenhauer como el arte supremo), al representar el carácter eterno del espíritu por su escasa materialidad.

¹¹⁴ Durand, *La imaginación...*, 9-54.

¹¹⁵ Véase. Rudolf y Margot Wittkower en *Nacidos bajo el signo de Saturno* (1963), una revisión sobre el mito romántico del artista y la supeditación del arte al encubramiento de la personalidad.

la legitimidad icónica, superada por el bagaje representativo anterior. Fue un cerrar de ojos para ver más allá, en busca de las dimensiones silenciadas, por cimentarse, frente a la oficialidad, en las apasionadas inquietudes del ser, asimilándose la pesadilla¹¹⁶. Como propone Alexandrian, tras siglos de rechazo, se encumbra lo mágico y grotesco¹¹⁷, iniciándose la apertura de la sombra, en la que residía todo lo que escondió la humanidad bajo el velo, negando su existencia ante el terror provocado por su visualización¹¹⁸.

Aunque, si este período es contradicción, analiza Besançon cómo Hegel inaugura una vía de supresión crucial, pues ese triunfo del espíritu provocará que los anteriores sistemas de comprensión fueran objeto de pasado, sustituyéndose el lenguaje artístico por la desmaterialización de sus formas, carentes de sentido. Se instauraría el llamado “fin del arte” (T. 10)¹¹⁹, que tendría bastante influencia, no en la pérdida de su validez, pero sí en la apertura del concepto¹²⁰, estableciendo límites más difusos que cuestionan las bases que caracterizaban las imágenes, mediante su negación¹²¹.

Por ello, el idealismo seguía vinculado a la creencia del principio superior espiritual, desarrollándose en contestación (partiendo de la revisión de sus postulados¹²², incluso de herencia kantiana, como puntualiza Besançon)¹²³, la filosofía del desengaño de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche¹²⁴, que mantuvieron, a pesar del desarraigo respecto a los cimientos de la civilización occidental, un punto de vista enriquecedor hacia lo artístico. Ambos son, sin embargo, puntales a la hora de tratar la ocultación icónica, al mostrar claves que suponen un puente hacia la contemporaneidad filosófica más próxima al presente, influyendo en el pensamiento artístico y en la obra de los propios creadores¹²⁵.

¹¹⁶ Durand, *La imaginación...*, 9-54.

¹¹⁷ Esto explica la proliferación decimonónica de doctrinas de ocultismo y espiritismo como el teosofismo (basado en el compendio de los saberes filosóficos, científicos, religiosos y alquímicos que sirvieran para aproximarse al conocimiento del creador), sectas místicas, hermandades artísticas y corrientes simbolistas.

¹¹⁸ Alexandrian, *Historia de la filosofía...*, 13-18, 492-497.

¹¹⁹ No es un concepto claro, pues se asocia al agotamiento de la iconografía de la imagen divina, pero fue de las ideas más trascendentes, retomada por autores del siglo XX, cada uno con su particular visión.

¹²⁰ Se abordará su influencia en autores y movimientos de vanguardia, que tienen relación con la desmaterialización progresiva de la imagen figurativa o como forma iconográfica reconocible, así como la idea de ampliación del lenguaje artístico fue expuesta por Umberto Eco en *Obra abierta* (1962).

¹²¹ Besançon, *La imagen...*, 269-276.

¹²² Se caracterizarán por la revisión rupturista de las anteriores líneas, pero podrían englobarse en los planteamientos expuestos de desencanto, Ser en lucha contradictoria, potencialidad de la subjetividad en el genio frente a los principios abstractos universales difusos e inalcanzables y aceptación de la sombra.

¹²³ Besançon, *La imagen...*, 363-364.

¹²⁴ Ambos estudiados por Rudiger Safransky en *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía* (2011) y *Nietzsche, biografía de su pensamiento* (2000), aunque son obras generales tangenciales respecto al tema.

¹²⁵ Besançon, *La imagen...*, 361.

Schopenhauer entendía el mundo como “voluntad” y “representación”, la manifestación de las cosas en sí y el impulso humano por conocer su esencia, caracterizándose el espíritu por la predisposición hacia la imagen como medio para satisfacerse. Pero, frente al sistema racional kantiano, la representación se escondería tras un “velo”¹²⁶ que nubla la conciencia, impidiendo acceder a la verdad, convirtiendo al individuo en prisionero del deseo, anhelo que le consume en el sufrimiento de la insatisfacción, al no poder renunciar a saber y sentir, pero ser consciente de la condena que supone no alcanzar nunca su fin, falleciendo en la voluntad toda ilusión (T. 11)¹²⁷.

El objeto de deseo se evidenciaba mediante lo icónico, y su imagen parecía poder palpase, pero permanecía separada por un fino cristal, que hacía chocar los dedos con su superficie, como poderoso atractivo de un sueño inalcanzable, que provocaba en el corazón la necesidad de adueñamiento para desembocar en vacío¹²⁸. Dicha metáfora fue explorada desde el mito de Tántalo hasta la manzana del Árbol Divino, como tentación de transgredir lo prohibido, dado el inconformismo frente a la ignorancia¹²⁹, acuñando Goethe las leyendas fáusticas¹³⁰, la humanidad limitada ante el conocimiento absoluto y la vida eterna, dispuesta a trascender cediendo su alma al diablo¹³¹. Citaba Schopenhauer el poema *Prometeo* de este autor (T. 12)¹³² cuando hablaba de la permanente voluntad de vivir, encontrando en el arte la lucha frente al velo¹³³. No sería solución total, pero ayudaría a disfrutar del presente, como instante eterno de fugaz placer, que detenía la rueda del tiempo, proporcionando al alma libertad momentánea, ascendiendo más allá de la ilusión. La representación era una ligera esperanza, pero su supresión se convertía en símbolo de la auténtica realidad, a la que retornar tras el breve consuelo¹³⁴.

El mismo filósofo acabó trabajando las ciencias ocultas, dedicando una de sus obras a la magia, que determinaba como “la gran sabiduría oculta”, mientras que la razón

¹²⁶ El velo se transformará en la metáfora filosófica más explotada, planteada desde el origen como elemento poético ilustrativo de ocultación, adquiriendo ahora mayor riqueza de connotaciones, trasvasándose al arte como iconografía recurrente, junto con la máscara y símbolos más puntuales.

¹²⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Trotta, 2004), 3-196.

¹²⁸ Schopenhauer, *El mundo como...*, 3-196.

¹²⁹ La comparación del deseo de conocimiento humano con las leyendas prometeicas de la cultura, serían abordadas en Helena Blavatsky, *Isis sin velo* (Barcelona: Humanitas, 1991), 5-64.

¹³⁰ Obra teatral publicada en 1790, cuyo título inspiró otras muchas, citando Safranski *Doctor Fausto* (1047) de Thomas Mann, en relación con la filosofía de Nietzsche y el dodecafonismo musical, como medio de creación de un nuevo lenguaje que rompía con los anteriores.

¹³¹ Safranski, *Romanticismo, una odisea...*, 333-337.

¹³² Schopenhauer, *El mundo como...*, 166.

¹³³ Schopenhauer, *El mundo como...*, 199-220.

¹³⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Alianza, 2004), 41-82.

había sido durante siglos “la gran locura pública”, ya que la voluntad del ser humano era impulsada por su i”magi”nación (la semilla que alumbra el mundo a través de imágenes), anidada en su corazón, de la que deriva el placer y la codicia, de impulso diabólico¹³⁵.

Nietzsche abordará la negación tras el velo no tanto como imposibilidad de conocimiento, sino como supresión intencional de parte del mismo, dada la herencia filosófica platónica, que desvirtuó el origen del pensamiento occidental (basado en la dualidad, ejemplificada a nivel icónico en las máscaras de la tragedia) (**Fig. 6**)¹³⁶, instaurando bajo la superioridad del ideal una visión parcialista de la naturaleza dialéctica, que ayudó a reprimir el cristianismo, desembocando en el fracaso cultural (**T. 13**)¹³⁷.

Se intentará ocultar, como proponía Culinau¹³⁸, frente a la razón *apolínea* (la armonía del mundo, de belleza luminosa), el impulso *dionisíaco* (lo desbordante, la embriaguez donde se halla el alivio placentero, el genio y la creatividad ante el dolor vital). Esta máxima es retomada por Marcel Detienne¹³⁹, quien abordaba la constante justificación racional del mito, sometiéndose la cultura occidental a la herencia de lo griego como origen racional frente al desenfreno oriental, encontrando en esta pretensión un inconveniente en la aspiración de perfección moral: la máscara de Dionisos¹⁴⁰. También destaca la revisión de Giorgio Colli, que puntualizaba como esa supresión fue más teórica que evidente, perviviendo el desorden caótico del inconsciente en lo artístico, aunque fuera en reverso de lo correcto¹⁴¹. Este error desembocaba, no obstante, en un mundo sin validez marcado por el *nihilismo*, la nada y la ausencia, la destrucción del pretérito (y de las imágenes que ejemplificaban sus conceptos), pero que sirve de impulso al Ser, mediante su *voluntad de vivir*¹⁴², de instaurar un nuevo orden, encontrando en la representación el *Superhombre* su consolidación como creador concreto frente a Dios (la victoria final del personalismo romántico), surgiendo del olvido, el comienzo de una era¹⁴³. Para poder vivir, hay que aprender antes a morir¹⁴⁴.

¹³⁵ Arthur Schopenhauer, *Las ciencias ocultas* (Buenos Aires: Kier, 1955), 7-29.

¹³⁶ Convirtiéndose en otro de los elementos iconográficos habituales de ocultación a nivel artístico.

¹³⁷ Nietzsche, *El nacimiento de...*, 41-82.

¹³⁸ Culinau, *Eros y magia...*, 29-36.

¹³⁹ Partiendo de la crítica a las teorías estructuralistas, cuestionando la simplicidad de modelos aportados por Levi- Strauss, al encuadrar la cultura en sistemas cerrados, obviando su variación y metamorfosis.

¹⁴⁰ Marcel Detienne, *La muerte de Dionisos* (Madrid: Taurus, 1982), 15-37.

¹⁴¹ Colli, *Apollineo e...*, 75-121.

¹⁴² Frente a Schopenhauer, que la consideraba origen del mal, conduciendo por el deseo al sufrimiento, tendrá cariz positivo, al ser el impulso para superar la herencia anterior, dado el eterno retorno.

¹⁴³ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Edaf, 1998), 84-86, 127-132.

¹⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra...*, 70.

En herencia del ensalzamiento del sueño y del desvelamiento del inconsciente, se producirá con el psicoanálisis otro enlace con la *psique*, recorrido inaugurado por Sigmund Freud¹⁴⁵, pero, a nivel simbólico, cultivado por Carl Gustav Jung, dejando estas descripciones e imágenes reveladoras¹⁴⁶. Participará en una obra clave¹⁴⁷, donde se tratará el “encuentro con la sombra” y el “poder del lado oculto de la naturaleza humana”, exponiéndose terminológicamente el dominio fascinador de la ocultación, con el objetivo de “llevar la luz a la oscuridad”¹⁴⁸. Sin embargo, seguía asociándose la sombra con un análisis psíquico, más que con la imagen, aunque esta se materializara en la fantasía onírica y los arquetipos del tarot¹⁴⁹¹⁵⁰, siendo el primer ensayo que analizaba sus distintas facetas¹⁵¹, abordándola como asociación negativa matérica (en general y desde el aspecto corporal-sexual)¹⁵², su vinculación maligna¹⁵³, la manipulación política legitimadora¹⁵⁴, la dimensión místico-religiosa¹⁵⁵ o como metáfora de introspección¹⁵⁶¹⁵⁷.

En el siglo XX, proponía Besançon la relevancia de la negación icónica en la vanguardia artística, dado el agotamiento de los lenguajes anteriores, que conllevará su progresiva disolución (anticipada por Hegel), como cuestionamiento desempeñado por algunos movimientos, para desligarse de un bagaje que consideran autolimitante¹⁵⁸. Esta idea sirve a Víctor Stoichita al abordar un estudio de lo que “se ve y no se ve”, dedicado monográficamente a los inicios del proceso en el movimiento impresionista, pero que servía para tratar las indagaciones científicas sobre la percepción, que usarán la ocultación

¹⁴⁵ Véase. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (1899), *Lo inconsciente* (1910) o *Lo siniestro* (1973), pero sin una vinculación exhaustiva en relación con la imagen artística.

¹⁴⁶ Véase. *Recuerdos, sueños y pensamientos* (1961) y *El libro rojo* (2009).

¹⁴⁷ Se suele asociar con este pensador, al ser, de sus creadores, el que alcanzó mayor reconocimiento, pero colabora en sus capítulos con J. Campbell, K. Wilber, M-L. von Franz, R. Bly, L. Dossey, M. S. Peck, R. May, J. Pierrakos, J. A. Sanford, S. Nichols, L. Greene, B. Hannah, J. Bradshaw...entre otros.

¹⁴⁸ Carl Gustav Jung (coor.), *Encuentro con la sombra* (Barcelona: Kairós, 1991), 13.

¹⁴⁹ Sistema hermético codificado que abordó Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1959).

¹⁵⁰ Gustav Jung, *Encuentro con...*, 114-117.

¹⁵¹ Es la obra más próxima en organización temática a la segunda parte del estudio, faltando, no obstante, algunas propuestas y la relación artística directa, aunque esta hunda sus raíces en las cuestiones planteadas dentro del pensamiento humano general, como constantes culturales relacionadas con lo oculto.

¹⁵² Jung, *Encuentro con...*, 79-93.

¹⁵³ Jung, *Encuentro con...*, 105-119.

¹⁵⁴ Jung, *Encuentro con...*, 120-142.

¹⁵⁵ Jung, *Encuentro con...*, 142-160.

¹⁵⁶ Expuesto como tratamiento terapéutico, finalidad presente en algunos casos artísticos seleccionados, pero de forma minoritaria.

¹⁵⁷ Gustav Jung, *Encuentro con...*, 160-215.

¹⁵⁸ Besançon, *La imagen...*, 391-455.

como descomposición formal, en busca de la experimentación técnica expresiva (aunque después será utilizada de manera más conceptual y filosófica)¹⁵⁹.

Este fenómeno se dará en una época corta de vertiginosos cambios acumulativos, como expondrá Umberto Eco, quién puntualizó la desvinculación total, al proponer, frente a la destrucción de la imagen, su “apertura” (**T. 13**), fruto de virajes que conllevaban un período de comprensión adaptativo, hasta que volvían a ser asimilados por la tradición, implicando un reactualizado sistema creativo sobre el pretérito¹⁶⁰. A esto se unió el surgimiento de los medios artísticos audiovisuales¹⁶¹, estudiando Roland Barthes la fotografía¹⁶², como primera disciplina que suponía, a nivel práctico, el alumbramiento metafórico de la imagen escondida en la sombra, en la que permanecía latente (**Fig. 7**)¹⁶³.

Por otro lado, la masificación de la obra volvió compleja su desaparición, pasando a vincular su negación con el debate sobre la valoración de lo artístico¹⁶⁴. En este contexto, Theodor Adorno y Max Horkheimer acuñan la “estética de lo negativo”, un renovado mundo pesimista donde el arte se reduce a objeto de consumo vacío, manipulado por los organismos de poder para adormecer a la población, volviendo inútil cualquier intento subversivo respecto al discurso establecido, que silencia lo que no le interesa reflejar (**T. 14**)¹⁶⁵. De la misma manera, Eco aportaba un ensayo sobre la imagen como ilusión fabulística que, mediante la representación, pretendía conformar realidades conceptuales de veracidad notarial¹⁶⁶. Esta progresiva ambigüedad de lo artístico estrechaba su separación con las imágenes de la cotidianidad y de la cultura general, provocando el retorno a la idea hegeliana del “fin del arte”, defendida por Arthur Danto y Hans Belting, perdiendo en la era de la posmodernidad el icono sus sentidos asociados, resquebrajándose la base del propio concepto de arte, pasando a ser sus imágenes un

¹⁵⁹ Víctor Stoichita, *Ver y no ver, la tematización de la mirada en la pintura impresionista* (Madrid: Siruela, 2005), 16-20.

¹⁶⁰ Umberto Eco, *La obra abierta* (Barcelona: Planeta Agostini, 1992), 95-97.

¹⁶¹ Cruciales en la transformación del concepto de lo artístico, estudiado por Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936).

¹⁶² Autor fundamental por sus teorías estéticas y por los monográficos que dedicó a la disciplina fotográfica.

¹⁶³ Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 2009), 56-58.

¹⁶⁴ Como expone Benjamin, junto con autores como Arthur Danto o Hans-Georg Gadamer... se rompe la mitificación del arte, la obra ya no puede ser apreciada bajo los anteriores criterios de autenticidad en base a la firma del artista, elaboración manual, carácter original único, posesión elitista como elemento de prestigio y custodia en un museo, al pasar a ser, en la mayoría de las ocasiones, de plasmación colectiva, seriada, mecánica, masificada y protagonista de la cotidianidad.

¹⁶⁵ Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la ilustración* (Madrid: Trotta, 1994), 282-302.

¹⁶⁶ Umberto Eco, *La estrategia de la ilusión* (Barcelona: Lumen, 1985), 1-5.

“museo imaginario”, como las denominó André Malraux, construido por interpretaciones difusas en las que se apoyaron las máximas del historiador¹⁶⁷. No se producía un fin de la imagen artística, pero sí de las definiciones que la habían acompañado¹⁶⁸.

A toda esta etapa hay que unir la figura de Martin Heidegger, principal filósofo que expuso, dentro de su teoría estética, la idea matriz propuesta. Partiendo del estudio fenomenológico¹⁶⁹, protagonizó su “giro ontológico”, teniendo en cuenta que, tanto el pensamiento como el arte, es la práctica de “hacerse preguntas, no de buscar respuestas”. El sujeto deambula por un mundo abstracto que desconoce y que intenta ordenar bajo máximas de tiempo y espacio, buscando el sentido de su existencia finita¹⁷⁰, un impulso que le lleva al arte, sistema construido a partir de metáforas que, sin embargo, permiten conocer la verdad del mundo, escondida tras el ocultamiento (T. 15)¹⁷¹.

Esta dialéctica, como esbozaba Hegel, no era común a la ciencia, al intentar afirmar verdades absolutas, y negar la interrogación, siendo la permanente duda más real e inherente al mundo que la imposibilidad de la incógnita despejada, ya que, igual que vivir era morir, el ser humano estaba condenado a la ausencia de la nada. La fascinación artística de lo oculto no implicaba completa inaccesibilidad de la representación, sino la asimilación de poder vencer parte del olvido, pero nunca del todo¹⁷². Con ello, retomando la sabiduría grecolatina, se configuraba una visión filosófica del arte que pasaba a entender su esencia como *aletheia*, cuestión abordada a nivel monográfico por David Farrell Krell en su tesis doctoral¹⁷³, así como en el libro de Paulina Rivero Webber, que tratará el significado de la verdad para el filósofo y el papel del arte en su descubrimiento, a través de un universo de naturaleza hermética.¹⁷⁴

Más allá de la trayectoria occidental (y en constante relación con ella), la ocultación artística tendrá para el pensamiento oriental una trascendencia, que vuelve

¹⁶⁷ André Malraux, *El museo imaginario* (Madrid: Cátedra, 2017), 25-27.

¹⁶⁸ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona: Paidós, 1999), 21-43.

¹⁶⁹ Explorará las teorías hegelianas y su obra en su curso *La fenomenología del espíritu de Hegel* (1930-1931), retomando la fenomenología como término para consolidar una de las líneas filosóficas del siglo XX, de la que él ejemplifica la vertiente más existencialista, recobrando ideas de Nietzsche y Schopenhauer.

¹⁷⁰ Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (México: Fondo de cultura económica, 2007), 13-22, 213-224.

¹⁷¹ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte* (Madrid: Alianza, 1996), 7-17.

¹⁷² Heidegger, *El origen de...*, 7-17.

¹⁷³ David Farrell Krell, “On the Manifold Meaning of “Aletheia”: Brentano, Aristotle, Heidegger” (Tesis doctoral: Universidad de Freiburg, 2006). El autor estudia la recuperación de la *aletheia* como concepto terminológico y en relación con la idea de verdad, pero sin centrarse en el nivel artístico.

¹⁷⁴ Paulina Rivero Weber, *Aletheia, la verdad originaria: Encubrimiento y descubrimiento del ser en Martin Heidegger* (México: Universidad Nacional Autónoma, 2012).

indispensable su estudio. Desde Egipto, se perfiló el “velo de Isis” (**Fig. 8**), abordado por Pierre Hadot, como cubrición de la estatua divina que jamás fue traspasada, convirtiéndose esta imagen en origen teórico del impulso por descubrir la naturaleza oculta de la verdad, que llegó hasta el mundo presocrático¹⁷⁵. El tema sería retomado por el teosofismo de Madame Blavatsky, hasta convertirlo en actualización de la mística anterior¹⁷⁶, intentando desentrañar los misterios de la humanidad, a través del estudio de la religión, la filosofía, la teología y la ciencia (**T. 16**)¹⁷⁷. Trataba además la autora cuestiones relacionadas con la supresión icónica, como la intrincada plasmación de lo divino¹⁷⁸, el poder inalcanzable de la verdad, el velo como recurso simbólico¹⁷⁹, la exploración de la imaginación y la defensa (bajo máximas entendidas como “científicamente” demostrables) de lo sobrenatural¹⁸⁰, escondido bajo la ilusión y la sombra cavernaria¹⁸¹.

A la tradición islámica y el idioma árabe se debe la acuñación de uno de los términos relacionados con la *aletheia* grecolatina, la palabra *hiyab* (“lo que permanece oculto”), que procede de la raíz *hayb* y del verbo *hayaba*, significando “no dejar ver”. Fuera de su asociación directa a la iconografía del velo y la idea de este como prenda (vinculación posterior)¹⁸², designa a nivel genérico un obstáculo que aísla algo, oculto tras una tela, cortina o membrana (utilizado en medicina para aludir al himen)¹⁸³, así como una separación arquitectónica similar a una muralla o puerta y, a nivel teológico, la división entre paraíso e infierno¹⁸⁴¹⁸⁵. Frente a *aletheia*, cabe matizar, no obstante, que el concepto *hiyab* no tuvo trascendencia como vía filosófica recurrente, pero sí implicación

¹⁷⁵ Pierre Hadot, *The veil of Isis* (Cambridge: Harvard University Press, 2006), 17-21.

¹⁷⁶ El teosofismo fue una doctrina espiritual decimonónica, desarrollada como sociedad secreta no canónica, que planteaba un estudio heterodoxo de la divinidad originadora del todo universal, suponiendo una amalgama de máximas simbólicas, de gran relevancia en el panorama artístico de su momento y posterior.

¹⁷⁷ Helena Blavatsky, *Isis sin velo* (Barcelona: Humanitas, 1991), 5-12.

¹⁷⁸ Blavatsky, *Isis sin...*, 69.

¹⁷⁹ Blavatsky, *Isis sin...*, 25.

¹⁸⁰ Blavatsky, *Isis sin...* 124-128.

¹⁸¹ Blavatsky, *Isis sin...*, 5.

¹⁸² Consolidada en el imperio turco otomano, donde se estandarizó la reinterpretación cultural de máximas teológicas, que perfilaron la asociación de *hiyab* actual, a pesar de sus múltiples acepciones.

¹⁸³ La palabra está relacionada en diversos campos con la feminidad, lo que dará lugar a vías de negación asociadas a la imagen femenina (surgiendo parte de ellas de revisiones doctrinales que reinterpretan la base documental originaria), aunque sin limitarse exclusivamente su impacto a este ámbito.

¹⁸⁴ Concepto que vincula la supresión como delimitación y división del espacio arquitectónico, una vertiente poco explorada en el pensamiento filosófico occidental, pero crucial en la estética árabe, dado la relevancia de las manifestaciones constructivas dentro de su arte, como plasmación microcósmica celeste.

¹⁸⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Herder, 2018), 1053- 1054.

a la hora de configurar prototipos iconográficos y por su devenir cultural, que dio lugar a diversos fenómenos de supresión icónica por su ambigua interpretación¹⁸⁶.

Se perderá, sin embargo, la relación occidental de la ocultación con el impulso por conocer, incidiendo el pensamiento árabe en la prohibición rotunda como designio indiscutible de la voluntad divina, para el establecimiento de un orden cultural y social, que divide con mayor claridad el sentido de pertenencia, ante la necesidad de legitimar una nueva doctrina como sistema de reordenación territorial. Así, a lo largo del texto coránico¹⁸⁷, se evidencia la excesiva preocupación por defender las correctas características dogmáticas y qué debía adoptarse de los anteriores modelos, frente a lo que dejaba de ser válido y útil, suprimido por su amenaza¹⁸⁸, estando el pensamiento musulmán ligado a la manipulación de la imagen como medio de autoridad¹⁸⁹. Dejaba el Profeta fijado el poder del secreto (**T. 17**)¹⁹⁰, que suponía para aquel al que era revelado un privilegio, provocando su difusión una traición a la responsabilidad de la confianza¹⁹¹.

También exploró Joaquín Lomba, en su estudio sobre estética musulmana, la ocultación como espiritualidad del alma en el mundo corpóreo cambiante (herencia platónica), así como la introspección y la exaltación de la belleza interior (que se muestra a nivel espacial-arquitectónico), superficialidad matérica fluctuante, frente a la eternidad inmensurable de Dios. La imagen es un reflejo en el agua, pero no la esencia universal bajo ella¹⁹². Exaltaban los árabes el mundo natural y estético como luz divina que brilla en la sombra¹⁹³, concepto explorado por la mística sufí de Al Gazzali, fundamental autor que conformó la visión teológica basada en velos de oscuridad y destello (**T. 18**)¹⁹⁴.

En las civilizaciones china y japonesa, surgía el *Tao* (sin relación etimológica con la ocultación, significando “el camino”), como base ontológica, que fusiona en el icono del Ying y el Yang (**Fig. 9**) los principios contrarios, cuestión estudiada por los

¹⁸⁶ El árabe es una lengua de profunda base metafórica y poética, cuyos términos y expresiones pueden desembocar en líneas de interpretación muy amplias, lo que ha conllevado una enorme densidad lingüística que propició hasta hoy la pluralidad (a veces contradictoria) de lecturas y traducciones de sus documentos.

¹⁸⁷ Se cita el Corán para hablar del pensamiento árabe general por la relevancia que tiene en su filosofía el aparato teológico, en el que encuentra su principal fundamento, junto a la tradición egipcia y grecolatina.

¹⁸⁸ *El Corán* (trad. Julio Cortés), (Barcelona: Herder, 2016), 642-648.

¹⁸⁹ Más allá de la omisión de la imagen divina por motivos teológicos, heredera de debates anteriores.

¹⁹⁰ Ejemplificado con la historia (repetida en numerosos escritos, entre ellos la sura coránica 66, dedicada precisamente a “lo prohibido”) del secreto desvelado que confió a una de sus mujeres.

¹⁹¹ *El Corán...*, 11-20, 46-50.

¹⁹² Joaquín Lomba, *El mundo tan bello como es* (Barcelona: Edhasa, 2005), 141-147.

¹⁹³ Lomba, *El mundo tan bello...*, 249-271.

¹⁹⁴ Al Gazzali, *Velos de sombra y luz* (Madrid: Editorial Sufí, 2000), 92-106.

fundadores de la filosofía lejano-oriental, expuesta en el Tao Te King (**T. 19**)¹⁹⁵. Esto dio lugar al ensayo sobre la sombra de Junichiro Tanizaki, que trataba, dentro de la imagen artística y cotidiana, la pérdida de los valores de la oscuridad por el capitalismo tecnológico, que transformó el mundo en falsedad brillante (**T. 20**)¹⁹⁶, olvidando el reverso lumínico que manifestaba lo humano¹⁹⁷. En la India surgían metáforas del velo del conocimiento, como expone Ananda Coomaraswamy (en su libro sobre la estética hinduista) al aparecer en los mitos el “velo” de Maya¹⁹⁸ (**Fig. 10**), “aquella que tapa lo invisible”, convirtiendo el mundo en proyección hipnótica, madre de Buda, que lo alumbró al soñar con el elefante memorístico. Por ello, hindúes y budistas conciben la representación como búsqueda de la verdad natural, para trascender frente a la fantasía y alcanzar contacto divino, explicando esto la abundante figuración de su arte idolátrico¹⁹⁹.

Finalmente, Edward Said incidía en la ocultación del pensamiento oriental general²⁰⁰ por la acuñación decimonónica de oriente desvirtuado, que comprendió la otredad como reverso negativo de la racionalidad civilizadora, condenando sus aportaciones al olvido²⁰¹²⁰².

¹⁹⁵ Doctrina expuesta en Lao Tse, *Tao Te Ching* (Madrid: Alianza, 2007).

¹⁹⁶ Relacionado con la crítica nietzscheana del ideal, volviendo Tanizaki a hablar de las máscaras del teatro Kabuki, enlazadas con el simbolismo dionisiaco de la escenografía griega.

¹⁹⁷ Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra* (Madrid: Siruela, 2008), 9-30.

¹⁹⁸ Citada, entre otros, por Schopenhauer, que retoma esta leyenda en sus teorías.

¹⁹⁹ Ananda Coomaraswamy, *La danza de Siva* (Madrid: Siruela, 1996), 15-31.

²⁰⁰ Su división respecto a occidente es una aseveración categórica posterior de interés territorial y político.

²⁰¹ Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: Debolsillo, 2008), 57-81. Primer autor en plantear estas cuestiones, continuadas y matizadas por Homi Bhabha y Stoichita.

²⁰² La supresión icónica del “otro” como discriminación del arte institucional, no solo quedó circunscrita a su asociación “oriental”, aunque este término englobó a nivel general su uso por motivos étnicos.

Vías de significado de la imagen oculta

A continuación, se plantearán los principales motivos tras la ocultación icónica, como posibilidades reiteradas no excluyentes, susceptibles de imbricarse, predominando algunas en ejemplos o períodos concretos, teniendo la mayoría trascendencia universal.

La imagen oculta como camino hermético para acceder a los misterios del conocimiento: las dos grandes dudas metafísicas

La vinculación de la imagen con el desvelamiento de la verdad subyacente, a modo de camino hermético para alcanzar el saber universal, al igual que su supresión como metáfora de dificultad o de imposibilidad, supone una de las principales constantes, relacionada estrechamente con el significado directo de *aletheia* artística (**Fig. 11**).

Desde el origen de la tradición escrita, en la cosmogonía de Gilgamesh, ya se hablaba del descubrimiento del secreto “velado” (**T. 21**)²⁰³, reaparecido en los simposios platónicos, en los que el comensal apuraba el vino del *kylix* y, según crecía su ebriedad y perdía la conciencia, se evidenciaba ante sus ojos la imagen que palpitaba en su fondo, adquiriendo al revelarse cualidades mágicas, impregnando en la memoria una enseñanza moral (**Fig.12**)²⁰⁴. El icono se sumergía, como plantearon Azara y Detienne, en el líquido del olvido, engaño dionisiaco que se mostraba en la pérdida abismática de la razón, naciendo allí el arte²⁰⁵, igual que el reflejo de Narciso, enamorado de su proyección ficticia al tomarla por real, como la sombra platónica de sueño mórfico (**Fig. 13**)²⁰⁶.

La mentira permanece velada, la verdad, al despojarse de las vestimentas, resplandece desnuda. Así recogían Luciano de Samosata y León Battista Alberti que la representó Apeles²⁰⁷, immortalizando la Calumnia Sandro Botticelli, portando el Error la máscara de la falsedad (**Fig. 14**)²⁰⁸. Contaba Plinio el Viejo el concurso entre Zeuxis y Parrasio, quienes buscaron, en alarde de destreza técnica, alcanzar la mimesis de lo real mediante su opuesto, el artificio. Fue el impulso por conocer el que llevó a Zeuxis a

²⁰³ Anónimo (trad. Andrew George), *La epopeya de Gilgamesh* (Madrid: Penguin, 2015), 130-136.

²⁰⁴ Azara, *La imagen y el...*, 209-

²⁰⁵ Detienne, *La muerte de...*, 9-11.

²⁰⁶ Azara, *La imagen y el...*, 174.

²⁰⁷ Citado por Luciano de Samósata en *Sobre la delación* (160) y por León Battista Alberti en *De pictura* (1435), siendo una de las obras pictóricas modélicas de la antigüedad no conservadas.

²⁰⁸ Azara, *La imagen y el...*, 79-86.

descorrer la cortina que ocultaba la obra de su adversario, comprobando la persuasión del arte, demostrando la imposibilidad de toda aspiración inalcanzable (T. 22)²⁰⁹.

Los secretos descansan en las profundidades, acudiendo al oráculo en busca de la verdad, donde se ocultaba el “tesoro de los tesoros”²¹⁰, descifrado por la pitonisa velada, al aspirar el vapor de la inconsciencia, que emanaba del interior del universo, tan solo habitado por los dioses (Fig. 15)²¹¹. La misma túnica cubría a los orantes iniciados de las religiones místicas (estudiadas por Walter Burkert), resurgiendo el velo de Isis (Fig. 16) como metáfora del conocimiento restringido a una comunidad minoritaria, cuyo primer arte se manifestó en códigos herméticos ocultos²¹² (una cuestión trabajada, entre otros, por Guadalupe López Monteagudo)²¹³, lenguaje icónico custodiado, como propone Besançon, frente a la tradición figurativa explícita pagana²¹⁴.

Tras la victoria icónica cristiana, pierde fuerza la idea del programa codificado como camino ontológico y surgen repertorios iconográficos estandarizados de sentido admonitorio, didáctico y persuasivo²¹⁵, perdurando sin embargo este concepto, para el historiador Michael Camille, en zonas puntuales de concentración reflexiva para la meditación de la comunidad eclesiástica erudita, como los claustros o lugares de complicado acceso, que adquieren en el espacio arquitectónico una ubicación “oculta” para la mayoría²¹⁶²¹⁷. Se intensifica la relación de los iconos herméticos entroncados con el pecado y la herencia pagana, expuesta por Jean Seznec, defensor de la continuidad filosófica antigua en el medievo²¹⁸ (como las misericordias corales, la desviación oculta

²⁰⁹ Plinio el Viejo (ed. M^a Esperanza Tórrego), *Textos de historia del arte* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), 93-94.

²¹⁰ Inscripción hallada en el templo de Apolo del oráculo de Delfos, cuyo contenido se convirtió en un tópico filosófico recogido por Platón en su diálogo *Protágoras* (s. I), Plinio el Viejo en la *Historia Natural* (77-79) o Pausanias en la *Descripción de Grecia* (s. II).

²¹¹ Alexandrian, *Historia de la filosofía...*, 280.

²¹² Walter Burkert, *Cultos místicos antiguos* (Madrid: Trotta, 2005), 19-20, 48-50. El autor relaciona la vinculación de los cultos místicos antiguos con su influencia en las primeras comunidades cristianas.

²¹³ Guadalupe López Monteagudo, “El nacimiento del arte cristiano”. En Jaime Alvar, Jose María Blázquez, Santiago Fernández Ardanaz, Guadalupe López Monteagudo, Arminda Lozano y Antonio Piñero, *Cristianismo Primitivo y religiones místicas* (Madrid: Cátedra, 1995), 405-435. Obra generalista sobre el primer cristianismo, que trata en sus capítulos distintos aspectos, entre ellos su primer arte.

²¹⁴ Besançon, *La imagen...*, 77.

²¹⁵ La idea de la iglesia y la catedral medieval concebidas como “Biblias de piedra” para los fieles, expuesta por Emile Male en *El arte religioso del s. XIII en Francia: el gótico* (1986).

²¹⁶ Abordó la relevancia simbólica de las imágenes ubicadas en zonas marginales en su ensayo Michael Camille, *Images dans les marges: aux limites de l'art medieval* (París: Gallimard, 1997).

²¹⁷ Como propone César García Álvarez en *El laberinto del alma* (2019), para las enjutas de la Catedral de León, de ubicación simbólica, entroncada con las fiestas astrológicas paganas y el camino purgatorial.

²¹⁸ Jean Seznec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1983), 22-23.

que supera el clérigo al sentarse sobre ella)²¹⁹ (**Fig. 17**), al igual que con la consolidación, tratada por Alexandrian, de la alquimia, engendrando imágenes selladas (**T. 23**) presentes en zodíacos, criaturas monstruosas... con distribución vital para su lectura profunda²²⁰.

El auge de esta concepción surge en el Renacimiento, teniendo como puente a Dante Alighieri, que emprendía a través del amor desde la “selva oscura”, un camino a la luz celeste del conocimiento supremo en los ojos de Beatriz (**T. 24**)²²¹. Los círculos intelectuales neoplatónicos consolidaron esta visión²²², influyendo en los artistas, que indagan a través de la imagen simbólica en el sentido último del misterio, recuperado de las deidades antiguas, como expone Sez nec²²³. De nuevo, narra Francesco Colonna el periplo de emblemas icónicos de Polifilo a través del sueño, desde los “oscuros bosques” hasta la luz del encuentro con la amada²²⁴ la *amicitia* o el verdadero amor por el saber, que esperaba en la cúspide, una vez que cayeran los “velos del engaño” que citaba Hermes Trismegisto (**T. 25**)²²⁵, cuya representación emblemática estudió Mario Praz²²⁶. Recogía Alciato el símbolo de la *Fidelidad*, unión del amor divino (que adopta la iconografía de *erote*) enlazando el Honor y la Verdad o *nuda veritas*, relacionando la desnudez con la naturaleza espiritual del amor por la verdad²²⁷, que llegaba a modo de Cupido cegado a la obra de Botticelli²²⁸ (**Fig. 18**) y de Tiziano (**Fig. 19**), señalando con sus flechas la dirección o sumergiendo su mano en las enigmáticas aguas de la duda²²⁹²³⁰.

Horapolo terminaba planteando el conocimiento como una hormiga “pues lo que el hombre oculta de forma segura, esta lo conoce”²³¹, igual que los hindúes, como explica Heinrich Zimmer, establecieron que aquellos dotados de sabiduría mística seguían su curso hasta el agujero, en cuya oscuridad habita la inclinación por los misterios (fábula que expresaba no la ignorancia por lo inexistente, sino por lo inefable, que se oculta en el

²¹⁹ Camille, *Images dans...*, 131-137.

²²⁰ Alexandrian, *Historia de la filosofía...*, 239-247.

²²¹ Dante Alighieri (trad. Abilio Echevarría), *La Divina Comedia* (Madrid: Alianza, 2018), 4.

²²² Alexandrian, *Historia de la filosofía...*, 61-72.

²²³ Sez nec, *Los dioses de la...*, 13-14.

²²⁴ Francesco Colonna (trad. Pilar Pedraza), *Sueño de Polifilo* (Barcelona: Acantilado, 1999), 77-90.

²²⁵ Hermes Trismegisto (ed. Brian Copenhaver), *Corpus Hermeticum* (Madrid: Siruela, 2000), 12.

²²⁶ Praz, *Estudios de emblemática...*, 99-195.

²²⁷ Alciato (trad. Pilar Pedraza), *Emblemática* (Madrid: Akal, 1985), 31-32.

²²⁸ Procedente de la interpretación en clave neoplatónica de la *Primavera* de Botticelli, recogida en Edgar Wind, *Misterios paganos del renacimiento* (Barcelona: Barral, 1971), 61-86.

²²⁹ Praz, *Estudios de...*, 99-195. Aborda la perduración de Cupido ciego como emblema de amor platónico.

²³⁰ Hoy en día se ha revisado múltiples veces la explicación tradicional iconológica de Erwin Panofsky en Tiziano, *estudios sobre iconografía* (2003), que proponía su lectura neoplatónica.

²³¹ Horapolo (trad. Jesús María González de Zárate), *Hieroglyphica* (Madrid: Akal, 1991), 130.

interior) (**Fig. 20**)²³². Allí, para Marsilio Ficino (**T. 6**) y Pico della Mirandola, se hacía visible lo invisible en el icono, luchando contra la ceguera de los que “no quieren ver”, llegando mediante la percepción imaginativa de la belleza a la autenticidad de la cosa²³³²³⁴. En herencia, el barroco estandariza la verdad en imagen alegórica femenina velada, plasmada por Antonio Corradini, cubriendo, en ejercicio de destreza, con transparencias su corporeidad palpitante²³⁵ (**Fig. 21**), disolviendo sus envoltorios el resto de las disciplinas, llegando este tópico al frontispicio de la enciclopedia (**Fig. 5**).

La edad contemporánea, según Arthur Danto, estará más centrada en la deconstrucción que en la ocultación, pasando a entender dichos códigos como defensa y transmisión de propuestas artísticas marginales o prohibidas según el contexto²³⁶, a través de recursos para su difusión entre los círculos intelectuales (correspondencia personal en clave, collage, caligrama ...) ²³⁷ (**Fig. 22**). Así mismo, esta dimensión fue explorada por el arte conceptual, enigma que esconde una idea paradigmática para aquellos que sean capaz de leer más allá, volviendo a plantear su comprensión bajo un prisma inalcanzable para el común²³⁸²³⁹. Como origen de dicho límite del arte como paradoja, René Magritte usaba la negación en la *traición de las imágenes*, estudiada por Michel Foucault, sugiriendo que pintar no es afirmar, y en la negación de la pipa se encontraba la verdad del arte. No es una pipa, sino la representación de su concepto²⁴⁰ (**Fig. 23**).

Y en ese anhelo por hallar lo incognoscible, dos son los principales misterios susceptibles de supresión icónica, pues su magnitud torna compleja su representación, al tratarse de los grandes dilemas que han atormentado al ser, superando cualquier intento organizado de explicación.

²³² Heinrich Zimmer, *Filosofías de la India* (Madrid: Sexto Piso, 2010), 24-26, 273.

²³³ Marsilio Ficino (trad. Rocío de la Villa Ardura), *De amore, Comentario a “El Banquete” de Platón* (Madrid: Tecnos, 2001), 67.

²³⁴ Pico de la Mirandola (Trad. Luis Martínez Gómez), *Discurso sobre la dignidad humana* (Madrid: Nacional, 1984), 81.

²³⁵ Praz, *Estudios de...*, 15-67. Herencia de las alegorías planteadas por Cesare Ripa, aunque esta representación está asociada con “la verdad o prudencia de la fe”.

²³⁶ Danto, *Después del fin...* 159-177.

²³⁷ Michel Foucault, *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte* (Barcelona: Anagrama, 1997), 33-34.

²³⁸ Frente a la concepción de Umberto Eco, que planteaba la vanguardia como un lenguaje cada vez más abierto para el público general, creándose un permanente debate sobre esta dicotomía de pareceres.

²³⁹ Danto, *Después del fin...* 159-177.

²⁴⁰ Foucault, *Esto no es una pipa...*, 38-45.

La muerte y el paso del tiempo

La perduración frente al destino alumbró la máscara para reconstruir lo desaparecido, desde la arcilla que emulaba la piel craneal en Jericó hasta las procesiones de *imago* romanas²⁴¹, estandarizándose sistemas de conservación del cadáver, que ralentizaban su putrefacción y ocultaban la realidad a través de la momificación y la mortaja (**Fig. 24**). La muerte desaparecía en ceniza o yacía inhumada, alejada de los vivos²⁴², recluida en pasillos laberínticos de pirámides, mausoleos o galerías²⁴³.

En la Biblia, Cristo era custodiado en la cueva sepulcral tras su sacrificio, y como prueba de su Resurrección, se representaba vacía la cubrición de su imagen (**Fig. 25**), ya fueran las vendas o el propio sepulcro (**T. 26**)²⁴⁴²⁴⁵, igual que en episodios milagrosos como el de Lázaro (**Fig. 26**)²⁴⁶²⁴⁷, evitando utilizar el término para hablar de María, al personificar la dulzura y el amor, que no podía asociarse con la podredumbre, surgiendo el relato de su Dormición²⁴⁸²⁴⁹. Las figuras Sagradas, metáfora de perfección, no fallecen, permanecen eternas y ascienden (tema trabajado por Stoichita)²⁵⁰, consuelo humano ante la difícil asimilación, como exponen Jung y Huberman, de una realidad tan terrible, que lleva a creer para “evitar el vacío”²⁵¹²⁵². Con la estandarización del sepulcro medieval, nacía en Borgoña el monje cartujo encapuchado que oculta su rostro y procesiona en silencio (**Figs. 27 y 28**), asemejándose a la muerte arquetípica (estudiada por Eco dentro de la contraestética), un esqueleto velado con guadaña, desde las danzas de la muerte (**Fig. 29**) hasta las cartas de tarot (**Fig. 30**)²⁵³²⁵⁴. Así mismo, se consolida el atuendo del verdugo, cuya identidad se oculta en símbolo de muerte sin faz (**Fig. 31**)²⁵⁵.

²⁴¹ Benkard, *Rostros inmortales...*, 207-225.

²⁴² Benkard, *Rostros inmortales...*, 15-19.

²⁴³ Blavatsky, *Isis sin...*, 286-290.

²⁴⁴ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Nuevo Testamento* (Madrid: Serbal, 1997), 562-569.

²⁴⁵ *Sagrada Biblia* (trad. Serafín de Ausejo), *Lucas 24* (Barcelona: Herder, 1975), 1265-1266.

²⁴⁶ *Sagrada Biblia*, *Juan 11...*, 1284-1286.

²⁴⁷ Réau, *Iconografía de...*, 403-408.

²⁴⁸ Antonio Piñero (ed.), *Todos los evangelios* (Madrid: Edaf, 2009), 425-431.

²⁴⁹ Esta idea se trasladaría a la cultura literaria popular en cuentos como *La bella durmiente del bosque* o *Blancanieves* de Jacob y Wilhelm Grimm, donde la dama duerme a la espera de salvación, pues la pureza de alma nunca puede morir.

²⁵⁰ Victor Stoichita, *En torno al cuerpo* (Madrid: Cátedra, 2022), 199-206.

²⁵¹ George Didi Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 1992), 19-35.

²⁵² Carl Gustav Jung, *La dinámica de lo inconsciente* (Madrid: Trotta, 2004), 403-414.

²⁵³ Chevalier, *Diccionario de...*, 732.

²⁵⁴ Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (Barcelona: Lumen, 2007), 62-67.

²⁵⁵ Eco, *Historia de la fealdad...*, 62-67.

En el t3pico de la *Vanitas* barroca, los 3ngeles de la muerte de Vald3s del Leal y de Antonio Pereda recorr3an ante el so3ador la realidad tras el velo, artificio ilusorio del arte bajo la cortina teatral (paradojas estudiadas por Stoichita, que analiza la ambigüedad interpretativa de la invención a través del cuadro): la presencia admonitoria del Juicio Final y la necesidad de mantener el alma alejada de distracciones mundanas, pos3ndose en la mesa la máscara junto a la calavera (**Figs. 32 y 33**)²⁵⁶. El mismo velo cubr3a el cuerpo de Cristo de Giuseppe Sanmartino, para Eco met3fora de belleza inmortal que vence la muerte (**Fig. 34**), igual que evitaba Stefano Maderno mostrar el rostro de Santa Cecilia mártir, virado y cubierto por un pa3o, para incidir en el impacto emocional de la inocencia injustamente cercenada (**Fig. 35**)²⁵⁷²⁵⁸. La escenograf3a, analizada por Vernon Minor, traslad3 el dramatismo del dolor a las calles, conmemorando los hechos de la Pas3n de Cristo a través del pap3n encapuchado, oculto para reforzar la presencia urbana de la muerte (**Fig. 36**) o directamente sustentado por la dama sin rostro en la obra de Ricardo Flecha (**Fig. 37**), adoptando la misma est3tica el Ku Klux Klan, vistiendo el blanco de pulcritud, como amenaza de depuraci3n violenta (**Fig. 38**)²⁵⁹.

Las corrientes simbolistas recuperaron la iconograf3a invernal de Cesare Ripa, h3lito del final de ciclo, representado por Jean Antoine Houdon y por Claudio Lorenzale como una joven recogida bajo su manto, igual que las ateridas figuras goyescas (**Figs. 39, 40 y 41**)²⁶⁰. Caspar David Friedrich ocultaba la tragedia en un mar de hielo donde la catástrofe se reduc3a a leves gotas de sangre (**Fig. 41**), y Ferdinand Hodler la convert3a en masa oscura que devoraba en sus g3lidos parajes almas humanas (**Fig. 43**)²⁶¹. El mismo gusto decimon3nico, que plantea Alexandrian, por la espiritualidad y el esoterismo, hizo resurgir el icono de contacto con la muerte y lo sobrenatural²⁶², reapareciendo la máscara mortuoria como intento de veracidad en la imagen²⁶³, que evidenciaba el protagonismo

²⁵⁶ Victor Stoichita, *La invenci3n del cuadro: arte, art3fices y art3ficios en los or3genes de la pintura europea* (Barcelona: Serbal, 2000), 37.

²⁵⁷ Escultura realizada tras la contemplaci3n directa del cuerpo fallecido de la santa.

²⁵⁸ Umberto Eco, *Historia de la belleza* (Barcelona: Lumen, 2010), 233-234.

²⁵⁹ Vernon Minor, *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste* (EE. UU.: Universidad de Colorado, 2006). Donde trata la escenograf3a barroca de la muerte y la exageraci3n enfática del dolor.

²⁶⁰ Cesare Ripa (Trad. Don Luis G. Pastor), *Iconolog3a* (M3xico: Imprenta econ3mica, 1866), 204-205.

²⁶¹ Eco, *Historia de la belleza...*, 282.

²⁶² Alexandrian, *Historia de la filosof3a...*, 490-498.

²⁶³ La imagen como ilusi3n de veracidad, ha sido trabajada sobre todo en la obra de Georges Didi Huberman y Victor Stoichita, fuentes principales de las que bebe Benkart.

del paso del tiempo fugaz de una humanidad condenada a la descomposición²⁶⁴ en las esculturas Medardo Rosso (**Fig. 44**). Las damas veladas mortuorias colonizaron los cementerios monumentales, desde Milán, Roma, Montjuic, Bilbao...hasta remotos escenarios como Mondoñedo (**Figs. 45, 46 y 47**)²⁶⁵.

La fotografía se transformó en herramienta para congelar la imagen de los que se han ido con carácter talismánico a través del fenómeno *post mortem*, y de contactar con lo que está más allá de la visión en las regiones espirituales, haciéndolo manifiesto, como estudió John Harvey, mediante extras y desdoblamientos que evidenciaban las dimensiones mortuorias latentes (**Fig. 48**). El hálito blanco constataba la existencia de lo incorpóreo, acuñándose el icono del fantasma, ente que, ante la imposibilidad de reflejar el vacío, se cubre bajo la sábana (**Fig. 49**)²⁶⁶. Igualmente trataba Félix González Torres el dolor por la pérdida del ser amado en la ausencia de la cama, huella existencialista que recuerda a los que una vez vivieron (**Fig. 50**)²⁶⁷, o convertía James Nachtwey la mujer velada bajo el burka en imagen espectral de la muerte ante la tumba, surgiendo de las ruinas devastadas por la guerra (**Figs. 51 y 52**), como las figuras blanquecinas de Arnold Böcklin, que surcaban la laguna Estigia en la barca de Caronte hacia la isla del eterno descanso en un nuevo Leteo (**Fig. 53**). En palabras Omar Khayyam, “de esas vidas que pasaron la cortina oscura, ninguna retorna aquí a mostrarnos sus huellas, para abrir nuevas rutas en las estrellas”²⁶⁸.

El cine legó secuencias paradigmáticas de la muerte oculta, desde los velos funerarios de Federico Fellini en *Satiricón* (emulación inventiva de las ceremonias luctuosas de la antigüedad) (**Fig. 54**), hasta la escena de Krzysztof Kieslowski, donde el alma humana es una marioneta movida por Dios, que resucita como la mariposa *psyché* tras fenecer cubierta por el velo (**Fig. 55**)²⁶⁹, o la supresión como amenaza convertida en sonido de Sergio Leone y Ennio Morricone (desvelándose *Harmónica* en muerte agazapada, alumbrada por el candil)²⁷⁰. En cuanto a la reinterpretación del fantasma y del

²⁶⁴ Benkard, *Rostros inmortales...*, 16-23.

²⁶⁵ Asuntos abordados, junto con su plasmación literaria, en Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Barcelona: Acantilado, 1999).

²⁶⁶ Hipótesis de John Harvey en *Fotografía y espíritu* (Madrid: Alianza, 2010), monográfico sobre el tema.

²⁶⁷ Benkard, *Rostros inmortales...*, 16-23.

²⁶⁸ Omar Khayyam, *Rubaiyat* (Barcelona: Obelisco, 2015), 51.

²⁶⁹ Juliomedemorg, “Marionetas - La doble vida de Verónica (K. Kieslowski, 1991)”, 30 de enero de 2012, Youtube, 3:31 URL: https://www.youtube.com/watch?v=vK5uc_5iWYs.

²⁷⁰ József Tóth, “Once Upon a time in the West - Harmonica (Sergio Leone)”, 7 de septiembre de 2016, Youtube, 2:38. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WMg1-iLrTI4>.

poder mortuorio, se consolidó en el imaginario popular a través de figuras fantásticas, como los *dementores* o los *nazgul*, espectros sin rostro que se alimentaban del miedo del alma (**Figs. 56 y 57**)²⁷¹. La mortandad tras la máscara, en búsqueda del deseo de sentido ante la angustia existencial por el abandono del consuelo divino, fue explorada por Ingmar Bergman, que denominaba el vacío “como un espejo delante de mí rostro” (**Fig. 58**)²⁷², igual que hablaba Edgar Allan Poe de la “máscara de la muerte roja”²⁷³ (**Fig. 59**) (**T. 27**). En el reverso, la celebración mortuoria y su colonización de lo cotidiano y costumbrista, se trasluce en la cultura mexicana, como recogió en imágenes inconclusas Sergei Eisenstein (**Fig. 60**)²⁷⁴.

La divinidad inaccesible

Soñó Jung penetrar en un prado, desembocando en una arcada románica cerrada por una cortina verde, que decidió recorrer, curioso, encontrando una gigantesca figura entronizada de extraños rasgos (**T. 28**)²⁷⁵. Ante el terror vital por la negación de la muerte, dicho episodio simbolizaba la búsqueda de Dios en el abismo de la propia sombra²⁷⁶, encontrándose ante el mismo dilema del caballero de Bergman, que suplicaba: “quiero que Dios vuelva su rostro hacia mí”²⁷⁷. La imposibilidad de plasmar lo divino se volvió manifiesta ante la imprecisión para definir su abstracción inmensurable, que tan solo encontraba concreción plástica en la emanación esencial del cosmos²⁷⁸.

Como expone Besançon²⁷⁹, en el paganismo idolátrico, el icono divino se asoció con una imagen próxima de carácter antropomórfico²⁸⁰, pero ya entonces un velo simbólico de espiritualidad cubría (asociación fijada, cita el autor, por Gregorio de Niza)²⁸¹, los atuendos sacerdotales del emperador *pontifex* (**Fig. 61**), atavío que distinguía

²⁷¹ Mediáticos personajes creados por J. K. Rowling y J. R. R. Tolkien, que fueron llevados después al cine.

²⁷² Atticus Finch, “El séptimo sello - Confesión con la muerte”, 20 de octubre de 2009, Youtube, 4:54. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GqxOvBqo2J8&t=60s>.

²⁷³ Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias* (Madrid: Alma Pocket, 2019), 333.

²⁷⁴ Para otros ejemplos, consultar Jaume Duran, *La muerte en el cine* (Barcelona: Uoc, 2019).

²⁷⁵ Carl Gustav Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Planeta, 2002), 28-29.

²⁷⁶ Gustav Jung, *Encuentro con...*, 152.

²⁷⁷ Atticus Finch, “El séptimo sello - Confesión con la muerte” ...

²⁷⁸ Blavatsky, *Isis sin...*, 65.

²⁷⁹ Único autor que estudia monográficamente, en diferentes períodos, la supresión icónica de lo divino.

²⁸⁰ Besançon, *La imagen...*, 31-35.

²⁸¹ Besançon, *La imagen...*, 126-127.

la vida recogida de las vestales (**T. 29**) (**Fig. 62**)²⁸², llegando a la adoración al sol en el contexto hindú plasmada por Cartier-Bresson (**Fig. 63**), hasta el hábito monacal y la clausura, pues toda vida dedicada a Dios queda recluida en el interior²⁸³.

Con el triunfo monoteísta, la materialidad del Uno experimenta debate filosófico²⁸⁴, dejando la Biblia prescrito que Dios “hizo a los hombres a su imagen y semejanza”, citando Pablo como, a través del hombre, se hacía visible su invisibilidad²⁸⁵²⁸⁶²⁸⁷ puntualizando la cabalística en el Zohar que la “imagen” corresponde a la luz y la “semejanza”²⁸⁸ a la oscuridad, que separó al ser de la apariencia divina por el fruto de su pecado²⁸⁹. Establecía Plotino que las cualidades inherentes al Uno se encontraban en las regiones invisibles²⁹⁰²⁹¹, corroborando Areopagita cómo la divinidad carece de apreciación sensible (**T. 30**)²⁹². San Agustín determinaba la imposibilidad de representar de forma visible lo invisible²⁹³, preguntándose Tomás de Aquino si era factible ver la esencia divina y su representación trinitaria (**T. 31**)²⁹⁴²⁹⁵. En consecuencia, lo divino se sustituía por recursos como la mano en la nube (**Fig. 64**)²⁹⁶ o el halo de luz (**Fig. 65**) (planteada por Stoichita a modo de rayo, apertura celeste, nube refulgente...)²⁹⁷.

La tradición islámica prohibió la imagen divina²⁹⁸, denominando al Profeta como “aquel envuelto en un manto”²⁹⁹, recogiendo los *hadices* de Al Bujari las amonestaciones

²⁸² Zanker, *Augusto y...*, 66-80.

²⁸³ Sez nec, *Los dioses de la...*, 23-28.

²⁸⁴ Los debates sobre la prohibición icónica, relacionados con la soberbia, la idolatría y lo matérico, serán recogidos posteriormente, abordándose aquí su negación por el incognoscible principio metafísico divino.

²⁸⁵ Lo que fundamentaría la continuidad de su representación antropomórfica (que denomina Besançon “la subsistencia de la imagen pagana”) pues nunca se abandonó, aunque generó problemática por su imprecisión, adoptando iconografías prestadas, como las cristológicas o la adaptación del modelo Zeus-Júpiter que consolidó el prototipo de Dios anciano y barbado, recurso habitual en la plasmación del sabio-filósofo desde la época grecolatina (relacionándolo el Zohar con la diosa Sofía de forma significativa).

²⁸⁶ *Sagrada Biblia, Génesis 1...*, 21.

²⁸⁷ Besançon, *La imagen...*, 109-111.

²⁸⁸ Reflejo o parecido de la esencia auténtica.

²⁸⁹ *Zohar: Libro del esplendor* (Trad. Esther Cohen y Ana Castaño), (Barcelona: Azul, 1999), 82.

²⁹⁰ Plotino, *Enéada...*, 76-94.

²⁹¹ Entendiendo estas como las tres ideas platónicas de lo Bueno, lo Bello y lo Verdadero.

²⁹² Areopagita, *Obras completas...*, 251.

²⁹³ San Agustín de Hipona, *Obras completas* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963), 291.

²⁹⁴ Besançon, *La imagen...*, 201-203.

²⁹⁵ Tomás de Aquino, *Suma teológica* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001), 169-179, 360.

²⁹⁶ Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de...*, 684.

²⁹⁷ Stoichita, *El ojo místico...*, 80-87.

²⁹⁸ Lomba, *El mundo tan...*, 97-108

²⁹⁹ *El Corán...*, 668.

para los creadores de iconos, pues “en sus casas no tenían cabida los ángeles”³⁰⁰³⁰¹³⁰². Al-Gazzali, entenderá la fisicidad de Dios en luz, reproduciendo las palabras de Muhammad, “Dios tiene setenta velos de luz y tinieblas. Si los suprimiera, la gloria fulgurante de su rostro consumiría en lo que posara la mirada”³⁰³. Esto provocó la negación de iconografía divina y la cubrición del Profeta (**Fig. 66**), que condicionó sus escasas plasmaciones, desde los orígenes hasta la filmografía de Moustapha Akkad (**Fig. 67**)³⁰⁴³⁰⁵³⁰⁶. También propició la ausencia de figuras animales y humanas³⁰⁷ en los espacios sagrados (prefiriéndose vegetales y caligrafías, reduciendo el resto a zonas cortesanas)³⁰⁸³⁰⁹.

De igual forma, fijaba la Biblia la *Parábola del tesoro escondido*, donde el reino celeste es “encubierto por todo aquel que lo descubre”³¹⁰(**T. 32**), una aseveración que reforzaba San Agustín al describir la ciudad de Dios como espacio restringido³¹¹, que conllevó la separación metafórica en su microcosmos arquitectónico, accediéndose mediante la puerta a modo de recurso simbólico (**Fig. 68**)³¹². Los misterios de los santos sacramentos como el bautismo eran revelados al descorrer en el mosaico de Teodora la cortina (**Fig. 69**), y todavía es hoy desconocida la distribución de los primeros recintos eclesiásticos cristianos, de elevada compartimentación, que clasificaría a los fieles según su dignidad³¹³³¹⁴, así como los distanciaría de lo sagrado, reservado a la comunidad religiosa, según las necesidades litúrgicas, mediante baldaquinos e iconostasios que

³⁰⁰ La prohibición de los *hadices* de crear imágenes será tratada en otros apartados.

³⁰¹ Entendidos como la presencia espiritual de lo divino.

³⁰² Al Bujari (trad. Isa Amer Quevedo), *Hadices, versión resumida* (Argentina: Oficina de cultura y difusión islámica, 2003), 242.

³⁰³ Al Gazzali, *Velos de sombra...*,32.

³⁰⁴ Biografía donde se sustituía su presencia por la voz, colocando al espectador en la posición de su mirada.

³⁰⁵ Asesinado por Al Qaeda ante lo que se consideró un ataque a la ortodoxia religiosa.

³⁰⁶ HAMZA, *فيلم الرسالة بجودة عالية*, Youtube, 5 de mayo de 2018, 3:18:00. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DofaJO4Wvts>.

³⁰⁷ Dichas imágenes tenderán a asociarse de forma más directa con las divinidades idolátricas, como expone de nuevo Al Bujari en diversas ocasiones a lo largo de los *Hadices*.

³⁰⁸ Lomba, *El mundo tan...*, 78-91.

³⁰⁹ Salvo en los orígenes del islam, dado la influencia de su primer arte del mundo grecolatino, y en algunos ejemplos puntuales de culturas que lo asimilaron posteriormente, mezclándolo a su propia iconografía.

³¹⁰ *Sagrada Biblia, Mateo 13...*, 1181

³¹¹ Hipona, *Obras completas.*,28-30.

³¹² Estudiado por Jan Bialostocki como arquetipo en *The Message of images* (Londres: Irsa Verlag, 1988).

³¹³ Rafael Sánchez Domingo, “El rito hispanovisigodo o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano”. En *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana* (Madrid: San Lorenzo del Escorial, 2013), 215-236. A nivel arqueológico, estos asuntos han sido trabajados por Cristina Fernández Godoy en *Arqueología y liturgia: iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)* (Barcelona: Espasa Calpe, 1995).

³¹⁴ Clasificando entre catecúmenos y bautizados, por sexos...dependiendo del momento y lugar.

portarían velos similares a las pinturas de San Julián de los Prados (**Fig. 70**)³¹⁵. Con Trento, analizaba Besançon, se incrementó dicha jerarquización teatral, consolidando elementos como la rejilla que disgregaba al fiel del sacerdote confesor, custodiador de secretos (**Fig. 71**), igual que las sillerías corales delimitaban la zona monacal privilegiada³¹⁶.

Surgió a su vez la estandarización de la fe divina según la referencia bíblica, como “el convencimiento de las cosas que no se ven”³¹⁷, otra dama velada (relacionada también con la virtud de la prudencia), que planteaba Cesare Ripa con la llama y la cruz (**T. 33**) (**Fig. 72**), acompañada del elefante, representándola Corradini y Salvador Carmona (**Figs. 73 y 74**)³¹⁸. Así mismo, el milagro místico y extático en forma de aparición luminosa fue estudiado por Victoria Cirlot y Stoichita, desde las auras caleidoscópicas de Hildegarda de Bingen (**Fig. 75**)³¹⁹ a la retórica barroca del descenso celeste, donde la divinidad volvía a ser luz en el corazón del santo (**Fig. 76**)³²⁰. El auténtico icono de la faz de Cristo, la *Verónica*, surgía a través del paño impregnado desde el vacío por el poder divino de la fe, convirtiendo la imagen humana en el recurso más factible de plasmación supraterránea (**Fig. 77**)³²¹³²². El primer hombre-Cristo de Alejandro Jodorowsky, descubría su rostro en el periplo ascensional de la montaña sagrada y, al darse cuenta de la realidad en la sombra jungiana, rompía su reflejo en el espejo-mandorla, hundiendo sus manos en la reproducción de su imagen inconsistente, de cera o mantequilla (**Fig. 78 y 79**)³²³³²⁴.

³¹⁵ Su relación con la Jerusalén Celeste fue abordada en Helmut Schlunk y Magin Berenguer, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X* (Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias: Oviedo, 1991). En cuanto a la tendencia anicónica y la revisión de la teoría anterior, fue planteada por César García de Castro Valdés, “Las arquitecturas pintadas de Santullano (Oviedo). Sobre monaquismo, aniconismo, adopcionismo y otros ismos”. En *Codex Aquilarensis*, nº 31 (Aguilar de Campo: Fundación Santa María la Real, 2015), 13-46.

³¹⁶ Besançon, *La imagen...*, 219-221.

³¹⁷ *Sagrada Biblia, Hebreos 11...*, 1446.

³¹⁸ Ripa, *Iconología...*, 94.

³¹⁹ Victoria Cirlot, *Hildegarda de Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (Barcelona: Herder, 2012), 150-153.

³²⁰ Stoichita, *El ojo místico...*, 75-84.

³²¹ Réau, *Iconografía de...*, 484.

³²² Stoichita, *El ojo místico...*, 48-60.

³²³ Alejandro Jodorowsky, *Psicomagia* (Madrid: Siruela, 2004), 1-7. Donde perfilaba toda una base pseudo-sectaria de fundamento anarquista, analizando de forma crítica las creencias anteriores, como una amalgama caótica de construcciones humanas que atan los impulsos naturales del individuo, sustituidas por un pensamiento mágico-alquímico cimentado en los arquetipos del tarot, partiendo de que cualquier afirmación, dentro de la irracionalidad manifiesta del mundo, acabará resultando inconsistente.

³²⁴ ABKCO Records & Films, “The Holy Mountain | Alejandro Jodorowsky (4K HD Trailer)”, Youtube, 2:37, 21 de septiembre de 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8zjhtSeocXc>.

El poder fascinador de la manipulación. Los peligros de la imagen

Desde el origen, la representación se asoció con la capacidad de atrapar la conciencia³²⁵ y configurar mediante el icono un código que facilitara la asimilación abstracta, tomándose por dogma una construcción simbólica³²⁶³²⁷, como defendió Eco en el ámbito de la escritura, convirtiendo al espectador en “lector de fábulas”³²⁸. La magia de lo visible reforzaba la conformación ideológica, sirviéndose de ella a fin de respaldar lo que convenía difundir, ocultando aquello que no debía conocerse por el peligroso cuestionamiento del discurso oficial sólido y respaldado³²⁹³³⁰. Este análisis fue abordado por Gombrich, al perfilar (dentro de la “ilusión del arte”) un enfoque centrado en la “historia de los resultados” y el estudio de la perduración y adaptación de soluciones frente a la desaparición de otras³³¹, planteando David Freedberg el acercamiento al arte según la respuesta³³² que genera en el espectador la adopción de postulados concretos por su efectividad, provocando su reverso la iconoclastia³³³³³⁴.

Iconoclastia teológica: la soberbia del diablo

La instrumentalización dogmática encuentra en lo religioso un escenario crucial, que convierte la imagen sagrada y su negación en el tema asociado con la supresión icónica más monográficamente estudiado, proponiendo Besançon su recorrido histórico. El dilema comienza en la legitimidad de los modelos monoteístas y su pretensión de derrocar un sistema politeísta anterior proclive a la profusión visual y a la búsqueda intencional de lo divino como metáfora del comportamiento y la apariencia humana, que fundamentaba su éxito en la sencilla asimilación de este símil³³⁵. En la formación de la

³²⁵ Base de las teorías de Leroi-Gourhan a la hora de explicar la distribución de las imágenes en las cuevas prehistóricas, como abordó en *L'art pariétal: Langage de la préhistoire* (1992), entre otros libros.

³²⁶ Eco, *La estrategia de...*, 1-5.

³²⁷ Que fluctúa, frente a la organización de estructuras cerradas de Levi- Strauss, partiendo de una revisión crítica, pues estas se transforman e imbrican.

³²⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula* (Barcelona: Lumen, 1993), 73-99.

³²⁹ David Freedberg, *El poder de las imágenes* (Madrid: Cátedra, 1992), 19-45.

³³⁰ Argumento que también provocará la supresión icónica de lo marginal, abordada posteriormente.

³³¹ Ernst Gombrich, *Arte e ilusión* (Madrid: Debate, 1998), 7-20.

³³² El estudio de la respuesta ante el arte fue trabajado por la Escuela Gestalt y otros autores como Rudolf Arnheim en *Arte y percepción visual* (1954).

³³³ David Freedberg, *Iconoclasia: Historia y psicología de la violencia contra las imágenes* (Vitoria: San Soleil, 2017), 3-10.

³³⁴ Aunque su etimología alude a la “destrucción del icono” de forma genérica, se suele vincular con su supresión en base a la legitimación de un sistema de poder.

³³⁵ Freedberg, *Iconoclasia: Historia y...*,

nueva entidad religiosa unitaria, la imagen se asocia (desde la dimensión platónica ya abordada en Plotino y Pseudo Dionisio)³³⁶ con la corruptibilidad matérica al manifestarse frente a lo incognoscible, convirtiéndose en falacia idolátrica,³³⁷ cuyo desprecio teológico parte de dos ideas: la soberbia humana por emular la creación divina inalcanzable o la esencia diabólica del engaño³³⁸.

La raíz era expuesta en la tradición judío-cristiana veterotestamentaria al exhortar “no harás ninguna imagen que tenga semejanza con lo que está arriba en el cielo, ni abajo en la tierra”³³⁹ (**Ts. 34 y 35**), si bien es cierto que, en varias ocasiones, Dios encargará a su pueblo desempeñar representaciones materiales que simbolicen su gloria (aunque se trata de objetos, no de figuraciones)³⁴⁰, pero advirtiéndose repetidamente del peligro de la adoración idólatra³⁴¹. Por influencia, el islam será paradigma de rechazo icónico, abordado por los hadices de forma más contundente que el Corán (salvo recomendaciones continuas frente a los ídolos paganos)³⁴². Husayn Muslim declaraba el peligro de adorar “piedras” por encima de Allah³⁴³, justificándose la destrucción de toda imagen que estuviera en contra de la unicidad divina³⁴⁴, confundiendo la palabra ídolo (*nusub*) con imagen (*sanam*), mereciendo sus creadores el fuego del infierno por la desvirtuación sensible (como los artífices del pórtico de la catedral de Jaca) (**Fig. 80**) (**T. 36**)³⁴⁵.

Está vertiente triunfará para los musulmanes, determinando que Dios “no entra en las casas donde haya perros e imágenes”, entendiendo la figura humana como su creación, siendo el único capaz de insuflar vida al moldeado matérico, reproduciendo los artistas amuletos vacíos como copias inanimadas, destruyendo el Profeta las obras de arte que salvaguardaba Aisha tras la cortina (**T. 37**)³⁴⁶. La radicalización de dicho proceso desembocó en la eliminación de toda imagen diabólico-idolátrica que pudiera, mediante su atractivo figurativo (**T. 38**), disuadir de la esencia divina, desde la supresión de programas iconográficos en territorios conquistados, como iglesias cristianas (centrada

³³⁶ Véase anteriores apartados.

³³⁷ Freedberg, *El poder de...*, 475-489.

³³⁸ Besançon, *La imagen...*, 158-177.

³³⁹ *Sagrada Biblia, Éxodo 20...*, 97.

³⁴⁰ *Sagrada Biblia, Éxodo 25, 26, 36, 37, 38, Números 21...*, 102-118, 182.

³⁴¹ *Sagrada Biblia, Éxodo 22, Isaías 44...*, 100, 906.

³⁴² *El Corán...*, 135, 166, 263, 346, 356, 395, 429-430.

³⁴³ Husayn Muslim (trad. Abdu Rahmán Colombo), *Hadices* (Argentina: Oficina de cultura y difusión islámica, 2003), 77.

³⁴⁴ Muslim, *Hadices...* 77.

³⁴⁵ Muslim, *Hadices...* 530.

³⁴⁶ Muslim, *Hadices...*, 622.

frecuentemente en el desdibujado del rostro, donde se encuentra la mayor persuasión icónica) (**Fig. 81 y 82**) hasta los recientes atentados extremistas, que provocaron la desaparición de *lamassu* y Buda o de Palmira (**Figs. 83, 84 y 85**), corroborando la continuidad de pensamiento (entendido actualmente como desvirtuación minoritaria frente a la doctrina comunal, más heterodoxa en la interpretación teológica)³⁴⁷.

En cuanto al cristianismo, estas máximas conllevaron, en sus inicios (una vez superada, como en el islam, la adecuación iconográfica pagana por la ausencia de modelos)³⁴⁸, la adopción de repertorios anicónicos, que reducían al mínimo la decoración (aunque muchos espacios de culto han llegado desprovistos de adorno, desconociéndose su aspecto originario, quizás menos sencillo), evitando figuraciones³⁴⁹. También germinarán debates teológicos desde la patrística, escudándose en el texto bíblico San Isidoro o el abad Suger, que abordaban la difícil plasmación de la gloria divina mediante la riqueza material objetual³⁵⁰³⁵¹, sirviendo de ayuda al fiel, facilitándole la asimilación de elevados conceptos (entendiendo que la imagen no tiene valor por sí misma, sino por lo que simboliza)³⁵², frente a escritores como Tertuliano o Bernardo de Claraval (**T. 39 y 40**), quienes abogaban por la supresión de cualquier distracción de los verdaderos principios, que no necesitan emanación exterior de soberbio esplendor (**Fig. 86**)³⁵³³⁵⁴.

La facción iconólatra y la iconoclasta protagonizarán, en el imperio bizantino, las *querellas de los iconos*, estudiadas por Besançon y André Grabar³⁵⁵ en su obra monográfica, que enfrentaron, dentro del gobierno cesaropapista, los intereses políticos imperiales³⁵⁶ con la popularidad económica y el dominio simbólico de los monasterios,

³⁴⁷ Tema escasamente analizado, tan solo cabe reseñar en el ámbito arquitectónico Ondrej Beranek, *The temptation of graves in salafí islam. Iconoclasm, destruction and idolatry* (Edimburgo: Universidad, 2018). En él, se abordan los actos relacionados con la interpretación radical de la línea sufí, en relación con la doctrina extremista salafista.

³⁴⁸ Andre Grabar, *Las vías de la creación de la iconografía cristiana* (Madrid: Alianza, 1998), 39-61.

³⁴⁹ Burkert, *Cultos místéricos...*, 15-19.

³⁵⁰ San Isidoro (Trad. José Oroz), *Etimologías* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004), 1281-1294.

³⁵¹ Expuesto en *De administratione*, tratada, entre otros, por Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the abey church of St-Denis and its art treasures*, (Princeton: University Press, 1979)

³⁵² Tertuliano (trad. Julio Andi6n), *Apologético* (Madrid: Ciudad Nueva, 1997), 19-23, 80-82, 158-159.

³⁵³ Bernardo de Claraval, *Obras varias* (Burlintong: Morgan Kauffman, 2012), 264-313.

³⁵⁴ Besançon, *La imagen...*, 195.

³⁵⁵ Asunto que ha dado lugar a estudios en lengua inglesa tales como Mike Humhreys, *A companion to byzantine iconoclasm* (Boston: Brill, 2021), y otros similares más tangenciales y comparativos.

³⁵⁶ Como resultado, los iconos fueron prohibidos y condenados a su destrucción en época del emperador León III en el *Edicto* del 730, corroborado por su hijo Constantino V en el *Concilio de Hiera* del 754, legitimados de nuevo por la emperatriz Irene en el II *Concilio de Nicea* del 787.

cimentados en la influencia que era para el fiel (frecuentemente analfabeto y poco formado en el discurso teológico intelectual) el icono, provocando disparidad de posicionamientos en los religiosos³⁵⁷, pues autores como San Nicéforo o San Juan Damasceno³⁵⁸ se muestran más condescendientes, defendiendo la imagen como revelación de “lo oculto” del universo, frente a San Teodoro y otros puristas (**Fig. 87**)³⁵⁹. La victoria icónica reforzó la vinculación religiosa representativa, refugiándose en el pensamiento ortodoxo el sentido primigenio de la producción visual como medio de atrapar el espíritu, fundamentando Pavel Florenski su explicación teológica en el límite que une lo “visible” y lo “invisible” en los rostros de los santos (**Fig. 88**) (**T. 41**)³⁶⁰.

Siglos después, Besançon y Emile Male recogían el arbitrio del Concilio de Trento, que convirtió el arte visual en eje de debate (asociando el poder eclesiástico romano con la herencia imperial pagana), defendiendo el catolicismo su profusa explotación, confluyendo para Besançon en la “fiesta de la imagen” como principal vía doctrinal educadora, medio propagandístico institucional para difundir de forma sencilla la ortodoxia al público de masas³⁶¹, fortalecido por la representación embaucadora manipulable³⁶²³⁶³(cimentándose su control a través de repertorios iconográficos estandarizados como los de Francisco Pacheco, entre otros³⁶⁴, remarcando aquellos elementos prohibidos inadecuados)³⁶⁵. El protestantismo entenderá en la negación la recuperación del espíritu religioso originario mediante la sencillez espacial de lo humilde, una religión intelectual basada en la comprensión directa del texto y la palabra, desprovista de refuerzo visual, que volvía a considerarse derroche superfluo por Martín Lutero (**T. 42**) (**Fig. 89**)³⁶⁶³⁶⁷ o desviación demoniaca pecaminosa según Italo Calvino, máximo enemigo de todo arte, al relacionarlo con las bajas pasiones sensibles³⁶⁸.

³⁵⁷ André Grabar, *La iconoclastia bizantina* (Madrid: Akal, 1988).

³⁵⁸ Expuesto en los discursos apologéticos de dichos autores, como Juan Damasceno, *Contra los que atacan las imágenes sagradas* y San Nicéforo, *Apologético Mayor y Apologético Menor*.

³⁵⁹ Besançon, *La imagen...*, 141-167.

³⁶⁰ Florenski, *El iconostasio...*, 63-103.

³⁶¹ Encontrando ejemplo paradigmático en la adoración de reliquias, testimonios de veracidad cimentada en la visualidad y el contacto directo con la figura santa, que adquirirían mediante la corporeidad beneficio espiritual y cualidades mágicas.

³⁶² Besançon, *La imagen...*, 219-225.

³⁶³ Emile Male, *El arte religioso de la Contrarreforma* (Madrid: Encuentro, 2001), 15-33.

³⁶⁴ Véase. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* (1649).

³⁶⁵ Besançon, *La imagen...*, 219-225.

³⁶⁶ Martín Lutero (ed. Juan Oscar Cabrajal), *Noventa y cinco tesis* (Argentina: Silmul, 2022), 27-28.

³⁶⁷ Male, *El arte religioso...*, 33-103.

³⁶⁸ Besançon, *La imagen...*, 233-239.

Pero si algo perduró, fue el temor ante el reverso divino del maligno, por su capacidad seductora, que adormece la conciencia, describiendo Eco la contemplación de los castigos infernales y criaturas monstruosas de una portada medieval como un hechizo incontrolable y atrayente, al igual que el poder aristotélico de la risa, intentando eliminar la figura metafórica del “ciego” el saber antiguo mediante la quema de los libros, para borrar del mundo el divertimento en el placer **(T. 43) (Fig. 90)**³⁶⁹. Esto conllevó que, más allá de la predilección por hacer latente la corrupción, confrontada con el recto camino, surgieran fenómenos puntuales, como la escasez de obra escultural monumental en relación con el mismo (salvo la excepción de Ricardo Bellver)³⁷⁰, así como la destrucción ocasional de la imagen diabólica, para evitar el impacto que provoca su presencia **(Figs. 91)**³⁷¹³⁷² (igual que volvía a plasmarse, como plantea Stoichita, el pecado en dama enmascarada, dado que el mal tiende a esconderse) **(Fig. 92)**³⁷³³⁷⁴.

El amargo don de la belleza

El título de la novela que dedicó Terenci Moix al arrasador rostro de la diosa Nefertiti, permite indagar en la subyugación icónica como seducción desproporcionada³⁷⁵ y engaño de Eros, trabajado por Alexander y Culianu, pudiendo llevar por su desmesura a la perdición, derramándose los impulsos, asociados al principio femenino, incógnita insoldable tan deseada por su atracción como temida por su fortaleza³⁷⁶³⁷⁷. Esta dimensión quedaba congelada en imagen artística, planteando Huberman en su hechizo la ensoñación de una “imagen encarnada” en sangre y piel **(T. 44)**, volviendo peligrosa su viveza, dado la capacidad sugestiva de convicción, asombrado el areópago por el descubrimiento de la hetaira de Jean León Gerome, que esconde bajo el velo la pureza de su belleza en la desnudez, transformando la satisfacción sensorial en suma profunda de alcance universal **(Fig. 93)**³⁷⁸.

³⁶⁹ Umberto Eco, *El nombre de la rosa* (Milán: Editrice, 1980), 52-60, 643-645.

³⁷⁰ Al entenderse la escultura, y especialmente el bulto redondo, como la manifestación artística inanimada más próxima a la figura real, por su presencia volumétrica dentro del espacio.

³⁷¹ Culianu, *Eros y magia...*, 195-200.

³⁷² Alexandrian, *Historia de la filosofía...*, 530-567.

³⁷³ Stoichita, *En torno a...*, 91.

³⁷⁴ La ocultación de la imagen maligna general, lejos de lo teológico, será desarrollada posteriormente,

³⁷⁵ Terenci Moix, *El amargo don de la belleza* (Barcelona: Booket, 2010).

³⁷⁶ Culianu, *Eros y magia...*, 41-51, 105-109, 204-210.

³⁷⁷ Alexandrian, *Historia de la filosofía...*, 517-587.

³⁷⁸ George Didi Huberman, *La pintura encarnada* (Valencia: Kadmos, 2007), 76-114, 128-153.

El Corán ensalzaba esta capacidad progenitora que alumbraba la vida a similitud de Dios³⁷⁹, acuñando Jung y Blavatsky³⁸⁰ el arquetipo materno cósmico como gran generador, produciéndose en ella el paso desde la oscuridad originaria a la luz del mundo, lo que convirtió este fenómeno en enigma ancestral, ritualizándose a través del bautismo el hallazgo del nacido tapado bajo el manto (desvelado por su madre tras ser purificado como alma nueva)³⁸¹ (**Fig. 94**) hasta costumbres como las curiosas fotografías decimonónicas de las “madres escondidas”, metáfora de misterio (**Fig. 95**)³⁸².

Igual de relevante que el resultado pleno de la consumación engendradora, se volvió su proceso, que transforma lo femenino en canal de fuerza embaucadora para anular la voluntad, pues el poderoso efecto de su hermosura engloba una elevación incognoscible, embriagando el alma de pulsión erótica³⁸³³⁸⁴. Venus daba la espalda al espectador en la obra de Diego Velázquez y su rostro tan solo se atisbaba en el espejo desdibujado, pues la perfección del amor divino es tan inalcanzable, que vuelve a ser imposible de fijar (**Fig. 96**)³⁸⁵. El secreto se mantenía sellado en el baúl de las estancias que acompañaban el mismo motivo en los cuadros de Tiziano, escudriñando la doncella en la intimidad de sus profundidades, desvelando la salvaguarda del placer (**Fig. 97**)³⁸⁶. Finalmente, Marcel Duchamp invitaba al espectador a traspasar el muro que ocultaba *Etant Donnes* y alumbrar, en su visualidad, el “origen del mundo” (que entendía Gustave Courbet en el sexo aislado de una figura femenina que pierde la individualidad mediante la supresión de los rasgos del rostro, pasando a convertirse en máxima abstracta universal³⁸⁷) en el jardín del Paraíso (**Figs. 98 y 99**)³⁸⁸.

Este encuentro repentino del alma con Venus sagrada, a partir de la belleza emanada por la sexualidad de su cuerpo³⁸⁹, se proyectaba en el mito del cenit del amor

³⁷⁹ *El Corán...*, 78-106, 445.

³⁸⁰ Blavatsky, *Isis sin...*, 115. Donde ensalzaba la imaginación creadora del embarazo.

³⁸¹ Culianu, *Eros y magia...*, 41-51.

³⁸² Carl Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona, Paidós, 1970), 69-85.

³⁸³ Ficino, *De amore...*, 131-136.

³⁸⁴ Culianu, *Eros y magia...*, 105-109.

³⁸⁵ En relación con el concepto neoplatónico de Venus, expuesto en las fuentes directas ya citadas y en Edgar Wind, *Misterios paganos del Renacimiento* (Barcelona: Barral, 1998), aplicado al análisis de otras obras de arte, especialmente de Sandro Botticelli.

³⁸⁶ Didi Huberman, *La pintura encarnada...*, 86-106, 151-152.

³⁸⁷ Recientemente, han sido numerosos los intentos de identificar y “poner rostro” a la modelo utilizada por el pintor, derivados del escándalo morboso que causó la obra en el contexto social burgués.

³⁸⁸ Didi Huberman, *La pintura encarnada...*, 114-134.

³⁸⁹ Ficino, *De amore...*, 10-14, 38-41.

entre Eros y Psyche (**T. 45**) (**Fig. 100**), pues el espíritu simbólico humano fue incapaz de resistir la tentación de hallar, en medio de la oscuridad, la respuesta a su irracionalidad, atreviéndose a romper la prohibición ante el descontrolado influjo de contemplar su imagen³⁹⁰³⁹¹. El ladrón de Bagdad se adentraba en el palacio vedado, obviando toda norma, por un impulso irrefrenable que le obligaba a descubrir, tras las cortinas, la apoteosis de la princesa, que aprisionaría tras ese encuentro su corazón, dominando su conciencia (**Fig. 101**)³⁹². Dentro de las costumbres culturales estandarizadas, la novia esperaba tras el velo, levantado por el esposo, revelando en el rostro el inicio amoroso (**Fig. 102**)³⁹³, penetrando en la tela como ejemplo de la posesión y pérdida del himen³⁹⁴.

Isis se protegía por siete velos, danzando a través de ellos como las bailarinas ocultas helenísticas, provocando con la cubrición parcial de su sensualidad el símbolo universal del deseo escondido, igual que la magia nociva de Salomé³⁹⁵ era descrita por Gustave Flaubert (**Figs. 103 y 104**) (**T. 46**)³⁹⁶³⁹⁷, conduciendo el ideal del amor a la destrucción abismática del alma en los relatos que le dedicarían a Sais Friedrich Schiller y Novalis, como metáfora de conocimiento (**Ts. 47 y 48**)³⁹⁸³⁹⁹. Dicha leyenda erótica se desborda en la odalisca, analizada por Linda Nochlin, que se entreve envuelta en transparencias (**Fig. 105**), entrometiéndose mediante el arte el espectador indiscreto en la intimidad en la que se recrea y permanece apartada, a través de la mirilla que custodia su imagen, objeto de lujo por la dificultad de su obtención y el deleite de la exclusividad, como representaba Dominique Ingres (**Fig. 106**)⁴⁰⁰. De la misma forma, se acentuaba en el mundo erótico la incógnita del rostro escondido en los bailes de máscaras (**Figs. 107 y**

³⁹⁰ Didi Huberman, *La pintura encarnada...*, 96-104. El autor parangona el mito de Pigmalión y la fascinación amorosa del artista por su obra, que adquiere vida ante el hechizo de la imaginación.

³⁹¹ Culiánu, *Eros y magia...*, 41-51.

³⁹² Ficino, *De amore...*, 133.

³⁹³ Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de...*, 1053-1054

³⁹⁴ Didi Huberman, *La pintura encarnada...*, 79, 156-166.

³⁹⁵ Episodio alusivo a la danza para Herodes, citada en *Mateo 14:6* y *Marcos 6:22*, al que la poesía posterior añadió el elemento metafórico del velo, perfilando dicha estética la literatura decadentista de Gustave Flaubert, Karl Huysmans, Oscar Wilde... influyendo en las plasmaciones artísticas del personaje, como ejemplo de la provocación diabólica en la sensualidad femenina.

³⁹⁶ Hadot, *The veil...* 17-21.

³⁹⁷ Gustave Flaubert, *Herodías* (Costa Rica: García Monje, 2017), 53.

³⁹⁸ Friedrich Schiller, *Cartas para la educación estética del hombre* (Argentina: Universidad de Cuyo, 2019), 181-182.

³⁹⁹ Novalis, *Los discípulos en Sais* (Madrid: Hiperion, 1988), 5-56.

⁴⁰⁰ Linda Nochlin, "El oriente imaginado" en *Art in America* (mayo, 1983), 118-131, 187-191. Tema abordado en la asociación negativa de la sensualidad oriental en Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: Debolsillo, 2008).

108), que salvaguardaban la identidad del sujeto, incentivando el encuentro, desdibujando la concreción personal en el total abandono hedonista, igual que Félicien Rops mostraba la fascinación decadentista por el poder pornográfico (la figura alegórica de “pornócrates”), como una mujer cegada rodeada de erotes, guiando un cerdo en señal de degradación (**Fig.109**) (**T. 49**)⁴⁰¹.

Esta capacidad de la imagen, en relación con el embrujo como satisfacción mática y potencia fertilizadora presente en la sombra jungiana, provocó el vínculo con la desviación del deseo corpóreo⁴⁰², transformando la sexualidad en estrategia diabólica, que consumió a los miembros de la Casa Usher de Edgar Allan Poe, provocando que la obsesión febril del artista por atrapar para siempre su motivo de inspiración, desembocara en la destrucción de la imagen real palpitante frente a la construcción ilusoria (**Fig. 110**) (**T. 50**)⁴⁰³, igual que la presencia ficticia de “la mujer del cuadro” atormentaba a Edwar G. Robinson, pesadilla inalcanzable evidenciada gracias a su fantasía, convirtiéndole en prisionero de un conjuro engañoso del que tan solo sería liberado mediante el desligamiento del icono artístico, que le sumió en la pérdida de la razón (**Fig. 111**)⁴⁰⁴⁴⁰⁵. Los dos rostros aniquilados en el amor vampírico de Edvard Munch, se desdibujaban el uno en el otro (**Fig. 112**)⁴⁰⁶⁴⁰⁷.

El atractivo nocivo traerá, según E.R. Dodds, en la contención platónico-espiritual de la embriaguez de Dionisos, su control, represión y negación⁴⁰⁸⁴⁰⁹ en los monoteísmos, transformándose Venus *anadyomene*, cubriendo su cuerpo tras el alumbramiento, acomplejada por su desnudez (inconsciente de la magia sublime que irradiará con su imagen) (**Fig. 113**) en Eva agachando la cabeza, arrepentida por ser el puntal femenino que mancilló a la humanidad con su pecado, ocultando el rostro de la vergüenza (**Fig, 114**)⁴¹⁰⁴¹¹. Su reverso en María se evidencia en figura que tapa sus cabellos (**Fig. 115**), al

⁴⁰¹ Eco, *Historia de la belleza...*269-273. *Historia de la fealdad...*, 150. Sobre la dimensión aterradora de lo erótico Marqués de Sade, *Los crímenes del amor* (Neuilly: Saint Clair, 1974).

⁴⁰² Jung, *Encuentro con...*, 79-93.

⁴⁰³ Poe, *Narraciones extraordinarias...*, 49-71.

⁴⁰⁴ El Despotricador cinéfilo, “La mujer del cuadro (1944) de Fritz Lang (El Despotricador Cinéfilo)”, Youtube, 1:52, 20 de enero de 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cT11JGs3TL0>.

⁴⁰⁵ Didi Huberman, *La pintura encarnada...*, 156-166.

⁴⁰⁶ Eco, *Historia de la fealdad...*327.

⁴⁰⁷ Didi Huberman, *La pintura encarnada...*, 85, 115.

⁴⁰⁸ Dodds, *Los griegos y...*, 133-153.

⁴⁰⁹ Ficino, *De amore...*, 200-222.

⁴¹⁰ Didi Huberman, *La pintura encarnada...*, 152-167.

⁴¹¹ Culianu, *Eros y magia...*, 200-204.

encontrarse en ellos el símbolo de la libertad indómita pues, como especifica San Pablo, toda mujer que los muestre “debe ser rapada” (T. 51)⁴¹²⁴¹³, para frenar la fuerza sensual mediante el dominio simbólico de la voluntad⁴¹⁴.

El Corán y los hadices especifican cómo Mahoma, ante la atracción que provocaban sus mujeres entre los visitantes, las protegió tras un muro o cortina (T. 52) (Fig. 116)⁴¹⁵⁴¹⁶, inaugurando este pasaje del islam una línea susceptible de interpretaciones teológicas y culturales (como trata la fotógrafa Shirin Neshat, retratando la ambigüedad textual en la imagen), desembocando en la instauración (también por la influencia judeocristiana citada) del *hijab*, prenda o velo femenino que esconde el cabello (citado en el Corán como “chal para el pecho”) (Fig. 117) (T. 53)⁴¹⁷, radicalizado en el burka, anulando en su totalidad a la mujer como imagen y desprovéyéndola de individualidad y reconocimiento personal (Fig. 118)⁴¹⁸ transformándola en concepto objetual, que exploraba la fotógrafa Shadi Ghadirian en relación con la esclavitud doméstica, confrontada con la renuncia a la realización profesional exterior (Figs. 119 y 120). Esto dará lugar a actos violentos de eliminación de la belleza del rostro mediante ácido, que desdibuja los rasgos al amenazar la posesión contractual (Fig. 121)⁴¹⁹.

El manto y la evitación pasarán a ser símbolos plurales, que permiten reconocer a la mujer que se oculta y se avergüenza al ofrecerse, tanto como recurso iconográfico de la prostituta (especialmente circunscrito a la edad moderna española, tal como plasman, entre otros artistas, Francisco de Goya) (Figs. 122 y 123)⁴²⁰ como, para Patricia Simons, elemento identificador de la dama prudente que se reserva, negando su cuerpo y su pelo y desviando la mirada (punto de contacto que permite establecer el dominio mediante el embrujo del alma)⁴²¹, señal sutil de dignificación iconográfica en la esclava desnuda y humillada de José Jiménez Aranda (representada en un plano ligeramente picado,

⁴¹² *El Corán...*, 318.

⁴¹³ *Sagrada Biblia, Corintios 10...*,1372.

⁴¹⁴ Didi Huberman, *La pintura encarnada...*, 152-167.

⁴¹⁵ Muslim, *Hadices...*,137, 398-400.

⁴¹⁶ *El Corán...*,376-377.

⁴¹⁷ *El Corán...*,377.

⁴¹⁸ También se ha explotado su ocultación como medio de supervivencia y protección en entornos bélicos, a la hora de transportar armas y objetos defensivos.

⁴¹⁹ Usman, “Saving Face | Oscar Winning Documentary”, Youtube, 40:01, 28 de noviembre de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=Rd1DebORZAs>.

⁴²⁰ José Luis Colomer y Amalia Descalzo (coords.) *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)* (Madrid: Centro de estudios Europa Hispánica, 2014), 217- 239.

⁴²¹ Patricia Simons, “Woman in Frames: the gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture” en *Oxford University Press*, nº 25 (primavera, 1988), 4-30.

reducida a producto expuesto en una alfombra, envuelta ante la presencia masculina amenazadora) (**Fig. 124**) frente a la mujer que se deja ver o se muestra, asomándose a la ventana en la obra de Bartolomé Esteban Murillo (**Fig. 125**), observando al espectador de frente y con descaro, evidenciando así su condición⁴²².

Por ello, se intentará reducir esta peligrosa presencia a un ambiente interior en el que controlar el hechizo, a través de construcciones simbólicas que redujesen a sus protagonistas a la “cárcel de la imagen”, el mundo de puertas y cortinas (elementos de separación estudiados por Stoichita) de Johannes Vermeer (**Fig. 126**), en el que la ventana es el único anhelado contacto con el exterior, provocando el deseo de romper la pared la contención silenciosa que lleva al cuestionamiento de la injusticia, estableciendo la imagen congelada de su ruptura las fotografías de Clementina Hawarden (**Fig. 127**)⁴²³.

Pero la pureza de la hermosura arrasadora y la tentación de su perversión, es tan difícil de asimilar que suscita, ante la incapacidad de alcanzarla y poseerla, la violencia derivada del sentimiento de inferioridad y la insatisfacción, legitimando su asociación intencional con el mal, que permitió la justificación de la eliminación de la bruja en la hoguera (**Fig. 128**), igual que convertía Giuseppe Tornatore a Malena en el símbolo del deseo (doble dimensión de la mujer como santa y prostituta), filmando el ultraje de la inocencia y el ensañamiento castrador en la eliminación del cabello, como ejemplo de una terrible realidad humana: el impulso por destruir lo bello (**Fig. 129**)⁴²⁴⁴²⁵⁴²⁶.

Damnatio memoriae y divus imperator: destrucción y jerarquización del icono político

El uso de la imagen en relación con el ejercicio del dominio institucional alcanza en su dimensión política una selección manipuladora desde su legitimación platónica, como medio de control que se escuda en la defensa de la racionalidad para crear sistemas de organización⁴²⁷. Analizaba Michael Foucault su empleo represivo, que trajo la supresión de todo cuanto pudiera convertirse en amenaza, siendo separado y recluido, encontrando en el simbolismo de la prisión moderna la metáfora de la incapacidad social

⁴²² Didi Huberman, *La pintura encarnada...*, 91-95.

⁴²³ Stoichita, *La invención de...*, 44-59.

⁴²⁴ M. Collector, “A world where beauty is (Malena Movie scene)”, Youtube, 6:13, 18 de marzo de 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hQbTWsGpbPI&t=34s>.

⁴²⁵ Alexandrian, *Historia de la filosofía...*, 150-167.

⁴²⁶ Didi Huberman, *La pintura encarnada...*, 85, 115.

⁴²⁷ Freedberg, *El poder de...*, 19-45.

de cuestionamiento⁴²⁸. David Freedberg abordaba, en el ámbito psicológico, cómo este hecho se volvía crucial en la mecánica del pensamiento humano, a la hora de explicar la violencia icónica, que condenaba toda alternativa al olvido⁴²⁹.

El mejor medio para triunfar simbólicamente frente al enemigo era eliminar su imagen de la memoria, pues la materialización representativa constituye, en un universo escrito y visual, la prueba principal de corroboración de la existencia y perduración. Como volvía a plantear Huberman (de los mayores estudiosos del icono a la hora de formar historia y cultura, dedicando al asunto la mayoría de sus ensayos), las imágenes, “pese a todo”, son las que conforman, junto con los textos, más allá del instante efímero presente, el saber⁴³⁰, afirmando Stoichita que la realidad pretérita se fundamenta, entre otros medios, a través de la representación en el cuadro⁴³¹.

Sobre esta máxima se cimentaba la *damnatio memoriae*⁴³², utilizada desde los enfrentamientos entre faraones y emperadores, desdibujando el rostro (al contener los rasgos personales que perfilan el espíritu)⁴³³ (**Figs. 130 y 131**) (**T. 54**), hasta la destrucción y sustitución de las esculturas de los dioses y gobernantes paganos por el monoteísmo (sobre las ruinas del templo clásico, representan los artistas adoraciones y epifanías, siendo Cristo metáfora de la luz en la oscuridad de la caverna), erigiéndose tras las conquistas bélicas (alegando necesidades religiosas) iglesias sobre mezquitas y viceversa (**Figs. 81 y 82**)⁴³⁴⁴³⁵. Durante la Revolución francesa y el dominio napoleónico, como analiza Darío Gamboni, acontecerán fuertes períodos de crimen patrimonial, evidenciando el cambio radical de un régimen antiguo prolongado frente al nuevo (aniquilando las creaciones de sus grupos de poder, al haber sido los comitentes cruciales

⁴²⁸ Michael Foucault, *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión* (Argentina: Veintiuno, 2003), 157-180.

⁴²⁹ Freedberg, *Iconoclasia*... 3-10.

⁴³⁰ En libros como George Didi Huberman, *Imágenes pese a todo* (Barcelona: Paidós, 2004) o *La imagen superviviente* (Madrid: Abada, 2009).

⁴³¹ Stoichita, *La invención de...*, 117-134.

⁴³² Locución latina que alude a la “condena de la memoria”, apareciendo por primera vez en época posterior a la antigüedad clásica, en la tesis de Christoph Schreier *Damnatio Memoriae* (1689), aunque el concepto existiera en el propio cuerpo legislativo romano y en múltiples fuentes directas.

⁴³³ Para el estudio del tema aplicado al período romano, consultar Carlos Crespo, *La condenación al olvido* (Madrid: Signifer, 2014), Harriet Flower, *The Art of Forgetting* (Carolina del Norte: Universidad, 2006), Charles Hedrick, *History and Silence: Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity* (Texas: Universidad, 2000) ..., entre otros.

⁴³⁴ Zanker, *Augusto y el...*, 53-103.

⁴³⁵ Fue ejemplo paradigmático la conservación la estatua ecuestre de Marco Aurelio, al confundirse con Constantino, relacionado con la permisión de la nueva religión, desempeñándose en la ciudad romana la destrucción de gran parte de las manifestaciones artísticas anteriores.

de obra artística), amenaza simbólica en un orden regenerado en el que había caído su credibilidad, tendiendo a la desaparición de su clase y posición⁴³⁶.

Con el surgimiento de la fotografía, esta fue defendida como plasmación directa histórico-documental más que cualquier otra disciplina pero, una vez conocidos los recursos de retoque y posproducción, fue también susceptible de manipulación, con el peligro que conllevaba su asimilación como testimonio de mayor valor verídico⁴³⁷, suprimiendo progresivamente Stalin a todos aquellos participantes que aparecían retratados en el discurso de Lenin no favorables al régimen, privándoles doblemente de vida: mediante el asesinato y al negarles el derecho a perdurar en el recuerdo (**Fig. 132**) (**T. 55**)⁴³⁸. El amplio desarrollo de los sistemas de censura encontró cabida, dentro del mismo contexto, en grandes persecuciones artísticas como el “arte degenerado” defenestrado por Goebbels en el nazismo o el Código Hays en la industria cinematográfica⁴³⁹. Igualmente, la prensa seleccionará qué imágenes difundir en los medios e incluso, a la hora de revelar lo silenciado, figuras como *Anonymous* (**Fig. 133**) recurren a la ocultación tras la máscara, convirtiendo el poder en una maldición que subyuga al ser humano⁴⁴⁰, sumergiéndolo en la ambición diabólica, como fuerza oculta enloquecedora que le lleva a la pérdida de sí mismo, igual que exploraba J. R. R Tolkien a través de la metáfora del anillo, cuyo código escondido tan solo era desvelado en la luz del fuego, concediendo la liberación solo tras su destrucción (**Fig. 134**) (**T. 56**)⁴⁴¹⁴⁴².

En confrontación, el icono artístico sirvió de apoyo fundamental a las instituciones, difundiendo la imagen del gobernante para consolidar su dominio, aunque cabe destacar el distanciamiento (no eliminación) de su representación, permaneciendo esta oculta ante el común, para reforzar su carácter inalcanzable⁴⁴³. Este proceso se afianzó tras la divinización política, estandarizada en el imperio romano desde Augusto, perfilada por el cesaropapismo, potenciándose la jerarquía del líder en su sacralidad. Dicha idea se manifestó en la organización espacial, surgiendo palcos reservados y

⁴³⁶ Darío Gamboni, *La destrucción del arte: iconoclastia y vandalismo desde la Revolución francesa* (Madrid: Cátedra, 2002), 15-20, 40-54.

⁴³⁷ Fernando Ayala y David Martínez, *Arte y poder* (Ciudad de México: Lagares, 2008), 103-125.

⁴³⁸ Gamboni, *La destrucción del arte...*, 110-118.

⁴³⁹ Gamboni, *La destrucción del arte...*, 64-67.

⁴⁴⁰ Gamboni, *La destrucción del arte...*, 160-164.

⁴⁴¹ Freedberg, *El poder de...*, 19-45.

⁴⁴² J. R. R. Tolkien, *El señor de los anillos* (Barcelona: Minotauro, 2002), 1015-1031.

⁴⁴³ The Lord of the Rings, “Lord of the Rings: Gollum falls into mount doom”, Youtube, 2:22, 30 de julio de 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FXpF3SUFaDw>.

elevados en las apariciones públicas, como los juegos paganos o las ceremonias eclesiásticas, así como pasillos privados o paseos bajo palio, que permitían una escenografía basada en “ver sin ser visto”, estableciendo el gobernante el control absoluto de sus posesiones, pero rodeando su imagen de aura secreta (**Figs. 135 y 136**)⁴⁴⁴. Así, la imagen de Luis XIV era sustituida por su símbolo (**Fig. 137**), y Carlos V doblegaba el furor y escondía bajo la coraza, esculpida por los Leoni, un cuerpo de anatomía perfecta de divinidad grecolatina (**Fig. 138**), igual que Camilo Torregiani reflejaba a Isabel II como figura tras el velo, pues el origen de la mecánica de poder es otro enigma complejo, dado la misteriosa fascinación que provoca su rostro inescrutable (**Fig. 139**)⁴⁴⁵.

En dicho equilibrio entre destrucción y ensalzamiento, los ojos alegóricos de la justicia se cubrían bajo un velo pues, al igual que la verdad aparece desnuda, esta debe de ser ciega, aunque la realidad se evidenciaba en la terrible representación de John Heartfield, atada y amortajada como un cadáver (**Fig. 140**).

Símbolo de interioridad: psique e inconsciente como exploración del ego

Decían los hadices: “quien me vea en sueños realmente me ha visto, pues no es posible en ellos que el diablo adopte mi imagen”⁴⁴⁶ surgiendo, especialmente tras el romanticismo, el ensalzamiento de las pulsiones del sujeto, que permitieron afianzar el autoconocimiento en la aceptación de lo negado, escondido más allá de su superficie, en las regiones trascendentes⁴⁴⁷, pero también encontrarse con el miedo y la locura en los dominios inestables de Dionisos⁴⁴⁸, fundamentados en la emoción, produciéndose en la oscuridad el encuentro jungiano con la sombra⁴⁴⁹.

El triunfo del espíritu frente a la materia: en búsqueda de la esencia

Desde la doctrina platónica, se conformó una herencia filosófica que entendía la representación como materialización cambiante e intrascendente, tendiendo a disolver los límites de la imagen⁴⁵⁰, un tema abordado por Stoichita, en su estudio del cuerpo dentro

⁴⁴⁴ Zanker, *Augusto y el...*, 201-281, 307-383.

⁴⁴⁵ Ayala y David Martínez, *Arte y poder...*, 175-180.

⁴⁴⁶ Muslim, *Hadices...* 660.

⁴⁴⁷ Durand, *La imaginación...*, 24-54.

⁴⁴⁸ Dodds, *Los griegos y...*, 39-71.

⁴⁴⁹ Jung, *Encuentro con...*, 13, 160-215.

⁴⁵⁰ Platón, *Diálogos: IV...* 189-250.

del arte⁴⁵¹. Como trata C. S. Lewis, la base surgía en época clásica, pero serán el medievo y el renacimiento los encargados de divagar en dichos conceptos, descartando algunas imágenes frente a otras, fruto de una selección literaria para construir el renovado orden de pensamiento⁴⁵². Este precepto fue asociado con el triunfo teológico del alma como símbolo de virtud frente a su efímero envoltorio, hablando Cirlot del misticismo del santo en la “mirada interior”, independiente de la apreciación sensible en la creación natural del universo⁴⁵³, recopilando Stephen Ellcock las imágenes del “mundo invisible”, presente desde el origen cósmico, y en el que se hallaba la verdad suprema (**Fig. 141**)⁴⁵⁴. Esta relación de lo espiritual y lo teológico provocó la defensa de la divinidad sobre los engaños variables de la forma, que moldeaba la sustancia imperecedera hasta confundir la ilusión con realidad⁴⁵⁵, popularizándose debates como el sexo de los ángeles (ante la dificultad de asignar condición a los entes celestes, que se vinculara con una biología mortal)⁴⁵⁶⁴⁵⁷.

Dicha cuestión se tornaba más profunda en el antropocentrismo humanista, mezclando cristianismo y neoplatonismo, surgiendo una amalgama de lo que determinaba Stoichita como “apariciones y desapariciones”, gustando de ocultar a través de enigmas y misterios⁴⁵⁸, confrontando la relevancia del arte como encarnación de Huberman (sueño de viveza y realidad a través de una plasmación ficticia, que provocaba el embelesamiento ante su contemplación)⁴⁵⁹ con la negación de las imágenes que adquirirían, por su dificultad, cotas inalcanzables⁴⁶⁰. Esta máxima encontró en las figuras religiosas como Cristo un notable interés, al moverse en la fina línea entre su existencia terrena como mortal y su naturaleza espiritual como hijo de Dios, que llevará a Leo Steinberg a realizar un estudio monográfico centrado en resolver la problemática que suponía determinar la “sexualidad de Cristo”, fundamentándose en su carácter reproductor. Se podía mostrar el esplendor e incluso sensualidad de su corporeidad humana, pero se cubrían los genitales

⁴⁵¹ Stoichita, *En torno al...*, 196-206.

⁴⁵² C.S. Lewis, *La imagen descartada* (Cambridge: Bosch, 2013), 35-53.

⁴⁵³ Cirlot, *Hildegarda de...* 150-153.

⁴⁵⁴ Stephen Ellcock, *All Good things* (Tewkesbury: September, 2019), 184-199.

⁴⁵⁵ Platón, *Diálogos: IV...* 189-250. Plotino, *Enéada...*, 76-94. Areopagita, *Obras completas...*, 251...etc.

⁴⁵⁶ Tema abordado especialmente por Areopagita, *Obras completas...* 114-144. Aquino, *Suma...* 532-535.

⁴⁵⁷ La imprecisión de su esencia los convirtió en seres transicionales, de consistencia matérica disuelta, eliminando toda pulsión ante su dimensión espiritual. El concepto se volvía más difuso en su representación artística, adoptando como solución habitual la perduración del mito del hermafrodita.

⁴⁵⁸ Stoichita, *En torno al...*, 195-206.

⁴⁵⁹ Didi Huberman, *La pintura encarnada...*, 23-41.

⁴⁶⁰ Stoichita, *En torno al...*, 97-99, 239.

como suciedad pecaminosa que entendía en el amor profano la marca de los bajos instintos animales⁴⁶¹ (donde señala Platón que residía el alma concupiscible, propia de “artesanos” y “productores”)⁴⁶².

La representación y su ausencia volvían a ser claves, animándose Andrea Mantenga a abultar el velo cristológico,⁴⁶³ presencia ambigua de humanidad en la muerte (**Fig. 142**)⁴⁶⁴, mientras que se reproducían episodios como el *Noli me tangere* por Tiziano o Correggio, símbolos de la inconsistencia de la imagen ilusoria, ingravida por su divinidad, que huye a través de la emanación (**Fig. 143**) o la *Cena de Emaús* (**Fig. 144**) que pretendía ahondar mediante el reverso de la no plasmación del espíritu, en la corroboración testimonial de su triunfo, sirviendo la apariencia de corporeidad para demostrar la eternidad de Cristo más allá del tiempo finito⁴⁶⁵.

Igualmente difícil de interpretar fue la adopción de Miguel Ángel del *non finito* (**Figs. 145 y 146**) (imagen cada vez menos definida, como el “esfumado” o las “veladuras” de Leonardo da Vinci, que evidenciaban una época donde grandes maestros comenzaban a huir del contorno dibujístico preciso)⁴⁶⁶⁴⁶⁷, sujeta a teorías, desde solución casual (derivada de la falta de tiempo) hasta recurso intencional, cimentado en su pensamiento, de afiliación final neoplatónica, donde explicaba su concepción de la escultura, el arte más matérico, en el que, sin embargo, latía el espíritu más allá de los bloques marmóreos, aprisionado, resurgiendo a través de la mano del artista, una vez que eliminaba las partes sobrantes⁴⁶⁸⁴⁶⁹. Igualmente, se autorretrataba en la Capilla Sixtina como un rostro casi imperceptible en el pellejo de San Bartolomé (**Fig. 147**), que habría abandonado su envoltura carnal, hecha jirones, para reflejar la inconsistencia, ascendiendo el alma gracias a la consagración mediante el arte, que queda finalmente sustituido por la realidad suprema de Dios (**T. 57**)⁴⁷⁰⁴⁷¹.

⁴⁶¹ Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo* (Madrid: Hermann Blume, 1989), 28-79,158-168

⁴⁶² Platón (Trad. C. García Gual), *Diálogos III* (Madrid: Gredos, 1968), 343-361.

⁴⁶³ Conocido iconográficamente bajo el término “perizonium”.

⁴⁶⁴ Steinberg, *La sexualidad...*, 163-165.

⁴⁶⁵ Stoichita, *En torno al...*, 196-206.

⁴⁶⁶ Desde entonces, en debate permanente frente al academicismo, que seguía fundamentándose en la herencia griega del contorno.

⁴⁶⁷ Stoichita, *En torno al...*, 237-238.

⁴⁶⁸ Miguel Ángel Bounarroti (Trad. David García López), *Cartas* (Madrid: Alianza, 2019), 65-320. La visión teórica del autor ha sido reconstruida a través de su correspondencia y obras poéticas, donde legó interesantes testimonios.

⁴⁶⁹ Eco, *Historia de la belleza...* 400-405.

⁴⁷⁰ Miguel Ángel Bounarroti (Trad. Luis Antonio de Villena), *Sonetos* (Madrid: Anaya, 1993), 79.

⁴⁷¹ Stoichita, *En torno al...*, 131-143.

Con el refuerzo dogmático, se incrementó la condena pecaminosa del desnudo como elemento diabólico de seducción, tras el culto pagano recuperado por el renacimiento⁴⁷², recluyéndose el cuerpo al interior, cubriendo Daniele Volterra mediante paños a los protagonistas del Juicio Final en la Capilla Sixtina (**Fig. 148**), encontrando en la estatuaria y la imaginería el mejor ejemplo, a través de las figuras “de vestir”, que escondían su anatomía al ser impropio de la pureza de los santos, o se transformaban en ilusiones de corporeidad vacía⁴⁷³, artificio escenográfico que seleccionaba con cuidado las partes que se mostrar frente a las que no eran vistas (**Figs. 149,150,151y 152**)⁴⁷⁴⁴⁷⁵.

El romanticismo y la filosofía hegeliana conllevaron, tras la fisicidad científica del período racionalista, el retorno al ensalzamiento del espíritu, con una mística ya más alejada de la teología, pero que volvía a aspirar, mediante el arte, al encuentro con la eternidad en la comunión del alma del artista con la obra⁴⁷⁶⁴⁷⁷. En el ámbito escultórico, aquel más relacionado con el trabajo manual directo, Auguste Rodin recuperaba las teorías de Miguel Ángel, al retratar figuras que se funden entre sí y con la piedra (**Figs. 153**), desapareciendo y surgiendo en ella, manos que no llegan a rozarse como la nueva catedral contemporánea (**Fig. 154**), ascendiendo en una llama al cielo, igual que Rosso mostraba en sus rostros la fugacidad de un tiempo desvanecido desde el origen, disolviéndose su superficie hasta reducirse a la nada latiente (**Fig. 44**)⁴⁷⁸.

Esta renovada espiritualidad cristalizó en la absorción hegeliana de la vanguardia, planteando Cirlot la “mística del siglo XX”, un momento de descomposición total de la forma artística y de la figuración pretérita, fácilmente reconocible por su estandarización iconográfica, diluyendo sus límites matéricos⁴⁷⁹⁴⁸⁰. Con Vasili Kandinsky comenzaba en la abstracción el triunfo de “lo espiritual en el arte” (**T. 58**), perdiéndose la forma en la superficie del lienzo a través de manchas de color (**Fig. 155**)⁴⁸¹. Así mismo, inauguraba Kazimir Malevich el suprematismo, que buscaba, en la progresiva eliminación de

⁴⁷² Culiánu, *Eros y magia...*, 105-109.

⁴⁷³ Soluciones adoptadas también por motivos prácticos, al emplearse menor cantidad de material.

⁴⁷⁴ Stoichita, *El ojo místico...*, 193-241.

⁴⁷⁵ Male, *El arte religioso...*, 223-250.

⁴⁷⁶ Hegel, *Lecciones de...*, 209-228.

⁴⁷⁷ Safranski, *Romanticismo, una odisea...*, 19-30.

⁴⁷⁸ Eco, *Historia de la belleza...*, 351-356, 400-405.

⁴⁷⁹ Eco, *Historia de la...* 400-405.

⁴⁸⁰ Victoria Cirlot y Amador Vega, *Mística y creación en el s. XX* (Barcelona: Herder, 2004). Plantean un recorrido por la continuidad espiritual en el pensamiento europeo, comparando medievo y vanguardia.

⁴⁸¹ Vasily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte* (Barcelona: Planeta, 2018), 28-58.

elementos, el alma auténtica de la pintura como negación y desprendimiento, desembocando en la nada: el lienzo en blanco, única base real sobre la que el autor crea su mundo de ilusiones (**Fig. 156**)⁴⁸². Christo y Jeanne Claude cubrían edificios emblemáticos como el Parlamento de Berlín, desprovoyéndoles de significado simbólico e histórico, para evidenciar, en su reducción geométrica, a similitud del cubismo, la rotundidad, encontrándose en su materialidad espacial la esencia (**Fig. 157**)⁴⁸³⁴⁸⁴.

Máscara significa persona: el mundo oculto de los sueños

Ya elogiaba Erasmo de Rotterdam, en su revisión satírica de la serenidad social, la locura como origen de la verdad⁴⁸⁵. Si se entiende el mundo a modo de teatro, los antiguos relacionaron la máscara⁴⁸⁶ con el propio rostro humano, fluctuación entre la falsedad de lo ficticio (**Fig. 158**), encontrando en la representación superficial su manifestación y la dimensión escondida de lo inconsciente que late debajo, configurando la personalidad, sombra de la luz de uno mismo, convirtiéndose en principal recurso de ocultación artística, junto con el velo⁴⁸⁷. Como ya determinaron los estudios psicoanalistas y existencialistas, estas pulsiones son negadas durante el equilibrio racional, pero emergen a través del sueño, incapaz de ser controlado⁴⁸⁸⁴⁸⁹.

Las danzas de máscaras surgían desde las culturas tribales analizadas por Levi Strauss (**Fig. 159**)⁴⁹⁰, derramándose en ellas la metáfora del universo de la ebriedad, que oculta al individuo y lo interrelaciona con el cosmos, desembocando en la tragedia griega, donde la catarsis de emociones provocaba la liberación en la imagen ficticia (**T. 59**), símil de las pasiones reales reducidas a símbolo, transformando al ser humano en actor incapaz de sobrellevar su destino, juguete vapuleado por la fuerza de los dioses⁴⁹¹⁴⁹². Igual efecto

⁴⁸² Stoichita, *En torno al...*, 244-245.

⁴⁸³ Cirlot, *Mística y creación...* 122-170. Donde trataban el mismo principio en la obra de otros artistas como Bruno Taut, Antonio Tapiés...

⁴⁸⁴ Eco, *Historia de la belleza...* 400-405.

⁴⁸⁵ Véase. Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura* (Madrid: Albor, 1998).

⁴⁸⁶ Del griego "prosopón" (máscara, rostro, faz, persona). Pabón de Urbina, *Diccionario manual...* 516.

⁴⁸⁷ Azara, *La imagen y el...*, 15-62.

⁴⁸⁸ Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de...*, 695-698.

⁴⁸⁹ Sigmund Freud *La interpretación de los sueños- Sobre el sueño* (Buenos Aires: Amorrortu, 1991). Autor pionero en el estudio de las proyecciones del inconsciente hasta la creación de un mundo simbólico.

⁴⁹⁰ Levi Strauss, *La vía de las máscaras* (Madrid: Siglo XXI, 2013). En la que exploraba a través de esta manifestación la idea del estilo y la confluencia de soluciones con diferente mensaje.

⁴⁹¹ Aristóteles (trad. Valentín García Yebra), *Poética* (Madrid: Gredos, 1974), 4-7.

⁴⁹² Dodds, *Los griegos y...*, 39-71.

causaban los grotescos rostros del teatro Kabuki (**Fig. 160**) (representados en los grabados, metáforas objetuales de rasgos idénticos)⁴⁹³, ejemplo de su dimensión popular, enraizada con los carnavales y mascaradas, en las que fluía la irracionalidad, sacando a la luz el componente bestial⁴⁹⁴. El contacto con las fuerzas telúricas se mezclaba con la dimensión clásica pagana y el pecado profano⁴⁹⁵, desde los mosaicos (**Fig. 6**) y las esculturas clásicas (**Fig. 161**) hasta las presencias híbridas de las catedrales (**Fig. 162**)⁴⁹⁶ y los códigos de grotescos (**Fig. 163**)⁴⁹⁷⁴⁹⁸.

Se estandarizaba en el arte como icono de mentira, que posee un rostro múltiple (**Fig. 164**), sin saber qué proyección personal es la auténtica⁴⁹⁹ a destruir en el reflejo de la dama de Shanghai (**Fig. 165**)⁵⁰⁰, así como evidenciaba los enigmas alegóricos, las apariencias, significando desde lo efímero del tiempo (**Fig. 33**) hasta la pérdida de los placeres (**Figs. 166 y 167**) convirtiéndola Jean Paul Sartre (principal filósofo que abordó la relación del ser con la ocultación) en la metáfora de la construcción social del “yo” ante la presencia inevitable de los otros y de la negación de la angustia hasta desembocar en el nihilismo (**T. 60**)⁵⁰¹. También será parábola de las falacias del arte, recogiendo con ese aspecto René Magritte en sus pinturas (influenciado por las teorías freudianas), paradojas del artista ante la ruptura de la ventana albertiana mimética, creando en el lienzo un mundo propio que es proyección de sí (**Fig. 168**)⁵⁰², al igual que, por influencia, otros autores como Matías Quetglas (**Fig. 169**) (reproduciendo de espaldas el retrato de su amigo José María Garayo, como símbolo universal del arte pictórico, haciendo a su vez homenaje a la figura del creador concreto)⁵⁰³ o el poeta de Jean Cocteau, que atravesaba el muro hasta su sombra, asomándose a la mirilla para explorar la personalidad en un universo de habitaciones interiores (**Fig. 170**)⁵⁰⁴.

⁴⁹³ Tanizaki, *El elogio...*9-30.

⁴⁹⁴ Dodds, *Los griegos y...*, 39-71.

⁴⁹⁵ Culianu, *Eros y magia...*, 147-153.

⁴⁹⁶ César García Álvarez en *El laberinto del alma* (León: Eolas, 2019), 37-43.

⁴⁹⁷ García Álvarez, *El simbolismo del...*, 23-28.

⁴⁹⁸ Stoichita, *En torno al...*, 104-105.

⁴⁹⁹ Azara, *La imagen y el...*, 15-62.

⁵⁰⁰ San Isidro cine club, “cine negro / la dama de shanghai / espejos / (1947)”, Youtube, 2:26, 11 de agosto de 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aDOH9OIJw3k>.

⁵⁰¹ Jean Paul Sartre, *El ser y la nada* (Buenos Aires: Losada, 1993), 16-51.

⁵⁰² René Magritte, *Selected writings* (Minesotta: Universidad, 2016), 16-25.

⁵⁰³ Museo Casa Botines de Gaudí, “La Pieza del Mes - Mayo 2022”, Youtube, 28:23, 31 de mayo de 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=npLNUavsX8U>.

⁵⁰⁴ Taller de cine, “Clase 4: inicios del cine sonoro / La sangre de un poeta”, Youtube, 3:09, 25 de septiembre de 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pNVF4swDh_w.

La imprecisión ante el desconocimiento consumía al alma en la desazón, buscando la conformación de su existencia real, ante el horror que provoca descubrir que, tras la envoltura, se halla el vacío (**T. 61**), plasmado por Rembrandt en su autorretrato en el estudio (**Fig. 171**), como un rostro que emergía de la oscuridad, intentando encontrarse en la pintura⁵⁰⁵. Las vanguardias convirtieron a los seres humanos en maniqués sin alma en obras de Dalí, Paul Delvaux o Giorgio de Chirico (entre muchos otros) (**Figs. 172, 173 y 174**) o autómatas como la nueva María de *Metrópolis* (**Fig. 175**), figuras que perdían las facciones en los cuadros de Malevich (**Fig. 176**) y desdibujaban su propio autorretrato en los lienzos de Francis Bacon (**Fig. 177**)⁵⁰⁶. Los rasgos se disolvían en las formas cúbicas de Paul Gauguin, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Amadeo Modigliani... (**Figs. 178 y 179**)⁵⁰⁷ exploración artística que transformaba a sus protagonistas en símbolos, como plantea Didi Huberman⁵⁰⁸.

Dicha objetualización desembocaba en la fotografía de Man Ray, al confrontar la pureza del rostro (**Fig. 180**), que se sumerge en el sueño⁵⁰⁹, apareciendo en él su máscara simétrica, la parte bestial, como pérdida de conciencia del *yo* en el *ello*⁵¹⁰. Decía el Corán “¡Por la noche cuando extiende su velo!” surgiendo en el romanticismo el culto a su sombra⁵¹¹, que estandarizó Jung como aceptación de lo desconocido del ser, la sanación en el desvelamiento de lo inexplicable⁵¹². Al cerrar los ojos, expresaba de Chirico que “la visión del poeta se vuelve más profunda”⁵¹³, vertiéndose los monstruos que lo atormentan, reproduciendo Goya (**Fig. 181**) la falacia racional⁵¹⁴, adoptando el surrealismo dicha visión interior, con los ojos cerrados y objetuales lentes de piedra abiertas al mundo (**Fig. 182**) (**T. 62**) escudriñando el ángel de Dalí los cajones con las llaves de sus secretos (**Fig. 183**)⁵¹⁵. Los amantes de René Magritte se fundían en un beso desconocido, sin revelar la naturaleza de su emoción (**Fig. 184**)⁵¹⁶.

⁵⁰⁵ Stoichita, *La invención del...* 193-235.

⁵⁰⁶ Stoichita, *En torno al...*, 244-245.

⁵⁰⁷ Eco, *Historia de la...* 400-405.

⁵⁰⁸ Véase. George Didi Huberman, *El cubo y el rostro* (Madrid: Abada, 2017). Para la obra de Giacometti.

⁵⁰⁹ André Bretón, *Manifiesto surrealista* (Buenos Aires: Argonauta, 2001), 19-35.

⁵¹⁰ Jung, *Encuentro con...*, 13, 160-215.

⁵¹¹ Durand, *La imaginación...*, 24-54.

⁵¹² Jung, *Encuentro con...*, 13, 160-215.

⁵¹³ Giorgio de Chirico, *La casa del poeta* (Milán: La nave di Teseo, 2019), 100-120

⁵¹⁴ Eco, *Historia de la belleza...* 264-265.

⁵¹⁵ Bretón, *Manifiesto...*, 19-35.

⁵¹⁶ Magritte, *Selected writings...*, 16-25.

El terror por lo desconocido: detrás de la ocultación del mal

Desde la relación de la máscara con el carnaval y la ebriedad de Dionisos, entendida por el idealismo con la asociación de la malignidad en el pecado y la locura, la falta de aceptación de la irracionalidad llevó a su negación ante la terrorífica atracción por la perdición de lo prohibido, así como el desconocimiento de su verdadera naturaleza mezquina, que se convierte en el misterioso reverso del orden⁵¹⁷.

Igual que la muerte aparece oculta, y el diablo siempre se esconde bajo el velo hasta que se produce su aparición, como si se tratara del genio nocivo de René Descartes, que pervierte lo real en ensoñación ilusoria⁵¹⁸, el mal protege su identidad a través de diferentes recursos, evidenciando de esa forma la falsedad de su naturaleza, que arrastra la conciencia, latiendo tras la máscara la sed de venganza de la mayor parte de grandes asesinos, desde la presencia amenazadora de Jack el Destripador hasta la objetualidad de la estatua viviente del Golem (**Fig. 185**), iconos de los medios de masas como Darth Vader, Sauron o la imagen omnipresente de Saw (**Figs. 186, 187 y 188**), emergiendo en la televisión como metáfora de la sociedad audiovisual carente de principios, un nuevo Dios omnipresente que juzga los mismos pecados⁵¹⁹.

El terror de lo monstruoso también se manifestaba en la ocultación del rostro y las facciones como peligrosa y abismática pérdida de personalidad en la pesadilla, filmada por George Franju al reflejar la maldad en el fallo médico (el abandono de esperanza en la racionalidad depositada en la ciencia, que provoca la aparición de un mundo desvirtuado) de unos “ojos sin rostro” (**Fig. 189**)⁵²⁰ hasta el resurgir del fantasma en el hombre invisible (**Fig. 190**), convirtiendo la falta de representación en fenómeno paranormal, pues los rasgos son identificativos del ser, y no hay nada más terrible que el olvido de uno mismo. También la monstruosidad y la deformación son eliminadas y contenidas, como filmaba David Lynch, al ocultar bajo el saco el espanto ejemplificado por el hombre elefante, entendido como misterio morboso de marginalidad, al igual que la sensualidad bestial de la giganta de Fellini (**T. 63**) (**Figs. 191 y 192**)⁵²¹.

⁵¹⁷ Dodds, *Los griegos y...*, 39-71.

⁵¹⁸ René Descartes (trad. Manuel Morente), *Discurso del método* (Madrid:Espasa Calpe, 2010), 35-57.

⁵¹⁹ Eco, *Historia de la fealdad...*, 282-302, 408-437.

⁵²⁰ Veinticuadros CineClub, “Teaser Los ojos sin rostro”, Youtube, 0:49, 6 de octubre de 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8pj7uOE5ieY>.

⁵²¹ Foucault, *Vigilar y Castigar...*, 83-85.

La objetualización humana en relación con la violencia erótica, volvía a convertir lo femenino en un ente maltratado hundido en la oscuridad, sumido en la seducción diabólica que conduce al destino de sensualidad maldita de Irina Ionesco (**T. 64**) (**Figs. 193, 194 y 195**) tras haber perdido el alma en la perversión, reducido a un fetiche hedonista que desdibujaba las facciones en pluma en las obras de Edward Steichen (**Fig. 196**), hasta verse en atracción tenebrosa por la belleza de su destrucción a través del arte, tal como plasma Hans Bellmer⁵²² (**Figs. 197 y 198**), resurgiendo en Magritte el fantasma terrible del misterio ante la mujer (**Fig. 199**)⁵²³. En cuanto a la violencia como pulsión masculina, encontró su curioso símbolo histórico en el manto en época moderna, protección que oculta la identidad del asesino (**Fig. 200**)⁵²⁴⁵²⁵. También la locura se refugió tras la máscara, ante su desconocimiento, la falta de control y la desazón que provoca su contemplación, recluida en un mundo carcelario hasta desembocar en el cine de Teinosuke Kinugasa (**Fig. 201**). El terror y la desesperación conllevan el hundimiento del rostro en las manos, la negación de su visualidad por la dificultad de asimilar el martirio, como proponía Emile Cioran (principal filósofo en abordar el existencialismo y el impulso suicida) (**T. 65**) (**Fig. 202**)⁵²⁶⁵²⁷

El individuo en su contexto: las implicaciones de la identidad negada

La ocultación como desfiguración del rostro, en el que se halla el símbolo de la individualidad, en el ambiente de una sociedad absorbente que convierte, como expuso Ortega y Gasset, a sus integrantes en masa informe⁵²⁸, fue otro recurso artístico que transforma al ser humano concreto en metáfora general, ya sea para acentuar los valores positivos adscritos desde el pensamiento social a la colectividad⁵²⁹, como para evidenciar el escepticismo y desazón en el devenir de una civilización corrupta carente de principios, silenciando mediante lo visual las injusticias inherentes a su sistema⁵³⁰.

⁵²² Declarado por el nazismo como “artista degenerado”, su obra se refugió en la marginalidad.

⁵²³ Eco, *Historia de la fealdad...* 326-329.

⁵²⁴ Colomer y Amalia Descalzo (coords.), *Vestir a la española...*, 217- 239.

⁵²⁵ Que condujo a su prohibición en época ilustrada por parte de Carlos III, desembocando, ante las medidas impopulares (al considerarse dicha prenda ejemplo de identidad nacional), en el Motín de Esquilache.

⁵²⁶ Didi Huberman, *Lo que vemos...* 19-35.

⁵²⁷ Emile Cioran, *La tentación de existir* (Madrid: Taurus, 2000), 3-11.

⁵²⁸ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (Ciudad de México: La Guillotina, 2010), 14-22.

⁵²⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (Madrid: Taurus, 1973).

⁵³⁰ Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la...*, 282-302.

Individuo como símbolo universal: del esclavismo de la sociedad de masas al alegato del héroe anónimo

Marx y Engels hablaban, en el contexto industrial, de un mundo regido por los parámetros económicos del capital, donde la sociedad yace bajo un "velo narcotizante" (**T. 66**)⁵³¹ cuyos preceptos nublan el juicio, luciérnagas deambulando en la oscuridad cavernaria platónica para Didi Huberman⁵³², consolidando Theodor Adorno y Mark Horkheimer este pensamiento, aplicándolo de forma más concreta al ámbito estético⁵³³. Abordarán desde la negación los nacientes medios de masas, interpretados por Walter Benjamín como símbolo artístico de apertura y democratización, que había potenciado la accesibilidad de la cultura visual (lo que podía asimilarse a un "triunfo de la imagen", que pasaba a inundar la vida común como nunca antes)⁵³⁴, evidenciando estos autores el peligroso reverso, convirtiendo sus productos culturales en manipulación de los organismos de poder, que anulaba la conciencia individual, corroborando el error del control racional y organizado del fracaso ilustrado (**Fig. 203**) (**T. 67**), corroyéndose su fin educador, hasta transformar el ser en un rostro consumido por conceptos generales en los que fundamentaba su seguridad, primando la falta de comunicación y calor humano, la soledad y el desamparo, que disociaba a los individuos por un muro, atrapados en símbolos, en las fotografías de Robert Frank y Cartier Bresson (**Figs. 204, 205 y 206**)⁵³⁵.

Dicho desengaño del frustrado sueño ilustrado ya era retratado por Goya al plasmar al pueblo, bajo la máscara del juego infantil, dando "palos de ciego", con los ojos vendados ante la visión de la realidad (**Fig. 207**)⁵³⁶. Años después, similares instituciones, unidas a los cambios políticos y económicos, en aras del progreso, desproveían al ser humano de su capacidad de decisión, como los engranajes que engullían a Charles Chaplin⁵³⁷, midiéndolo por su mano de obra, objeto mecánico sin emociones que reproduce otros productos seriados, valorado por su fuerza de trabajo y el beneficio

⁵³¹ Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto comunista* (Madrid: Alianza, 2019) ,53.

⁵³² George Didi Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada, 2012), 77-99.

⁵³³ Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la...*,282-302.

⁵³⁴ Benjamin, *La obra de arte...*5-25.

⁵³⁵ Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la...*,282-302.

⁵³⁶ Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la...*,282-302.

⁵³⁷ Eco, *Historia de la belleza...*, 399.

económico⁵³⁸. La escasez de tiempo libre impidió la dedicación al cultivo del espíritu y las inquietudes creativas del alma, residiendo gran parte de estas, según el marxismo, en la práctica artística, donde el individuo desarrolla su genialidad, sumiéndolo la alineación en la nada vacía de una existencia sin particularidad⁵³⁹.

Cualquier intento de subversión es silenciado y suprimido, anidando en el arte de vanguardia una leve esperanza de rebeldía frente al discurso homogéneo impuesto, que se desdibujaba al ser absorbida o negada por el sistema⁵⁴⁰. El ser humano volvía a transfigurarse en maniquí carente de vida, pesadilla en los cristales de los escaparates de Eugene Atget, en los que se reflejaba el rostro apático de los consumidores, y la figura femenina, dentro del arte pop, en placer comercial sin faz en los desnudos de Tom Wesselmann (**Fig. 208 y 209**)⁵⁴¹. Pero, a través de la imagen, defendían historiadores marxistas como Nicos Hadjinicolau cómo resaltaba, más allá de su instrumentalización programada por los organismos de poder, la lucha de clases⁵⁴². Hablaban Huberman y Cioran⁵⁴³ del “deseo de desobedecer”, así como de la toma de posesión de la imagen, que adquirirían fuerza desde su prohibición⁵⁴⁴, explorando Christoph Menke la soberanía del arte⁵⁴⁵. Aun así, cualquier cuestionamiento era asesinado por una masa estatal que volvía a relacionar la represión violenta maligna con lo informe, desde las ejecuciones goyescas (**Fig. 210**) hasta los soldados zaristas de Eisenstein (**Fig. 211**), de rasgos desdibujados respecto a los primeros planos que inundaban la pantalla con los rostros del pueblo⁵⁴⁶⁵⁴⁷.

A causa de ello, se ensalzará, fruto de los movimientos sociales (cuya influencia contextual se incrementó desde el arte de los realismos, alabados por el marxismo como el movimiento más encomiable, al “traspasar el velo” y atreverse a plasmar la desigualdad) la figura digna del ciudadano y trabajador anónimo, nuevo héroe de la contemporaneidad, más allá de los personalismos históricos anteriores, inmerso en cambios cronológicos como diversas variables en la estructura que condicionan las

⁵³⁸ Karl Marx y Friedrich Engels, *El Capital (Volumen I)* (Madrid: Siglo XXI, 2008) ..., 44-50, 73-76.

⁵³⁹ Karl Marx, *El Capital (Volumen III)* ..., 381-382.

⁵⁴⁰ Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la...*,282-302.

⁵⁴¹ Eco, *Historia de la fealdad...*,282-302, 408-437.

⁵⁴² Nicos Hadjinicolau, *Historia del arte y lucha de clases* (Madrid: Siglo XXI, 1999), 8-21.

⁵⁴³ Cioran, *La tentación de...*3-11.

⁵⁴⁴ George Didi Huberman, *Desear desobedecer, lo que nos levanta* (Madrid: Abada, 2020).

⁵⁴⁵ Christoph Menke, *La soberanía del arte* (Madrid: Visor,1997), 189-199.

⁵⁴⁶ Joan Simó, “El acorazado Potemkin (1925) - Cap. 4 La escalera de Odessa”, Youtube, 11:49, 19 de mayo de 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8QhmCRFsj6k>.

⁵⁴⁷ Hadjinicolau, *Historia del...*8-21.

demás, fruto de las relaciones dialécticas entre grupos colectivos⁵⁴⁸. El albañil caído del andamio tomaba la iconografía cristológica del Descendimiento, adaptándola Goya a la desgracia cotidiana de un obrero común (**Fig. 212**), mientras el pensador de Rodin pasaba de ser un proyecto inicial de homenaje a la literatura dantesca y se convertía en el símbolo ancestral de ser humano que reflexiona sobre su conciencia y su posición existencialista en el mundo, con un rostro desdibujado que hunde entre las manos (**Fig. 213**). Igualmente, representaba François Millet a los trabajadores agachados con facciones desdibujadas, concepto general del alma elevada a través del esfuerzo y el sufrimiento, que será compensado en el cielo, en reconocimiento de sus anónimas hazañas, en cuanto retornen a la tierra que cultivaron (**Figs. 214 y 215**)⁵⁴⁹.

Como explicaba Dalí en el método paranoico-crítico, las figuras de Millet tenían la capacidad de trascender más allá de las épocas y las temáticas, para transfigurarse en el símbolo atemporal del hombre y la mujer desde Adán y Eva, condenados por Dios al trabajo de la tierra y a parir con dolor, contemplando su descendencia muerta, imagen ocultada por el autor en un posterior renuncio ante su dureza, potenciando sus rostros anónimos una serie infinita de asociaciones mentales profundas (**T. 68**) (**Fig. 216**)⁵⁵⁰⁵⁵¹. De igual forma, el dolor se plasmaba en las fotografías sociales de Dorothea Lange, escondiendo los niños, víctimas más inocentes, el rostro en el cuerpo de la madre (**Fig. 217**), así como en los trabajadores sumergidos en la cotidianidad de Alexander Rodchenko, cuya sombra se elevaba mediante las escaleras al cielo (**Figs. 218 y 219**)⁵⁵², llegando a la cultura popular la figura del héroe que, similar al villano, tiende a mostrarse enmascarado y ocultar su identidad, para protegerse e incidir en su cariz universal, genio inalcanzable y divinizado nietzscheano que llevará las riendas del nuevo mundo (**Fig. 220**)⁵⁵³.

⁵⁴⁸ Karl Marx y Friedrich Engels, *Letters 1887-1890* (Gran Bretaña: Lawrence y Wishart, 2010), 166-169. Base principal de sus teorías estéticas más directas, a partir de opiniones personales.

⁵⁴⁹ El marxismo defiende, centrándose en la literatura, el arte realista por ser aquel que aboga por los problemas del presente, frente al fracaso ideal ilustrado, la evasión romántica y la manipulación burguesa.

⁵⁵⁰ En dicho ensayo, se dedica a estudiar esta pintura, que encumbraba como uno de los mayores misterios del arte, a pesar de su aparente insignificancia, consolidando un método acientífico que reside en las asociaciones sublimes del espíritu humano, más allá de pruebas demostrables, inspiradas por la sugestión obsesiva que puede llegar a provocar una imagen.

⁵⁵¹ Salvador Dalí, *El mito trágico del "Angelus" de Millet* (Barcelona: Tusquets, 1989), 45-61, 69-93.

⁵⁵² Marx y Friedrich Engels, *Letters*

⁵⁵³ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra...*, 127-132.

La sociedad desvanecida: imagen disuelta en el nihilismo

Tras el desengaño idealista, en un ambiente histórico vapuleado por las revoluciones industriales y las guerras mundiales, la caída nietzscheana de los principios abstractos provocó un vacío existencial que condujo al nihilismo, la plasmación artística de la nada, cuya influencia se dejará ver en el arte de vanguardia, reflejando escenarios desiertos en los que deambula un individuo perdido, sugiriendo con su quietud la congoja, encontrando en la negación icónica el camino reflexivo necesario en todo punto de inflexión, debatiendo como llenar la ausencia postrera⁵⁵⁴.

Esta máxima será reproducida por los pintores metafísicos existencialistas, reflejando Giorgio de Chirico paisajes ensoñadores (**T. 69**), donde el tiempo se detenía (**Fig. 221**) y se reblandecía hasta su irremediable consumición en los relojes de Dalí (**Fig. 222**), elementos putrefactos en estado de descomposición, cuya materia acabaría siendo condenada al olvido tras su desaparición, poblando el silencio de las arquitecturas vacías seres sin rostro, escenarios en los que todo principio o representación iconográfica prototípica había fallecido, al no cimentarse ya en ningún organismo de poder, pues la manipulación iconográfica había dejado de resultar efectiva, al comprobarse la falsedad de la ideología que defendía con su visualidad⁵⁵⁵. Así representaba Magritte a los anteriores protagonistas del arte, clases sociales que intentaron mediante la imagen instaurar su dominio, reducidas a un ataúd (**Fig. 223**) sustituyendo sus rasgos en la obra despoblada, para dar paso a una concepción diferente del arte⁵⁵⁶.

No en vano triunfó la abstracción como el sustitutivo que capitanearía el perfil artístico de la naciente sociedad⁵⁵⁷, dirigida por el gobierno estadounidense en busca de identidad sobre la ruina de Europa, ayudando a acuñar críticos como Clement Greenberg una imagen joven en la disolución de los lienzos de Jackson Pollock, surgidos de la desesperación irracional ante la falta de sentido, que conduce a experimentar en el arte un proceso de pulsión no premeditada (**Fig. 224**)⁵⁵⁸. Después del horror, Adorno negaba la posibilidad de toda belleza poética⁵⁵⁹, incrementándose en la vanguardia contemporánea

⁵⁵⁴ Nietzsche, *Así habló Zaratustra...*, 127-132.

⁵⁵⁵ Chirico, *La casa del...* 100-140.

⁵⁵⁶ Magritte, *Selected writings...*, 16-25.

⁵⁵⁷ Eco, *Historia de la belleza...* 400-405.

⁵⁵⁸ Sus más emblemáticos artículos tan solo recopilados en Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950-1956* (Chicago: Universidad, 1993).

⁵⁵⁹ Theodor Adorno, *Prismas: Crítica de la cultura y sociedad* (Barcelona: Ariel, 1962), 29.

la antiestética, la representación de lo chocante, como exploraba Eco⁵⁶⁰. Más que un fin del arte, surgía de él una imagen abierta al cambio y la participación colectiva, hasta que volviera a convertirse en transmisora de ideología sistemática⁵⁶¹.

La marginación de la otredad: negación de la imagen como recurso discriminatorio

A nivel político y social, la imagen vinculada con la marginalidad como mácula institucional, tenderá a ser eliminada u ocultada al evidenciar el símbolo de desigualdad dentro de la jerarquización de la cultura, donde los grupos de poder decidirán cuál será entendida como la reproducción del "otro" (**T. 70**), ayudando a crear, mediante su separación y difamación, una superioridad moral estructural abstracta⁵⁶². Uno de los principales motivos será la discriminación étnica, que ya abordaba Edward Said al hablar de la construcción occidental del mito de oriente en otredad, aunque más que ocultación, se producía una asimilación de lo oriental con los valores negativos contra la racionalidad civilizadora, cimentados en la pasión descontrolada e inconsciente, que provocaba fascinación y pérdida en su mezquindad, de belleza ilusoria (**Fig. 225**)⁵⁶³.

Abordaba Stoichita la disparidad existente ante la representación del otro como sombra negra que lo descartaba de la composición, salvo para mostrarle como enemigo o reverso del mal, negándole el papel protagonista dentro de los temas elevados, en los que se limitaba a adoptar roles culturalmente asimilados para justificar su presencia, en posición jerárquica inferior, siendo lo más habitual la supresión. Se reservaba el margen, corroborando la imagen un régimen social desigual que se acentuaba a través de ella⁵⁶⁴ (existiendo en la realidad histórica mayor mezcla y diversidad)⁵⁶⁵, planteando Frantz Fanon cómo la máscara occidental había ocultado las numerosas entidades culturales, con rasgos identitarios propios, bajo la misma marginalidad común⁵⁶⁶.

La disparidad adquirió con la globalización nuevos enfoques, comenzando a hablar Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg de las diferencias existentes entre las zonas

⁵⁶⁰ Eco, *Historia de la fealdad...*, 282-302, 408-437.

⁵⁶¹ Eco, *La obra abierta...* 95-97.

⁵⁶² Mauricio Bolvin, Ana Rosato y Victoria Arribas, *Constructores de otredad* (Argentina: Antropofagia, 1998), 34-48.

⁵⁶³ Said, *Orientalismo...*, 57-81.

⁵⁶⁴ Victor Stoichita, *Darker Shades* (Londres: Reaktion Books, 2019). Estudio centrado en la representación de la negritud en el arte de la Edad Moderna, aunque aborda estos temas con carácter general.

⁵⁶⁵ Tal como abogaban autores como Homi Bhabha en *The location of culture* (2004), hablando más bien de mimetismo e hibridación, línea continuada actualmente por Bárbara Puchs, Carmen Fracchia...

⁵⁶⁶ Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (Madrid: Akal, 2009), 224-250.

“centrales” y periféricas”, produciéndose una disgregación a distintas escalas⁵⁶⁷ analizando la asimilación de determinadas propuestas artísticas por parte del mercado general, mientras otras eran condenadas a su olvido, estudiando que factores podían influir y las fluctuaciones de parámetros. La economía fagocitaba el arte de forma hipócrita, intentando darle un valor ficticio a manifestaciones de naturaleza efímera, tal como propuso Banksy con su paradójica obra, autodestruida en plena subasta (**Fig. 226**)⁵⁶⁸.

Más allá de la presencia proporcional del otro en el arte, así como la escasa visibilidad del arte del otro⁵⁶⁹, resurgía mediante la negación, el rostro de la esclava sexual avergonzada, oriente consumido por la desvirtuación erótica que transformaba en objeto al ser humano (**Fig. 127**)⁵⁷⁰, envolviendo Isidro Nonell la faz de la gitana en la oscuridad de su manto (**Fig. 227**), la dignidad de una realidad desconocida en lucha, que en su visualidad ocultaba la misma evidencia: el arte es conocimiento ante la ausencia (**Fig. 228**).

⁵⁶⁷ Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, *Centro e periferia* (Roma: Officina libraria, 2019), 5-20.

⁵⁶⁸ Las confrontaciones cada vez mayores entre urbano-rural, local-global, hegemónico-contestatario...

⁵⁶⁹ Bolvin, Ana Rosato y Victoria Arribas, *Constructores de...*, 14-21.

⁵⁷⁰ Nochlin, “El oriente imaginado” ...,118-131.

Conclusiones

Esta breve aproximación a la representación artística desde un punto de vista invertido nace del análisis de un mundo cultural humano poblado, desde los orígenes hasta la actualidad (y con progresivo grado de intensidad, especialmente desde la masificación de los medios audiovisuales), por imágenes, de asimilación muchas veces inconsciente, que protagonizan ya no solo los espacios artísticos elitistas y mitificados, sino la cotidianidad generalizada.

Dicha situación provoca que la visualidad icónica se convierta, por su capacidad de convicción y su interés reflexivo, a la vez sintético y analítico, en uno de los medios predilectos y solapados de conocimiento ante los múltiples misterios e incógnitas del universo, pero también en mecanismo de poder institucional, al ser un elemento transmisor directo y que encuentra en la estética el apoyo fundamental para favorecer su atractivo.

La imagen fascina y conmueve los afectos profundos, custodia y desvela los secretos y encuentra en el arte el receptáculo para desarrollar su dominio de la cultura y el pensamiento, convirtiéndose en símbolo de humanidad, peligrando precisamente por su fortaleza, que la transforma en una ilusión más deseada y temida que la propia realidad, al crear un mundo propio sesgado, que selecciona de esta sus mejores bellezas, o bien remarca sus asumidos desequilibrios.

Por ello, el arte ha sido y será uno de los principales recursos humanos para combatir el silencio, rescatando del olvido todo cuanto merece ser preservado en la memoria, haciendo uso de la representación como medio principal de salvar el vacío y el abismo de la destrucción, regenerando toda vida condenada a consumirse. Su fin es en realidad un imposible, dado que la naturaleza humana siempre buscará en la estética la belleza, aunque la dificultad de su asimilación provoque el impulso aniquilador de la autodestrucción.

De ahí se extrae la relevancia de estudiar un fenómeno desde su reverso, adquiriendo este en él mayor potencialidad, dado las consecuencias en las que desemboca su negación. Un universo sin imágenes es una paradoja que conduce al desasosiego, obligando a la mente a moldear con luz representaciones desde la oscuridad para llenar la ausencia, penetrado en aquello que se esconde, más allá de la superficie, esperando su desvelamiento, como un instante secreto en la eternidad.

Anexo Atlas Mnemosyne



Anexo de imágenes



Fig. 1. Michel Coxcie (atribuído). *El mito de la caverna*. S. XVI. Museo de Lovaina (Lovaina, Bélgica).

URL: <https://www.mleuven.be/en/>.

Fig. 2. Anónimo. *Molde de rostro de bebé*. S. III. Museo Carnavalet (París, Francia). URL:

<https://www.vitoria-gasteiz.org.es/El-vaciado-del-natural-vida-muerte-y-aura-en-la-escultura-2.htm>.

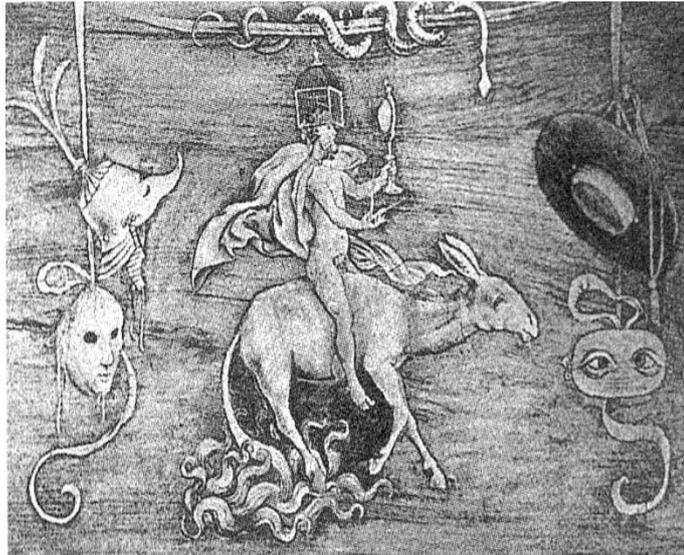
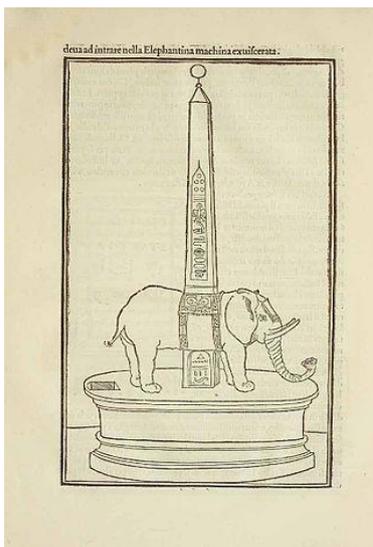


Fig. 3. Francesco Colonna. *El elefante de la memoria*. 1499. En Francesco Colonna (trad. Pilar Pedraza), *Sueño de Polifilo* (Barcelona: Acantilado, 1999), 105.

Fig. 4. Lorenzo Lotto. *Composición jeroglífica para la iglesia de Sta. María Maggiore de Bérgamo: el paso del mar Rojo por los israelitas*. 1524-1530. En García Álvarez, César, *El simbolismo del grotesco renacentista* (León: Universidad de León, 2001), 385.



Fig. 5. Charles-Nicolas Cochin y Bonaventure-Louis Prévost. *Frontispicio*. 1772. En Denis Diderot y Jean Le Rond D'Alambert, *L'Encyclopedie* (París: André Le Bretón, 1751). URL: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/section/S01-c2a3176578de/?p=v1-p17&>.

Fig. 6. Anónimo. *Mosaico de máscaras escénicas*. S. II. Museo Capitolino (Roma). URL: http://www.museicapitolini.org/es/percorsi/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/sala_delle_colombe/mosaic_o_con_maschere_sceniche.

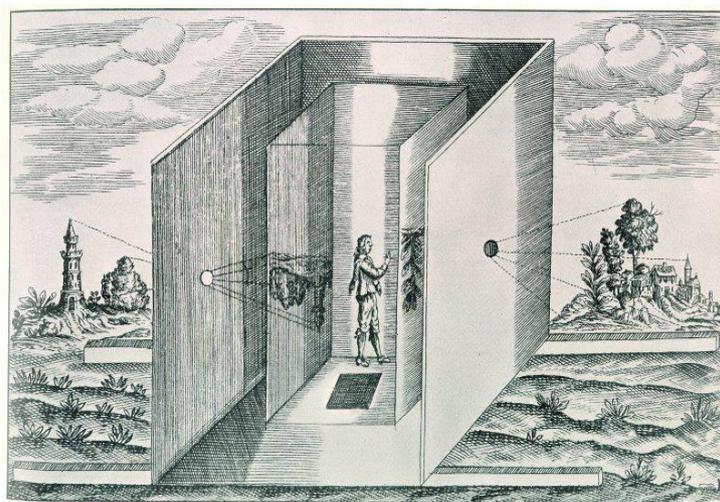


Fig. 7. Athanasius Kircher. *Cámara oscura*. 1671. En Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis Et Umbra* (Roma: Ludovico Grignani, 1671). URL: <https://archive.org/details/athanasiikirche00kirc/page/n9/mode/2up>.

Fig. 8. Auguste Puttemans. *Isis velada*. 1939. Sitio Nacional Histórico de Herbert Hoover (West Branch, Iowa, EE. UU.). URL: <https://www.nps.gov/heho/index.htm>.



Fig. 9. Anónimo. *Ying- yang*. Monasterio daoísta Long Hu Shan (Jiangxi, China). URL: <https://www.thoughtco.com/yin-and-yang-629214>.



Fig. 10. Anónimo. *Nacimiento de Buda*. 125- 75 a. C. Museo de la India (Calcuta, India). URL: <https://newseuropa.es/buda-gautama/>.



Fig. 11. Henri Cartier-Bresson. *Bruselas*. 1932. (Bruselas, Bélgica). URL: <https://www.holdenluntz.com/magazine/photo-spotlight/henri-cartier-bresson-brussels-1932/>.



Fig. 12. Anónimo. *Kilyx*. 430. Museo Británico (Londres, Gran Bretaña). URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1847-0909-6.



Fig. 13. Jean Cocteau, *Fotograma de “El testamento de Orfeo”*. 1959. (Francia). URL:

<https://www.filmin.es/pelicula/orfeo>.

Fig. 14. Sandro Botticelli, *La calunnia de Apeles*. 1495. Galería de los Uffizi (Florencia, Italia). URL:

<https://historia-arte.com/obras/la-calunnia-de-apeles>.



Fig. 15. John Collier. *La sacerdotisa de Delfos*. 1891. Galería de Arte de Australia Meridional (Adelaida:

Australia). URL: <https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/priestess-of-delphi/25000/>.

Fig. 16. Anónimo. *Catacumba Priscilla*. Siglo III. (Roma, Italia). URL:

<https://www.pinterest.com.mx/pin/311944711671949796/?mt=login>.



Fig. 17. Juan de Malinas. *Misericordia de la sillería coral*. Siglo XV. Catedral de Santa María (León, España). Fotografía propia tomada el 3 de noviembre de 2020.



Fig. 18. Sandro Botticelli. *La primavera* (detalle). 1480. Galería de los Uffizi (Florencia, Italia). URL: <https://www.uffizi.it/en/artworks/botticelli-spring>.



Fig. 19. Tiziano. *El amor sacro y el amor profano* (detalle). 1515-1516. Galería Borghese (Roma, Italia). URL: <https://historia-arte.com/obras/amor-sacro-y-amor-profano>.



Fig. 20. Salvador Dalí y Luis Buñuel. *Fotograma de "Un perro andaluz"*. 1929. (España) URL: https://cvc.cervantes.es/actcult/bunuel/obsesiones/cuerpo_21.htm.

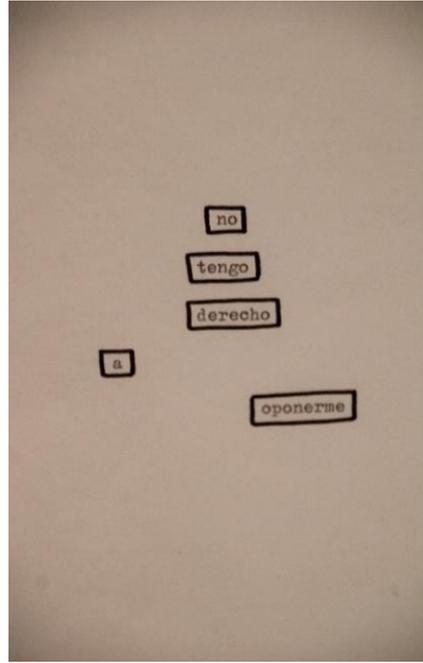


Fig. 21. Antonio Corradini. *La verdad velada*. 1751. Capilla de San Severo (Nápoles, Italia). URL: <https://historia-arte.com/obras/la-verdad-velada-de-corradini>.

Fig. 22. José Miguel Ullán. *Visto y no visto*. 2021. Museo de Arte Contemporáneo (León, España). Fotografía propia tomada el 6 de abril de 2021.



Fig. 23. René Magritte. *La traición de las imágenes*. 1929. Museo de Arte del Condado (Los Ángeles, EE. UU.). URL: <https://historia-arte.com/obras/la-traicion-de-las-imagenes>.

Fig. 24. Anónimo. *Momia de un adulto*. Dinastía 26 (664-525 a. C). Museo Británico (Londres, Gran Bretaña). URL: <https://www.britishmuseum.org/visit/family-visits/museum-missions/egyptian-death-and-afterlife-mummies>.

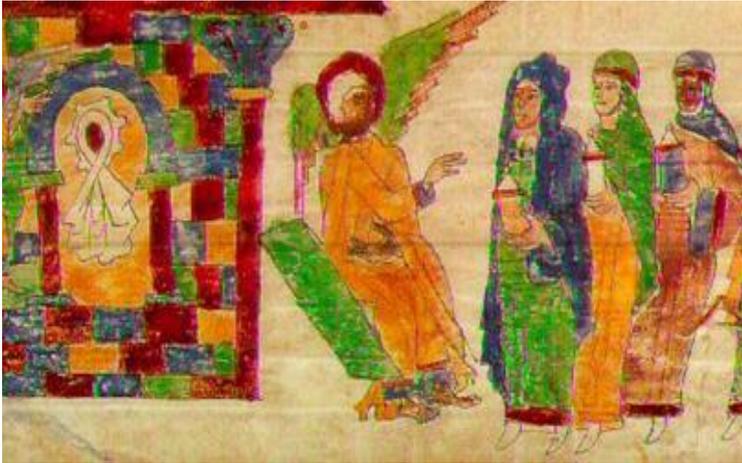


Fig. 25. Anónimo. *El sepulcro vacío con un ángel y otro fuera anunciando a las santas mujeres la resurrección (Biblia de Ripoll)* (detalle). Siglo XI. Monasterio de Santa María de Ripoll (Gerona, España). URL: <http://www.davinci-systems.es/ripoll/biblia.htm>.

Fig. 26. Giotto de Bondone. *La resurrección de Lázaro* (detalle). Siglo XIV. Capilla Scrovegni (Padua, Italia). URL: <https://cappellascrovegni.padovamusei.it/it/collezioni/vita-cristo/resurrezione-lazzaro>.

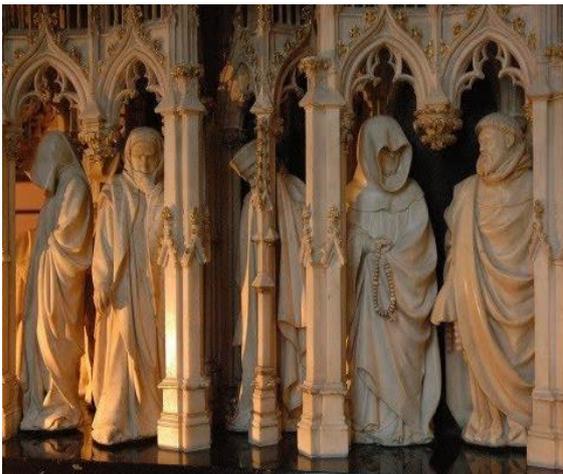


Fig. 27. Claus Sluter. *Sepulcro de Felipe II el Atrevido* (detalle). Siglos XIV-XV. Cartuja de la Trinidad (Dijon, Francia). URL: <https://www.historiarum.es/news/el-sepulcro-del-duque-de-borgona-por-jennifer-torres-padilla/>.

Fig. 28. Antoine Le Moiturier (atribuído). *Sepulcro de Philippe Pot*. Siglo XV. Museo del Louvre (París, Francia). URL: <https://www.pinterest.de/signup/thirdpartyage/>.



Fig. 29. Jean Renoir. *Fotograma de “La regla del Juego”*. 1939. (Francia) URL: <https://www.dailymotion.com/video/x217z6q>.



Fig. 30. Salvador Dalí. *Tarot, Carta XIII, La muerte*. 1984. (Figueras, España). URL: https://www.taschen.com/pages/es/catalogue/art/all/44640/facts.dali_tarot.htm.

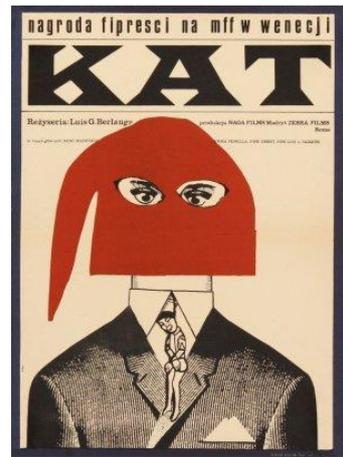


Fig. 31. Maciej Hibner. *Cartel polaco para la película “El verdugo”*. 1980. (Polonia). URL: <https://www.filmaffinity.com/es/film411856.html>.



Fig. 32. Juan Valdés del Leal. *Vanitas*. 1660. Museo de Arte de Wadsworth (Hartford, EEUU). URL: <https://arsmagazine.com/valdes-leal-redescubierto/>.

Fig. 33. Antonio Pereda. *El soñador* (detalle). 1650. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, España). URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_de_Pereda_y_Salgado_-_The_Knight%27s_Dream_\(detail\)_-_WGA17165.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_de_Pereda_y_Salgado_-_The_Knight%27s_Dream_(detail)_-_WGA17165.jpg).

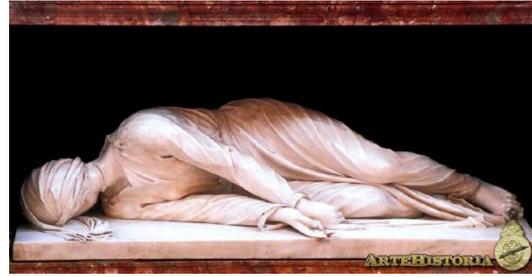


Fig. 34. Giuseppe Sanmartino. *Cristo velado*. 1793. Capilla San Severo de Santa María de la Piedad (Nápoles, Italia). URL: <https://www.lahornacina.com/seleccionessanmartino10.htm>.

Fig. 35. Stefano Maderno. *Santa Cecilia muerta*. 1599. Iglesia de Santa Cecilia (Roma, Italia). URL: <https://www.artehistoria.com/es/obra/santa-cecilia-3>.



Fig. 36. José Gutiérrez Solana. *Procesión de Semana Santa* (detalle). 1936. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo (Santander, España). URL: <https://www.biodiversidadvirtual.org/etno/Cuadro-Procesion-de-Semana-Santa-img71422.html>.

Fig. 37. Ricardo Flecha Valle. *Cristo en brazos de la muerte*. 2011. Cofradía de Cristo en su Mayor Desamparo (Medina de Rioseco, Valladolid). URL: <https://www.lahornacina.com/semblanzasflecha.htm>.



Fig. 38. D. W. Griffith. *Fotograma de “El nacimiento de una nación”*. 1915. (EE. UU.). URL: <https://filasiete.com/articulos/making-of/el-nacimiento-de-una-nacion-1915-d-w-griffith-parte-iii/>.

Fig. 39. Jean Antoine Houdon. *El invierno*. 1783. Museo Metropolitano (Nueva York, EE. UU.). URL: <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/202614>.



Fig. 40. Claudio Lorenzale. *El invierno*. 1847. Museo Nacional de Cataluña (Barcelona, España). URL: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/alegoria-del-invierno/claudi-lorenzale/044396-000>.

Fig. 41. Francisco de Goya y Lucientes. *La nevada o El invierno*. Museo Nacional del Prado (Madrid, España). URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-nevada-o-el-invierno/4792e788-9131-4c68-a5a9-b0ed05063ad8>.



Fig. 42. Caspar David Friedrich. *El mar de hielo*. 1824. Museo de Bellas Artes (Hamburgo, Alemania).

URL: <https://historia-arte.com/obras/el-mar-de-hielo>.

Fig. 43. Ferdinand Hodler. *La noche*. 1890. Museo de Bellas Artes (Berna, Suiza). URL: <https://historia-arte.com/obras/la-noche-de-hodler>.



Fig. 44. Medardo Rosso. *Ecce puer* 1906. Galería Nacional (Escocia, Gran Bretaña). URL:

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/355>.

Fig. 45. Giuseppe Valadier (diseño general). *Figura Velada*. Cementerio del Verano (Roma, Italia). S.

XVIII- s. XIX. URL : <https://abc.sikelia.com/cimitero-del-verano/>.

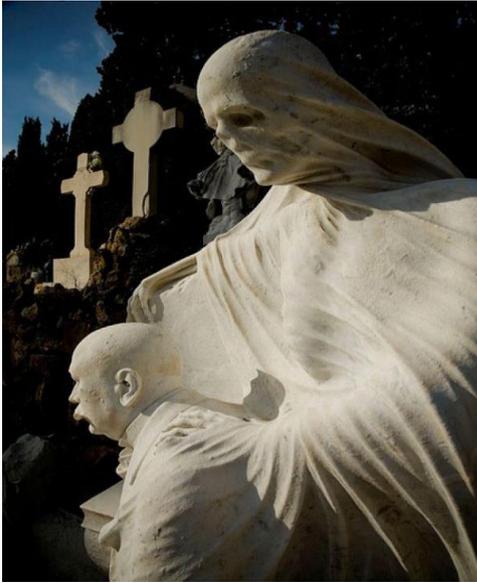


Fig. 46. Antoni Pujol. *Tumba de Nicolas Juncosa*. 1913. Cementerio judío de Montjuic (Barcelona, España). URL: <https://patrimoni.gencat.cat/en/article/discovering-cemeteries-barcelona>.

Fig. 47. Anónimo. *Dama velada*. s. XIX- s. XX. Cementerio Viejo de Mondoñedo (Lugo, España).
Fotografía propia tomada el 3 de agosto de 2021.



Fig. 48. William Hope. *Fotografías espiritistas*. 1920. Museo Nacional de Ciencia (Bradford, Gran Bretaña). URL: <https://www.flickr.com/photos/nationalmediamuseum/>.

Fig. 49. Jean Frederick Schall. *El fantasma*. 1807. Museo Estatal del Hermitage (San Petersburgo, Rusia).
URL: https://arthive.com/es/artists/85882~JeanFrederick_Schall/works/598466~Fantasma_el_fantasma_d_e_la_madre_es_Anthony.



Fig. 50. Félix González Torres. *Sin título*. 1992. MoMA (Nueva York, EE. UU.). URL: <https://historia-arte.com/obras/sin-titulo-felix-gonzalez-torres>.



Fig. 51. James Nachtwey. *Luto por un hermano asesinado por un proyectil talibán*. 1996. Museo de Arte Contemporáneo (Manchester, EE. UU.). URL: <https://time.com/4068832/nachtwey-currier-exhibition/>.



Fig. 52. James Nachtwey. *Kabul, Afganistán*. 1996. WILLAS Contemporary (Oslo, Noruega). URL: <https://www.artsy.net/artwork/james-nachtwey-kabul-afghanistan-1996-1>.

Fig. 53. Arnold Böcklin. *La isla de los muertos*. 1883. Galería Nacional de Arte (Berlín, Alemania). URL: <https://historia-arte.com/obras/la-isla-de-los-muertos>.



Fig. 54. Federico Fellini. *Fotograma de “El Satiricón”*. 1969. (Italia). Fotografía propia tomada el 4 de marzo de 2021.

Fig. 55. Krzysztof Kieslowski. *Fotograma de “La doble vida de Verónica”*. 1991. (Francia). URL: <https://www.dailymotion.com/video/x2ycbq1>.



Fig. 56. Alfonso Cuarón. *Fotograma de “Harry Potter y el prisionero de Azkaban”*. 2004. (EE. UU.). URL: <https://latam.ign.com/j-k-rowling/65358/news/harry-potter-este-es-el-verdadero-significado-de-los-dementores>.

Fig. 57. Peter Jackson. *Fotograma de “El Señor de los Anillos I: La Comunidad del Anillo”*. 2001. (Nueva Zelanda) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2L0A2D7zV7A>.



Fig. 58. Ingmar Bergman. *Fotograma de “El séptimo sello”*. 1957. (Suecia). URL: <https://www.cineyliteratura.cl/el-septimo-sello-de-ingmar-bergman-al-final-del-camino/>.

Fig. 59. Roger Corman. *Fotograma de “La máscara de la muerte roja”*. 1964. (Inglaterra). URL: <https://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/poe-en-el-cine-5/>.



Fig. 60. Sergei Eisenstein. *Fotograma de “¡Qué Viva México!”* 1931. (México). URL: <http://www.thethird-eye.co.uk/viva-mexico-by-sergei-eisenstein/>.

Fig. 61. Anónimo. *Augusto Velado*. Siglo I d. C. Museo Romano (Mérida, España). URL: <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Augusto%20velado&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNARI&MuseumsRolSearch=26&>.



Fig. 62. Raffaello Monti. *Vestal velada*. 1848. Casa Chatsworth (Derbyshire, Inglaterra). URL: <https://lifelimitates-art-far-more.tumblr.com/post/134379263064/raffaele-monti-18181881-veiled-vestal-1848>.

Fig. 63. Henri Cartier-Bresson. *Mujeres musulmanas en las laderas de la colina de Hari Parbal*. 1948. Museo de fotografía contemporánea (Chicago, EE. UU.). URL: <https://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=14024&t=objects>.



Fig. 64. Anónimo. *Frescos de San Clemente de Tahull* (detalle). 1223. Museo Nacional de Arte (Cataluña, España). URL: <https://www.flickr.com/photos/11299883@N08/31812564273>.

Fig. 65. Francisco de Herrera el Viejo. *El triunfo de San Hermenegildo* (detalle). 1654. Museo Nacional del Prado (Madrid, España). URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-san-hermenegildo/77c47f23-369f-4677-afc8-c56523b4f46d>.

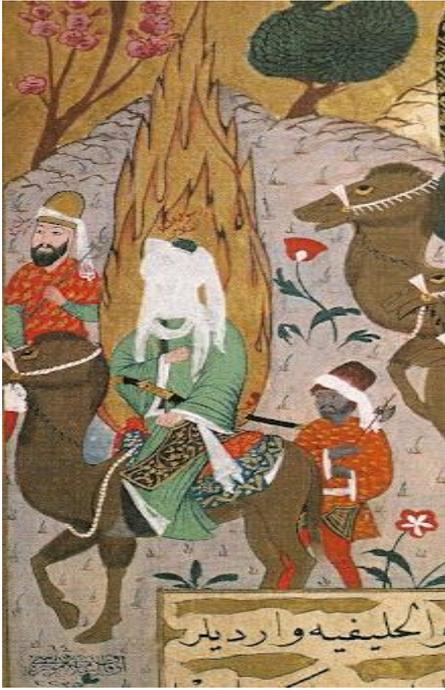


Fig. 66. Anónimo. *Mahoma y sus seguidores parten hacia la Meca (Siyer-i Nabi)* (detalle). Siglo XVI.

Museo de Topkapi (Estambul, Turquía). URL:

<http://miniaturasmilitaresalfonscanovas.blogspot.com/2012/06/el-islam-mahoma-2-los-grandes.html>.

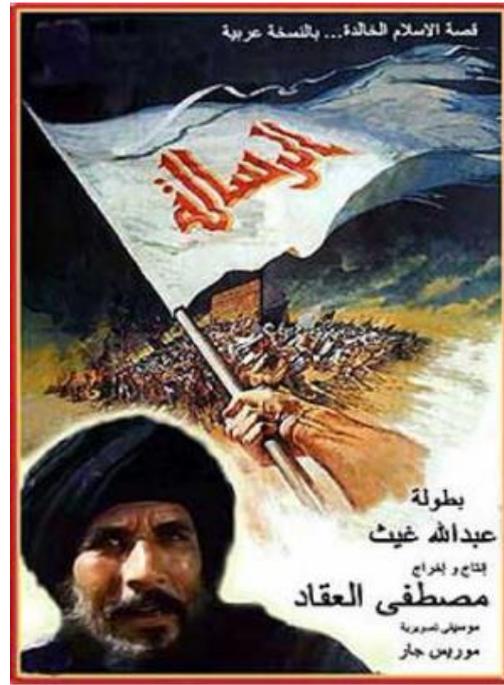


Fig. 67. Anónimo. *Cartel árabe de Al Risalah*. 1976. (Libia, Marruecos, Egipto, Arabia Saudita). URL:

<https://www.peliplat.com/es/library/movie/pp12695635>.



Fig. 68. Anónimo. *Mosaico identificado con el palacio de Teodorico*. Siglo IV. Basílica de San Apolinar

el Nuevo (Rávena). URL: <https://www.flickr.com/photos/94185526@N04/19116842216>.

Fig. 69. Anónimo. *Mosaico de Teodora* (detalle). Siglo IV. Basílica de San Vital (Rávena). URL:

<https://www.mujiresenlahistoria.com/2012/01/la-purpura-rasgada-emperatriz-teodora.html>.

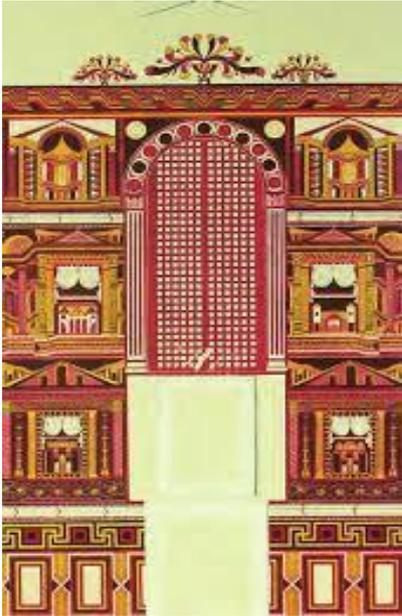


Fig. 70. Anónimo. *Pinturas con edificaciones y cortinas* (detalle). Siglo IX. Iglesia de San Julián de los Prados (Oviedo). URL: https://www.romanicodigital.com/sites/default/files/2019-09/C31-1_C%C3%A9sar%20Garc%C3%ADa%20de%20Castro_2.pdf.

Fig. 71. Cristina García Rodero. *La confesión*. 1978-1980. Colección de Arte Contemporáneo de Fundación la Caixa (Cataluña, España). URL: <https://veuanoia.cat/la-espana-oculta-unes-inexcusables-fotografies-de-cristina-garcia-rodero-a-la-nau-gaudi-de-mataro/>.



Fig. 72. Cesare Ripa. *Alegoría de la fe*. Siglo XVI. (Perugia, Italia). En Cesare Ripa (Trad. Don Luis G. Pastor), *Iconología* (México: Imprenta económica, 1866), 94.

Fig. 73. Antonio Corradini. *La fe velada*. 1725. Museo Veneciano del Siglo XVIII (Venecia, Italia). URL: <https://deartesacra.wordpress.com/2016/11/04/la-fe-velada/>.



Fig. 74. Luis Salvador Carmona. *La fe velada* (*¿Vestal?*). 1752-1753. Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, España). URL: <https://www.academiacolectores.com/esculturas/inventario.php?id=E-108>.

Fig. 75. Hildegarda de Bingen. *El Macrocosmos* (*Liber Divinorum operum*) . 1163-1173. Biblia Estatal (Lucca, Italia). URL: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2986.



Fig. 76. Francisco de Zurbarán. *La Santa faz*. 1570-1573. Museo de Escultura (Valladolid, España). Imagen propia tomada el 3 de mayo de 2022.

Fig. 77. Gian Lorenzo Bernini. *Éxtasis de Santa Teresa*. 1647-1651. Iglesia de Santa María de la Victoria (Roma). URL: <https://www.lacamaradelarte.com/2017/09/extasis-de-santa-teresa-gian-lorenzo.html>.



Fig. 78. Alejandro Jodorowsky. *Fotograma de “La montaña sagrada”*. 1973. (México). Fotografía propia tomada el 16 de mayo de 2022.

Fig. 79. Alejandro Jodorowsky. *Fotograma de “La montaña sagrada”*. 1973. (México). Fotografía propia tomada el 16 de mayo de 2022.

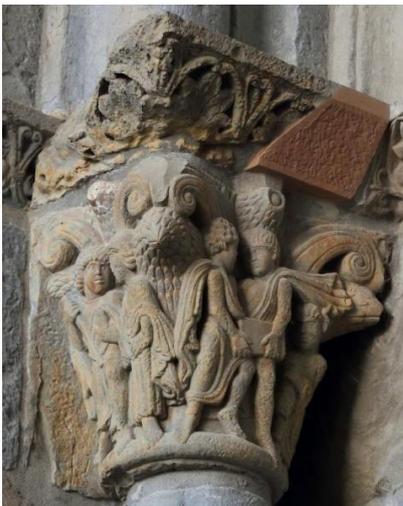


Fig. 80. Anónimo. *Capitel de los constructores*. Finales del siglo XI- principios del siglo XII. Catedral de San Pedro (Jaca, España). URL: <https://arteviajero.com/articulos/capitel-romanico-con-constructores/>.

Fig. 81. Anónimo. *Restos de la antigua basílica de San Vicente*. Medios del s. VI. Catedral de Santa María (Córdoba, España). URL: https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/sevi-restos-bajo-mezquita-catedral-40197620308-20200202082959_galeria.html.



Fig. 82. Anónimo. *Vista general de la Catedral-mezquita de Córdoba*. Siglos VIII-XVII. Catedral de Santa María (Córdoba, España). URL: https://sevilla.abc.es/andalucia/cordoba/sevi-traicion-causa-202102201832_noticia.html.

Fig. 83. Anónimo. *Destrucción de lamassu asirio*. 2015. Museo Nacional (Mosul, Irak). URL: https://elpais.com/internacional/2015/02/26/actualidad/1424981260_744266.html.



Fig. 84. Euronews. *Destrucción de la estatua de Buda*. 2001. Valle de Bamiyán (Bamiyán, Afganistán). URL: <https://www.heraldo.es/noticias/internacional/2021/08/16/afganistan-vuelta-talibanes-pone-peligro-valle-bamiyan-20-anos-despues-destruccion-budas-1513224.html>.

Fig. 85. Natalia Sancha. *Soldados del Ejército sirio celebran la recuperación de Palmira*. 2016. Yacimiento de Palmira (Palmira, Siria). URL: https://elpais.com/elpais/2016/04/02/album/1459617569_771515.html#foto_gal_1.



Fig. 86. Anónimo. *Nave central*. Siglo XII. Abadía de Santa María (Alcobaça, Portugal). Fotografía propia tomada el 3 de mayo de 2019.

Fig. 87. Anónimo. Salterio Chludov. Siglo IX. Museo Estatal de Historia (Moscú, Rusia). URL: <http://esferapublica.org/nfblog/pintura-e-iconoclastia-breve-historia-de-la-kalofobia-1-y-las-muertes-de-la-pintura/>.

Fig. 88. Andrei Rubliov (icono). *Portada para la Trinidad*. Siglo XVI. Galería Tretyakov (Moscú, Rusia). URL: <https://www.alamy.es/foto-oklad-cubierta-para-el-icono-de-la-santisima-trinidad-de-andrei-rublev-1600-1625-artista-antiguo-arte-ruso-135249529.html>.



Fig. 89. Pieter Jansz Saenredam. *Interior de la iglesia de Santiago en Utrecht*. 1642. Pinacoteca Antigua (Múnich, Alemania). URL: https://es.wikipedia.org/wiki/Pieter_Jansz_Saenredam.

Fig. 90. Jean-Jacques Annaud. *Fotograma de "El nombre de la rosa"*. 1986. (Francia). URL: <https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=529731201>.



Fig. 91. Giotto di Bondone. *Pecado de la desesperación* (detalle). Siglo XIV. Capilla Scrovegni (Padua, Italia). URL: <https://historia-arte.com/obras/vicios-y-virtudes>.

Fig. 92. Francisco Hayez. *Venganza bajo juramento*. 1851. Museo Nacional de Arte (Liechtenstein, Austria). URL: <https://historia-arte.com/obras/venganza-bajo-juramento>.



Fig. 93. Jean León Gerome. *Phryne revelada ante el areópago*. 1861. Galería de Arte (Hamburgo, Alemania). URL: <https://fineartamerica.com/featured/phryne-before-the-areopagus-1861-jean-leon-gerome.html?product=beach-towel>.

Fig. 94. Irene del Canto Mínguez. *Cubrición del recién nacido tras recibir el agua bendita*. 2022. Fotografía propia tomada el 28 de mayo de 2022.



Fig. 95. Anónimo. “*Madre escondida*”. Siglo XIX. Museo de Bellas Artes (Boston, EE. UU.). URL: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-hidden-mothers-of-family-photos>.



Fig. 96. Diego de Silva y Velázquez. *Venus del espejo*. 1647. Galería Nacional (Londres, Reino Unido). URL: <https://masdearte.com/especiales/la-venus-del-espejo-cuando-la-belleza-puede-con-el-amor/>.



Fig. 97. Tiziano. *Venus de Urbino* (detalle). 1538. Galería de Uffizi (Florencia, Italia). URL: <https://www.lacamaradelarte.com/2020/02/venus-de-urbino.html>.



Fig. 98. Gustave Courbet. *El origen del mundo*. 1866. Museo d' Orsay (París, Francia). URL: <https://www.pariscityvision.com/es/paris/museos/museo-orsay/origen-del-mundo>.



Fig. 99. Marcel Duchamp. *Étant Donnés*. 1966. Museo de Arte (Filadelfia, EE. UU.). URL: <https://historia-arte.com/obras/etant-domes-de-duchamp>.

Fig. 100. Giuseppe Crespi. *Amor a Psyche*. 1709. Galería de Uffizi (Florenca, Italia). URL: https://paintingandframe.com/prints/giuseppe_maria_crespi_amore_e_psiche-63521.html.



Fig. 101. Raoul Walsh. *Fotograma de "El ladrón de Bagdad"*. 1924. (EE. UU). URL: https://www.notrecinema.com/communaute/v1_detail_film.php3?lefilm=23512.

Fig. 102. Sergei Parajanov. *Fotograma de "Corceles de fuego"*. 1964. (URSS). URL: <https://www.vertigocine.com/proyecciones/2019/4/8/los-corceles-de-fuego>.

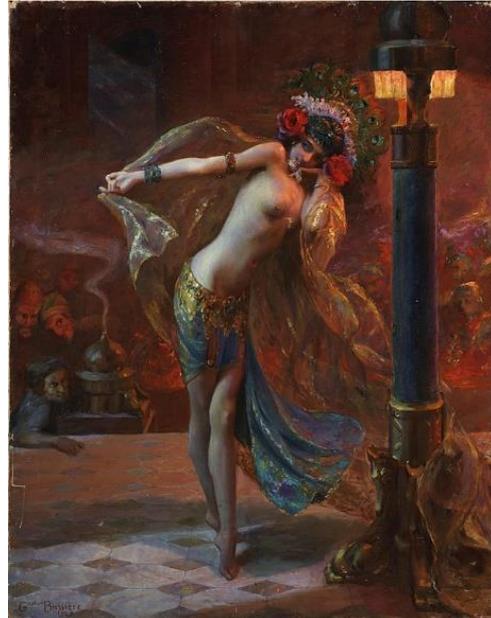


Fig. 103. Anónimo. *Estatuilla de una bailarina velada*. Siglo III-II a. C. Museo Metropolitano de Arte (New York, EE. UU.). URL: <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/255408>.

Fig. 104. Gaston Bussière. *Danza de los siete velos*. 1925. URL: <https://www.passionforpaintings.com/es/pintores/gaston-bussiere/bussiere-1914-salome>.



Fig. 105. Cecile Paul Baudry. *La favorita del sultán*. 1914. Colección privada. URL: <https://fleurdulys.tumblr.com/post/184891691988/the-sultans-favourite-cecile-paul-baudry>.

Fig. 106. Dominique Ingres. *El baño turco*. Museo del Louvre (París, Francia). URL: <http://www.steveartgallery.se/spain/picture/image-33863.html>.



Fig. 107. Bruno Croatto. *Little mask*. 1939. Galería Triestre (Bologna, Italia). URL: <https://www.berardiarte.com/artisti/bruno-croatto/little-mask-1939/>.

Fig. 108. Henry Robert Morland. *La monja hermosa desenmascarada*. Siglo XVIII. Museo Británico (Londres, Gran Bretaña). URL: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG39444>.



Fig. 109. Felicien Rops. *Pornocrates*. 1878. Museo provincial de Felicien Rops (Namur, Bélgica). URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/Pornocrates/8EDDA2C3CF16D9DE>.

Fig. 110. Jean Epstein. *Fotograma de “La caída de la Casa Usher”*. 1928. (Francia). URL: <https://www.lacinetek.com/fr-en/film/zvenigora-alexandre-dovjenko-vod>.



Fig. 111. Fritz Lang. *Fotograma de "La mujer del cuadro"*. 1944. (EE. UU). URL: <http://cinestonia.blogspot.com/2012/02/la-mujer-del-cuadro-1944-fritz-lang.html>.

Fig. 112. Edvard Munch. *Amor y Dolor*. 1893. Museo de Munch (Oslo, Noruega). URL: <https://www.rtve.es/noticias/20080923/vampiro-munch-subasta/161993.shtml>.



Fig. 113. Anónimo. *Trono Ludovisi*. 460 a. C. Museo Nacional Romano (Roma, Italia). URL: <http://algargosarte.blogspot.com/2014/11/el-trono-ludovisi-la-sensualidad.html>.

Fig. 114. Enric Clarasó. *Eva*. 1904. Museo Nacional de Cataluña (Barcelona, España). URL: <https://tempsarts.cat/arts-visuals/enric-claraso-escultor-rellevant-i-contradictori/>.



Fig. 115. Sandro Botticelli. *Virgen del Pabellón*. 1493. Pinacoteca Ambrosiana (Milán, Italia). URL: <https://www.frammentiarte.it/2014/54-madonna-del-padiglione/>.



Fig. 116. Satyajit Ray. *Fotograma de El mundo de Apu*. 1959. India. URL: <https://www.filmaffinity.com/es/film859753.html>.



Fig. 117. Adela Tejero Bedate. *Moras*. 1948. Museo Nacional Reina Sofía (Madrid, España). URL: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/moras>.



Fig. 118. Shirin Neshat. *Stripped (Mujeres de Allah)*. 1996. URL: https://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/671_galindo_neshat.html.



Fig. 118. Shadi Ghadirian. *Vida doméstica*. 1998. Museo de Arte (Los Ángeles, EE. UU.). URL: <http://www.heroinas.net/2019/01/shadi-ghadirian-fotografa-de-iran.html>.

Fig. 119. Shadi Gharidian. *Qajar*. 1998. Museo de Arte (Los Ángeles, EE. UU.). URL: <https://culturainquieta.com/es/foto/item/6680-qajar-de-shadi-ghadirian-mujeres-entre-dos-epocas.html>.

Fig. 120. Sharmeen Obaid-Chinoy y Daniel Junge. *Portada del documental "Salvar la cara"*. 2012. US/Pakistán. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Rd1DebORZAs>.



Fig. 121. Francisco de Goya y Lucientes. *Mala noche (Capricho n° 36)*. 1797-1799. Museo Nacional del Prado (Madrid, España). URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mala-noche/196b58f3-1aef-470a-965c-793241a70d1c>.



Fig. 122. Anónimo. *Doncella hispánica*. En Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus* (Alciato y Bertellio: Padua, 1594).

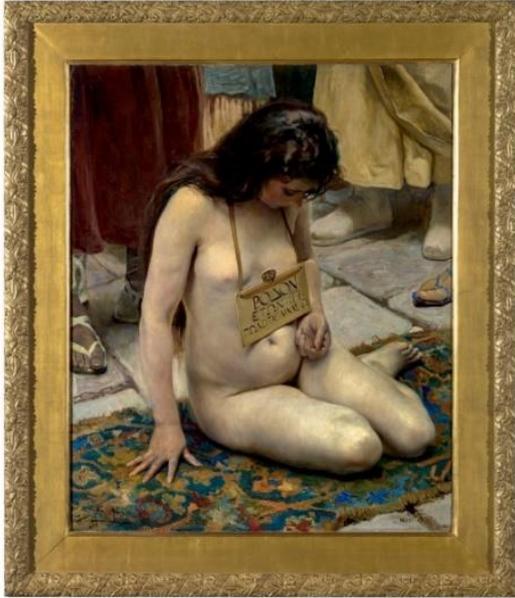


Fig. 123. José Jiménez Aranda. *Esclava en venta*. 1897. Museo del Prado (Madrid, España). URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-esclava-en-venta/b3518d0b-99c8-4955-9fdf-a9ad2ac19f7b>.

Fig. 124. Bartolomé Esteban Murillo. *Mujeres a la ventana*. 1675. Galería Nacional (Washington, EE. UU.). URL: <https://historia-arte.com/obras/mujeres-en-la-ventana>.



Fig. 125. Johannes Vermeer. *Muchacha leyendo una carta*. 1657-1659. Galería de Arte (Dresde, Alemania). URL: <https://www.barnebys.es/blog/cupido-aparece-en-un-lienzo-de-vermeer-despues-de-tres>.

Fig. 126. Clementina Hawarden. *Clementina Maude*. 1862. Museo de Victoria y Alberto (Londres, Reino Unido). URL: <https://themarvelousalbum.wordpress.com/2014/06/09/clementina-hawarden/>.



Fig. 127. Eiichi Yamamoto. *Fotograma de “Belladonna de tristezza”*. 1973. (Japón). URL: <https://www.filmin.es/pelicula/belladonna-of-sadness>.

Fig. 128. Giuseppe Tornatore. *Fotograma de “Malena”*. 2001. (Italia). URL: <https://inf.news/en/entertainment/e66c99b783aee296e68f14797b22ef9a.html>.



Fig. 129. Anónimo. *Eliminación de la imagen de Hatshepsut*. Siglo XV a. C. Templo de Deir el Bahari (Luxor, Egipto). URL: <https://egiptologia.com/damnatio-memoriae-antiguo-egipto-condena-memoria-tiempos-faraonicos/>.

Fig. 130. Anónimo. *Tondo con la familia de Septimio Severo*. Siglos II-III. Museo Antiguo (Berlín, Alemania). URL: <https://conversacionsobrehistoria.info/2020/10/10/memoria-poder-y-autoridad-la-damnatio-memoriae-en-la-antigua-roma/>.



Fig. 131. Sandro Botticelli. *Epifanía* (detalle). 1481-1482. Galería Nacional (Washington, EE. UU). URL: <https://www.artehistoria.com/es/obra/epifan%C3%ADa-3>.

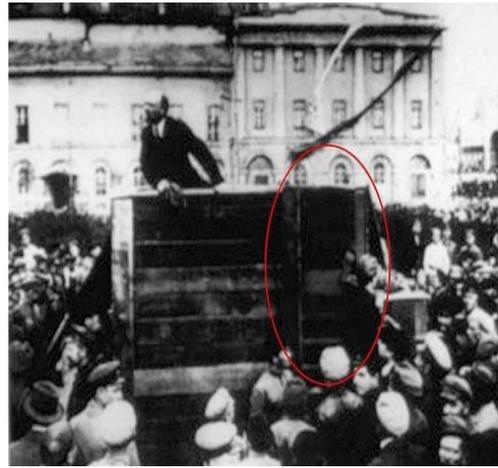


Fig. 132. J.P. Goldstein. *Vladimir Lenin dando un discurso en la Plaza Svérldov*. 1920. ITE (Moscú, Rusia). URL: <https://www.cienciahistorica.com/2015/03/19/como-eliminar-a-tus-enemigos-con-photoshop/>.



Fig. 133. Anónimo. *Logotipo oficial de Anonymous*. 2003-2004. URL: <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/08/26/navegante/1377494915.html>.



Fig. 134. Peter Jackson. *Fotograma de "El Señor de los Anillos III: El Retorno del Rey"*. 2003. (Nueva Zelanda). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FXpF3SUFaDw>.



Fig. 135. Francisco de Mora. *Pasaje del duque de Lerma*. 1601-1617. Ciudad ducal (Lerma, España). URL: <http://intervenciones.santamarialareal.org/intervenciones/ver/lerma-ambientacion-del-pasadizo-del-duque-de-lerma/86>.

Fig. 136. Anónimo. *Palco privado del sultán*. Siglo XIX. Mezquita de Santa Sofía (Estambul, Turquía). URL: <https://www.flickr.com/photos/rafaelgomez/2653354421>.



Fig. 137. Cornelis Dusart. *El rey de Francia*. En *Les Héros de la Ligue* (París: Louis le Grand, 1691). URL: <https://www.etsy.com/es/listing/1080193375/luis-xiv-rey-de-francia-por-jacob-gole>.

Fig. 138. Leone y Pompeo Leoni. *Carlos V dominando al furor*. 1551-1555. Museo del Prado (Madrid, España). URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-v-y-el-furor/271cd3bf-243d-4c17-b0c7-83716cc9d230>.



Fig. 139. Camillo Torreggiani. *Isabel II, velada*. 1855. Museo del Prado (Madrid, España). URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-ii-velada/d51dff32-4043-4630-9539-d2d8e528222e>.

Fig. 140. John Heartfield. *El verdugo y la justicia*. 1933. Museo Paul Getty (Los Ángeles, EE. UU.). URL: <https://historiasdelahistoria.com/2015/06/24/el-artista-aleman-perseguido-por-los-nazis-por-sus-fotomontajes>.

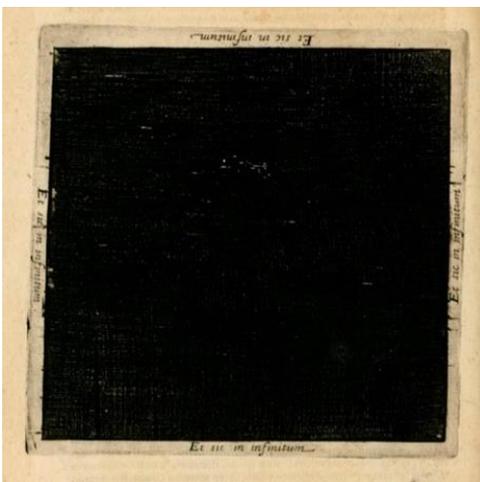


Fig. 141. Robert Fludd. *Et sic in infinitum*. En Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris Scilicet Et Minoris Metaphysica* (Alemania: Oppenheim, 1617). URL: <https://journals.openedition.org/trans/1108?lang=fr>.

Fig. 142. Andrea Mantegna. *Lamentación sobre Cristo muerto*. 1480-1490. Pinacoteca de Brera (Milán, Italia). URL: <https://educacion.ufm.edu/andrea-mantegna-lamentacion-sobre-cristo-muerto-oleo-sobre-tela-en-torno-a-1480-1490/>.



Fig. 143. Tiziano. *Noli me tangere*. 1512. Galería Nacional de Londres (Reino Unido). URL: <http://idlespeculations-terryprest.blogspot.com/2011/04/titian-noli-me-tangere.html>.



Fig. 144. Michelangelo Caravaggio. *La cena de Emaús*. 1596-1601. Galería Nacional (Londres, Reino Unido). URL: <https://www.artehistoria.com/en/artwork/cena-en-ema%C3%BAs>.



Fig. 145. Miguel Ángel Bounarroti. *Piedad Rondanini* (detalle). 1564. Museo del Castillo Sforzesco (Milán, Italia). URL: <https://lacapillasixtina.es/galeria-piedad-rondanini/>.



Fig. 146. Miguel Ángel Bounarroti. *Esclavo*. 1513. Galería de la Academia (Florencia, Italia). URL: <https://lacapillasixtina.es/galeria-esclavos-academia/nggallery/slideshow>.



Fig. 147. Miguel Ángel Bounarroti. *Juicio Final* (detalle). 1536-1541. Capilla Sixtina (San Pedro del Vaticano, Italia). URL: <https://historia-arte.com/obras/el-juicio-final-de-la-capilla-sixtina-miguel-angel>.



Fig. 148. Daniele Volterra. *Restauración trentina de la Capilla Sixtina*. Siglo XVI. Capilla Sixtina (San Pedro del Vaticano, Italia). URL: http://apuntes.santanderlasalle.es/arte/renacimiento/pintura/xvi/miguelangel/miguel_angel_vaticano_sixtina_juicio_final_copia_original.htm.

Fig. 149. Anónimo. *Reverso de imagería*. Siglo XVIII. Museo de Escultura (Valladolid, España). Fotografía propia tomada el 23 de mayo de 2022.



Fig. 150. Benito Silveira. *San Antonio abad*. Segunda mitad del siglo XVIII. Museo de Escultura (Valladolid, España). Fotografía propia tomada el 23 de mayo de 2022.

Fig. 151. Luis Salvador Carmona. *Cabeza de San Francisco de Asís*. Medios del siglo XVIII. Museo Provincial (León, España). URL: <https://www.flickr.com/photos/rayporres/5192807838>.



Fig. 152. Gregorio Fernández. *Ecce Homo*. 1620-1621. Museo Diocesano y Catedralicio (Valladolid). URL: <https://reader.digitalbooks.pro/book/preview/40935/c1.html>.

Fig. 153. Auguste Rodin. *Dánae*. 1889-1890. Museo de Rodin (París, Francia). URL: <https://www.musee-rodin.fr/es/musee/collections/oeuvres/danaide>.



Fig. 154. Auguste Rodin. *La Catedral*. 1908. Museo de Rodin (París, Francia). URL: <https://www.musee-rodin.fr/es/musee/collections/oeuvres/catedral>.

Fig. 155. Wassily Kandinsky. *Acuarela abstracta*. 1910. Centro Pompidou (París, Francia). URL: <https://historia-arte.com/obras/primera-acuarela-abstracta>.

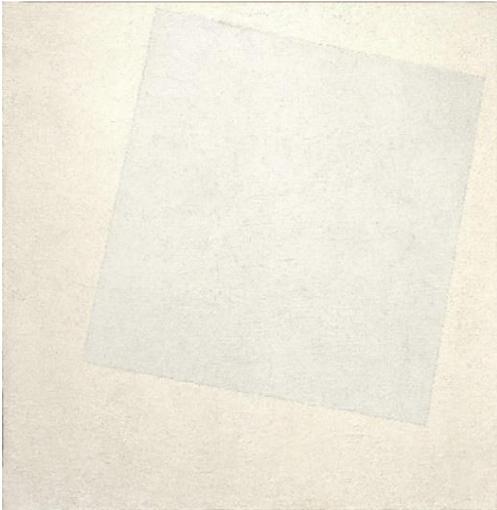


Fig. 156. Kazimir Malevich. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. 1918. MoMA (Nueva York, EE. UU.).

URL: <https://historia-arte.com/obras/blanco-sobre-blanco>.

Fig. 157. Christo Javacheff y Jeanne Claude. *Parlamento de Berlín*. 1995. (Berlín, Alemania). URL:

<https://www.revistaad.es/decoracion/galerias/obras-arte-christo-y-jeanne-claude/12535>.

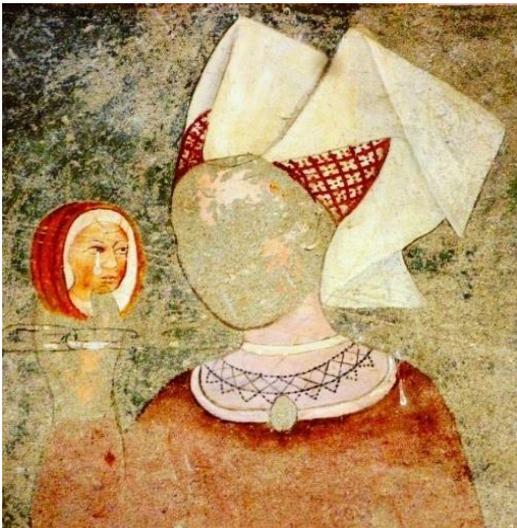


Fig. 158. Anónimo. *Alegoría de la vanidad* (detalle). Siglo XV. Capilla de San Antonio (Bessans, Saboya).

URL: <https://www.alamy.es/imagenes/tumba-de-san-antonio.html>.

Fig. 159. Edward Sheriff Curtis. *Tres indios navajos vestidos de dioses se preparan para bailar*. 1906.

Archivo Curtis, Biblioteca del Congreso (Washington, EE. UU.). URL: <https://historia-arte.com/artistas/edward-sheriff-curtis>.

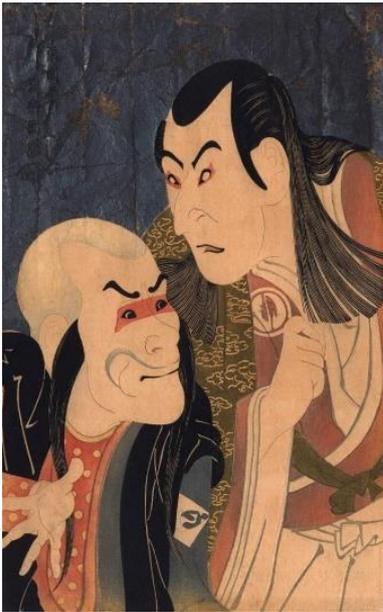


Fig. 160. Toshusai Saraku. *Los actores kabuki Bandō Zenji y Sawamura Yodogorō*. 1794. Museo de Bellas Artes (Boston, EE. UU.). URL: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/toshusai-sharaku-yakusha-e-artista-bambalinas/>.

Fig. 161. Anónimo. *Mujer velada*. Finales del siglo IV a. C. Museo Metropolitano (Nueva York, EE. UU.). URL: <https://es.slideshare.net/esfinge1962/estatuas-veladas-con-velo-de-todos-los-tiempos>.

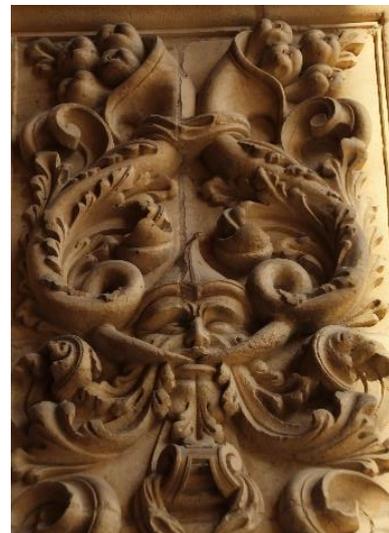


Fig. 162. Anónimo. *Ser híbrido* (detalle). Siglo XIII. Catedral de Santa María (León, España). Fotografía propia tomada el 20 de enero de 2021.

Fig. 163. Anónimo. *Grutesco de mascarón* (detalle). Siglo XVI. Catedral de Santa María (Astorga, España). Fotografía propia tomada el 2 de julio de 2019.



Fig. 164. Jan Lievens. *Alegoría de la mentira*. 1650. Colección privada. URL: https://arthive.com/es/janlievens/works/534284~Alegora_de_la_mentira_La_miniatura.

Fig. 165. Orson Welles. *Fotograma de "La dama de Shanghai"*. 1948. (EE. UU.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=F2-oa8G3p5c>.



Fig. 166. Irina Ionesco. *Espejos de luces y sombras*. 2010. Caixa Cultural (Brasilia, Brasil). URL: <http://www.imagemtempo.com/en/projeto/espelho-de-luz-e-sombra-irina-ionesco-2/>.

Fig. 167. Federico Fellini. *Fotograma de "Casanova"*. 1976. (Italia). URL: https://movieplayer.it/articoli/il-casanova-di-federico-fellini-blu-ray-recensione_22813/.

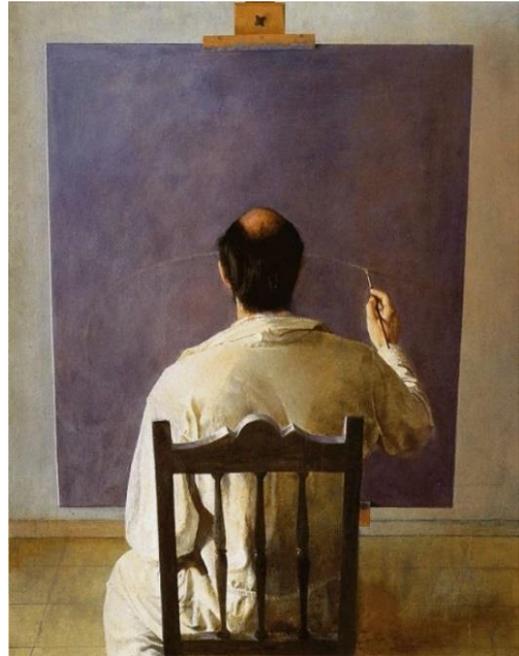


Fig. 168. René Magritte. *La reproducción prohibida*. 1937. Museo de Orsay (París). URL: <https://arte.laguia2000.com/pintura/reproduccion-prohibida-magritte>.

Fig. 169. Matías Quetglás Benedet. *Pintor de espaldas*. 1978-1979. Museo Casa Botines (León, España). URL: <https://lapaseata.net/2021/06/01/matias-quetglas-armonia/>.



Fig. 170. Jean Cocteau. *Fotograma de "La sangre de un poeta"*. 1932. (Francia). URL: <http://cinecedad.blogspot.com/2016/04/la-sangre-de-un-poeta-1932-jean-cocteau.html>.

Fig. 171. Rembrandt Van Rijn. *El pintor en su estudio*. 1626-1628. Museo de Bellas Artes (Boston, EE. UU.). URL: <https://masdearte.com/especiales/asi-pasaron-los-anos-por-rembrandt/>.



Fig. 172. Giorgio de Chirico. *Héctor y Andrómaca*. 1917. Colección particular. URL: <https://historia-arte.com/obras/hector-y-andromaca>.

Fig. 173. Salvador Dalí. *Fotograma de "Destino"*. 2003. (EE. UU). URL: <https://medium.com/@sharenotesok/destino-sincron%C3%ADa-m%C3%A1gica-d85ea75fdb0>.



Fig. 174. Paul Delvaux. *La Venus dormida* (detalle). 1944. Galería Nacional de Arte Británico (Londres, Gran Bretaña). URL: <https://www.pinterest.es/pin/385691155569627019/>.

Fig. 175. Fritz Lang. *Fotograma de "Metrópolis"*. 1927. (Alemania). URL: <http://lahistorianarradaatravesdelarte.blogspot.com/2013/07/metropolis-de-fritz-lang.html>.



Fig. 176. Kazimir Malevich. *Tres figuras de mujer*. 1930. Museo Estatal (San Petesburgo, Rusia). URL:

https://arthive.com/es/kazimirmalevich/works/16402~Three_female_figures.

Fig. 177. Francis Bacon. *Autorretrato*. 1971. Centro Pompidou (París, Francia). URL:

<https://www.fundacionmapfre.org/arte-y-cultura/exposiciones/historico/ano-2012/retratos-obras-maestras/>.

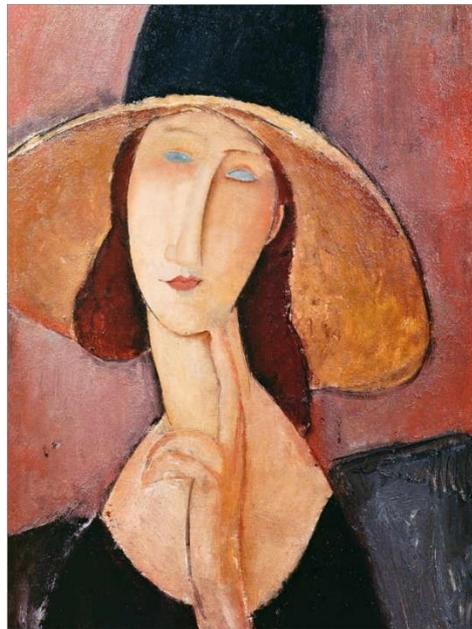


Fig. 178. Pablo Picasso. *Retrato de Ambroisse Vollard*. 1910. Museo Pushkin (Moscú, Rusia). URL:

<https://www.pablocicasso.online/ambroise-vollard-de-picasso/>.

Fig. 179. Amadeo Modigliani. *Retrato de Jane Ebutterne*. 1918. Colección particular. URL:

<http://www.stars-portraits.com/es/portrait-322802.html>.



Fig. 180. Man Ray. *Negra y blanca*. 1926. Vogue (París, 1 de mayo de 1926). URL: <https://lineassobrearte.com/2014/10/24/noire-et-blanche-de-man-ray-1926/>.

Fig. 181. Francisco de Goya y Lucientes. *El sueño de la razón produce monstruos* (Capricho nº 43). 1797-1799. Museo Nacional del Prado (Madrid, España). URL: <https://historia-arte.com/obras/el-sueno-de-la-razon-produce-monstruos>.



Fig. 182. André Breton. *Cadáver exquisito*. 1924. En *La revolución surrealista* nº2 (París). URL: <https://esquimalenator.wordpress.com/2010/12/06/andre-breton/>.

Fig. 183. Salvador Dalí. *El ángel caído. Purgatorio, Canto I*. 1962. Museo Casa Botines. URL: https://arhive.com/es/salvador dali/works/606484-ngel_cado_Purgatorio Ilustraciones para la Divina Comedia.



Fig. 184. René Magritte. *Los amantes*. 1928. MoMA (Nueva York, EE. UU.). URL: <https://historia-arte.com/obras/los-amantes-de-magritte>.



Fig. 185. Paul Wegener. *Fotograma de "El Golem"*. 1920. (Alemania). URL: <https://www.radiosefarad.com/el-golem-1920-de-paul-wegener/>.



Fig. 186. George Lukas. *Fotograma de "La guerra de las galaxias. Episodio IV, Una nueva esperanza"*. 1977. (EE. UU). URL: <https://www.imago-images.de/st/0094684385>.



Fig. 187. Peter Jackson. *Fotograma de "El Señor de los Anillos III: El Retorno del Rey"*. 2003. (Nueva Zelanda). URL: <https://www.express.co.uk/entertainment/books/1358154/Lord-of-the-Rings-theory-The-One-Ring-Sauron-The-Silmarillion-Gandalf>.



Fig. 188. Jamen Wan. *Fotograma de "Saw I"*. 2004. (EE. UU). URL: <https://www.lafm.com.co/entretenimiento/chris-rock-apuesta-por-una-nueva-version-de-saw>.



Fig. 189. George Fanju. *Fotograma de "Los ojos sin rostro"*. 1960. (Francia). URL: <https://moreliafilmfest.com/peliculas/los-ojos-sin-rostro>.



Fig. 190. James Whale. *Fotograma de "El hombre invisible"*. 1933. (EE. UU). URL: https://villanos-del-cine-de-terror.fandom.com/es/wiki/El_Hombre_Invisible.



Fig. 191. David Lynch. *Fotograma de "El hombre elefante"*. 1980. (EE. UU). URL: <https://www.alohacriticon.com/cine/criticas-peliculas/el-hombre-efante-david-lynch/>.



Fig. 192. Federico Fellini. *Fotograma de "Casanova"*. 1976. (Italia). URL: <https://www.kino.de/film/fellinis-casanova-1976/>.

Fig. 193. Nino Oxilia. *Fotograma de "Rapsodia satánica"*. 1920. (Italia). URL: <https://www.sqar.nl/119-gioele-mugliardo/movies-in-concert/1134-rapsodia-satanica>.



Fig. 194. Irina Ionesco. *Eva*. 2010. Caixa Cultural (Brasilia, Brasil). URL: <https://blanckart.wordpress.com/2009/11/28/irina-ionesco-e-suas-obras-de-arte-fotograficas/>.

Fig. 195. Mike Newell. *Fotograma de la película "Grandes esperanzas"*. 2012. (Gran Bretaña). URL: <https://www.filmaffinity.com/es/film636498.html>.



Fig. 196. Edward Steichen. *Retrato de Marlene Dietrich*. 1931. MoMA (Nueva York, EE. UU.). URL: <https://www.artsy.net/artwork/edward-steichen-marlene-dietrich-4>.



Fig. 197. Hans Bellmer. *Muñeca*. 1934. Museo de Arte (Cleveland, EE. UU.). URL: <https://historia-arte.com/obras/muneca-2-bellmer>.



Fig. 198. Hans Bellmer. *Muñeca*. 1934. Museo de Arte (Cleveland, EE. UU.). URL : <https://historia-arte.com/obras/muneca-2-bellmer>.



Fig. 199. René Magritte. *La invención de la vida*. 1928. Colección privada. URL: <https://www.renemagritte.org/the-invention-of-life.jsp>.



Fig. 200. Francisco de Goya y Lucientes. *Majas al balcón* (detalle). 1808-1812. Colección particular. URL: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/majas-al-balcon/183>.



Fig. 201. Teinosuke Kinugasa. Fotograma de la película “Una página de locura”. 1926. (Japón). URL: <https://enfilme.com/notas-del-dia/video-una-pagina-de-locura-1926-obra-maestra-de-la-vanguardia-temprana-del-cine-japones>.



Fig. 202. Miguel Ángel Bounarroti. *Juicio Final* (detalle). 1536-1541. Capilla Sixtina (San Pedro del Vaticano, Italia). URL: <https://www.movingyourlife.com/el-juicio-final-de-miguel-angel/#.Yr9WmL1BzIU>.



Fig. 203. John Heartfield. *Quien lee periódicos burgueses se vuelve ciego y sordo: ¡fuera las vendas embrutecedoras!*. 1930. Museo Paul Getty (Los Ángeles, EE. UU.). URL: <https://historiasdelahistoria.com/2015/06/24/el-artista-aleman-perseguido-por-los-nazis-por-sus-fotomontajes>.



Fig. 204. Robert Frank. *Americanos*. 1955-1956. Museo Metropolitano (Nueva York, EE. UU.). URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2009/robert-frank>.

Fig. 205. Robert Frank. *Americanos*. 1955-1956. Museo Metropolitano (Nueva York, EE. UU.). URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2009/robert-frank>.



Fig. 206. Henri- Cartier Bresson. *Livorno, Toscana, Italia*. 1933. Fundación Henri-Cartier Bresson (París, Francia). URL: https://arthive.com/es/artists/9455~Henri_CartierBresson/works/520215~Livorno.

Fig. 207. Francisco de Goya y Lucientes. *La gallina ciega* (detalle). 1789. Museo Nacional del Prado (Madrid, España). URL: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/blind-mans-buff/0e23d968-5a4a-426f-ab7b-075d1dc1c03b>.



Fig. 208. Eugene Atget. *Escaparate de una tienda de pelucas*. 1912. Museo Paul Getty (Los Ángeles, EE. UU.). URL: <https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/eug%C3%A8ne-atget-hairdressers-shop-window-boulevard-fotografia-de-not%C3%ADcias/544289192?adppopup=true>.

Fig. 209. Tom Wesselmann. *Gran desnudo americano*. 1970. Colección particular. URL: <https://historia-arte.com/obras/gran-desnudo-americano>.



Fig. 210. Francisco de Goya y Lucientes. *El tres de mayo en Madrid* (detalle). 1814. Museo Nacional del Prado (Madrid, España). URL: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/3-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-de/f0f52ca5-546a-44c4-8da0-f3c2603340b5>.

Fig. 211. Sergei Eisenstein. *Fotograma de “El Acorazado Potemkin”*. 1925. (Rusia). URL: <https://www.lacasadeel.net/2011/12/elvideoclub-el-acorazado-potemkin.html>.



Fig. 212. Francisco de Goya y Lucientes. *El albañil caído*. 1786-1787. Museo Nacional del Prado (Madrid, España). URL: <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/goya/cuadros5.htm>.

Fig. 213. Auguste Rodin. *El pensador*. 1880. Museo de Rodin (París, Francia). URL: <https://www.musee-rodin.fr/es/musee/collections/oeuvres/el-pensador>.



Fig. 214. François Millet. *Las segadoras*. 1857. Museo d'Orsay (París, Francia). URL: <https://www.lacamaradelarte.com/2018/04/las-espigadoras.html>.

Fig. 215. François Millet. *Angelus*. 1857-1859. Museo d'Orsay (París, Francia). URL: <https://culturainquieta.com/es/arte/pintura/item/17114-el-angelus-de-millet-una-pintura-conmovedora-y-atemporal.html>.



Fig. 216. Salvador Dalí. *Angelus*. 1934. Museo de Salvador Dalí (Florida, EE. UU.). URL: <https://historia-arte.com/obras/reminiscencia-arqueologica-del-angelus-de-millet>.



Fig. 217. Dorothea Lange. *Madre migrante con dos hijos*. 1936. Biblioteca del Congreso (Washington, EE. UU.). URL: https://elpais.com/diario/2007/05/06/domingo/1178423559_740215.html.



Fig. 218. Alexander Rodchenko. *Escalera de incendios*. 1925. Archivo Alexander Rodchenko (Moscú, Rusia). URL: <https://www.laizquierdadiario.com/Retratos-de-una-vida-nueva-intimidad-y-revolucion-en-la-muestra-de-Rodchenko>.



Fig. 219. Alexander Rodchenko. *Almuerzo en la cafetería de la fábrica*. 1931. Archivo Alexander Rodchenko (Moscú, Rusia). URL: <https://www.laizquierdadiario.com/Retratos-de-una-vida-nueva-intimidad-y-revolucion-en-la-muestra-de-Rodchenko>.

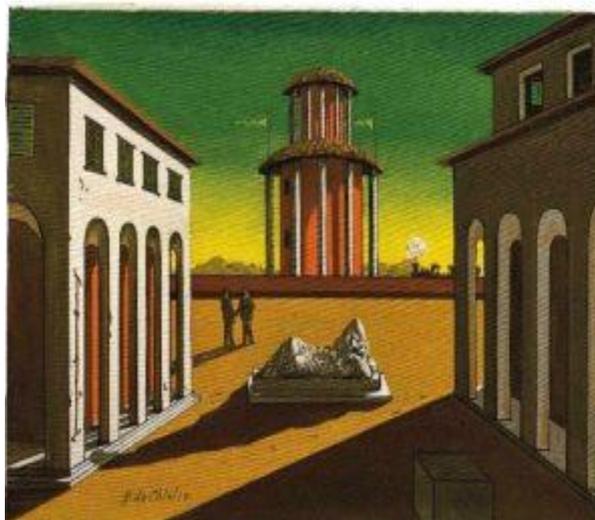


Fig. 220. Matías Alonso. *El guerrero del antifaz*. 1944-1966. Editorial Valenciana (Valencia, España).

URL: <https://www.pinterest.es/pin/727401777298717000/>.

Fig. 221. Giorgio de Chirico. *Plaza de Italia*. 1913. URL: <https://educacion.ufm.edu/giorgio-de-chirico-plaza-de-italia-oleo-sobre-tela-1913/>.



Fig. 222. Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria*. 1931. MoMA (Nueva York, EE. UU.). URL: <https://historia-arte.com/obras/la-persistencia-de-la-memoria>.

Fig. 223. René Magritte. *El balcón de Manet*. 1950. Colección privada. URL: https://arthive.com/es/renemagritte/works/333313~Perspectiva_el_balcn_de_Manet.

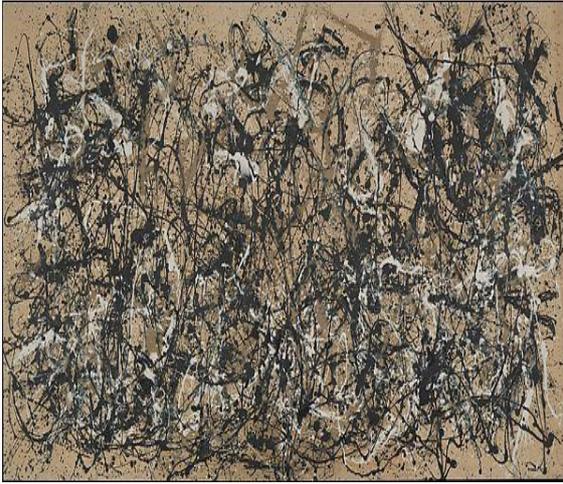


Fig. 224. Jackson Pollock. *Ritmos de otoño (n° 30)*. 1950. Museo Metropolitano (Nueva York, EE. UU.). URL: <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/488978>.

Fig. 225. Ernst Lubitsch. *Fotograma de "Sumurun"*. 1920. (Alemania). URL: <https://www.imdb.com/title/tt0011742/>.



Fig. 226. Banksy. *Niña con globo*. 2018. URL: <https://veja.abril.com.br/cultura/picotada-em-ato-anticapitalista-obra-de-banksy-e-leiloadada-por-r-135-mi/>.

Fig. 227. Isidro Nonell. *Pura, la Gitana*. 1900-1906. Museo de Bellas Artes (Bilbao, España): URL: <https://m.facebook.com/bilbaomuseoa/photos/a.779909058739710/1922759214454683/?type=3>.



Fig. 228. Anónimo. Sepulcro del obispo Martín Rodríguez el zamorano. Siglo XIII. Catedral de Santa María (León, España). Fotografía propia tomada el 20 de enero de 2021.

Anexo textual

Texto 1.

“{...} -Imagínate ahora que, del otro lado del tabique, pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figurillas de hombres y otros animales, hechos en piedra y madera y de diversas clases, y entre los que pasan, unos hablan y otros callan {...} ¿crees que han visto de sí mismos, o unos de los otros, otra cosa que las sombras proyectadas por el fuego en la parte de la caverna que tienen frente a sí? - {...}”

Platón (trad. Conrado Eggers Lan), *Diálogos: IV, La república* (Madrid: Gredos, 1988), 339.

Texto 2.

“{...} - Antes bien. Aquel que se muestre incapaz de ello debe ser excluido, mientras que quien emerja puro en todo sentido, como oro probado con el fuego, será erigido gobernante y colmado de dones y premios tanto durante la vida como tras la muerte. Aproximadamente esto es lo que había sido dicho en momentos en que el argumento se desvió y se cubrió de un velo- {...}”

Platón (trad. Conrado Eggers Lan), *Diálogos: IV, La república* (Madrid: Gredos, 1988), 324.

Texto 3.

“{...} Allí están ocultos, bajo las tinieblas más luminosas del silencio que revela los secretos, los simples, absolutos e inmutables misterios de la teología, que resplandecientes desbordan su abundante luz en medio de las más negras tinieblas, y en ese lugar totalmente intangible e invisible inundan de hermosísimos fulgores a las mentes deslumbradas. {...}”

Pseudo-Dioniso Areopagita, *Obras completas* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2007), 245.

Texto 4.

“{...} Rogamos que también nosotros podamos adentrarnos en las tinieblas luminosas y, renunciando a toda visión y conocimiento podamos ver y conocer al que está por encima de toda visión y conocimiento por el mismo hecho de no ver ni entender (pues efectivamente esto es ver y conocer de verdad) y celebrar sobrenaturalmente al Supraesencial habiendo renunciado a todos los seres, como los artistas cuando hacen una estatua natural que quitan todos los experimentos que enmascaran la pura visión de lo que se halla escondido y por el mero hecho de quitárselos hacen que aparezca la belleza oculta {...} en la negación, hacemos privación de todo para ascender desde lo más inferior a los primerísimos principios, para conocer sin velos al Incognoscible que oculta todo lo cognoscible de todos los seres y que podamos ver en la tiniebla Supraesencial que toda la luz de las cosas no deja ver. {...}”

Pseudo-Dioniso Areopagita, *Obras completas* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2007), 248.

Texto 5.

“{...} Las Propiedades Ocultas se llaman así porque sus causas no se manifiestan y porque el espíritu humano no las puede penetrar: he aquí por qué sólo los filósofos, por larga experiencia más razón natural pudieron adquirir una parte del conocimiento. {...}”

Enrique Cornelio Agrippa, *Filosofía oculta, magia natural* (Buenos Aires: Kier, 2005), 16.

Texto 6.

“{...} Aristófanes narra estas cosas y otras entre muchas, igualmente prodigiosas y portentosas, bajo las cuales, como velos, ha de pensarse que se esconden misterios divinos. Era costumbre de los antiguos teólogos cubrir con las sombras de las figuras sus secretos sagrados y puros, para que no fueran mancillados por los profanos e impuros. {...}”

Marsilio Ficino (trad. Rocío de la Villa Ardura), *De amore, Comentario a “El Banquete” de Platón* (Madrid: Tecnos, 2001), 67.

Texto 7.

“{...} No hay que temer que el sentimiento de lo sublime pierda algo en este modo abstracto de exhibición, que es en un todo negativo, relativamente a lo sensible; porque, aunque la imaginación no halle nada más allá de lo sensible en que poder fijarse, se siente, sin embargo, ilimitada por esto mismo que se elevan sus límites, y, por consiguiente, esta abstracción es una exhibición que, en verdad, es puramente negativa, pero que ensancha el alma. Puede que no haya pasaje más sublime en el libro de los judíos que este mandamiento: «No harás para ti imagen tallada, ni ninguna figura de lo que hay en el cielo, o de lo que hay sobre la tierra». {...}”

Emmanuel Kant (trad. Alejo García Moreno y Juan Ruvira), *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentamiento de lo bello y lo sublime* (Madrid: Francisco Iruviedra, 1876), 103.

Texto 8.

“Nosotros y los objetos
luz y tinieblas
cuerpo y alma
espíritu y materia
Dios y el mundo
pensamiento y extensión
ideal y real
sensibilidad y razón
fantasía e intelecto
ser y deseo
Las dos mitades del cuerpo
derecha e izquierda
respirar
Experiencia física:
imán.”

Wolfgang Von Goethe, *Teoría de la naturaleza* (Madrid: Luarna, 1997), 318.

Texto 9.

“{...} Por el contrario, en la situación que hemos debido asignar al arte al final de su desarrollo, las relaciones han variado totalmente. Y esto es un resultado necesario de la marcha de las cosas. Cuando el arte ha manifestado por todas sus fases las concepciones en las que se han basado las creencias de la humanidad, cuando ha recorrido el círculo entero de los asuntos a ellas correspondientes, su misión, con respecto a cada pueblo, en cada momento de la historia, en cada creencia determinada, ha concluido. {...}”

Friedrich Hegel, *Lecciones de estética* (Madrid: Mestas, 2003), 276.

Texto 10.

“{...} Los demás, que aún estamos rodeados del velo de Maya, también en ciertos momentos, cuando padecemos graves sufrimientos o los vemos de cerca en los demás, nos aproximamos al conocimiento de la nihilidad y la amargura de la vida; y con una renuncia total y decidida para siempre arrancamos el aguijón de los deseos, cerramos el camino a todo sufrimiento y buscamos la purificación y la santidad. Pero enseguida nos seduce de nuevo el engaño del fenómeno, y sus motivos vuelven a poner en marcha la voluntad: no podemos liberarnos. Las tentaciones de la esperanza, los halagos del presente, la dulzura de los placeres, el bienestar que toca en suerte a nuestra persona en medio de la miseria de un mundo que sufre y bajo el dominio del azar y el error, tira de nosotros y asegura de nuevo los lazos. {...}”

Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Trotta, 2004), 214.

Texto 11.

“{...} Aquí sentado, moldeo hombres

A mi imagen,

Una estirpe que se parezca a mí

Para sufrir, para llorar,

Para gozar y alegrarse

y para no respetarte,
¡Como yo!”

Fragmento de *Prometeo* de Wolfgang Von Goethe, recogido en Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Trotta, 2004), 166.

Texto 12.

“{...} Involuntariamente transfería la imagen entera del dios que vibraba mágicamente ante su alma a aquella figura enmascarada, y, por así decirlo, diluía la realidad de ésta en una irrealidad fantasmal. Éste es el estado apolíneo del sueño, en el cual el mundo del día queda cubierto por un velo, y ante nuestros ojos nace, en un continuo cambio, un mundo nuevo, más claro, más comprensible, más conmovedor que aquél, y, sin embargo, más parecido a las sombras. {...}”

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Alianza, 2004), 89.

Texto 13.

“{...} Esta poética advierte, pues, la “apertura” como la posibilidad fundamental del usuario y del artista contemporáneo. La estética, a su vez, deberá reconocer en estas experiencias una nueva confirmación de sus intuiciones, la realización extrema de una circunstancia de placer estético que puede realizarse en diferentes niveles de intensidad. {...}”

Umberto Eco, *La obra abierta* (Barcelona: Planeta Agostini, 1992), 45.

Texto 14.

“{...} La Ilustración siempre fue también consciencia de la desaparición de lo que ella quería capturar sin velos; al conocer lo que desaparece, el horror, la Ilustración no solo lo critica, sino que lo redime de acuerdo con la medida de lo que en la realidad causa horror. Las obras de arte se apropian esta paradoja. Aunque la racionalidad fin-medios subjetiva, siendo particular e irracional en su interior, necesita enclaves de irracionalidad mala y establece como tal al arte, el arte es la verdad sobre la sociedad en la medida en que en

sus productos auténticos sale fuera la irracionalidad de la constitución racional del mundo. {...}”

Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004), 152.

Texto 15.

“{...} Así es como se descubre el ser que se encubre a sí mismo. La luz así configurada dispone la brillante aparición del ser en la obra. La brillante aparición dispuesta en la obra es lo bello. La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento. {...} En el des-ocultamiento como verdad está presente al mismo tiempo el otro «des» de una segunda negación o restricción. La verdad se presenta como tal en la oposición del claro y el doble encubrimiento. La verdad es el combate primigenio en el que se disputa, en cada caso de una manera, ese espacio abierto en el que se adentra y desde el que se retira todo lo que se muestra y retrae como ente. Sea cual sea el cuándo y el cómo se desencadena y ocurre este combate, lo cierto es que gracias a él ambos contendientes, el claro y el encubrimiento, se distinguen y separan. {...}”

Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte* (Madrid: Alianza, 1996), 18-19.

Texto 16.

“{...} El eterno conflicto entre las diversas religiones del mundo, tales como la cristiana, judía, pagana, induísta y budista, proviene de que muy pocos de sus respectivos fieles conocen la verdad, y la mayoría se obstinan en no descorrer el velo de su propio corazón creyendo que el ciego es su prójimo. La divinidad exotérica de todas las religiones, incluso la cristiana, no obstante, sus presunciones de misterio, es un ídolo, una ficción y no puede ser otra cosa. Cubierto el rostro con tupido velo habla Moisés a la muchedumbre y les representa al cruel y antropomórfico Jehovah como el Dios más sublime; pero oculta en lo más íntimo de su corazón aquella verdad “que no puede decirse ni revelarse”. {...}”

Helena Blavatsky, *Isis sin velo* (Barcelona: Humanitas, 1991), 25.

Texto 17.

“{...} Y cuando el Profeta dijo un secreto a una de sus esposas. Cuando, no obstante, ella lo reveló y Dios se lo descubrió, dio él a conocer parte y ocultó el resto. Y cuando se lo reveló, dijo ella: “¿Quién te ha informado de esto?”. Él dijo: “Me lo ha revelado el Omnipresente, el Bien Informado” {...}”

El Corán (trad. Julio Cortés), *Sura 66-67* (Barcelona: Herder, 2016), 642.

Texto 18.

“{...} Por otra parte, no todo el misterio puede ser desvelado ni transmitido. Ni cualquier verdad es susceptible de ser expuesta, ni mostrada con la claridad requerida. Bien, al contrario, los pechos de los hombres libres son las tumbas de los secretos. {...}”

Al Gazzali, *Velos de sombra y luz* (Madrid: Editorial Sufí, 2000), 32.

Texto 19.

“{...} El tao es una taza vacía que, al usarse, nunca se puede llenar.

Insoldable, parece ser el origen de todas las cosas.

Embota las aristas afiladas, deshace los enredos, armoniza todas las luces, une el mundo en un todo.

Oculto en las profundidades, parece existir eternamente. {...}”

Lao Tse, *Tao Te Ching* (Madrid: Alianza, 2007), 9.

Texto 20.

“{...} Basta que la parte visible esté impecable para que se tenga una opinión favorable de la que no se ve. Es infinitamente preferible, en un lugar como ese, velar todo con una difusa penumbra y dejar que apenas se vislumbre el límite entre lo que está limpio y lo que lo está algo menos. {...}”

Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra* (Madrid: Siruela, 2008), 8.

Texto 21.

“{...} El que ha visto lo profundo, los cimientos de un país {...} era sabio de todas las cosas, vio lo que era secreto, descubrió lo que se encontraba oculto {...}”.

Anónimo (trad. Andrew George), *La epopeya de Gilgamesh* (Madrid: Penguin clásicos, 2015), 130.

Texto 22.

“{...} Se cuenta que este último compitió con Zeuxis: éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquel presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista. {...}”

Plinio el Viejo (ed. M^a Esperanza Tórrego), *Textos de historia del arte* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2001), 93-94.

Texto 23.

“{...} Este velo de la verdad oculta y estas tinieblas de nuestra mente, fueron una parte del castigo por el pecado en virtud del cual el hombre se vio privado de las delicias del Paraíso terrenal, de los encantos que se encuentran en las ciencias y del conocimiento de la naturaleza de los seres celestes. Para que aquel que se entregara al deseo culpable de una ciencia prohibida fuera castigado con la justa privación de aquella que le era permitida y así castigado tras la pérdida de la verdadera ciencia (que no era sino una y la misma para todas las cosas) con la introducción de la multiplicidad de las ciencias. Allí está el querubín, con una espada llameante en la mano, colocado a la puerta del Paraíso, el cual, con el brillo de su luz, ciega el espíritu de los hombres culpables, a fin de impedirles el acceso a los secretos y a las verdades de la Naturaleza y el Universo. {...}”

Jean d'Espagnet, *La filosofía natural* (Barcelona: Biblioteca exotérica, 1986), 94.

Texto 24.

“En mitad del camino de la vida,
me hallé en el medio de una selva oscura,
después de dar la senda por perdida.
¡Ay, cuánto el descubrir es cosa dura,
esta selva salvaje, áspera y fuerte
que en el alma renueva la amargura!:
Amargura y pavor que es casi muerte;
mas, para hablar del bien allí encontrado
Diré de lo demás que vi por suerte.
No sé cómo entre allí, tal era el grado
De sopor que traíame inconsciente
Cuando hube el buen camino abandonado”

Dante Alighieri (trad. Abilio Echevarría), *La Divina Comedia* (Madrid: Alianza, 2018),
4.

Texto 25.

“Buscad la mano que os guíe a las puertas del conocimiento,
donde está la Luz brillante, libre de toda tiniebla,
donde nadie se emborracha,
sino donde todos, sobrios,
alzan los ojos del corazón hacia Aquel que quiere ser visto.
Porque no se deja oír, ni describir, ni ver con los ojos,
sino con la inteligencia y el corazón.
Pero antes es necesario que desgarres la vestidura que llevas,
el velo de la ignorancia,
el sostén de la maldad,
el cepo de la degradación,
el antro tenebroso,

la muerte viva,
el cadáver sensible,
la tumba que siempre te acompaña,
el ladrón doméstico,
el que por lo que ama, te odia, y por lo que odia, te cela.
Este es el enemigo que revestiste como túnica.”

Hermes Trimegisto (ed. Brian Copenhaver), *Corpus Hermeticum* (Madrid: Siruela, 2000), 12.

Texto 26.

{...} “Si bien estas nuevas las miraron ellos como un desvarío, y así no las creyeron. Pedro, no obstante, fue corriendo al sepulcro y, asomándose a él, vio la mortaja sola allí y se volvió admirando para consigo el suceso” {...}

Sagrada Biblia (trad. Serafín de Ausejo), *Lucas 24* (Barcelona: Herder, 1975), 1266.

Texto 27.

“{...} Entonces, invocando el frenético valor de la desesperación, un tropel de convidados se precipitó a un tiempo en la negra habitación, y agarrando a la máscara, cuya elevada figura se mantenía erguida e inmóvil a la sombra del reloj de ébano, exhalando un grito de inexpresable horror al hallar los ropajes funerarios y la máscara semejante al rostro de un cadáver, que ellos habían sujetado con tan violenta rudeza, no alojaba ninguna forma tangible. {...}”

Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias* (Madrid: Alma Pocket, 2019), 333.

Texto 28.

“{...} En sueños penetré en este prado. Allí descubrí de pronto, en el suelo, un oscuro hoyo tapiado, rectangular, nunca lo había visto anteriormente. Por curiosidad me acerqué y miré en su interior. Entonces vi una escalera de piedra que conducía a las profundidades, titubeante y asustado descendí por ella. Abajo se veía una puerta con arcada románica

cerrada por una cortina verde. La cortina era alta y pesada, como de tejido de malla o de brocado, y me llamó la atención su muy lujoso aspecto. Curioso por saber lo que detrás de ella se ocultaba, la aparté a un lado y vi una habitación rectangular de unos diez metros de largo débilmente iluminada. El techo, abovedado, era de piedra y también el suelo estaba enlosado. En el centro había una alfombra roja que iba desde la entrada hasta un estrado bajo. {...} Más arriba había algo. Era una gigantesca figura que casi llegaba al techo. En un principio creí que se trataba de un tronco de árbol. El diámetro medía unos cincuenta o sesenta centímetros y la altura era de cuatro o cinco metros. La figura era de extraños rasgos: de piel y carne llena de vida y como remate había una especie de cabeza, de forma cónica, sin rostro y sin cabellos; únicamente en la cúspide había un solo ojo que miraba fijamente hacia arriba. {...}”

Carl Gustav Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos* (Barcelona: Planeta, 2002), 28-29.

Texto 29.

“{...} Muy bien lo saben nuestras diosas, que ocultan por lo mismo las flaquezas de la vida a quienes desean sujetar el amor con grillos. Muy necias son en esto, porque puedes correr el velo a sus misterios e informarte de todos sus secretos, y sí es de buena índole y modesta, a mal no llevará que tú igualmente veas y observes la miseria humana {...}”

Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas* (ed. Agustín García Calvo), (Madrid: Cátedra, 1985), 284.

Texto 30.

“{...} Decimos, pues, que la Causa de todo y que está por encima de todo no carece de esencia ni de vida, ni de razón ni de inteligencia, que no es cuerpo ni figura, ni tiene forma alguna, ni cualidad, ni cantidad, ni volumen. No está en ningún lugar, no se la puede ver ni tocar. No siente ni puede ser percibida por los sentidos. No sufre desorden ni perturbación debido a las pasiones terrenales, ni le falta fuerza para poder superar accidentes sensibles. Ni está necesitada de luz. No es ni tiene cambio, corrupción, división, privación, ni flujo, ni ninguna otra cosa de las cosas sensibles. {...}”

Pseudo-Dioniso Areopagita, *Obras completas* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2007), 251.

Texto 31.

“{...} Ser imagen implica semejanza expresada {...}, pero esto le corresponde al Espíritu Santo, pues procede de otro por semejanza. Luego el espíritu Santo es imagen. Por lo tanto, ser imagen no es propio del Hijo. Todavía más. También el hombre es llamado imagen de Dios según aquello de 1 Cor 11'17: *El hombre no debe tapar su cabeza, porque es imagen y gloria de Dios*. Luego no es propio del Hijo. {...}”

Tomás de Aquino, *Suma teológica* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001), 360

Texto 32.

“{...} Es también semejante el reino de los cielos a un tesoro escondido en el campo, que, si lo haya un hombre, lo encuentra y, gozoso del hallazgo, va y vende todo lo que tiene y compra ese campo {...}”

Sagrada Biblia (trad. Serafín de Ausejo), *Mateo 13* (Barcelona: Herder, 1975), 1181.

Texto 33.

“Religión: Una mujer con el rostro cubierto por un velo, con una antorcha de fuego en su mano izquierda y en la derecha un libro y una cruz, ubicándose tras ella la figura de un elegante.”

Cesare Ripa (Trad. Don Luis G. Pastor), *Iconología* (México: Imprenta económica, 1866), 94.

Texto 34.

“{...} No harás para ti imagen de escultura, ni figura alguna de las cosas que hay arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni de las que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas, no las servirás, pues yo, el Señor, tu Dios, soy un Dios celoso que castiga la maldad de los padres en los hijos hasta la tercera y cuarta generación de aquellos que me aborrecen. {...}”

Sagrada Biblia (trad. Serafín de Ausejo), *Éxodo 19* (Barcelona: Herder, 1975), 97.

Texto 35.

“{...} Mas el resto forma para sí un dios y una estatua, se postra delante de ella y le adora y le suplica, diciéndole “Sálvame, porque tú eres mi dios”. Son unos ignorantes sin entendimiento: tienen embarrados los ojos para no ver ni ser cuerdos. No reflexionan ni consideran ni tienen seso para decir: “Yo quemé la una mitad al fuego, y cocí el pan sobre sus ascuas, adrecé la carne y la comí. ¿y del resto he de fabricar un ídolo? ¿Me he de postrar ante el tronco de un árbol?”. Una parte de este es ceniza, y un corazón necio lo adora, y no se desengaña a sí mismo diciendo “Quizás la obra hecha por mi mano es una falsedad”. {...}”

Sagrada Biblia (trad. Serafín de Ausejo), *Isaías 44* (Barcelona: Herder, 1975), 906.

Texto 36.

“{...} Abdullah relató: Había trescientos sesenta ídolos alrededor de la Ka‘bah. Entonces comenzó a empujarlos con el bastón que tenía en su mano diciendo: «Ha llegado la verdad y lo falso se ha desvanecido. Ciertamente lo falso es evanescente. Ha llegado la verdad y lo falso no crea ni recrea». Este hadiz ha sido relatado por Ibn Abû Nayîh a través de otra cadena de transmisores, pero menciona solo la primera aleya y en lugar de “ídolo(s)” (nsub) dice “imagen(es)” (sanam). {...}”

Husayn Muslim (trad. Abdu Rahmân Colombo), *Hadices* (Argentina: Oficina de cultura y difusión islámica, 2003), 530.

Texto 37.

“{...} ‘Â’ishah relató: “El Mensajero de Allah me visitó y yo había colgado (en la puerta de la habitación) una cortina delgada que tenía unos dibujos. Cambió el color de su rostro (por el enojo). Luego tomó la cortina y la rompió. Y dijo: «Ciertamente entre la gente que será castigada con más intensidad el Día de la Resurrección estarán los que tratan de parecerse a Allah en el acto de creación». {...}”

Husayn Muslim (trad. Abdu Rahmân Colombo), *Hadices* (Argentina: Oficina de cultura y difusión islámica, 2003), 622.

Texto 38.

“{...} Abû Talha Al-Ansârî relató: “Escuché al Mensajero de Allah decir: «Los ángeles no entran en las casas en las que hay perros o imágenes». Fui a casa de ‘Â’ishah y le pregunté: ‘Me han informado que el Profeta dijo: «Los ángeles no entran en las casas en las que hay perros o representaciones (gráficas: tamâzîl)». {...}”

Husayn Muslim (trad. Abdu Rahmân Colombo), *Hadices* (Argentina: Oficina de cultura y difusión islámica, 2003), 622.

Texto 39.

“{...} Así que vosotros, los nefastos para el mundo, siempre sois vosotros los que atraéis las públicas calamidades, vosotros que despreciáis a Dios y alabáis a las estatuas. Porque ciertamente ha de considerarse más creíble que se irrite aquel que es olvidado más bien que aquellos que son venerados. {...}”

Tertuliano (trad. Julio Andi3n), *Apologético* (Madrid: Ciudad Nueva, 1997), 158.

Texto 40.

“{...} Son pecadores, y aunque están condenados a perpetuo tormento por sus placeres temporales, siquiera gozaron ya en este mundo de copiosas riquezas. ¡Desgraciados los que llevan la cruz, no como llevó el Salvador la suya, sino como el Cireneo aquella ajena! ¡Pobres aquellos citaristas que tocan sus cítaras, no como los del Apocalipsis, que tocaron la suya; propias, sino, como unos hipócritas, ¡las ajenas! ¡Desgraciados una y mil veces los que llevan la cruz de Cristo y no siguen a Cristo, porque participan efectivamente de sus sufrimientos, pero se resisten a imitar su humildad! {...}”

Bernardo de Claraval, *Obras varias* (Burlington: Morgan Kauffman, 2012), 270.

Texto 41.

“{...} La barrera que sobre los dos mundos separa el altar es el iconostasio con el cual, sin embargo, también podemos definir los ladrillos, las piedras y las tablas de madera. El

iconostasio es el confín entre el mundo visible y el invisible. Esta barrera del altar la levantan, volviéndose así accesible para nuestra conciencia, el grupo unido de los santos, la nube de testigos que circundan el Trono divino, la esfera de la gloria celeste, testigos que anuncian el misterio. El iconostasio es una visión. El iconostasio es la manifestación de los santos y de los ángeles, es “hagiofanía” y “angelofanía”, la manifestación de los testigos celestes, en primer lugar, de la Madre de Dios y de Cristo mismo en la carne, es la manifestación de los testigos que anuncian lo que hay más allá de la carne. El iconostasio son los propios santos. Y si todos aquellos que rezan en el templo estuviesen lo suficientemente inspirados, si tuvieran siempre una vista espiritual que realmente les permitiera ver, en este caso no habría en el templo otro iconostasio que los testigos de Dios que comparecen ante Él y anuncian con sus semblantes y sus palabras su infinita gloria y presencia. {...}”

Pavel Florenski, *El iconostasio: Una teoría de la estética* (Salamanca: Sígueme, 2016), 67.

Texto 42.

“{...}56. Los tesoros de la Iglesia, de donde el Papa distribuye las indulgencias, no son ni suficientemente mencionados ni conocidos entre el pueblo de Dios.

57. Que en todo caso no son temporales resulta evidente por el hecho de que mucho de los pregoneros no los derrochan, sino más bien los atesoran.

{...}

59.San Lorenzo dijo que los tesoros de la iglesia eran los pobres, más hablaba usando el término en el sentido de su época.

{...}

62. El verdadero tesoro de la iglesia es el sacrosanto evangelio de la gloria y de la gracia de Dios.

63. Empero este tesoro es, con razón, muy odiado, puesto que hace que los primeros sean postreros. {...}”

Martín Lutero (ed. Juan Oscar Cabrajal), *Noventa y cinco tesis* (Argentina: Silmul, 2022), 27-28.

Texto 43.

“{...} La risa es la debilidad, la corrupción, la insipidez de nuestra carne. Es la distracción del campesino, la licencia del borracho. Incluso la iglesia, en su sabiduría, ha permitido el momento de la fiesta, del carnaval, de la feria, esa polución diurna que permite descargar los humores y evita que se ceda a otros deseos y a otras ambiciones... Pero de esta manera la risa sigue siendo algo inferior, amparo de los simples, misterio vaciado de sacralidad para la plebe. Ya lo decía el apóstol: en vez de arder, casaos. En vez de rebelaros contra el orden querido por Dios, reíd y divertíos con vuestras inmundas parodias del orden... al final de la comida, después de haber vaciado las jarras y botellas. Elegid al rey de los tontos, perdeos en la liturgia del asno y del cerdo, jugad a representar vuestras saturnales cabeza abajo... Pero aquí se invierte la función de la risa, se la eleva a arte, se le abren las puertas del mundo de los doctos, se la convierte en objeto de filosofía, y de pérvida teología... {...} La risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo parece pobre y tonto, y, por tanto, controlable. Pero este libro podría enseñar que liberarse del miedo al diablo es un acto de sabiduría. {...} Que la risa sea propia del hombre es signo de nuestra limitación como pecadores. ¡Pero cuántas mentes corruptas como la tuya extraerían de este libro la conclusión extrema, según la cual la risa sería el fin del hombre! La risa distrae, por algunos instantes, al aldeano del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es temor de Dios. Y de este libro podría saltar la chispa luciferina que encendería un nuevo incendio en todo el mundo; y la risa sería el nuevo arte, ignorado incluso por Prometeo, capaz de aniquilar el miedo. Al aldeano que ríe, mientras ríe, no le importa morir, pero después, concluida su licencia, la liturgia vuelve a imponerle, según el designio divino, el miedo a la muerte. {...} Pero si algún día alguien, esgrimiendo las palabras del Filósofo y hablando, por tanto, como filósofo, elevase el arte de la risa al rango de arma sutil, si la retórica de la convicción es reemplazada por la retórica de la irrisión, si la tópica de la construcción paciente y salvadora de las imágenes de la redención es reemplazada por la tópica de la destrucción impaciente y del desbarajuste de todas las imágenes más santas y venerables... {...}”

Umberto Eco, *El nombre de la rosa* (Milán: Editrice, 1980), 643-645.

Texto 44.

“{...} De hecho, el encarnado sería el colorido infernal por antonomasia, por la sencilla razón de que es menos el predicado coloreado de determinada sustancia localizada en el fenómeno índice del movimiento mismo del deseo en la superficie tegumentaria del cuerpo. Movimiento y deseo constituyen precisamente el extremo, constituyen el más allá, el ideal, el infierno de la pintura. {...}”

George Didi Huberman, *La pintura encarnada* (Valencia: Kadmos, 2007), 86.

Texto 45.

Cuenta la leyenda que dormía
Una Princesa encantada
A quien sólo despertaría
Un Infante, que vendría
Desde más allá del muro del sendero.

Él tenía que, intentado,
Vencer el mal y el bien,
Antes que, ya libertado,
Dejará el camino equivocado
Por el que a la Princesa vino.

La Princesa Adormecida,
Se espera, durmiendo espera,
Sueña en muerte su vida,
Y órnale la cabeza olvidada,
Verde, una guirnalda de hiedra.

Lejos el Infante, esforzado,
Sin saber qué fin tiene,
Rompe el camino predestinado,

Él de ella es ignorado,
Ella para él es nadie.

Pero cada uno cumple el Destino
Ella durmiendo encantada,
Él buscándola sin tino
Por el proceso divino
Que hace existir el sendero.

Y, si bien que sea oscuro
Todo por el sendero lo fuera,
Y falso, él viene seguro,
Y venciendo sendero y muro,
Llega adonde en sueño ella vive,

Y, aún tonto de lo que hubiese,
A la cabeza, en maresía,
Ergue la mano, y encuentra hiedra,
Y ve que él mismo era
La Princesa que dormía.

Fernando Pessoa, *Antología poética* (Madrid: Cátedra, 2018), 14.

Texto 46.

“{...} Pero del fondo de la sala llegó un murmullo de sorpresa y de admiración. Acababa de entrar una joven. Bajo un velo azulado que le tapaba el pecho y la cabeza, se distinguían los arcos de sus ojos, las calcedonias de sus orejas, la blancura de su piel. Cubríale los hombros un cuadro de seda tornasolado, sujeto a la cintura por un cinturón de orfebrería. Sus calzones negros estaban sembrados de mandrágoras, y de un modo indolente hacía crujir unas pantuflas de plumón de colibrí. En lo alto del estrado, se quitó el velo. Era Herodías, como en los tiempos de su juventud. Luego se puso a danzar. Al

compás de la flauta y de un par de crótalos, cruzaba los pies. Sus brazos extendidos llamaban a alguien que siempre huía. {...}”

Gustave Flaubert, *Herodías* (Costa Rica: García Monje, 2017), 53.

Texto 47.

“{...} Todo lo que está velado, todo lo misterioso, contribuye a lo terrible y es, por consiguiente, capaz de volverse sublime. De esta especie es la inscripción que se leía en Sais, Egipto, sobre el templo de Isis: “Yo soy todo, lo que es, lo que ha sido y lo que será. Ningún hombre mortal ha levantado mi velo.” Precisamente esta incertidumbre y este misterio hace de las representaciones de los hombres acerca de las postrimerías algo pavoroso; sentimientos que han sido expresados con rara fortuna en el conocido monólogo de Hamlet {...}”

Friedrich Schiller, *Cartas para la educación estética del hombre* (Argentina: Universidad de Cuyo, 2019), 181.

Texto 48.

“{...} Pero, en verdad, nadie se aleja más de la meta que quien cree conocer ya el extraño reino, pudiendo fácilmente sondear su constitución y hallando, en todas partes, el camino adecuado. La intuición no puede surgir espontáneamente en aquel que se ha apartado, convirtiéndose en una isla sin el esfuerzo necesario. Esto solo sucede a los niños y los hombres semejantes a los niños, que no saben lo que hacen. Trato duradero e incansable, contemplación libre y sabia, atención fija en los menores indicios y señas, vida interna de poeta, sentidos ejercitados, alma piadosa y sencilla: eso es lo que se exige, ante todo, el verdadero amante de la naturaleza, y sin lo que nadie podrá ver prosperar sus deseos. No es prudente querer penetrar y comprender un mundo humano sin haber desarrollado, en sí mismo, una perfecta humanidad. Es menester que ningún sentido se adormezca, y si no todos están igualmente despiertos, conviene que todos estén excitados y que ninguno de ellos permanezca oprimido y exasperado. Así como vemos a un futuro pintor en el niño que cubre los muros y la arena de dibujos y colorea los contornos, así también vislumbraremos al verdadero filósofo, que persigue sin tregua las cosas naturales, las

interroga, presta atención a todo, compara los objetos notables entre sí y se siente feliz cuando es poseedor de una ciencia, de una potencia o de un fenómeno nuevo. {...}”

Novalis, *Los discípulos en Sais* (Madrid: Hiperion, 1988), 21-22.

Texto 49.

“{...} ¿Que para qué sirven, hombres hipócritas y perversos? Porque sólo vosotros planteáis esa ridícula cuestión: sirven para pintaros tal como sois. Orgullosos individuos que queréis sustraeros al pincel porque teméis sus efectos: si uno puede expresarse así, por ser la novela el cuadro de costumbres seculares es tan esencial como la historia, para el filósofo que quiere conocer al hombre; porque el buril de ésta sólo le pinta cuando se deja ver, y entonces, ya no es él; la ambición, el orgullo cubren su frente con una máscara que sólo nos representan a esas dos pasiones, y no al hombre. El pincel de la novela, por el contrario, capta su interior... lo toma cuando se quita esa máscara, y el apunte, mucho más interesante, es al mismo tiempo mucho más verdadero; ésta es la utilidad de las novelas. Fríos censores que no las amáis, os parecéis a aquel lisiado que por eso decía: ¿Para qué sirven los retratos? {...}”

Marqués de Sade, *Los crímenes del amor* (Neuilly: Saint Clair, 1974), 21.

Texto 50.

“{...} De los cuadros que acariciaba su artificiosa fantasía, y que alcanzaban, pincelada a pincelada, una vaguedad ante la cual yo me estremecía del modo más espeluznante, pues me sobrecogían sin saber por qué, de aquellos cuadros (tan vívidos que sus imágenes están ahora delante de mí) yo me esforzaría inútilmente en sacar más de una pequeña porción que cupiese en los estrechos límites de las palabras escritas. Por su absoluta sencillez, por la limpidez de sus perfiles, retenían e intimidaban mi atención. Para mí, al menos en las circunstancias que me rodeaban, brotaba de las puras abstracciones de aquel hipocondríaco se ingeniaba para trasladar al lienzo, una intensidad de intolerable terror del cual no había sentido yo ni una sombra ni aun en la contemplación de las tan resplandecientes y, con todo, demasiado concretas ensoñaciones de Fuseli. {...}”

Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias* (Madrid: Alma Pocket, 2019), 57.

Texto 51.

“{...} Al contrario, la mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta, deshonra su cabeza, siendo lo mismo que si se rapase. Por donde si una mujer no se cubre con un velo la cabeza, que se la rape. Que, si es cosa fea a una mujer el cortarse el pelo o raparse, cubra su cabeza {...}”

Sagrada Biblia (trad. Serafín de Ausejo), *Corintios 10* (Barcelona: Herder, 1975), 1372.

Texto 52.

“{...} Yo no sé si fui yo el que lo informó o descendió sobre él la revelación sobre los dos que salieron. Y regresó y yo regresé con él. Al poner su pie en el umbral de su puerta corrió una cortina entre él y yo y Allah, Exaltado sea, reveló esta aleya: No entréis a las habitaciones del Profeta a menos que se os autorice a ello {...}”

Husayn Muslim (trad. Abdu Rahmân Colombo), *Hadices* (Argentina: Oficina de cultura y difusión islámica, 2003), 398.

Texto 53.

“{...} Y di a las creyentes que bajen la vista con recato, que sean castas y no muestren más adorno que los que están a la vista, que cubran su escote con un chal y no exhiban sus adornos sino a sus maridos, a sus padres, a sus suegros, a sus propios hijos, a sus hijastros, a sus hermanos, a sus sobrinos carnales, a sus mujeres, a sus esclavas, a sus criados varones fríos, a los niños que no saben aún de las partes femeninas. Que no batan ellas con los pies de modo que descubran sus adornos ocultos {...}”

El Corán (trad. Julio Cortés), *Sura 66-67* (Barcelona: Herder, 2016), 377.

Texto 54.

“{...} Pero estas pocas estatuas tuyas de bronce permanecen en pie y así permanecerán mientras exista el propio templo, sin embargo, esas innumerables estatuas de oro, destruidas y echadas abajo, fueron ofrecidas en sacrificio a la dicha pública. Causaba una gran alegría arrojar contra el suelo esos rostros llenos de arrogancia, golpearlos con las espadas o encarnizarse con ellos con las hachas en la mano, como si cada golpe provocase

una herida sangrienta y un profundo dolor. En medio de la dicha general y de esa felicidad largo tiempo esperada, nadie se mostró tan moderado que no considerase como una venganza esas extremidades desgarradas y esos miembros mutilados. {...}”

Plinio el Joven (trad. José Carlos Martín), *Panegírico de Trajano* (Madrid: Cátedra, 2007), 117

Texto 55.

“{...} Principio 9 o del silenciamiento. Acallar aquellas cuestiones de las que no se tienen argumentos y disimular las noticias que favorecen el adversario, también contraprogramando con la ayuda de medios de comunicación afines. {...}”

Fred Taylor, *The Goebbels Diaries 1939-1941* (New York: Penguin Books, 1984), 4.

Texto 56.

“{...} Y al abandonar de pronto todos los planes y designios, las redes del miedo y la perfidia, las estratagemas y las guerras, un estremecimiento sacudió el reino entero, de uno a otro confín; y los esclavos se encogieron, y los ejércitos suspendieron la lucha, y los capitanes, de pronto sin guía, privados de voluntad, temblaron y desesperaron. Porque habían sido olvidados. La mente y los afanes de poder que los conducían se concentraban ahora en una fuerza irresistible en la montaña {...}”

J. R. R. Tolkien, *El señor de los anillos* (Barcelona: Minotauro, 2002), 1030.

Texto 57.

“{...} Así la apasionada fantasía
que del arte hizo mi ídolo y monarca
conozco ahora estar cargada de errores
y lo que, a su pesar, busca el hombre.
Los amorosos pensamientos, alegres y vanos,
¿qué harán si a dos muertes me aproximo?
De una estoy cierto, la otra me amenaza.

Ni pintar ni esculpir me dan sosiego
al alma, vuelta a aquel amor divino
que en la cruz a todos nos abraza {...}”

Miguel Ángel Bounarroti (Trad. Luis Antonio de Villena), *Sonetos completos* (Madrid: Anaya, 1993), 79.

Texto 58.

“{...} Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente, cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos. Los intentos por reactualizar los principios griegos de la escultura únicamente darán como fruto formas semejantes a las griegas, pero la obra estará muerta eternamente. {...} A pesar de su valor, este punto importante de unión espiritual no es más que un aspecto. Nuestro espíritu, que después de una larga etapa materialista se halla aún en los inicios de su despertar, posee gérmenes de desesperación, carente de fe, falta de meta y de sentido. Pero aún no ha terminado completamente la pesadilla de las tendencias materialistas que hicieron de la vida en el mundo un penoso y absurdo juego. El espíritu que empieza a despertar se encuentra todavía bajo el influjo de esta pesadilla. Sólo una débil luz aparece como un diminuto punto en un gran círculo negro. Es únicamente un presentimiento que el espíritu no se arriesga a mirar, pues se pregunta si la luz es sólo un sueño y el círculo negro la realidad. {...}”

Vasily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte* (Barcelona: Planeta, 2018), 5-6.

Texto 59.

“{...} Porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y una vida, y de la felicidad y la infelicidad que están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales y cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la

tragedia. Y el fin es lo principal de todo. Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres. En efecto, la mayoría de las tragedias de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos poetas sucede lo mismo, como también entre los pintores le ocurrió a Zeuxis frente a Polignoto; este es, en efecto, un buen pintor de caracteres, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene ningún carácter {...}”

Aristóteles (trad. Valentín García Yebra), *Poética* (Madrid: Gredos, 1974), 4.

Texto 60.

“{...} El sufrimiento de que hablamos no es jamás enteramente el que sentimos. Lo que llamamos el sufrimiento “bello”, o “bueno, o “verdadero” que nos conmueve, es el sufrimiento que leemos en el rostro de los demás o, mejor aún, en los retratos, en la faz de una estatua, en una máscara trágica. Es un sufrimiento que tiene ser. Se nos ofrece como un todo compacto y objetivo, que no espera nuestra llegada para ser, y que rebasa la conciencia que de él tomamos, está ahí, en medio del mundo, impenetrable y denso, como ese árbol o esa piedra, durando; por último, es lo que es, de él podemos decir: es3e sufrimiento, que se expresa en ese rictus, en ese ceño, está sostenido y ofrecido por la fisonomía, pero no creado. Se ha posado en ella, está más allá tanto de la pasividad como de la actividad, de la negación como de la afirmación: simplemente es.

Jean Paul Sartre, *El ser y la nada* (Buenos Aires: Losada, 1993), 144.

Texto 61.

“{...} Sentía hundirse mi razón en el espanto, lo sobrenatural me envolvía. La rigidez, el silencio de todos aquellos seres con máscaras ¿Qué eran? Un minuto más de incertidumbre y sería la locura. No aguantaba más y, con la mano crispada por la angustia, avanzando hacia una de las máscaras, levanté bruscamente su superficie. No había nada. Mis ojos despavoridos solo encontraban el hueco de la capucha, el traje, la esclavina, estaban vacíos. Aquel ser que vivía era solo sombra y nada. {...}”

Jean Lorrain, *Cuentos de un bebedor de eter* (Buenos Aires: Caja negra, 2011), 34.

Texto 62.

“{...} La extrema diferencia de importancia, de seriedad, que existe para el observador común entre los acontecimientos de la vigilia y los del sueño, me ha sorprendido siempre. Se debe a que el hombre, cuando cesa de dormir, se convierte ante todo en juguete de su memoria. En estado normal, ésta se complace en exponerle muy vagamente las circunstancias del sueño, en privar a este último de toda consecuencia actual, haciendo partir la causa determinante del punto en que se cree haberla dejado algunas horas antes: esta esperanza sólida, aquella preocupación. El hombre se forja así la ilusión de continuar con algo que tiene valor. Queda el sueño limitado a un paréntesis, como la noche. Y no es mejor consejero que ésta. {...}”

André Bretón, *Manifiesto surrealista* (Buenos Aires: Argonauta, 2001), 28.

Texto 63.

“{...} Un monstruo. ¿Cómo no iba a tener la sociedad un derecho absoluto sobre él? ¿Cómo podría dejar de pedir su supresión pura y simple? Y si es cierto que el principio de los castigos debe ser prescrito en el pacto ¿no es preciso, en toda lógica, que cada ciudadano acepte la pena suma para quienes, de entre ellos, los ataca el común? Todo malhechor, que ataca el derecho social, se convierte, por sus crímenes, en rebelde y traidor a la patria. Entonces, la conservación del Estado es incompatible con la suya; es preciso que uno de ellos perezca, y cuando se hace perecer al culpable, es menos como ciudadano que como enemigo. El derecho de castigar ha sido trasladado de la venganza del soberano a la defensa de la sociedad. {...} Entre el principio contractual que arroja al criminal fuera de la sociedad y la imagen del monstruo “vomitado” por la naturaleza ¿Dónde encontrar un límite, como no sea en una naturaleza humana que manifiesta no en el rigor de la ley, no en la ferocidad del delincuente, sino en la sensibilidad del hombre racional que hace la ley y no comete el crimen? {...}”

Michael Foucault, *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión* (Argentina: Veintiuno, 2003), 83-84.

Texto 64.

Observa esa sonrisa voluptuosa y fina
Donde la Fatuidad sus éxtasis pasea,
Esos taimados ojos lánguidos y burlones,
El velo que realza esa faz delicada
Cuyos rasgos nos dicen con aire triunfador:
«¡El Deleite me nombra y el Amor me corona!»
A un ser que está dotado de tanta majestad,
¡Qué encanto estimulante le da la gentileza!
acerquémonos trémulos de su belleza en torno.
¡Oh blasfemia del arte! ¡Oh sorpresa brutal!
La divina mujer, que prometía la dicha
¡Concluye en las alturas en un monstruo bicéfalo
¡Mas no! Máscara es sólo, mentido decorado,
Ese rostro que luce un mohín exquisito,
Y, contéplalo cerca: atrozmente crispados,
La auténtica cabeza, el rostro más real,
Se ocultan al amparo de la cara que miente.

Charles Baudelaire, *Las flores del mal* (Madrid: Alianza, 2022), 287.

Texto 65.

“{...} Se encuentre donde se encuentre, expulsa el misterio y lo torna luminoso. Sabor y llave de las cosas, accidente y obsesión, capricho y necesidad, os hará amar la apariencia en lo que tiene de más potente, de más duradero y de más cierto, y os atará a ella para siempre pues, «intensa» por naturaleza, es, como toda «intensidad», servidumbre, sujeción. ¿Cómo alzarse hasta el alma indiferente y nula, hasta el alma desligada? Y ¿cómo conquistar la ausencia, la libertad de la ausencia? Nunca figurará esta libertad entre nuestras costumbres, como tampoco «el sueño del espíritu infinito». {...}”

Emile Cioran, *La tentación de existir* (Madrid: Taurus, 2000), 4.

Texto 66.

“{...} La burguesía ha despojado de su aureola todas las profesiones que hasta hoy eran venerables y contempladas con piadoso respeto. Ha convertido en asalariados suyos al médico, al jurista, al cura, al poeta, al hombre de ciencia. La burguesía ha rasgado el velo de tierno sentimentalismo que envolvía las relaciones familiares y lo ha reducido a una relación dineraria. {...} Quedan disueltas todas las relaciones fijas, oxidadas, con su cortejo de representaciones y visiones veneradas desde antiguo, mientras todas las recién formadas envejecen antes de poder osificar. Todo lo estamental y establecido se esfuma; todo lo sagrado es profanado, mientras los hombres se ven, al fin, obligados a considerar sobriamente su situación y sus relaciones recíprocas. {...}”

Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto comunista* (Madrid: Alianza, 2019) ,53-54.

Texto 67.

“{...} La insistencia en el buen corazón es la forma en que la sociedad confiesa el daño que ella misma produce: todos saben que en el sistema no pueden ya ayudarse a sí mismos, y que la ideología debe rendir cuentas de este hecho. Lejos de limitarse a cubrir el sufrimiento bajo el velo de la solidaridad improvisada, la industria cultural pone todo su honor empresarial en mirarlo virilmente a la cara y en admitirlo conservando con esfuerzo su compostura. {...}”

Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la ilustración* (Madrid: Trotta, 1994), 196.

Texto 68.

“{...} ¿De qué modo explicar, conciliar, esa unanimidad obsesiva, esa violencia innegable ejercida sobre la imaginación, esa fuerza, esa eficacia absorbente y exclusivista del reino de las imágenes? ¿Cómo conciliar, insisto, esa fuerza, esa furia de las representaciones, con el aspecto miserable, tranquilo, insípido, imbécil, insignificante, estereotipado, convencional al límite del *Angelus* de Millet? {...} Es un hecho que este cuadro no se parezca a ningún otro. Jamás (y bajo ningún pretexto) han sido dispuestos, en pintura, en un espacio desértico, a la hora del crepúsculo, un hombre y una mujer de

pie, inmóviles, verticales, sin mediarse palabra ni comunicados por gesto alguno, sin que uno vaya al encuentro del otro {...}”

Salvador Dalí, *El mito trágico del “Angelus” de Millet* (Barcelona: Tusquets, 1989), 45-61.

Texto 69.

“{...} La tristeza de la estatua solitaria abajo. Bienaventuranza. Y jamás el sol. Jamás el amarillo consolador de la tierra iluminada. Ella quiere. Silencio. Ella ama su alma extraña. Ella está derrotada {...}”

Giorgio de Chirico, *La casa del poeta* (Milán: La nave di Teseo, 2019), 100.

Texto 70.

“{...} Esta distancia cultural, temporal y geográfica se expresaba en metáforas sobre la profundidad, el secreto y la presencia sexual: frases como “los velos de una novia oriental” o “el oriente impenetrable” pasaron al lenguaje común. Todo europeo instruido (y no tan instruído) que viajara a Oriente, se sentiría como un testigo occidental que había logrado traspasar los velos de la oscuridad. {...}”

Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: Debolsillo, 2008), 298.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Prismas: Crítica de la cultura y sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Alciato (trad. Pilar Pedraza). *Emblemática*. Madrid: Akal, 1985.
- Alexandrian, Sarane. *Historia de la filosofía oculta*. Madrid: Valdemar, 2003.
- Alighieri, Dante (trad. Abilio Echevarría). *La Divina Comedia*. Madrid: Alianza, 2018.
- Alvar, Jaime, Jose María Blázquez, Santiago Fernández Ardanaz, Guadalupe López Monteagudo, Arminda Lozano y Antonio Piñero. *Cristianismo Primitivo y religiones místicas*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Anónimo (trad. Andrew George). *La epopeya de Gilgamesh*. Madrid: Penguin clásicos, 2015.
- Aquino, Tomás (de). *Suma teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- Arola, Raimon. *Alquimia y religión, lo oculto en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siruela, 2021.
- Areopagita, Pseudo-Dioniso. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2007.
- Ayala, Fernando y David Martínez. *Arte y poder*. Ciudad de México: Lagares, 2008.
- Azara, Pedro. *La imagen y el olvido*. Madrid: Siruela, 1995.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Alianza, 2022.
- Blavatsky, Helena. *Isis sin velo*. Barcelona: Humanitas, 1991.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus, 1973.
- Benkard, Ernst. *Rostrros inmortales*. Barcelona: Sans Soleil, 2013.
- Beranek, Ondrej. *The temptation of graves in salafí islam. Iconoclasm, destruction and idolatry*. Edimburgo: Universidad, 2018.
- Besançon, Alain. *La imagen prohibida*. Madrid: Siruela, 1977.
- Bialostocki, Jan. *The Message of images*. Londres: Irsa Verlag, 1988.
- Bolvin, Mauricio, Ana Rosato y Victoria Arribas. *Constructores de otredad*. Argentina: Antropofagia, 1998.
- Bouarroiti, Miguel Ángel (Trad. David García López). *Cartas*. Madrid: Alianza, 2019.
- Bouarroiti, Miguel Ángel (Trad. Luis Antonio de Villena). *Sonetos completos*. Madrid: Anaya, 1993.
- Bretón, André. *Manifiesto surrealista*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- Bujari, Sahih (Al) (trad. Isa Amer Quevedo). *Hadices*, versión resumida. Argentina: Oficina de cultura y difusión islámica, 2003.
- Burkert, Walter. *Cultos místicos antiguos*. Madrid: Trotta, 2005.

- Camille, Michael. *Images dans les marge: aux limites de l'art medieval*. París: Gallimard, 1997.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de cultura económica, 2016.
- Castelnuovo, Enrico y Carlo Ginzburg. *Centro e periferia*. Roma: Officina libraria, 2019.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 2018.
- Chirico, Giorgio (de). *La casa del poeta*. Milán: La nave di Teseo, 2019.
- Cioran, Emile. *La tentación de existir*. Madrid: Taurus, 2000.
- Cirlot, Victoria. *Hildegarda de Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder, 2012.
- Cirlot, Victoria y Amador Vega. *Mística y creación en el s. XX*. Barcelona: Herder, 2004.
- Claraval, Bernardo (de). *Obras varias*. Burlintong: Morgan Kauffman, 2012.
- Colli, Giorgio. *Apollineo e dionisiaco*. Milán: Adelphi, 2011.
- Colli, Giorgio. *Filosofía de la expresión*. Madrid: Siruela, 1996.
- Colli, Giorgio. *La naturaleza ama esconderse*. México: Sexto Piso, 2009.
- Colomer, José Luis y Amalia Descalzo (coords.) *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Centro de estudios Europa Hispánica, 2014.
- Colonna, Francesco (trad. Pilar Pedraza). *Sueño de Polifilo*. Barcelona: Acantilado, 1999.
- Cornelio Agrippa, Enrique. *Filosofía oculta, magia natural*. Buenos Aires: Kier, 2005.
- Coomaraswamy, Ananda. *La danza de Siva: ensayo sobre arte y cultura india*. Madrid: Siruela, 1996.
- Crespo, Carlos. *La condenación al olvido*. Madrid: Signifer, 2014.
- Culinau, Ioan Petru. *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 1999.
- Dalí, Salvador. *El mito trágico del "Angelus" de Millet*. Barcelona: Tusquets, 1989.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Descartes, René (trad. Manuel García Morente). *Discurso del método*. Madrid: Espasa Calpe, 2010.
- D'Espagnet, Jean. *La filosofía natural restituida*. Barcelona: Biblioteca exotérica, 1986.
- Detienne, Marcel. *La muerte de Dionisos*. Madrid: Taurus, 1982.
- Detienne, Marcel. *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus, 1983.
- Diderot, Denis y Jean Le Rond D'Alambert, *L'Encyclopedie*. París: André Le Bretón, 1751.
- Didi Huberman, George. *Desear desobedecer, lo que nos levanta*. Madrid: Abada, 2020.
- Didi Huberman, George. *El cubo y el rostro*. Madrid: Abada, 2017.
- Didi Huberman, George. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.

- Didi Huberman, George. *La imagen superviviente*. Madrid: Abada, 2009.
- Didi Huberman, George. *La pintura encarnada*. Valencia: Kadmos, 2007.
- Didi Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1992.
- Didi Huberman, George. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012.
- Dobbs, E. R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza, 1997.
- Duran, Jaume. *La muerte en el cine*. Barcelona: Uoc, 2019.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1968.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Milán: Editrice, 2005.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2010.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1985.
- Eco, Umberto. *La obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini, 1992.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1993.
- El Corán* (trad. Julio Cortés). Barcelona: Herder, 2016.
- Ellcock, Stephen. *All Good things*. Tewkesbury: September, 2019.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009.
- Farrell Krell, David. "On the Manifold Meaning of "Aletheia": Brentano, Aritotle, Heidegger".
Tesis doctoral: Universidad de Freiburg, 2006.
- Fernández Godoy, Cristina. *Arqueología y liturgia: iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*.
Barcelona: Espasa Calpe, 1995.
- Ficino, Marsilio (trad. Rocío de la Villa Ardura). *De amore, Comentario a "El Banquete" de Platón*. Madrid: Tecnos, 2001.
- Flaubert, Gustave. *Herodías*. Costa Rica: García Monje, 2017.
- Florenski, Pavel. *El iconostasio: Una teoría de la estética*. Salamanca: Sígueme, 2016.
- Flower, Harriet. *The Art of Forgetting*. Carolina del Norte: Universidad, 2006.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Foucault, Michael. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Argentina: Veintiuno, 2003.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Freedberg, David. *Iconoclasia: Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*.
Vitoria: San Soleil, 2017.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños- Sobre el sueño*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

- Gamboni, Darío. *La destrucción del arte: iconoclastia y vandalismo desde la Revolución francesa*. Madrid: Cátedra, 2002.
- García Álvarez, César. *El laberinto del alma*. León: Eolas, 2019.
- García Álvarez, César. *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad de León, 2001.
- García de Castro Valdés, César. “Las arquitecturas pintadas de Santullano (Oviedo). Sobre monaquismo, aniconismo, adopcionismo y otros ismos”. En *Codex Aquilarensis*, nº 31. Aguilar de Campo: Fundación Santa María la Real, 2015.
- Gazzali (Al). *Velos de sombra y luz*. Madrid: Editorial Sufí, 2000.
- Goethe, Wolfgang (Von). *Teoría de la naturaleza*. Madrid: Luarna, 1997.
- Golitzin, Alexander. *Mystagogy, a monastic Reading of Dionisio Areopagita*. Kentucky: Offices, 2013.
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión*. Madrid: Debate, 1998.
- Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis*. Madrid: Siruela, 1990.
- Grabar, André. *La iconoclastia bizantina*. Madrid: Akal, 1988.
- Grabar, André. *Las vías de la creación de la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza, 1998.
- Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism, Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950-1956*. Chicago: Universidad, 1993.
- Hadjinicolau, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- Hadot, Pierre. *The veil of Isis*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- Harvey, John. *Fotografía y espíritu*. Madrid: Alianza, 2010.
- Hedrick, Charles. *History and Silence: Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity*. Texas: Universidad, 2000.
- Hegel, Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Gredos, 2014.
- Hegel, Friedrich. *Lecciones de estética*. Madrid: Mestas, 2003.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza, 1996.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. México: Fondo de cultura económica, 2007.
- Herder, Johann Gottfried. *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- Hipona, San Agustín (de). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- Horapolo (trad. Jesús María González de Zárate). *Hieroglyphica*. Madrid: Akal, 1991.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta, 1994.
- Humhreys, Mike. *A companion to byzantine iconoclasm*. Boston: Brill, 2021.
- Jodorowsky, Alejandro. *Psicomagia*. Madrid: Siruela, 2004.

Joven, Plinio (el) (trad. José Carlos Martín). *Panegírico de Trajano*. Madrid: Cátedra, 2007.

Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1970.

Jung, Carl Gustav (coor.). *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Kairós, 1991.

Jung, Carl Gustav. *La dinámica de lo inconsciente*. Madrid: Trotta, 2004.

Jung, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Planeta, 2002.

Kandinsky, Vasily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Planeta, 2018.

Kant, Emmanuel (trad. Alejo García Moreno y Juan Ruvira). *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentamiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Francisco Iruviedra, 1876.

Lewis, C.S. *La imagen descartada*. Cambridge: Bosch, 2013.

Lomba, Joaquín. *El mundo tan bello como es*. Barcelona: Edhasa, 2005.

Lucrecio. *De la naturaleza de las cosas* (ed. Agustín García Calvo). Madrid: Cátedra, 1985.

Lutero, Martín (ed. Juan Oscar Cabrajal). *Noventa y cinco tesis*. Argentina: Silmul, 2022.

Magritte, René. *Selected writings*. Minesotta: Universidad, 2016.

Male, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro, 2001.

Malraux, André. *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra, 2017.

Marx, Karl y Friedrich Engels. *El Capital (Volumen I)*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

Marx, Karl y Friedrich Engels. *Letters 1887-1890*. Gran Bretaña: Lawrence y Wishart, 2010.

Marx, Karl y Friedrich Engels. *Manifiesto comunista*. Madrid: Alianza, 2019.

Menke, Christoph. *La soberanía del arte*. Madrid: Visor, 1997.

Minor, Vernon. *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*. EE. UU.: Universidad de Colorado, 2006.

Mirándola, Pico (de la) (Trad. Luis Martínez Gómez). *Discurso sobre la dignidad humana*. Madrid: Nacional, 1984.

Moix, Terenci. *El amargo don de la belleza*. Barcelona: Booket, 2010.

Muslim, Husayn (trad. Abdu Rahmân Colombo). *Hadices*. Argentina: Oficina de cultura y difusión islámica, 2003.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Edaf, 1998.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 2004.

Nochlin, Linda. “El oriente imaginado”. En *Art in America*. Mayo, 1983.

Novalis. *Los discípulos en Sais*. Madrid: Hiperion, 1988.

Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Ciudad de México: La Guillotina, 2010.

Panofsky, Erwin. *Abbot Suger on the abey church of St-Denis and its art treasures*. Princeton: University Press, 1979.

- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1998.
- Pessoa, Fernando. *Antología poética*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Piñero, Antonio (ed.). *Todos los evangelios*. Madrid: Edaf, 2009.
- Platón (Trad. C. García Gual). *Diálogos III*. Madrid: Gredos, 1968.
- Platón (Trad. Conrado Eggers Lan). *Diálogos: IV, La república*. Madrid: Gredos, 1988.
- Plotino (Trad. Jesús Igal), *Enéadas*. Madrid: Gredos, 1985.
- Poe, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias*. Madrid: Alma Pocket, 2019.
- Praz, Mario. *Estudios de emblemática*. Madrid: Siruela, 1989.
- Reale, Giovanni. *Platón, en búsqueda de la sabiduría secreta*. Barcelona: Herder, 2001.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano: Nuevo Testamento*. Madrid: Serbal, 1997.
- Ripa, Cesare (Trad. Don Luis G. Pastor). *Iconología*. México: Imprenta económica, 1866.
- Rivero Weber, Paulina. *Aletheia, la verdad originaria: Encubrimiento y descubrimiento del ser en Martin Heidegger*. México: Universidad Nacional Autónoma, 2012.
- Rotterdam, Erasmo (de). *Elogio de la locura* (Madrid: Albor, 1998).
- Sade, Marqués (de). *Los crímenes del amor*. Neuilly: Saint Clair, 1974.
- Safranski, Rüdiger. *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, 2012.
- Sagrada Biblia (trad. Serafín de Ausejo). Barcelona: Herder, 1975.
- Said, Edgard. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- Sánchez Domingo, Rafael. “El rito hispanovisigodo o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano”. En *El Patrimonio Inmaterial de la Cultura Cristiana*. Madrid: San Lorenzo del Escorial, 2013.
- San Isidoro (Trad. José Oroz). *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 1993.
- Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza, 1989.
- Schiller, Friedrich. *Cartas para la educación estética del hombre*. Argentina: Universidad de Cuyo, 2019.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta, 2004.
- Schlunk, Helmut y Magin Berenguer. *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias: Oviedo, 1991.
- Schopenhauer, Arthur. *Las ciencias ocultas*. Buenos Aires: Kier, 1955.
- Seznec, Jean. *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1983.
- Simons, Patricia. “Woman in Frames: the gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture”. En *Oxford University Press*. N° 25, primavera, 1988.

- Steinberg, Leo. *La sexualidad de Cristo*. Madrid: Hermann Blume, 1989.
- Stoichita, Víctor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999.
- Stoichita, Victor. *Darker Shades*. Londres: Reaktion Books, 2019.
- Stoichita, Victor. *El ojo místico: Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Alianza, Madrid, 1996.
- Stoichita, Victor. *En torno al cuerpo*. Madrid: Cátedra, 2022.
- Stoichita, Victor. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Serbal, 2000.
- Stoichita, Víctor. *Ver y no ver, la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid: Siruela, 2005.
- Strauss, Levi. *La vía de las máscaras*. Madrid: Siglo XXI, 2013.
- Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2008.
- Taylor, Fred. *The Goebbels Diaries 1939-1941*. New York: Penguin Books, 1984.
- Tertuliano (trad. Julio Andi6n). *Apologético*. Madrid: Ciudad Nueva, 1997.
- Tolkien, J.R.R. *El se6or de los anillos*. Barcelona: Minotauro, 2002.
- Trimegisto, Hermes (ed. Brian Copenhaver). *Corpus Hermeticum*. Madrid: Siruela, 2000.
- Tse, Lao. *Tao Te Ching*. Madrid: Alianza, 2007.
- Viejo, Plinio (el) (ed. M^a Esperanza T6rrego). *Textos de historia del arte*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2001.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- Weinrich, Harald. *Leteo, arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela, 1999.
- Wind, Edgar. *Misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1998.
- Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.
- Zajonc, Arthur. *Capturar la luz*. Gerona: Atalanta, 2019.
- Zanker, Paul. *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza, 1992.
- Zimmer, Heinrich. *Filosofías de la India*. Madrid: Sexto Piso, 2010.
- Zohar: *Libro del esplendor* (Trad. Esther Cohen y Ana Casta6o). Barcelona: Azul, 1999.

