

ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA DESDE EL RENACIMIENTO HASTA NUESTROS DÍAS. SU APLICACIÓN EN LA ARQUEOLOGÍA¹ (*).

**ICONOGRAPHY AND ICONOLOGY. FROM RENAISSANCE TO NOWADAYS.
ARCHAEOLOGY APPLICATION.**

Elena MORENO PULIDO ().**

(**) Universidad de Cádiz. Dirección postal: Jesús Nazareno, 19, 5º B. 11002. Cádiz.

Correo electrónico: elena.morenopulido@alum.uca.es.

BIBLID [1138-9435 (2007) 9, 1-312]

Resumen.

A la hora de enfrentarnos al estudio de la imagen, el conocimiento de la Iconografía y la Iconología como métodos de análisis es imprescindible para su comprensión histórica. Este trabajo pretende clarificar el propósito de cada una de estas ciencias, al tiempo que examina su recorrido historiográfico desde su nacimiento en el Renacimiento hasta su conformación como ciencias en la actualidad, haciendo hincapié en las tendencias ideológicas más importantes. Analiza también la estrecha relación que mantienen con la Arqueología, así como el debate metodológico en el que se hallan inmersas hasta hoy.

Palabras clave: Arqueología, Arte, Emblemática, Icnografía, Iconografía, Iconología, Imagen.

Abstract.

The knowledge of Iconography and Iconology as an analysis method is essential for the understanding of the image in History. This article tries to clarify the main goal of these sciences. At the same time, it examines their historiographic journey, from the Renaissance to nowadays, insisting on the most important ideological tendencies. Also, it analyzes the close relationship between them and the Archaeology, including the methodological discussion where they are immersed today.

Key words: Archaeology, Art, Emblematic, Icnography, Iconography, Iconology, Image.

Sumario:

1. Introducción. 2. Iconografía e Iconología. Hacia una definición terminológica. 2.1. Icnografía. 2.2. Iconografía. 2.3. Iconología. 2.4. Emblemática. 3. Iconografía e Iconología en la

(*) Fecha de recepción del artículo: 15-XII-2007. Fecha de aceptación: 25-II-2008.

Historiografía. El largo camino hasta la actualidad. 3.1. Iconografía en el siglo XX: Entre el Positivismo y la Iconología. 3.2. La Iconología y la Escuela de Warburg. 3.3. La Sociología del Arte. 4. Iconografía y Arqueología: La búsqueda del método. 4.1. El estudio de los contextos. 4.2. Soporte y Contenido. 4.3. Referencias simbólicas y polisemias. 4.4. Expresión e Iconografía. 5. Algunas conclusiones. 6. Notas. 7. Bibliografía.

1. Introducción.

El estudio de la Antigüedad ha sido y sigue siendo uno de los campos de investigación más fértiles y fascinantes tanto para aquellos que se dedican profesionalmente a la Historia como para todos aquellos que se interesan en conocer cómo los avatares del tiempo han llevado al hombre hasta su destino actual. Este mundo ha desaparecido y, sin embargo, tratamos desesperadamente de aprehenderlo mediante todos los recursos que disponemos. Ello se convierte en una aventura como la de Teseo que, siguiendo el hilo de Ariadna, intenta salir del laberinto en el que se hallaba perdido. Para arqueólogos e historiadores, este hilo se manifiesta en las fuentes que, poco a poco, recorremos para encontrar luces en las oscuridades donde habitualmente tropezamos cuando tratamos de abordar el estudio de la vida cotidiana en la Antigüedad.

Las fuentes son, junto a su correcta lectura e interpretación, la clave para todo estudio riguroso. Su continua renovación, revisión y relectura, resulta de vital importancia si nuestra meta es aportar nuevos enfoques y propuestas en el vasto terreno que ocupan las investigaciones históricas. En este sentido, la Iconografía ha comenzado a revelarse como una ciencia de un valor inestimable para la ampliación de los estudios de carácter histórico.

Tratar de recuperar cada uno de los aspectos que regían el mundo antiguo es una tarea tan imposible como pretenciosa; sin embargo, desentrañar las claves que abren las puertas a una mejor comprensión de la vida en la Antigüedad, sí es un objetivo abarcable y deseado por humanistas, historiadores, filólogos y arqueólogos. La Iconografía y su hermana, la Iconología, ayudadas de forma interdisciplinar por otras ciencias, serán las llaves principales para intentar abrir las puertas a un mundo dominado por la propaganda del poder político y religioso y donde la imagen, y esto no ha cambiado hasta hoy, vale más que mil palabras.

La representación artística se revela como una herramienta fundamental para la comprensión total de la historia. Sin embargo, hasta hace un par de décadas no se le ha concedido mayor importancia que la de embellecer textos. A pesar de ello, el arte debe ser considerado como una fuente fundamental, pues manifiesta tanto las preocupaciones de la élite que lo encarga como las creencias del pueblo que lo recibe, es testimonio de una época y reflejo de ésta. Siguiendo al profesor Martín González, *el arte no hace más que revelar en forma plástica la vigencia de unas ideas en las que cree el común de la gente* (Martín González, 1999).

Las transformaciones sociales de la Antigüedad encuentran un reflejo, distorsionado por el poder, en las imágenes. Es indudable que el mito, principal fuente de inspiración para los artistas, tiene un fin innegablemente político, ideológico y social que se avalará mediante la divulgación de motivos decorativos cuidadosamente seleccionados según el contexto. En soportes tan diferentes como la decoración parietal, la cerámica, la moneda, la escultura, etc., la irradiación de ideas que desprende el imaginario artístico llega a todas las capas de la sociedad. Es por ello que encontrar los significados, directos o indirectos, velados intencionalmente o no, inculcados en los motivos y temas representados llevará al encuentro con la realidad histórica, política, social, religiosa, ideológica... de la sociedad que la creó.

El arte es creación humana, por lo que no puede considerarse de forma estática. Origen, evolución dinámica, relación sincrónica, explican las transformaciones que los motivos sufren hasta su abandono o reinterpretación. Contienen claves diferentes para el mismo problema: el conocimiento de la realidad en un determinado momento histórico. De esta suerte, los signos icónicos pueden explicarse como indicio territorial y de identidad de grupo. La imagen permite la aproximación a los procesos sociales de los que la usaron como signo, es la expresión de las relaciones sociales de un grupo y entre distintos grupos. Nos permite aproximarnos a ese intrincado mundo de intercambios humanos, comerciales y de ideas que fue la Antigüedad.

Analizar la transmisión, transformación e integración de los signos de prestigio foráneos dentro de un sistema autóctono, nos llevará a encontrar las claves de ese complejísimo proceso que llamamos romanización. Esta aculturación se produjo en dos direcciones, desde el pueblo invasor al invadido y viceversa. La respuesta artística a este mundo convulsivo será la prueba irrefutable de este proceso. Se mostrará igualmente como herramienta eficaz para la impregnación de ideas, en un flujo espontáneo en ocasiones, pero en su mayoría cuidadosamente pensado para la consecución de un fin último, la implantación, y posteriormente la defensa, de la unidad del Imperio.

La imagen hispanorromana es la síntesis de un marco cultural autóctono, preexistente en la Iberia prerromana, y de la nueva realidad que traerá la conquista y que empieza a manifestarse muy tempranamente. La imagen se convierte en el programa ideológico legitimador del proyecto político foráneo, mostrando los mecanismos que llevaron a la transformación de la realidad social de la Bética prerromana a su plena integración en el Imperio.

La caracterización de los diferentes estratos que conforman la realización y evolución de un motivo, estudiando sincrónicamente las referencias originales y superpuestas, permitirá dilucidar los mecanismos por los que se consiguió la total aceptación de los signos iconográficos, lo cual revela la asunción de la ideología romana en la Bética.

2. Iconografía e Iconología. Hacia una definición terminológica.

La Historia, como disciplina científica, pretende comprender las sociedades del pasado a través del desciframiento de sus claves ideológicas, religiosas, políticas y económicas. Arte y escritura fueron y son dos de los medios de comunicación más significativos del hombre, es por ello que se revelan como fuentes históricas imprescindibles para conocer el pasado. Desentrañar el significado de las imágenes se convierte en una tarea imprescindible para una mejor comprensión de las sociedades que las crearon. La imagen constituye un lenguaje autónomo con sus propias normas y códigos de interpretación que dependen de la sociedad, el artista y el sistema de valores del momento. Este lenguaje es estudiado por la Iconografía y la Iconología.

La ardua tarea del reconocimiento de la imagen recae en la Iconografía, mientras que la comprensión del mensaje es, desde el desarrollo del método presentado por el historiador del arte Erwin Panofsky², el fin de la Iconología. Su relación es inseparable, son ciencias hermanas cuya colaboración resultará ineludible.

Iconografía, Iconología e Icnografía son tres ciencias afines con connotaciones diferentes pero cuyo fin es el mismo, un conocimiento del hecho histórico a través de sus representaciones artísticas. Tratemos ahora de conocer con mayor profundidad cada uno de estos términos para poder diferenciarlos con exactitud.

2.1. Icnografía.

Del latín *ichnographia* y éste del griego ἰχνογραφία. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, se define como *delineación de la planta de un edificio*.

Icnografía arranca de la raíz griega ικνοῦ, pisada o planta. Su voz latina, *Ichnographie*, fue utilizada por Vitruvio, en su libro *De Architectura Libri Decem*, I, 2, (años 25 – 23 a. C.), con el sentido geométrico y arquitectónico de diseño de la planta de un edificio que se mantendrá durante el Renacimiento, movimiento encargado de la recuperación de los cultismos de la Antigüedad clásica.

Cesare Ripa, en su libro *Iconología*³, confunde el término icnografía con el de *Iconographia*, que aparece en su tratado como alegoría de la representación gráfica de los trazados de plantas y obras arquitectónicas, lo cual explica la confusión actual.

2.2. Iconografía.

Del latín *iconographia* y éste del griego, εἰκονογραφία. El Diccionario de la Real Academia muestra dos acepciones para este término. En primer lugar, propone que se trata de una descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos. En segundo término, la define como un tratado descriptivo, o colección de imágenes o retratos.

La voz Iconografía (εἰκονογραφία) proviene del griego εἰκών, que podría traducirse

como *retrato* o *imagen* y $\gamma\rho\alpha\phi\epsilon\tau\nu$, *descripción*, y se empleaba para denominar una pintura o retrato. No fue un término muy utilizado en su versión latina, pues sólo lo encontramos en las Notas Tironianas (año 484), con el significado de *arte del dibujo* (Esteban Lorente, 1989).

Fue durante el Renacimiento cuando el término comenzará a reutilizarse en Italia. Se llamó Iconografía a los estudios destinados a la caracterización de las colecciones de retratos de personajes insignes, mediante la descripción y clasificación de los diseños del vestido y el peinado, así como de los estilos arquitectónicos representados en estos retratos (Martín González, 1989). Desde temprano se irá configurando el doble carácter que expresa el diccionario de la Real Academia, descripción de imágenes sincrónica y diacrónicamente, advirtiendo la repetición de las formas así como su alteración, para la creación de tratados de imágenes ordenados.

En 1611, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián Covarrubias, define *Icones* como los libros de colecciones de retratos de personajes ilustres, añadiendo que el vocablo equivalía a *semejanza*. No será hasta el año 1787 cuando el término iconografía se incorpore al castellano, en el diccionario de Esteban Terreros y Pando, manteniendo su sentido originario, *descripción de imágenes*.

Durante el siglo XIX los estudios de iconografía cristiana sufren un enorme despliegue. Uno de los primeros autores en orientar su estudio a este menester fue Dridon, con su trabajo *Historie de Dieu* (1844). Siguiendo su estela, Émile Mâle, pionero en la historia del arte medieval de Francia, fue el responsable del fuerte relanzamiento de los estudios de Iconografía cristiana del siglo XIX. En su libro *Etude sur l'iconographie du Moyen-Age et sur ses sources d'inspiration* (1899), puso a punto un método de estudio de las obras medievales, principalmente esculturas, vidrieras y pinturas, acercándolas a los textos teológicos y de liturgia. De esta forma, estudió a través del arte medieval temas de gran interés, como la idea de la muerte en los bailes macabros, nuevas perspectivas sobre el culto de los santos, la renovación del arte de los misterios o la influencia de la *Biblia de los Pobres* y del *Speculum Humanae Salvationis*.

A través de estos ejemplos, Emile Mâle⁴ busca un *pensamiento organizador* dentro del marco espacio temporal de la Francia de los siglos XIV-XV, que permita comprender el mecanismo de creación de las imágenes. Demuestra en su estudio que la ideología es algo inherente a la imagen, que no se compone únicamente de forma, ya que el contenido más elevado puede aparecer aún en la imagen más tosca, por lo que: Forma – Representación y Contenido – Idea son inseparables (Martín González, 1989).

Siguiendo los pasos de Mâle, el historiador alemán Karl Künstle, en su obra, *Ikonographie der chrislichen Kunst. Freiburgim Breisgau* (1929) y el francés Louis Réau, autor de *Iconographie de l' art chrétien* (1955 – 1959), sintetizarán y organizarán el amplísimo panorama iconográfico cristiano medieval europeo. Sus trabajos serán obras de erudición y

descripción, no pretendiendo entrar en el campo más profundo de los significados.

Durante el Congreso Internacional de Arte celebrado en Oslo en 1928, dedicado en exclusiva a la Iconografía, Hoogewerff, planteaba por vez primera las diferencias entre Iconografía e Iconología. Definía la primera como el estudio, esencialmente descriptivo, identificación y clasificación de las imágenes para su organización en tipologías (mediante el uso de fuentes gráficas y literarias) mientras que concedía a la segunda el papel de interpretarlas (Hoogewerff, 1931).

Más tarde, Panofsky puntualizará que la Iconografía es la *rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma* (Panofsky, 1972).

En la actualidad, como ciencia colaboradora de la Historia y rama de la Historia del Arte, su finalidad es el reconocimiento de una determinada temática mediante la minuciosa descripción de los elementos que componen una imagen concreta a través del tiempo y del espacio. González de Zárate ha defendido la Iconografía como la *ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio – tiempo, precisando el origen de las mismas y su evolución* (González de Zárate, 1991).

2.3. Iconología.

Si buscamos este término en el Diccionario de la Real Academia, encontraremos: *Representación de las virtudes, vicios u otras cosas morales o naturales, con la figura o apariencia de personas.*

Iconología procede del griego εἰκονολογία. Fue utilizado por vez primera por Platón, que le dio el sentido de lenguaje figurado. No volverá a utilizarse esta voz hasta 1593, cuando se publica en Roma la citada obra de Cesare Ripa, Iconología, tratado y recopilación de alegorías con un sentido plenamente didáctico y práctico, dedicado en principio a instruir a los artistas del momento. En 1603 se editó por primera vez su versión ilustrada, obra de enorme éxito, pues pintores y escultores tenían en ella una guía en la que basar sus trabajos sin tener que pararse a inventar, y teniendo la seguridad de ser plenamente entendidos, pues basaban sus alegorías en atributos tipificados y convencionales, bien conocidos entre las clases ilustradas.

Ripa inventa características y atributos que definen sus personificaciones con un fin moralista, el libro es, en suma, un repertorio de alegorías acompañadas de su correspondiente descripción, grabado, justificación y fuente de inspiración. Parte de la creencia de que la Antigüedad creó un medio perfecto para la representación de los conceptos, por lo que, quienes no siguieran las normas impuestas por griegos, romanos y egipcios, en monedas, medallas y estatuas, errarían. Ripa pretende divulgar estos conocimientos de la Antigüedad clásica revelando los significados de las alegorías, pues para él la escritura iconológica en principio se

creó [...] para que los ignorantes no pudieran comprender y penetrar por igual y en la misma medida que los doctos las causas y razones de cada una de las cosas, se las transmitían encubiertamente entre sí [...] (Ripa, 1987).

Según Ripa, sólo existen dos tipos de conceptos posibles de alegorizar, los naturales, representados filosóficamente por los dioses, para hacerlos más comprensibles al pueblo, y los propios del ser humano, vicios, virtudes o costumbres. Arranca de la máxima renacentista de que el hombre es la medida de todas las cosas, por lo que no se pueden considerar como imágenes aquellas que no reproduzcan la forma del hombre o la mujer. Desdeña las alegorías que pueden comprenderse sin necesidad de leer su nombre, por simples. Para él, toda personificación debe poseer un carácter enigmático, de forma que no pueda ser entendida fácilmente sin una precisa explicación.

Las fuentes utilizadas por Ripa pueden rastrearse tanto en la Edad Media como en la Antigüedad. En su obra encontramos reminiscencias de códices, literatura y plástica. El mundo de la fiesta, con sus célebres mascaradas, así como el teatro, son también claros antecedentes de los recargados y aparatosos grabados de Ripa, que buscaban la clara identificación de cada uno de los personajes mediante la exageración de sus rasgos más definitorios. El mundo medieval, mediante la Heráldica, las *Summas* medievales de carácter enciclopédico y autores como Dante, Santo Tomás de Aquino, Petrarca o San Agustín, se une sin problemas a las obras artísticas clásicas, las mitologías y autores como Ovidio, Virgilio u Horacio. La Biblia, la Emblemática o los Jeroglíficos de Horapollo (1505) o de Piero Valleriano (1556) son fuentes que también sin duda Ripa manejó para la redacción de su obra. Como vemos, la alegoría de Ripa está avalada por una tremenda tradición que confluye sin problemas en el espíritu manierista del siglo XVI.

Aunque el contenido de esta obra era plenamente iconográfico (descripción y recopilación de imágenes atendiendo a su contenido) muchos autores aprovecharon el formidable éxito de Ripa, por lo que comenzó a publicarse una ingente sucesión de *Iconologías*, cada una más imaginativa que la anterior. El Barroco fue una época de deleite en lo misterioso, en la que parecía que una obra tenía más valor cuantas menos personas pudieran acceder a su significado pleno. En este afán de encumbramiento de lo oculto, se inventaron multitud de nuevas alegorías ingenieras por muy diferentes autores. Entre ellas, la *Iconologie* de Jacques Baudoin (1644), imprime un nuevo significado a este género, pues defiende la imagen como símbolo del pensamiento, y opina que mediante ella es posible conocer la mentalidad filosófica y teológica de la sociedad que la creó.

El diccionario de Furetière de 1690 generalizará la acepción de Iconología como representación alegórica. La Ilustración también llevará a Juan Bautista Boudard a enunciar el término, que define como *arte de personificar las pasiones, virtudes, vicios y todos los diferentes estados de la vida*. Manteniendo el carácter que en su día le imprimió Ripa, mostrará la Iconología como un *recurso poético* para pintores y escultores que, en forma de alegorías y

personificaciones, quisieran representar con un sentido pedagógico las virtudes y los vicios del hombre (Boudard, 1759).

Este sentido de *tratado de la ciencia de las alegorías* se conservará durante todo el siglo XVIII, cambiando su cometido fundamental por la instrucción academicista de los jóvenes. Autores como Humbert François Bourgignon, también conocido como Gravelot, y Charles Nicolás Cochin, definen la Iconología como ciencia de las imágenes que enseña a pintar alegorías, emblemas, símbolos, para caracterizar todos los seres morales y metafísicos (Gravelot y Cochin, 1768 y 1791).

El desarrollo de la Arqueología durante el siglo XIX supondrá un fuerte correctivo a la profusa imaginación e inventiva del siglo XVIII; sin embargo, también trajo consigo el desdén por el imaginario y la simbología, ya que escapaban de la inflexible lógica que predicaba el Positivismo.

En 1932, Panofsky enunciará por primera vez la voz Iconología. Transformará completamente el significado del término, reinventándolo e integrándolo en su propio método de análisis de las representaciones artísticas (Panofsky, 1932). La definición de Iconología formulada por Panofsky se mantiene, con mayores y menores críticas, hasta hoy. Para él, la Iconografía sólo recopila, describe y cataloga los motivos, sin sentirse obligada ni capacitada para interpretarlos. Por ello, expresa su intención de rehabilitar el viejo término Iconología, para todos aquellos estudios en los que la Iconografía *se redime de su aislamiento y se incorpora orgánicamente a otro método* ya sea histórico, psicológico o crítico (Panofsky, 1979), ya que la raíz *logia* proviene de *logos*, pensamiento o razón, denotando algo interpretativo y que se ajusta más a su objetivo principal, la explicación del contenido de las obras.

Debido a la delicada situación política que vivió España durante gran parte del siglo XX, momento en que se llevaron a cabo las grandes innovaciones en la historiografía, ha ido rezagada en la investigación iconológica, pues hasta 1972 no se traducirá al castellano *Studies in Iconology* (Panofsky, 1939). Su publicación llevará a la proliferación de la literatura iconológica en nuestro país, en su gran mayoría centrada en los estudios del Arte del Siglo de Oro.

2.4. Emblemática.

Del latín *emblēma* y éste del griego ἔμβλημα, adorno superpuesto. Según la Real Academia, por emblema entendemos: *Jeroglífico, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, al pie de la cual se escribe algún verso o lema que declara el concepto o moralidad que encierra.*

La emblemática puede considerarse como un puente entre la iconografía y la iconología, pues muestra gráficamente la imagen acompañándola de su descripción y lección moral, escrita generalmente en latín. El emblema se divide pues en tres partes muy claras, imagen, mote y pequeño epígrama que describe la pintura y declara una moraleja de la que se extrae una lección

humana universal (Lorente, 1990).

La confusión terminológica entre las diversas manifestaciones de la cultura simbólica, jeroglíficos, pregmas, empresas, emblemas, enigmas, alegorías... tiene su origen en el siglo XVI, cuando según el capricho de cada autor se usó como título de sus trabajos uno u otro vocablo. Este género se conoce hoy como literatura emblemática, independientemente de cómo se les titulara.

Andrea Alciato puede considerarse el fundador de la emblemática. Nació en Alzate, cerca de Milán, en 1492. Su principal obra, *Emblemas*, se concibió como una colección de 105 epigramas griegos traducidos y encabezados por frases sentenciosas que regaló a su amigo Conrad Peutinger. Fueron publicados por primera vez en 1531 en Augsburgo, al parecer sin su conocimiento, por el editor Steyner, que lo tituló *Emblematum liber* e ilustró cada composición con un pequeño grabado, dando lugar a la estructura triple, encabezamiento (frase sintética en griego o latín), grabado (representación artística) y epígrama (explicando el lema y el dibujo), que caracteriza al emblema.

El libro se reimprimiría prácticamente cada año, aumentando el número de emblemas con cada reedición y superando las 150 ediciones entre los siglos XVI y XVII. Visto su éxito, Alciato lo corregiría y ampliaría hasta alcanzar los 212 emblemas. Fue una obra influyente tanto en la Europa reformista como en la Contrarreforma, ya que estaba dedicada tanto a educar e ilustrar al artista como a exemplificar y moralizar. Entre las fuentes que utilizó podemos encontrar muchos ejemplos derivados de la literatura clásica, la tradición, la fábula, el bestiario, o los jeroglíficos de Horapollo (Lorente, 1990), así como la *Anthologia graeca*, colección de epigramas griegos publicados en XVI del monje bizantino Máximo Planude (Alciato, edición de Sebastián, 1985). Alciato popularizó en el siglo XVI la creación de emblemas como un juego de intelecto para conseguir el resultado más enigmático posible, al que se le daría un contenido moral y religioso, adquiriendo el emblema el carácter ideal para inculcar las virtudes, sabiduría, costumbres, etc. (Alciato, edición de Sebastián, 1985)

El resurgimiento del Renacimiento en Italia en el siglo XV se debe, junto a la tradición alegórica medieval, en gran medida a la recuperación de la literatura clásica. Plinio, Apuleyo, Lucano, Plutarco, Luciano, Diodoro Sículo, Clemente de Alejandría, Eusebio, Macrobio, etc. son autores que se preocuparon por el origen y los usos del jeroglífico. La cultura egipcia tuvo enorme importancia en el Imperio Romano a partir de la batalla de Actium, en 31 a. C, prueba de ello es que hasta 42 obeliscos fueron llevados a Roma. Se erigió un templo dedicado a la diosa *Isis* en la propia metrópoli, el culto a *Mitra* introduce el gusto por la representación simbólica, mientras que el Pitagorismo captaba cada vez más adeptos e imbuía en su carácter iniciático figuras y escenas jeroglíficas. Representaban palabras por medio de figuras y símbolos, a los que la tradición medieval imbuió de significado cabalístico y enigmático, que será acogido con entusiasmo por los humanistas.

Los *Hieroglyphica* de Horapollo fueron editados por primera vez en Venecia en 1505. Su origen se remonta a una traducción griega de Philippo de un manuscrito egipcio que compró Christophoro de Buondelmonti para regalarlo a su amigo Poggio Braciolini. Aún hoy la comunidad científica no está muy segura de quien fue en realidad Horapollo. Podría haber sido un gramático que enseñaba en Alejandría en época de Teodosio y sus jeroglíficos no recogerían los antiguos usos egipcios sino la tradición simbólica posterior. La edición renacentista del libro se dividiría en dos volúmenes, donde el primero contiene 70 jeroglíficos atribuidos a Horapollo, mientras que el segundo presenta 119 jeroglíficos de su traductor al griego, Philippo y siete añadidos de la *Hypnerotomachia* de fray Francesco Colonna (Lorente, 1990). Junto al libro de Horapollo, el antecedente más claro de los emblemas es el compendio de jeroglíficos de Piero Valeriano, *Hieroglyphicorum ex sacris Aegyptiorum literas*, que fue publicado por primera vez en Basilea en 1556.

Como vemos, la cultura de los siglos XVI y XVII estuvo gobernada por el imperio de la imagen. Surge durante estos años una prolífica literatura dedicada a los emblemas, pues se acomodaba a la intención didáctica y moralista de la Iglesia de la Contrarreforma. Entre la gran colección de libros de emblemas del momento, podemos citar: Abraham Fraunce, *Insignium, Armorum, Emblematum...* (1588), Joachim Camerarius, *Symbola et emblemata* (1590), Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematicum* (1611), Cristóforo Giarda, *Icones Symbolicae* (1628), Christoph Murer, *Emblemata Miscella Nova* (1661), etc.

A pesar de esta profusión de fuentes, los estudios de emblemática han de estar secundados por la prudencia y el rigor, pues su aplicación indiscriminada para la explicación de las imágenes, caería inevitablemente en la fantasía. Pese a ello, el desconocimiento de los jeroglíficos imposibilitaría reconocer temas de rápida lectura, por ello, hay que tratarlos con sumo tiento pero sin llegar a relegarlos al campo del olvido. Los emblemas son un código gráfico – literario imprescindible para la lectura objetiva de las obras de arte, así como un vehículo excelente para acercarse a la mentalidad de la época y de los artistas.

3. Iconografía e Iconología en la Historiografía. El largo camino hasta la actualidad.

La Iconografía y la Iconología han sufrido un desarrollo continuo y dinámico durante los siglos XIX y XX. Este incesante cambio y reformulación de sus bases ha seguido el ritmo de la evolución en las tendencias y métodos historiográficos de la Historia y la Historia del Arte. Desde el Positivismo hasta la Sociología del Arte, pasando por la psicohistoria y el marxismo, Iconografía e Iconología han ido enriqueciéndose de cada uno de los nuevos planteamientos metodológicos hasta constituirse en las ciencias que conocemos hoy. En este apartado intentaremos profundizar un poco más en el desarrollo historiográfico de las ciencias que nos ocupan, para poder comprender mejor cómo funcionan los métodos iconográfico e iconológico y cuáles son las bases teóricas que los secundan.

3.1. Iconografía en el siglo XX: Entre el Positivismo y la Iconología.

Gran parte de las críticas con las que a menudo debe enfrentarse la Iconografía provienen de las ideas de historiadores positivistas, que tachan estos estudios de elucubraciones e inventivas, ya que se mueven en torno al resbaladizo y complejo universo de los significados, los símbolos y las mentalidades. Para la historiografía positivista, no es posible sacar conclusiones objetivas mediante este método, por lo que le negaría su carácter científico. Por otro lado, la escuela de Warburg, con Panofsky y Tervarent a la cabeza, entiende la Iconografía como un estado inferior de la Iconología, relegándola a ciencia auxiliar de ésta.

Durante la transición entre el siglo XIX y el XX, el debate en torno a la interpretación de la obra artística perfiló tres corrientes diferenciadas (Gómez, 2003):

- *Positivismo o Escuela de Viena*. Niega la diferencia entre las ciencias naturales y las humanas, persiguiendo la objetividad científica. Entre ellos, Alois Riegl defendió la obra de arte como resultado de una *voluntad artística*⁵ que está en todos los cambios estilísticos.
- *Formalismo*. Para estudiar una imagen, es necesario extraer todo lo ajeno a ésta, pues es independiente del contexto en que fue creada. Heinrich Wölfflin defendió que la obra de arte debía ser estudiada en términos de categorías objetivas que examinó en su obra *Conceptos fundamentales de la historia del Arte* (1915).
- *La escuela de Warburg*. En oposición al formalismo, Aby Warburg volcará todo su interés en el significado de la obra, proponiendo la imagen como una fuente histórica más y buscando su interpretación cultural.

El principal estandarte del *Formalismo*, Heinrich Wölfflin (1864 – 1945), se formó en el círculo de Burckhardt, en Basilea y dedicó su vida desde temprano a los estudios filosóficos sobre teoría del arte, siendo el título de su tesis *Prolegómenos para una Psicología de la Arquitectura*. Dentro de este enfoque psicológico, para él, el cambio en las formas estilísticas se produce debido a una determinada situación cultural así como a un característico sentir social. En 1915 publica su obra cumbre, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, en cuya introducción defiende la importancia del talento creador individual del artista, ya que su carácter se refleja en toda su obra, en la que se pueden observar la predilección por determinados temas o figuras e incluso su peculiar gusto por la moda. Este gusto personal o estilo puede observarse en el propio artista, su taller o escuela, así como en la zona geográfica en la que éste desarrolla su trabajo. De este modo, es posible encontrar en las obras de arte las bases de una sensibilidad o gusto estético nacional que delata, de forma inmediata, un inconfundible sentir ético y espiritual.

Wölfflin define el *estilo* artístico como la expresión de una época, de un sentimiento

nacional y de un temperamento personal de un país o una raza en una época concreta. El estilo, entendido de esta forma, enunciaría de algún modo el ideal de belleza de ese pueblo en un momento determinado. Existen diferentes lenguajes por los que los artistas pueden expresarse, ya que tienen diferentes personalidades y formas de comprender la realidad, pero siempre estarán condicionados por la época en la que viven. Es esto lo que busca entender en su libro, que dedica al Renacimiento – Barroco, pero propone que sus conclusiones podrían trasladarse en el tiempo aplicando los mismos conceptos fundamentales de análisis.

Expresa estos conceptos de forma dialéctica, como una lucha de contrarios que marcarían el ritmo de la evolución artística y el contraste entre el arte clásico y el manierista (Vid. Tabla 1).

<i>Conceptos fundamentales de la historia del arte</i>	
<i>Arte Clásico</i>	<i>Arte Manierista</i>
Lo lineal	Lo pictórico
Lo superficial	Lo profundo
La forma cerrada	La forma abierta
Lo unitario	Lo múltiple
Claridad absoluta	Claridad relativa

Tabla 1. Conceptos fundamentales de la Historia del Arte.

En sus cambios, las formas artísticas obedecen a leyes propias sin relación con otros factores históricos o de transformaciones en la mentalidad. Los cambios se deberían a una evolución mecánica y fatal (Plazaola, 2003).

El método de Wölfflin ha sido sometido a una fuerte revisión y crítica, donde se le acusa de dogmático y antihistórico, puesto que no concibe la historia como un hecho dialéctico y humano. Defendió la interpretación de la obra artística con base únicamente en su estudio interno, la forma, sin atender a los factores externos que la condicionan, como el contexto en el que se creó. En su pretensión de encontrar un método científico y cuantificable para la Historia del Arte, terminó identificándola con la Historia de los Estilos.

Guy de Tervarent, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica, expuso los primeros pasos hacia la revisión del *formalismo*. Concebía la representación artística de forma global, para cuyo estudio completo es necesario incluir la obra en el contexto histórico para el que ésta fue concebida. Define la Iconografía como *ciencia de las imágenes*, ya que, para él, éstas hablan por sí mismas. Afirmaba en sus clases que *la Iconografía es pues la ciencia de las imágenes oscuras y su fin es alumbrarla*. (Guy de Tervarent, 1961).

Tervarent definió los principales medios del análisis iconográfico para la identificación de las imágenes y lo dividió en cuatro puntos:

- *El testimonio del artista o de los que estuvieron en contacto íntimo con él.* Los artistas a

veces explican los motivos y deseos que les llevaron a realizar una determinada obra. Los temas que debían representar y cómo debían ejecutarse pueden encontrarse en legajos en los archivos. En general, en el caso de la Antigüedad, debido al anonimato de los artistas, no es posible contar con su testimonio, por lo que habrá que suplir esta deficiencia mediante la aplicación de otras técnicas, procedentes en su mayoría, de la Arqueología.

- *La comparación con imágenes similares cuyo sentido no es dudoso.* La búsqueda de paralelismos en la historia del arte es imprescindible para la identificación de las imágenes. La comparación entre las formas debe acompañarse del cotejo de los contextos y contenidos, destacando las semejanzas y diferencias más relevantes. Este ejercicio sacará a la representación gráfica de su aislamiento y llevará a su comprensión de forma global.
- *Los textos, anteriores a la aparición de la obra de arte, o, en su defecto pero con menos autoridad, los textos posteriores.* La literatura se muestra como medio fundamental para revelar la identidad de los personajes, al tiempo que completan el contenido del mensaje de la obra.
- *La concordancia de las imágenes similares y de los textos.* El cotejo entre los paralelismos gráficos y la literatura es el último paso en el método iconográfico de Tervarent. La correlación entre texto e imagen es muy estrecha, por lo que su estudio en conjunto dará voz a buena parte de los atributos, símbolos, actitudes y gestos mudos que definen la imagen.

3.2. La Iconología y la Escuela de Warburg.

La Iconología se ocupa del origen, transmisión y significado profundo del imaginario colectivo. El total entendimiento de una obra artística requiere la inclusión de ésta dentro del contexto histórico donde se forjó. Así como no es posible separar la forma del contenido, tampoco es posible separar este contenido del espacio y el tiempo en que se creó. Siguiendo al profesor Martín González, el imaginario artístico es un *hecho histórico global*, para su total entendimiento es necesario examinar la sociedad como un todo, filosofía, teología, economía, política... afectan de un modo u otro a la ideología, lo cual se revierte inexorablemente en la representación artística. Por tanto, debemos entender que la Iconología, *más que una rama de la Historia del Arte, es una rama de la cultura y del pensamiento* (Martín González, 1989).

La Iconología se sitúa dentro del campo de las ciencias postpositivistas, que consideran que los hechos son sólo importantes en conexión con las ideas y que una buena parte de la realidad humana está más allá del mundo fáctico, objetivo y demostrable, es una realidad esencialmente simbólica y opuesta al método cartesiano, que se ajusta con mucha más facilidad a la resolución de los problemas de las ciencias naturales (Gómez, 2003).

Pero ¿cómo y cuándo se produjo el cambio en la concepción de la palabra Iconología? No fue hasta principios del pasado siglo XX cuando se desechó por completo la definición clásica del término y se le concedió la nueva categoría que hoy conocemos.

Aby Warburg fue el primer estudiioso que, en contra del formalismo positivista dominante, dirigió todo su interés al significado, al contenido de la obra y dio a las imágenes la categoría de fuentes históricas de obligada consulta para la reconstrucción de la cultura en un contexto concreto. Warburg emplea por vez primera la palabra *Iconología* para referirse a un nuevo método histórico para el estudio de las civilizaciones en el Congreso Internacional de Historia del Arte de Roma de 1912, en su conferencia *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, considerada acta de nacimiento de la Iconología. Así, define a la Iconología como un estudio interdisciplinar, en donde la Historia del Arte no estuviera restringida a un análisis puramente formal de las obras de arte (Warburg, 1966).

En 1932 se publican sus obras completas, *Gesammelte Schriften I – II* (Leipzig – Berlín, 1932), dedicadas al estudio de las obras de Botticelli *La Primavera* y *El Nacimiento de Venus*, donde buscaba analizar las representaciones antiguas en el primer Renacimiento italiano. Para ello, investigó sobre las fuentes literarias, antiguas y contemporáneas que inspiraron al autor de la obra, intentando comprender las ideas sobre teoría del arte y poesía de Boticelli. De esta forma renovó los estudios de la historia del arte, dotándoles de un enfoque que pretendía llegar a la obra de arte a través del examen de su contenido iconográfico (Plazaola, 2003).

Dedicó su vida al estudio de la concepción del mundo de la Antigüedad clásica y al estudio de su pervivencia a lo largo de los siglos. Para ello, recopiló en la biblioteca del instituto todo tipo de publicaciones dedicadas al estudio de cualquier fenómeno de la Antigüedad clásica y su desarrollo a lo largo del tiempo, formulando un método interdisciplinar en el que la imagen ocupa el lugar central.

Figuras de la talla de Ernst H. Gombrich, Fritz Saxl, Ernest Cassier, Edgar Wind o Erwin Panofsky conformarán la Escuela de Warburg, agrupada en Londres en torno a la Biblioteca Warburg para la *historia de la cultura* tras su exilio de Hamburgo por la ocupación nazi. El surgimiento de la revista *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* enriquecerá y definirá el método iconológico, conformándolo como herramienta fundamental para el conocimiento de la ideología de un periodo histórico concreto. El imaginario impregna la integridad de las ramas del pensamiento, la Iconología ha de ocuparse de todas ellas, el iconólogo se revela como un humanista erudito de saber casi enciclopédico, versado en literatura, religión, arte, ciencias políticas, historia, filosofía, astrología, lenguas clásicas, etc., en suma, toda la cultura del hombre ha de estar dispuesta para la revelación del contenido de una obra, así como para desvelar lo que conlleva la ejecución de ésta. En este sentido, encontramos una primera aproximación a la tan anhelada interdisciplinariedad, siguiendo a Lafuente Ferrari, *la obra de arte es una entidad de la que parten, como los filamentos de las neuronas, conexiones*

con las creencias, las ideas, la situación histórica de los hombres que las crearon⁶.

El método de la Escuela de Warburg pretende presentar el imaginario como pieza clave del pensamiento y como uno de los motores de la Historia. El fin de la Iconología sería encontrar el significado de la imagen a partir del estudio de las fuentes remotas a las que podrían haber tenido acceso los artistas.

Uno de los representantes más significativos de esta escuela fue Sir Ernest H. Gombrich. Gran especialista del mundo de la representación, del dibujo y de la imagen, nació en Viena, en 1909. Cursó Historia del Arte en la Universidad de Viena, en la cátedra de Julios von Schlosser. También asistió a clases de Wölfflin, que, como él mismo confesaría más tarde, le hicieron un escéptico ante el análisis formal de la representación artística. Su tesis versó sobre el arquitecto Giulio Romano y su Palazzo del Té en Mantua. Se centró en el estudio del manierismo, de moda en la época gracias a Max Dvorak, que propuso que esta corriente fue producto de la época de la Contrarreforma, de las tensiones del Cinquecento, en las pautas de la *Geistesgeschichte o historia del espíritu*. Gombrich se revelará ante esto, pues en su tesis afirma que no existía esa mentalidad angustiada y constreñida por la Iglesia de la reforma católica. Al contrario, los documentos le mostraban una corte vibrante, extravagante y con enormes ganas de vivir. Estas hipótesis le ponen desde muy temprano en contra del *Zeitgeist o espíritu de la época*, categoría explicativa imperante entre los historiadores por aquel entonces.

La falta de trabajo en la Viena de los años 30 le llevará a aceptar la edición de un libro de historia del arte para niños que publicó en Viena en 1936⁷. Fue un éxito inesperado, que Gombrich atribuyó a su convicción de que cualquier cosa podía explicarse en un lenguaje sencillo. Emigrará a Londres en 1936 para trabajar en el *Warburg Institute*, dedicado a completar y ordenar los manuscritos inéditos de Aby Warburg, tras muchos años, conseguiría llevar a cabo este propósito, en su libro *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (Londres, 1970). Al mismo tiempo, su amistad con Karl Popper le llevará a la conclusión de que el *espíritu de la época*, el idealismo de Hegel, el psicoanálisis y la sociología del arte no tenían rigor científico. Pensaba que era necesario abandonar el lenguaje artificioso a favor de explicaciones sencillas y racionales ante los problemas de la obra de arte, recurriendo para ello al sentido común y la lógica.

Tras la guerra, el Instituto de Warburg fue incorporado a la Universidad de Londres y Gombrich inicia su carrera docente en la cátedra de tradición clásica, donde estudiaba la cultura del Renacimiento, el neoplatonismo, la simbología, la literatura... Publicó *The Story of Art*, el trabajo que le llevó a la fama, en 1950, en su afán por cumplir su compromiso de hacer una historia del arte para jóvenes. Fue un libro divulgativo, pero de enorme éxito, que ofrecía al lector una primera orientación en obras, estilos y artistas para su posterior ampliación. En 1960 publicó *Art and Illusion: A study in the Psychology of Pictorial Representation*, en esta ocasión, se preocupó por analizar porqué en cada momento histórico la realidad se ha representado de

una manera distinta. En su intento por refutar las teorías de Riegl sobre la evolución de los estilos, expondrá alternativas a partir de la psicología del conocimiento y las ideas de Popper, especializándose aún más en el campo de la psicología de la representación, la abstracción y la expresión. Su interés en la psicología y la imagen se refleja en sus libros *Illusion and Art* (1973), *The image and the Eye. Further studies in the Psychology of Pictorial Representation* (1982), *The uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication* (1999)... donde matiza y amplía las teorías de arte e ilusión, la representación del parecido, la expresión gestual, el movimiento o la perspectiva (Montes Serrano, 2002)...

Otro de los miembros más destacados de la Escuela de Warburg fue Erwin Panofsky. Nació en Hannover, en 1892, enseñó en la Universidad de Hamburgo desde 1921, hasta que tuvo que emigrar a Estados Unidos, donde murió en 1968. Dedicó su carrera a encontrar los vínculos entre la Antigüedad, el Medievo y el Renacimiento a través de los sutiles cambios en sus formulaciones iconográficas. Se interesó en descubrir la persistencia del mundo pagano a través de la Edad Media cristiana hasta Renacimiento. Para ello, estudió cómo los temas mitológicos y las corrientes filosóficas del mundo antiguo se habían integrado en la tradición cristiana creando una forma consistente que fue la base de la civilización occidental, desechariendo las teorías historiográficas que presentaban la Edad Media como una ruptura con la Antigüedad. Con un arsenal de información literaria, teológica, científica, filosófica y política, relacionó textos e imágenes con el periodo que los produjo, indagando metódicamente en sus antecedentes icónicos.

A lo largo de su vida trabajó en muy diferentes temas. Su tesis doctoral, titulada *La teoría artística de Durero* (1915), se centró en la figura de Alberto Durero, a quien dedicará algunos trabajos más, como *La melancolía de Durero* (1923) o *Vida y Arte de Alberto Durero* (1943). Se interesó mucho por la teoría del arte, tema sobre el que publicará sus trabajos más excelentes, *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* (1924), *La perspectiva como forma simbólica* (1927), *Estudios sobre iconología* (1939), *El significado en las artes visuales* (1955)...

Su obra supuso una profunda renovación para los estudios de Historia del Arte y la definición de su método iconológico provocó un cambio en la consideración de la representación artística hacia una perspectiva íntegra y global. Su pensamiento se enmarca en la reacción en contra del formalismo exacerbado que Wölfflin predicaba, alegando que campo estilístico y significado no podían ser separados: *En la obra de arte la forma no puede separarse del contenido, la distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos [...] deben entenderse como algo que comporta un significado que sobrepasa lo visual* (Panofsky, 1972).

Afín a la Psicohistoria de Riegl o Dvorak, plantea que la obra artística presenta una fuerte conexión entre fenómenos históricos intrincados y el pensamiento coetáneo. Para

entenderla, es necesario conocer la historia, estética, ideología religiosa, literaria, filosófica así como la situación social de una determinada época. Panofsky rebasa el campo de la iconografía cuando pretende hallar el significado profundo de la imagen, pues ésta refleja escenarios históricos concretos que dejan su huella en la forma misma de la obra e introducen nuevas ideas impulsadas por cambios temporales y mentales, a los que pretende acceder la iconología (Lafuente Ferrari, 1972).

Con todo, Pierre Francastel lanzará ataques contra el método de Panofsky, reprochándole haber concebido las relaciones del arte y la sociedad como pasivas y de pura dependencia. Para la sociología del arte, Panofsky, al relacionar obras de épocas diferentes por contenidos semejantes, supone que unas y otras tienen en común ciertas tendencias generales y esenciales del espíritu humano, con lo que establece una continuidad entre todas las culturas que sólo puede sostenerse si se ignoran las diferencias entre modos de producción y formaciones sociales (García Canclini, 1979).

Panofsky publicó la primera versión de su método de interpretación de obras de arte en 1932 en la revista *Logos*, nº 21 y lo tituló *Das Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. Lo recuperará para la edición de los *Studies in Iconology* (1939) así como en *Meaning in the Visual Arts* (1957).

En estas obras, reitera que la Iconología debe poner el énfasis en el desciframiento del contenido y de la intención expresiva y propone:

Cuanto más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la idea y la atribuida a la forma, con tanta mayor elocuencia manifestará la obra lo que se denomina su contenido. Este contenido, en cuanto distinto del tema tratado, puede ser descrito, según las palabras de Peirce, como aquello que una obra transparenta pero no exhibe. Es la actitud fundamental de una nación, un período, una clase social, un credo religioso filosófico: todo esto cualificado inconscientemente por una personalidad y condesado en una obra (Panofsky, 1979).

Panofksy pretendió demostrar la unidad de todos los fenómenos culturales de un período determinado en busca de analogías entre obras aparentemente heterogéneas, con el objetivo de definir los principios fundamentales que las unen, ya que son la prueba de que expresan una misma visión del mundo y de que remiten a una estructura subyacente e inconsciente que modela el pensamiento y el arte de una época determinada (Gómez, 2003).

Antes de iniciar cualquier análisis será fundamental recoger y verificar toda información disponible sobre el medio, el estado de conservación, la época, el autor y el destinatario. Una vez superada esta primera fase de recopilación de datos, podremos seguir los pasos que Panofsky denominó como una investigación arqueológica de la obra de arte (Panofsky, 1979):

- Fijar espacio y tiempo histórico de la obra.

- Cotejar la obra que estudiamos con otras del mismo género.
- Aislar las aportaciones individuales del artista de las de sus antecesores y contemporáneos.
- Analizar los textos que reflejen convenciones estéticas del momento, consultando la “historia de los motivos” y atendiendo a los principios formales que rigieron la creación artística de la imagen. Estudiar la interacción entre las influencias literarias y estas tradiciones de representación para fundamentar una “historia de los tipos”.
- Consultar textos teológicos o mitológicos, para la identificación del tema.
- Familiarizarse con las condiciones filosóficas, religiosas y sociales de otras épocas y culturas, lo cual permitirá corregir la subjetividad inherente a cualquier interpretación histórica de la imagen.

Panofsky dividió su método iconológico en tres fases atendiendo a los distintos niveles de significado que pueden encontrarse en la obra artística (Vid. Tabla 2) (Panofsky, 1972; 1979):

1. Fase Preiconográfica.

Significación primaria o natural. Identifica las formas puras inmediata y simultáneamente como representación de objetos naturales, captando ciertas cualidades expresivas como un gesto, una postura, una atmósfera... Se trata de una interpretación elemental, descriptiva y empática, basada en la reacción sensible del observador ante el objeto que contempla. Panofsky la divide en significación fáctica, aprendida sencillamente al identificar formas visibles con objetos conocidos, y significación expresiva, matiz psicológico captado gracias a la empatía o sensibilidad. Se basa en aplicar la experiencia práctica, cuando ésta no es suficiente, será necesario acudir a un libro o a un especialista. Sin embargo, esto no garantiza su corrección, de manera que será necesario aplicar los supuestos que propone la historia de los estilos, que estudia cómo, bajo diversas condiciones históricas, objetos y acontecimientos se han expresado a través de determinadas formas.

2. Fase Iconográfica.

Significación secundaria o convencional. Es inteligible en lugar de sensible, establece una relación entre motivos artísticos y temas o conceptos aceptados comúnmente en el contexto en el que se produjo la imagen. Al entrar en el mundo de los hábitos sociales y culturales, debe tener en cuenta los supuestos no conscientes que aplican los sujetos en su determinado contexto. Su fin es la identificación de la imagen, las historias y las alegorías, compete por tanto a la iconografía y supone una identificación correcta de los motivos. Gracias a su labor descriptiva y clasificatoria, la Iconografía informa sobre cuándo y dónde determinados temas fueron representados a través de unos u otros motivos específicos, fija fechas y establece la autenticidad de las obras. Por ello, se conforma como una base indispensable para toda

investigación posterior. Supone un conocimiento de los temas a partir de las fuentes literarias y orales que podría haber utilizado el autor de la obra. No obstante, esto no es suficiente, es necesario conocer la historia de los tipos, que expresa la forma en que, en un determinado contexto, los temas y conceptos específicos se han expresado a través de los objetos y acontecimientos.

3. Fase Iconológica.

Significación intrínseca o contenido. Las formas puras, los motivos y las alegorías son manifestaciones de principios subyacentes, en palabras de Ernest Cassier, “valores simbólicos”, su descubrimiento e interpretación es el objeto de la iconología, en contraposición de la iconografía. Estudia los cambios en el tratamiento de los temas, lo cual refleja los cambios en la sensibilidad del momento, así como es prueba de que una determinada doctrina filosófica o religiosa influye en las formas. Estos cambios reflejan situaciones históricas concretas que dejan su huella en la forma de la obra e introducen nuevas significaciones advenidas por cambios mentales y temporales. La iconología recoge los datos recopilados por la iconografía e investiga sobre ellos, su origen, interacción, influencias, propósitos y tendencias. Pretende conocer los principios básicos por los que se elige un determinado motivo, para ello, es necesario lo que Panofsky llama una “intuición sintética”, que inevitablemente se verá condicionada por la cosmovisión y psicología del intérprete. Esta subjetividad puede ser corregida por la *historia de los síntomas culturales en general*⁸, que investiga el modo en que en un determinado contexto, las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresan a través de temas y conceptos específicos. Es decir, contrastar el contenido de la obra con otros documentos vinculados a ésta en la mayor cantidad posible y a la inversa, contrastar los acontecimientos históricos con las obras de arte del momento, alcanzando la interdisciplinariedad:

En la búsqueda de las significaciones intrínsecas, o contenido, es donde las diversas disciplinas humanísticas coinciden en un mismo plano, en lugar de subordinarse las unas a las otras. (Panofsky, 1979).

Pese a que Panofsky distingue tres esferas para el estudio de la obra de arte, defiende que ésta debe tratarse como un fenómeno único, global e indivisible. Por ello, el método iconológico es de síntesis, más que de análisis.

Fase interpretativa	Objeto de estudio	Expresión	Significado	Herramienta interpretativa	Principio Correctivo
Preiconográfica	Motivo	Formas puras	Primario o Natural	Experiencia y empatía	Historia del Estilo
Iconográfica	Alegoría	Temas específicos	Secundario o Convencional	Fuentes literarias	Historia de los tipos
Iconológica	Valor simbólico	Tendencias de la mente humana	Intrínseco o Contenido	Intuición sintética	Historia de los símbolos

Tabla 2. Método iconológico de Erwin Panofsky.

Su voluntad fue crear una historia de las ideas de la humanidad a partir de los contenidos iconográficos de las imágenes, es decir, plantear la Historia del Arte como la Historia de las ideas y contenidos ideológicos del mundo del imaginario del hombre. Convirtió así la representación artística en un objeto igualmente interesante para el historiador del arte como para cualquier otro historiador.

3.3. La Sociología del Arte.

Durante el siglo XX, una nueva renovación metodológica impulsa la introducción de la Sociología en los estudios históricos. Desde un principio la relación entre Historia y Sociología ha sido muy estrecha, ya que esta última afirma que resultaría inaceptable una Historia que no fuera social o una Sociología que ignore los procesos de formación de las estructuras que estudia. La Sociología del Arte se encuentra dividida en muy diversas corrientes, desde la sociología de las obras de la civilización de la escuela de Warburg, el empirismo de Alphons Silbermann, el marxismo o el estructuralismo presentado por Pierre Francastel, su relación se ha distinguido siempre por un largo desacuerdo. Entre ellos, Silbermann cuestiona la indefinición metodológica de la sociología del arte así como la carencia de un marco teórico único de análisis.

La influencia de la Sociología en la teoría del arte la llevará a cuestionarse profundamente el idealismo, que pretendía presentar al artista como un genio inspirado cuyo contexto no le afectaba en la elección de forma y contenido para la composición de la temática de sus obras. Muy al contrario, la Sociología defiende la necesidad de reconocer los condicionamientos que derivan de la producción, circulación y consumo de los bienes artísticos y pretende estudiar las prácticas simbólicas en relación a las formas materiales de producción.

La representación artística se enriquece con las miradas e imaginación del público, al circular por clases sociales y períodos distintos, su sentido se altera y se va redefiniendo: la comunicación y recepción de la obra son momentos constitutivos de la misma. El arte se transforma para redefinir sus vínculos con la sociedad, es por ello que para la Sociología, *el objeto de estudio no puede ser la obra de arte sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían* (García Canclini, 1979).

Para entender el arte en la sociedad, es imprescindible estudiar cómo se inserta éste en el contexto social y analizar en qué medida se deforma por sus condicionamientos socioeconómicos e ideológicos y con qué medios es capaz de reaccionar sobre ellos. Para descubrir cuáles son los condicionamientos sociales que influyeron en la creación de la obra de arte, es necesario incluir la obra en la trayectoria global del artista, estudiar la escuela o taller en el que se incluye el autor de la obra y conocer el mundo que rodea a esta escuela de artistas y su gusto estilístico.

La sociología del arte afirma que es posible correlacionar la elección de las formas

artísticas con una determinada clase social, ya que reflejan aspectos inconscientes y afectivos propios de su grupo, por lo que no es posible tomar la cultura como un hecho global. No es posible separar el contenido de la forma porque lo ideológico actúa simultáneamente en lo que las imágenes expresan y en el modo en el que se representan (García Canclini, 1979).

El método para el análisis sociológico del arte pasaría por diversas fases, que podrían resumirse de este modo (García Canclini, 1979):

1. Delimitación del contexto.

- Análisis de la influencia de *macrocondicionamientos o condicionamientos mediatos* sociales sobre el arte. Estudiar cómo el desarrollo tecnológico e industrial propone nuevos escenarios para la representación artística.
- Análisis de *microcondicionamientos o condicionamientos inmediatos*. Cómo repercutieron las transformaciones tecnológicas en la relación entre los artistas y los materiales. La sociología del arte niega el individualismo, ya que la elección de los temas por los artistas estarán condicionados por su pertenencia a una determinada clase social.

2. Ubicación del arte en la estructura social.

- Análisis de la estructura general de la sociedad y sus relaciones de dependencia, incluyendo modo de producción, formación socioeconómica, coyuntura...
- Análisis del lugar asignado al arte en el conjunto de la estructura social, económica, tecnológica, política, religiosa, así como su relación con la estructura de clases.

3. Estructura del campo artístico.

- El proceso *material*. En el que se incluyen los medios de producción o tecnología y las relaciones sociales de producción, divididas en tres escalones: artistas, intermediarios y público; instituciones, comercios y propaganda; y por último las relaciones internacionales.
- El proceso *ideológico*. Estudiar la representación en imágenes de los condicionamientos socioeconómicos por parte del artista así como el estudio de cómo se refleja la doctrina ideológica de otros textos, artistas, difusores y público en la realización e interpretación de la obra.

La élite dominante apoya su hegemonía en la opresión económica y en el control ideológico. Por ello, el arte es un hecho social utilizado como instrumento de sumisión hegemónica por parte de las clases dominantes hacia las sometidas, para distinguirse y emitir información deformada. El arte puede usarse para legitimar la opresión tanto como para movilizar a los oprimidos, tanto para conocer y comunicar como para enmascarar y dividir, proyectando los conflictos existentes en la estructura social (García Canclini, 1979).

El máximo representante de la Sociología del Arte, Arnold Hauser, autor de *The social history of art* (New York, 1951) y *The Sociology of Art* (Chicago, 1982), dedicó su vida a analizar las funciones sociales de los participantes en el proceso estético, artistas, mercaderes, críticos, mecenas, público... en cada época. Se preocupó por analizar los medios por los que el arte vincula a la sociedad a través de los diferentes estilos decorativos, por lo que trabajó en la relación entre el arte y los medios de comunicación de masas. En su creencia en que el proceso artístico encuentra diferentes manifestaciones según las clases sociales, distingue entre:

- *Arte del pueblo*, de trabajadores e ignorantes, que participan de él como productores o receptores.
- *Arte popular*, del público medianamente ilustrado, burgués y pasivo, tiende a la masificación.
- *Arte de las élites*, el único y verdadero, pues responde a la fórmula del arte por el arte.

Esta clasificación se toma hoy de forma mucho más moderada. La sociología marxista prefiere afirmar que las clases sociales participan de un modo desigual de los medios de producción, lo cual condiciona diferentes accesos a la educación y a los sistemas estéticos. Al mismo tiempo, se pregunta cómo las relaciones de producción y los intereses de clase han condicionado y deformado, en cada etapa, la práctica artística. Para la sociología marxista, el arte no sólo representa las relaciones de producción, las realiza (García Canclini, 1979), porque no es posible concebir siquiera una producción material o económica que no sea al mismo tiempo producción de sentido o de símbolo (Giménez, 1978).

En esta línea, Karl Mannheim, estudioso de la sociología del conocimiento y autor de obras como *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation* (Contribuciones a la interpretación de la visión del mundo, Hözel, 1923), propuso que la obra de arte podría analizarse siguiendo dos perspectivas:

- El *método inmanente*, que se centraba en el análisis estético de la obra, así como en los contenidos explícitos de ésta y que correspondía al campo de la estética.
- El *método genético*, que examina la génesis histórica y social de la imagen, entrando en el campo de la sociología, que busca analizar las condiciones sociales del surgimiento de una corriente artística o una obra de arte.

La propuesta de Mannheim es dar con un método que uniera las dos alternativas, pues un sociólogo de la cultura no podía contentarse con analizar sólo los aspectos exteriores, sino que debía incluir en su análisis la obra misma. Esta síntesis se tradujo en su *método de interpretación documental*, cuyo objetivo era descubrir en la representación artística la expresión de una postura ante el mundo característica de la época en la que ésta fue realizada, demostrando que en las diferentes esferas de la cultura de una época se puede encontrar un

estilo común.

En su libro de 1923, *Contribuciones a la interpretación de la visión del mundo*, Mannheim distingue tres niveles de sentido en su método documental sobre los que más tarde Panofsky asentaría su método iconológico (Barboza, 2006):

- Sentido objetivo.

Reconocer la imagen. La imagen se interpreta como la representación de una situación concreta. Para su correcta interpretación, es necesario contar con la experiencia cotidiana, de forma que sea posible reconocer en una imagen la representación de un determinado objeto. Para ello, será imprescindible el conocimiento de los principios estilísticos.

- Sentido expresivo.

Reconocer la intención del artista. Analiza el contenido expresivo que el artista intenta manifestar a través de su obra. Se diferencia del segundo estrato de significación que propuso Panofsky en que pretende revelar la intención del autor de la obra, mientras que el estrato iconográfico busca mostrar el conocimiento literario transmitido a través de la obra.

- Sentido documental.

Reconocer la realidad que representa. Busca desvelar en la imagen la visión del mundo que se manifiesta en ella. Se corresponde con el nivel iconológico de Panofsky, pues entiende la imagen como un documento que expresa la determinada actitud emocional del período o la sociedad que la produjo.

Como sociólogo de la cultura, Mannheim creyó fervientemente en la aplicación de este método a todo fenómeno humanístico y no sólo al arte. El método social de la cultura se revela como global e interdisciplinar, pues examina los aspectos tanto formales como de contenido, analizando la concepción del mundo que todo fenómeno cultural contiene, mostrando que las diferentes esferas culturales de una generación se expresan con un estilo común (Barboza, 2006).

4. Iconografía y Arqueología: La búsqueda del método.

La Iconografía es una línea de trabajo actualmente muy activa en la historiografía española. Dentro de la Arqueología, es una disciplina que promete una muy fértil investigación y abre grandes expectativas en la comunidad científica, ya que permite la aproximación al pensamiento ideológico, político, económico, religioso, etc. de las sociedades de la Antigüedad. En España, los debates entorno a su metodología son frecuentes. Más allá de la labor desarrollada en los diferentes Departamentos de las Universidades, destacan los trabajos de investigadores como el Dr. Ricardo Olmos (Director de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma), la Dra. M^a Paz García-Bellido (CSIC), el Dr. Javier Arce (CSIC) o la Dra. Fabiola Salcedo (CSIC). Pese a los esfuerzos de estos dos últimos estudiosos, en la actualidad, la mayoría de los trabajos destacados se centran en la iconografía ibérica, por lo que

el potencial que llevan los signos hispanorromanos, dentro del contexto Mediterráneo en el que se desarrollan, está menos considerado.

En palabras del Dr. Olmos, la Iconografía ha contribuido al despertar del sueño dogmático de una Arqueología encerrada en el Positivismo y tan escéptica que sólo aceptaba lo palpable, contable y demostrable (Olmos, 1996). La pretensión de tratar a la Historia como una ciencia empírica, empobrece los resultados que ésta puede ofrecernos. Si aceptamos las tesis de Ortega y Gasset, reconoceremos que el hombre no se puede medir y, por ello, deberemos admitir que tampoco se puede contabilizar su pensamiento, el cual embarga gran cantidad de hechos que forman parte de lo inconsciente y lo irracional. A pesar de los riesgos que entraña la ambigüedad de cualquier lectura iconográfica, es, hoy por hoy, una de las mejores herramientas que tiene la Arqueología para desvelar los signos culturales de la Antigüedad.

La explosión de los estudios iconográficos en la Arqueología se produjo en los años 70, cuando la fe en las tipologías y el interés por lo oriental lleva a la aparición de abundantes estudios de las imágenes fenicias, egipcias, sirias y chipriotas. Actualmente, la Arqueología se encuentra en un estadio de revolución metodológica. En este panorama de profusión en la publicación de libros, concesión de investigaciones y planteamiento de innovaciones teóricas, es necesario incluir la necesidad de proponer nuevos modelos de razonamiento para repensar la imagen de la Antigüedad desde su propio lenguaje. La Iconografía ha conseguido abrirse camino en el método arqueológico considerando múltiples puntos de vista, como el estudio antropológico, artesanal, del comercio, de la religión, de la relación del hombre con la naturaleza o la semiótica de la imagen.

Los enfoques con los que se puede utilizar la Iconografía por la Arqueología son pues muy abundantes. Gracias a ella, podemos acercarnos a muchos aspectos de la Antigüedad, en particular a las sociedades sin textos, como la fenicia o la ibérica, donde sin las imágenes, habría sido muy difícil, si no imposible, estudiar puntos importantes, como los procesos de transformación de las estructuras de la sociedad y de su ideología, la función política y propagandística del mito, el valor de los signos icónicos como indicio territorial y de identidad de grupo, la investigación de los ritos de iniciación a través de su representación artística...

Igualmente son fértiles los puntos de vista metodológicos y teóricos del uso de la iconografía en la Arqueología. Así, el debate está abierto al estudio de la imagen en relación a sus valores simbólicos y narrativos, la renovación de los sistemas de análisis y clasificación de los signos (con el fin de establecer una tipología de los mismos que facilite su catalogación para el posterior estudio de su origen y evolución) o al estudio de los motivos en relación a los soportes en los que estos se realizan.

En su investigación sobre la comprensión de la iconografía ibérica, Ricardo Olmos recuerda la necesidad de encontrar un método más o menos consensuado y que pueda ser utilizado por los arqueólogos para el análisis de las imágenes de la Antigüedad. La propuesta de

Olmos se basa en el análisis de los lenguajes de la representación artística, estableciendo (Olmos, 1993, p. 92):

- *Su Sintaxis*: Donde se constituyen las relaciones más o menos constantes que, dentro de un dilatado grupo de imágenes, se pueden descubrir mediante la combinación de tipos icónicos. Valorar origen y evolución de esta correlación de tipos a favor de la transformación del contenido será fundamental, pues enuncian la evolución en las sensibilidades, tendencias y mentalidades.
- *Su Semántica*: Analizar las relaciones de significados. Éstas se asientan en la capacidad de metamorfosis de los símbolos al combinarse entre sí. En este sentido, es interesante considerar la pervivencia de los valores semánticos así como sus cambios en el tiempo.

Esta necesidad de establecer una metodología consensuada, unida a la obligatoriedad en los estudios humanísticos de lograr la implicación de diferentes ciencias en un marco de interdisciplinariedad, implica el uso, complementario de la propuesta de Olmos para el análisis de la imagen, de herramientas terminológicas procedentes de la Semiótica, como las que a continuación se describen:

1. Signo y Semiosis.

El proceso por el cual algo funciona como signo se denomina semiosis. Según Eco, la semiosis es una acción, una influencia, que es o implica una cooperación entre tres cosas: el signo, su objetivo y su intérprete [...] Esta influencia tri-relativa no se puede nunca dividir en acciones entre pares. (Eco, 1972) Para Morris (1936), podemos considerar que un objeto es un signo en cuanto alguien es capaz de interpretarlo como tal. Según Saussere, el signo es una entidad psíquica de dos caras íntimamente unidas y que se reclaman recíprocamente, el significante (en nuestro caso, la forma de la imagen) y el significado (el concepto). (Saussere, 1981) Expresión y contenido se relacionan estrechamente en las circunstancias previstas por un código convencional.

2. Semiótica.

La ciencia que se encarga de estudiar la semiosis es la semiótica. Es la teoría general de los signos, la ciencia de las propiedades generales de los sistemas de signos. Peirce la califica como la *doctrina de la naturaleza esencial y las variedades principales de la semiosis*. (Peirce, 1934) Peirce, en su afán por encontrar el mecanismo por el que los signos lingüísticos se combinaban para crear un lenguaje, opinaba que el estudio del signo comunicativo debía ser primordial. No es de extrañar, pues según Eco la semiótica estudia todos los procesos culturales, entre ellos, la comunicación. Este autor considera dos niveles o umbrales dentro de esta ciencia. El umbral inferior de la semiótica está formado por el límite entre *señal* y *sentido*; el umbral superior, por los *fenómenos culturales, que son sin ninguna duda signos* (Eco, 1972). Es decir, en el nivel más bajo de la semiótica, encontramos la actualización de cada señal en un contexto

determinado, mientras que en el nivel superior se ubicaría la propia comunicación, que no es más que una concreción del conjunto de signos que compone la lengua.

Por otra parte, Morris (1936) confiaba en que el individuo contemporáneo, que aún estando sometido a un interminable acoso de signos con los que otros pretenden conseguir sus fines, pueda llegar a conducirse crítica e inteligentemente. En otras palabras, la lengua se compone de signos que permiten establecer un vínculo entre palabra y realidad. Este vínculo se crea por convención, por lo que los hablantes de una lengua deben aprender su significado necesariamente, con el fin de poder utilizarlo adecuada e inmediatamente.

3. Icono, Índice y Símbolo.

El *ícono* pertenece a una clase de signos lingüísticos que, junto al *índice* y al *símbolo*, permite establecer una relación bipolar entre el *signo* y la *cosa* o *referente*. Estos son los tres elementos más importantes dentro de las relaciones semióticas. El *ícono*, del griego εἰκὼν, se construye a partir de una semejanza existente o preexistente, es decir, niega la idea de que los signos puedan ser convencionales. En la plástica, el ícono es aparentemente natural y análogo a los objetos que sustituye. Basándose en el carácter sintético de las imágenes, el ícono goza de una relación directa y simultánea con la realidad, al tiempo que la representa, transforma y reconstruye en un proceso semiótico. (Zunzunegui, 1985) El *índice* funciona como signo de acuerdo con una relación causal establecida entre dos fenómenos, por aparición conjunta temporal-local. Por ejemplo, el humo es un índice de fuego. (Peirce, 1934) El término que completa este grupo es el *símbolo*, palabra que procede de la voz griega σύμβολον. En la semiótica de Peirce (1934) y Morris (1936), frente al ícono y el índice, el símbolo es un signo que representa su objeto por convención (esto es, por arbitrariedad) y que funciona basado en un enlace realizado al azar entre el cuerpo sígnico y el concepto. Por tanto, su comprensión exige interpretación, no sólo contemplación y sólo tendrá sentido dentro de la comunidad que lo crea. Según se desprende de estas ideas, no es fácil mantener la relación entre similitud objetual (*ícono*), contigüidad vivencial (*índice*) y analogía institucionalizada (*símbolo*).

4. Metáfora.

Si acudimos a los diccionarios de lingüística, encontramos distintas acepciones de metáfora. Lewandowski (1995) habla de μεταφορά, *metáfora*, como la *transposición entre significados y designaciones*. Esta relación se basa en las similitudes de aspecto externo, función y uso a través de la comparación implícita entre estos factores. Este autor retoma el enfoque de Schippan (1972), que concibe la transposición basada en las similitudes entre significado primario y secundario, que pueden tener su origen en las relaciones de similitud entre ellos.

5. Alegoría.

Una forma especial de metáfora es la alegoría. Según el Diccionario de la Real Academia, una alegoría es una ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa

diferente. En otros términos, una creación en la que una cosa representa o significa otra diferente. Suelen representar ideas abstractas o virtudes humanas, por lo que su carácter es esencialmente moralista. Las grandes escuelas y pensadores de la Antigüedad han recurrido a la alegoría como medio para exponer sus modelos filosóficos. En escultura y pintura, es la representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras. En un discurso u obra, supone el uso de un conjunto de varias metáforas consecutivas presentando un sentido recto y uno figurado, ambos completos con el fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente.

Para Cochin, *la alegoría, por servir de lengua universal a todas las naciones, tiene la necesidad de ser clara, explicativa, elocuente. Privada de sus cualidades esenciales ella no ofrece más que un enigma oscuro, fatigante, descontextualizado, similar a lo que los egipcios se esforzaron por cubrir con un velo impenetrable* (Gravelot y Cochin, 1791).

6. Metonimia.

En lo que respecta a la *metonimia*, Lewandowski (1995) dice que es la *sustitución de una expresión por otra relacionada con ella en forma real*, esto es, causal, local o temporal. En otras palabras, se habla de una figura literaria mediante la cual un término es sustituido por otro ligado al primero por relación de contigüidad: *la parte por el todo*, la causa por el efecto, el autor por su obra, etc. Su significado depende estrechamente de su concordancia con el contexto.

7. Personificación.

Característica del pensamiento mítico, se define por expresar cualquier idea en forma humana. En la objetivación, la idea no vendrá expresada en forma humana, sino a través de un objeto animado o inanimado.

8. Atributos.

Se trata de objetos animados, animales o vegetales, o inanimados, que se encuentran en estrecho contacto con la personificación, matizan su significado, la identifican y le transfirieren parte de su naturaleza. Los atributos pueden ser exclusivos de una personificación, distintivos de ésta, por lo que pueden llegar a sustituirla, o compartidos, donde su significado variará en función de la personificación a la que acompañen. (Salcedo, 1996)

9. Adjuntos.

Transmiten una idea a una personificación, pero su referencia simbólica no es única. Se caracterizan por una polisemia o ambigüedad de significados que los hacen insuficientes para distinguir inequívocamente una personificación, por lo que no pueden sustituirla.

Los términos presentados confirman que la sintaxis y la semántica se entrelazan íntimamente tal y como lo hacen forma y contenido, inseparablemente y al servicio de la comunicación de un determinado mensaje. Sin embargo, la mayor o menor comprensión del significado intrínseco de la imagen derivará de nuestro mayor o menor conocimiento de los contextos en los que ésta se desarrolla.

4.1. El estudio de los contextos.

Si intentamos estudiar un signo ignorando la coyuntura espacio temporal en la que éste se crea, la lectura que obtendremos no tendrá la consistencia científica que se demanda. De igual modo es necesario tener en cuenta la versatilidad de un signo, ya que podría haber tenido varios significados, así como sucesivos usos, mientras que nosotros vemos sólo uno. Para corregir este problema, habrá que recurrir a la lectura de las piezas en relación a otras y ello dentro del contexto artístico y tecnológico en el que se encuentra la sociedad que estudiamos, vinculándolas, de forma dialéctica, al enorme circuito de intercambios ideológicos y materiales que fue el Mediterráneo. Habrá que atender a las advertencias de Aby Warburg, que, como hemos visto en el apartado anterior, proponía que en una misma época podían convivir tendencias y cosmovisiones diferentes⁹.

El mundo antiguo no fue homogéneo, como habitualmente se cae en la tentación de pensar, fue enormemente rico y plural. Por esta razón, pretender analizar las imágenes como unidades aisladas en sí mismas no es posible. No son autónomas, hay que utilizar un método en el que se las trate como unidades dentro de un sistema global, teniendo en cuenta el amplio número de condicionantes con los que éstas se relacionan.

4.2. Soporte y Contenido.

A la hora de enfrentarnos con el estudio de la imagen en la Antigüedad, hemos de recordar que, exceptuando el helenismo, el arte rara vez tuvo como fin crear belleza o generar placer estético. Las imágenes tuvieron un significado más trascendente, habitualmente religioso, en relación al culto, o social, como expresión de poder y vehículo para la transmisión de mensajes desde los grupos dominantes a los dominados. El análisis iconográfico desde una perspectiva histórico – arqueológica apreciará los valores estéticos de las piezas, pero únicamente en la medida en que manifiestan un mayor o menor grado de destreza técnica, a veces resultado de una influencia foránea, revelando los recursos económicos de quienes las encargaron. Este punto de vista persigue ensalzar la función social de la imagen, independientemente de su relativa belleza. Desde una perspectiva histórica, la calidad de una obra sólo debe juzgarse a raíz de dos factores, el técnico y el económico, teniendo presentes que en la investigación debe trabajarse con obras más y menos bellas. (Quesada, 1997)

Por esta misma razón es casi imposible utilizar las categorías más comunes de la historia del arte para dividir las producciones artísticas de la Antigüedad. Artes mayores o menores, carácter público o privado o significado más o menos político son cualidades difícilmente determinantes para una clasificación de las piezas. Por ello, habitualmente se utiliza un criterio divisorio en función de los soportes, pese a la dificultad que entraña separar, en muchos casos Arquitectura, Escultura y Pintura. Para la aplicación de un método iconográfico en la Arqueología, es forzoso tener en cuenta el material donde se trabaja la imagen. El estudio

pormenorizado de la relación tipo – soporte, lleva a la conclusión de que en muchas ocasiones interesa transmitir una determinada idea sobre una forma concreta y en un soporte preciso. Esta elección no será arbitraria, sino que dependerá de la intención con la que se encargó la realización de la pieza, reafirmando el uso sociocultural de la imagen.

4.3. Referencias simbólicas y polisemias.

Se acepta pues que, habitualmente, la imagen contiene más de un significado, aunque esto no sea siempre evidente. Esta ambigüedad polisémica de contenidos se vincula, en muchos casos, a los intereses de propaganda del poder. Para llegar a alcanzar una comprensión amplia del significado de la imagen, así como su origen y evolución, será necesario discernir el *espectro referencial de la imagen*, es decir, separar los estratos simbólicos que, sobre un mismo motivo y por la acción del tiempo, componen, como un puzzle, el significado intrínseco de la imagen. Revelar y describir estos estratos superpuestos permite la aproximación al conocimiento de cómo actúan los valores simbólicos de la mente humana a través del tiempo, y cómo dejan una marca reconocible de los intereses políticos por los que, posteriormente, se escogerán determinadas imágenes para expresar y legitimar el poder.

Fabiola Salcedo distinguirá dos categorías para el estudio de las referencias simbólicas (Salcedo, 1999):

- *Alusiones simbólicas*. Manifiestan lo que un espectador concreto, culturalmente condicionado reconoce o identifica, frente a una imagen. Pueden existir varias alusiones simbólicas según el momento o el observador.
- *Estratos simbólicos*. Representan la *genealogía* del motivo. Es el repertorio de eventos superpuestos o alusiones residuales, que corresponden a un momento determinado del proceso de construcción de la unidad simbólica. No todos los estratos son igualmente influyentes en la constitución de una alusión y no siempre es posible captar el estrato primario, pues normalmente el significado original, se pierde con el tiempo. En la Antigüedad, el subconsciente y la memoria colectiva contaba con un enorme catálogo de símbolos, elementos visuales y de mitos, resultado de esto, los significados se superponían, Enriqueciendo enormemente la elocuencia de la imagen. (Vid Tabla 3)

Dada esta riqueza polisémica, hay que tener presente que existían imágenes cuyo contenido no era alcanzado por la mayoría de los receptores. Sin embargo, esto no suponía un grave problema, ya que el hermetismo y la ilegibilidad es un factor inherente a la sacralización y legitimación, que eran los objetivos últimos de las imágenes en la Antigüedad. Así, como señala Salcedo, lo incomprendible posee, en determinados contextos, una capacidad persuasiva y motriz basada en ese respeto, casi sagrado, que habita en lo más profundo de nuestro subconsciente. (Salcedo, 1999).

Unidad Simbólica/ Motivo	Estratos / Genealogía Simbólica			Efecto/ Alusión Directa
	Primario	Secundario	Terciario	
Forma	Referencia Original	Propaganda subliminal indirecta	Propaganda política directa	Contenido

Tabla 3. Genealogía simbólica.

4.4. Expresión e Iconografía.

Desde la Antigüedad, la imagen se ha utilizado a servicio de los intereses políticos. Durante la época romana incluso se creará un arte oficial que se expresará a través de todas las representaciones visuales con un único fin: la propaganda del poder. Ésta se expresará a través de tres cauces entrelazados e indivisibles (Salcedo, 1999):

- *El Motivo Iconográfico.* Es una garantía legitimadora, especialmente cuando la imagen es una alusión directa al poder.
- *El Gesto, la Actitud y la Atmósfera.* El *gesto* puede definirse como el mensaje que transmite una figura humana al margen de su fisonomía y de la relación con el resto de figuras que la rodean. Puede ser inherente o no al motivo iconográfico y modifica su significado. Convierte la acción que representa en un estereotipo que se mantendrá sin muchos cambios en el tiempo. En muchas ocasiones, el gesto puede rememorar un determinado ritual. (Salcedo, 1996, p. 41)
- *El Estilo.* Considerado como un lenguaje mediante el que las formas se relacionan entre sí para la constitución de un determinado mensaje. Es un vehículo de expresión de la cosmovisión de una comunidad. La sociedad oriental manifiesta una relación trascendente con el universo que se representa mediante la abstracción, por el contrario, el mundo clásico expresa una relación antropocéntrica, de dominio sobre el cosmos, por lo que su expresión artística será naturalista y orgánica. Pese a todo, hay que actuar con cautela, pues en un mismo documento podemos encontrar la convivencia de naturalismo y esquematismo.

A pesar de los convencionalismos que hablan de un *estilo clásico*, como único y homogéneo y perdurable durante más de diez siglos (desde el V a. C incluso hasta el V d. C), el estilo artístico grecorromano no se mantendrá inalterable, sino que se transformará a lo largo del tiempo, de acuerdo a las necesidades que van surgiendo. (Ver Tabla 4)

Estilo	Concepto de Mimesis	Lenguaje	Relación con el espectador
<i>Clásico Siglo V a. C</i>	Construcción del parecido	Medida, Simetría	Búsqueda de la perfección
<i>Helenístico a partir del Siglo III a. C</i>	Imitación fantástica	Ilusión, Multiplicidad	Deformación del objeto para su correcta visualización
<i>Tardoantiguo Siglo IV d. C</i>	Destrucción del concepto único de mimesis	Lenguaje visual simbólico y abstracto	Espectador participa activamente, pensándola y dotándola de sentido

Tabla 4. Estilo Clásico.

A través de estos cauces, la imagen expresa las claves del mensaje de sugestión y atracción hacia las masas que utilizará el poder para cohesionarlas y dominarlas.

5. Algunas conclusiones.

Desde la definición renacentista de la Iconografía como colección de retratos y de la Iconología como guía para la representación apropiada de las alegorías, hasta el método de interpretación documental de Mannheim, pasando, cómo no, por el método iconológico de Panofsky, las transformaciones que han conocido estas ciencias son indudables. Estos cambios han ido en consonancia con los cambios advertidos en las distintas formas de entender y hacer Historia a lo largo de los siglos. Fiel al pensamiento ilustrado, el Positivismo negaba la posibilidad de entender los símbolos y las estructuras mentales del hombre sin caer en la elucubración. Sin embargo, la concepción de que la única historia que podía escribirse era aquella que podía ser cuantificada, pronto fue superada por un nuevo planteamiento que basaba su estrategia en la ampliación de las fuentes. En esta línea, se descubre la imagen como fuente fundamental. Warburg, Panofsky, Gombrich, Mannheim, entre otros, se sumerjen en el mundo de los símbolos y consiguen hacer ciencia. Constituyen un método propio para el análisis de las representaciones artísticas y salen victoriosos ante las críticas del Positivismo. Descubren que la comprensión de la imagen abre puertas a la comprensión de las mentalidades profundas de cada época, nos hablan de cómo se vivieron los cambios históricos propios de cada etapa y de cómo afectó al común de las gentes los cambios que sufrieron. Es decir, las imágenes, en dos palabras, hacen Historia.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, la imagen no es un instrumento de uso exclusivo del historiador del arte, es también un documento que puede ser leído y analizado para la comprensión de la historia total del hombre. La imagen nos ayuda a acercarnos a la propia realidad de la época que estudiamos, aproximándonos al verdadero objetivo de la Historia: reconstruir y comprender la realidad humana en una determinada época. Y para ello, ¿qué mejor documento podemos encontrar si no es la propia plasmación plástica de la época de unos ideales, de una mentalidad, entendida como una forma de ver y enfrentarse a la vida? Pues siguiendo al profesor Martín González, *la Historia se escribe, pinta, esculpe y estampa* (Martín González, 1999).

Es preciso señalar la importancia de la Iconografía como puente entre el formalismo en la Historia del Arte y la abstracción erudita a la que lleva la Iconología en su máxima expresión. Pese a las críticas, la Iconografía se presenta hoy como una herramienta fundamental para el análisis de las fuentes gráficas de la Antigüedad. La descripción de las formas y estilos, para su encuadre en el espacio y el tiempo, así como la preocupación por el análisis del origen de las representaciones y su evolución serán imprescindibles para su identificación y reconocimiento. La Iconografía se ocuparía de la descripción y encuadre de las formas, para su clasificación metódica y posterior análisis del contenido. Se erige como paso fundamental, sin cuyo profundo análisis y estudio para el reconocimiento de los temas sería imposible entrar en el campo profundo del mensaje artístico que contienen las imágenes (González de Zárate, 1991).

No obstante, para la investigación histórica, considerar únicamente la descripción de la obra de arte no tendría ningún sentido, se remontaría al predominio del historicismo cultural y a las ideas rankeanas, ya largamente superadas, es aquí donde la Iconología se revela como un método esencial. Lo interesante del análisis iconológico es intentar llegar más allá de esa descripción, introducirse en los recovecos del simbolismo y descifrar qué es lo que realmente se ha querido decir o conseguir mediante éste. Lo importante es conocer por qué y para qué se ha utilizado el símbolo, a qué intereses responde y qué época y mentalidad representa.

La relación entre el arte y la sociedad en la que éste se concibe es indivisible: una sociedad determinada demandará un paradigma de arte determinado. La Iconografía se convertirá en reflejo y testigo de la sociedad que la creó y de sus cambios y por ello, en un útil instrumento para el historiador. La imagen es un documento que se construye para perdurar en el tiempo, como propaganda del poder y como testimonio de su época, puesto que [...] *las imágenes reflejan el estado de una sociedad y sus valores, así como sus crisis y sus momentos de euforia* (Zanker, 1992).

La imagen se revela como testigo de una época, nos informa de multitud de factores interesantes como son los económicos, culturales, espirituales... Se erige al mismo tiempo como testimonio de dos sectores de la sociedad aparentemente contrarios, el poder y el pueblo. El arte es propaganda del poder, recoge sus aspiraciones, sus dudas, sus intereses y ansiedades, pero, a la vez, queda impregnado de las preocupaciones del pueblo, ya que va dirigido a éste. La imagen constituye entonces un instrumento eficaz para la transmisión de valores en una sociedad altamente iletrada. El poder exige que las obras artísticas exhiban de forma evidente el dominio ejercido. La representación plástica actúa sobre el imaginario social y genera relaciones de hegemonía desde el inconsciente colectivo. Por ello, el estudio del poder, de su desarrollo y evolución estaría incompleto sin el estudio de las imágenes realizadas en ese periodo concreto. Poder y representación artística van siempre unidos, pues éstas fueron y son su medio preferido de expresión.

6. Notas.

¹ Este estudio se inserta en el trabajo de investigación *Tradición local e integración en el Imperio Romano de la Bética costera: un análisis desde la Iconografía*, dirigido por la Profesora Doctora Alicia Arévalo, a quien agradecemos su paciencia y apoyo. Este trabajo de investigación se encuentra actualmente en preparación dentro del Programa de Doctorado con Mención de Calidad de la Universidad de Cádiz, *Fretrum Gaditanum: Sociedades Históricas gaditanas en el marco del Círculo del Estrecho y Del Mediterráneo. De la Prehistoria al Medievo*.

² Como veremos más adelante, Panofsky formuló, a través de su dilatada carrera, un nuevo método para el estudio de la Historia del Arte y que desarrolló en obras como *Estudios de iconología*, 1972, *El significado de las artes visuales*, 1982, *Idea*, 1984...

³ Título con el que se conoció popularmente su obra *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'Antichità et di propria inventione*.

⁴ Sobre la obra y biografía de Emile Mâle, ver más en: A. VAUCHEZ, *Emile Mâle (1862-1954): La construction de l'oeuvre: Rome et l'Italie (Broché)*, Ecole Française de Roma, 2005.

⁵ La *Kunstwollen* o voluntad artística pretende que los cambios de estilo son los síntomas de cambios profundos en los ideales estéticos, negando las propuestas idealistas que proponen una evolución del arte progresiva y ascendente hasta un llegar a un punto en el que degenera debido a una decadencia cultural. Para Riegl, el estilo no degenera, sino que cambia, no por catástrofes externas, sino porque cambian de forma dinámica e inconsciente los ideales estéticos o voluntad artística. Ésta reside en una especie de espíritu social presente en la cultura humana y que se impone tanto a las voluntades individuales como al tiempo. Riegl la relaciona con las actitudes sociales, religiosas y culturales de una época y su objetivo principal fue encontrar, a partir de analogías entre diferentes épocas, principios básicos fijos y permanentes en la historia del arte. (PLAZAOLA, 2003, pp. 48- 51)

⁶ Su interesante proemio sobre los estudios de Panofsky se encuentra en E. LAFUENTE FERRARI, Introducción a la edición española de *Estudios sobre Iconología*, Erwin Panofsky, 1972, pp. XII.

⁷ Traducido al castellano como *Breve Historia del Mundo*, 1999.

⁸ Cassier la llamaría *Historia de los símbolos*.

⁹ Lo que él llamó *espíritus de la época*, criticando la *Zeigest* o *espíritu de la época*, en singular, de la escuela de Viena.

7. Bibliografía.

ALCIATI, A., 1985: *Emblemas / Alciato*. Akal. Madrid.

BARBOZA MARTÍNEZ, A., 2006: “Sobre el Método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología: Kart Mannheim, Aby Warburg y Pierre Bourdieu., Sociedade e Estado”. *Brasilia*, Vol. 21, nº 2.

BAUDOIN, J., 1664: *Iconologie*. París.

BENSE, M., 1973: *La semiótica. Guía alfabetica*. Anagrama. Barcelona.

BOUDARD, J. B., 1759: *Iconología*. Parma.

CAMERARIUS, J., 1590: *Symbola et emblemata. Nuřnberg*. (ed. Akademische Druck- u.

- Verlagsanstalt, Graz, Austria, 1986-1988)
- COLONNA, F., 1499: *Hypnerotomachia*. Venetia.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. de., 1611: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid.
(Castalia. Madrid. 1995)
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J., 1997: *Arte y Poder en el mundo antiguo*. Universidad autónoma de Madrid: Ediciones clásicas. Madrid.
- DRIDON, A., 1844: *Histoire de Dieu*. París.
- ECO, U., 1972: *La estructura ausente*. Lumen. Barcelona.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., 1988: "Sobre Fuentes Iconográficas". *Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte*, 5. Zaragoza.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., 1989: "Iconografía de la iconografía y de la iconología". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 3. Madrid.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., 1990: *Tratado de Iconografía*. Istmo. Madrid.
- FRAUNCE, A., 1588: *Insignium, Armorum, Emblematum...*, Londres. (ed. Garland Pub., New York, 1979)
- FURETIÈRE, A., 1690: *Dictionnaire universal*. Arnout & Reinier Leers. Rotterdam
- GARCÍA CANCLINI, N., 1979: *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI. México.
- GIARDA, C., 1628: *Icones Symbolicae*. Mediolani. Melchiori's Malatestae.
- GIMÉNEZ, G., 1978: *Apuntes para una sociología de las ideologías*. Universidad Iberoamericana. México.
- GÓMEZ, M^a. E., 2003: "La Iconología, un Método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura". *Argos*, 38, pp. 7 – 39.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., 1991: "Análisis del Método Iconográfico". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV, Número 7.
- GONZÁLEZ GARCÍA, H. M., 1998: "Sociología e Iconología". *Reis* 84, pp. 23–43.
- GRAVELOT y COCHIN, 1768-81: *Almanach iconologique*. París.
- GRAVELOT y COCHIN, 1791: *Iconologie par figures*. París.
- HAUSER, A., 1951: *The Social History of Art*. Knopf. New York.
- HAUSER, A., 1982: *The sociology of art*. University of Chicago Press. Chicago.
- HOOGEWERFF, G. J., 1931: "L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien (I)". *Revista di Archecologia Cristiana*, tomo VIII, pp. 54.
- HORAPOLLO, 1505: *Hieroglyphica*. Venecia.
- KÜNSTLE, K., 1929: *Ikonographie der chrislichen Kunst*. Freiburgim Breisgau. Herder.
- LAFUENTE FERRARI, E., 1972: "Introducción". PANOFSKY, E.: *Estudios sobre Iconología*. Alianza Universidad. Madrid.
- LEÓN MARISCAL, R., 2002: "Conocer el método Iconográfico e Iconológico". *Odiseo*:

- Rumbo al pasado*, 22. Abril.
- LEWANDOWSKY, T., 1995: *Diccionario de lingüística*. Cátedra. Madrid.
- MALE, É., 1899: *Etude sur l'iconographie du Moyen-Age et sur ses sources d'inspiration*. París.
- MANNHEIM, K. 1923: “Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation”. *Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen*. Wien. Hözel.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1989: “Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte”. *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 2, Número 3, pp. 11-26.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1999: *Historia del Arte*. Madrid.
- MONTES SERRANO, C., 2002: “En recuerdo de Sir Ernest H. Gombrich (1909 – 2001)”. *EGA, Revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº 7, pp. 5-10.
- MORRIS, Ch., 1936: *Fundamentos de la teoría de signos*. Paidós. Barcelona.
- MURER, C. y RORDORFF, J. H., 1622: *XL Emblemata miscella nova. Das ist: XL unterschiedliche ausserlesene newradierte kunststück*. J.R. Wolff. Zúrych.
- OLMOS, R., 1993: “Las incertidumbres de los lenguajes Iconográficos: Las Páteras de plata ibérica”. En OLMOS, R. y SANTOS, J.A., Coord.: *Iconografía Ibérica, Iconografía Itálica: Propuestas de Interpretación y lectura (Roma, 11 – 13 de Noviembre, 1993): Coloquio Internacional*. CSIC.
- OLMOS, R., 1996: “Las Inquietudes de la imagen ibérica: diez años de búsquedas”. *Revista de estudios ibéricos*, 2, pp. 65-90.
- OLMOS, R. y SANTOS, J., Eds., 1997: *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura coloquio internacional* (Roma 11-13 nov. 1993). Madrid.
- PANOFSKY, E., 1932: “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”. *Logos*, XXI/2, pp. 119.
- PANOFSKY, E., 1972: *Estudios sobre iconología*, Alianza. Madrid.
- PANOFSKY, E., 1979: *El Significado de las Artes Visuales*. Alianza Forma. Madrid.
- PANOFSKY, E., 1982: *El significado de las artes visuales*. Siglo XXI. Madrid.
- PANOFSKY, E., 1984: *Idea*, Siglo XXI. Madrid.
- PEIRCE, Ch., 1934: “Pragmatism and pragmaticism”. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Harvard University Press. Cambridge.
- PLANUDE, M., 1299 – 1301: *Anthologia graeca*.
- PLAZAOLA, J., 2003: *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*. Universidad de Deusto. San Sebastián.
- QUESADA SANZ, F., 1997: “Monumentos y ornamentos: Arte y poder en la cultura ibérica”, DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. y SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C., Eds.: *Arte y poder en el mundo antiguo*, pp. 203 – 248. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid
- RÉAU, L., 1955-1959: *Iconographie de l' art Chrétien*. París.

- RIPA, C., 1987: *Iconología*. Madrid. Akal.
- ROLLENHAGEN, G., 1611: *Nucleus Emblematicum selectissimorum*. Hildesheim (ed. G. Olms, New York, 1985.)
- SALCEDO, F., 1996: *África. Iconografía de una Provincia Romana*. CSIC. Roma/Madrid.
- SALCEDO GARCÉS, F., 1995: “La Hispania bárbara y la Hispania civilizada: la imagen de un concepto”. *Studia historica, Historia antigua*, nº 13-14, pp. 181-194.
- SALCEDO GARCÉS, F., 1999: “Imagen y persuasión en la iconografía romana”. *Iberia: Revista de la Antigüedad*, 2, pp. 87-110.
- SAUSSURE, F. de, 1981: *Curso de lingüística general*. Paidós. Barcelona.
- SCHIPPAN, T., 1972: *Einführung in die Semasiologie*. Bibliographisches Institut. Leipzig.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., 1994: *Mensaje simbólico del arte medieval: Arquitectura, liturgia e iconografía. Encuentro*. Madrid.
- TERREROS Y PANDO, E. de, 1787: *Diccionario castellano con voces de ciencias y artes*. Madrid. (ed. facsímil, Arco, Madrid, 1987).
- TERVARENT, G., 1961: *De la méthode iconologique*. Academie Royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts, Mémoires. Collection in 8º, Tomo XII, Fascículo 4. Bélgica.
- TORTOSA, T. y SANTOS, J. A., Eds., 2003: *Arqueología e Iconografía: Indagar en las Imágenes*. L'erma di Bretsdineider. CSIC. Roma.
- VALLERIANO, P., 1556: *Hieroglyphica, siue de sacris Aegyptiorum literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani Bolzani Bellunensis*. Isingrinus. Basileae.
- VAUCHEZ, A., 2005: *Emile Mâle (1862-1954): La construction de l'oeuvre: Rome et l'Italie (Broché)*. Ecole Française de Roma. Roma.
- VITRUVIO, 25 – 23 a. C., *De Architectura Libri Decem*. I, 2.
- WARBURG, A., 1966: “Arte e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoja di Ferrara”. *La Rinascita del paganesimo antico*, pp. 247-272.
- WARBURG, A., 1998: *Gesammelte Schriften / Aby Warburg*. Akademie Verlag. Berlín.
- WÖLFFLIN, H., 1970: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Espasa-Calpe. Madrid.
- ZANKER, P., 1992: *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid.
- ZUNZUNEGUI, S., 1984: *Mirar la Imagen*. Univ. País Vasco. San Sebastián.