



*Konfession, Bild und
Macht. Visualisierung als
katholisches Herrschafts- und
Disziplinierungskonzept in Rom und im
habsburgischen Schlesien*

(1560-1740)

Jens Baumgarten

Hamburgo/Múnich, Dölling und Galitz Verlag, 2004

por

PETER KRIEGER

Este libro —la publicación de una tesis doctoral en Historia (Universidad de Hamburgo, 2002), con una clara tendencia hacia la historia del arte— podría servir como antecedente de lo que Angela Ndalianis analiza como fenómeno neobarroco (véase la reseña anterior). El autor estudia las técnicas de ilusión barroca como elemento clave de la prehistoria de las relaciones públicas modernas. El caso de la propaganda visual contrarreformista, su conceptualización, puesta en escena primero en Roma y luego exportada a otros territorios católicos, es un tema ya tratado en la historia del arte, por ejemplo, por Giulio Carlo Argan, quien ya en la década de los años cincuenta del siglo pasado demostró la manera en que el arte barroco de la Contrarreforma se configuró como instrumento de manipulación mental masiva para reconquistar las “almas” perdidas por la Reforma protestante en el siglo XVI (véase al respecto el texto de Argan, traducido al español en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, núm. 96, primavera de 2010, pp. 111-

116). La ausencia de los escritos de Argan (uno de los precursores de la iconografía política en nuestra disciplina) en la bibliografía del libro de Baumgarten es una omisión lamentable. No obstante, ésta es casi la única crítica a un libro excelente que ofrece de manera sistemática nuevas introspecciones sobre el poder visual del barroco católico romano. Perfiló algunos temas centrales del libro disponible en alemán, cuyo título traducido al español sería: “Confesión, imagen y poder. La visualización como concepto de poderío y disciplina católica en Roma y en la Silesia de los Habsburgo (1560-1740)”.

La imagen resulta básica en esa época para la construcción de identidad confesional. Es una producción funcional dirigida al observador, primordialmente a la clientela católica, cuyos afectos y capacidades anárquicas en la recepción de información visual preocupaba a las autoridades eclesiásticas. El autor explica cómo el control de la imagen y su recepción es una técnica de poder que combina la fascinación visual y el hechizo de motivos religiosos con la violencia controladora de una institución espiritual en crisis. La excitación de afectos y su canalización en comportamientos disciplinados fue uno de los temas centrales de los debates contrarreformistas, ubicados en el *sacrum theatrum* de la barroca ciudad de Roma, discutido en las sesiones del Concilio de Trento, de 1545 a 1563. Bajo la impresión profunda de la iconoclasia hugonote en Francia y sus antecedentes en los países protestantes, el *Tridentinum* retomó la disputa católica por la imagen, que se inició en el Concilio de Nicea de 787, donde se disertó sobre el uso didáctico de la imagen para la propaganda de la fe.

El autor analiza con detalle los contenidos y efectos del *Tridentinum*, el cual no trató de

elaborar una definición filosófica de la imagen ni estableció parámetros estilísticos, sino que dio instrucciones pragmáticas para el uso de la imagen en el mundo católico; hasta cedió ciertas libertades artísticas en la concreción de los parámetros —prueba (según mi opinión) de cierta fuerza institucional: un aparato represivo que otorga la apariencia de apertura.

No son muchas las publicaciones en nuestra disciplina que desglosen con tanta claridad, como lo hace el autor, la teología de la imagen postridentista. Sus autores clave son: primero, Carlos Borromeo, obispo de Milán, quien en su escrito *Instrucciones* (1577) calificó el arte y la arquitectura como elementos indispensables de la liturgia; segundo, Gabriele Paleotti, obispo de Bolonia, quien publicó el texto *Discorso* en 1582, en el cual critica el afán de gloria y la poca educación de los artistas y además explica los mecanismos de recepción de mensajes visuales —¡tal vez el primer ejemplo de la estética de recepción!—; y tercero, Roberto Bellarmino, quien desarrolla —basado en las ideas de Ignacio de Loyola— la teología de la *visibilitas*, que distingue claramente la imagen útil, *imago*, de la imagen inadecuada, *idolum*. Ese último autor también proporciona introspecciones profundas sobre la función comunicativa de la imagen; la define, de acuerdo con el *topos* del *liber idotarum* del papa Gregorio (590-604), como portadora de contenidos para los que no saben leer (el llamado *libro degli idioti* no es el libro para “idiotas” sino para analfabetos). Mientras los protestantes subrayaban la importancia de la palabra (de la Biblia) —y en consecuencia fomentaron el aprendizaje colectivo de la lectura—, los católicos confiaban todavía más en la transmisión visual para una clientela con alto porcentaje de analfabetismo, sin acceso a la educación.

Un cuarto nombre completa el panorama ideológico en torno al uso instructivo de la imagen para la convicción católica: el jesuita Atanasio Kircher, quien desarrolló un nuevo modelo del acto de ver como recepción controlada. La idea de controlar el acto de percepción visual —hoy tema de la neuroteología, la cual mide los impulsos y la anestesia de las conexiones neuronales durante la contemplación frente a una imagen sagrada— fue también motivo de preocupación de muchos monarcas que intentaron controlar sus autorrepresentaciones visuales. Empero, en el mundo católico, en especial en aquel sector intelectual dominado por los jesuitas, el principio del control se basa en la manía de Ignacio de Loyola de coleccionar, clasificar y dominar expresiones humanas. Vale la pena releer el estimulante libro de Roland Barthes *Sade Fourier Loyola* (1971) para entender los efectos psicosociales de tal idea de control, lo que posteriormente Niklas Luhmann, en otro contexto, llama “ficción de control”.

En esos escritos clave del barroco contrarreformista, el arte aparece como constante antropológica de la existencia humana, que sirve para canalizar los afectos (una noción basada en las teorías de los afectos en la filosofía de los siglos xv y xvi). Ya en el arte clásico antiguo se conoce el dispositivo emocional-conmover de una obra de arte: la escultura del Laocoonte es el prototipo de la estética del sufrimiento, que en el contexto cristiano reaparece más tarde en el tema visual del Cristo crucificado, lamentándose sobre los brazos de su madre, María.

Sin embargo, es importante mencionar que el debate intelectual entre los teóricos de la Contrarreforma queda en un nivel especulativo, es decir, no retoma el desafío de la investigación patológica y fisiológica de su

tiempo. Otra contradicción de la teoría posttridentina de la imagen sagrada consiste en el rechazo de motivos grotescos y absurdos —aunque en el centro del poder católico, justamente en la *loggia* y *stanza* del Vaticano, se encontraron pintados en las paredes abundantes motivos a la grotesca, que reactivaron los motivos ornamentales romanos, excavados en el siglo XVI debajo de la capa de construcciones, es decir, en las grutas subterráneas del palimpsesto arqueológico de la ciudad de Roma—, aspecto que el autor no toma en cuenta por su orientación preferida hacia la historia y menos hacia la historia del arte. He aquí y en otras partes de la tesis el déficit de no relacionar cercanamente “idea” e “imagen” para entender sus sinergias, un problema que —entre paréntesis— también caracteriza algunas investigaciones sobre el arte virreinal centradas primordialmente en el dato histórico y no en la exploración del potencial de la imagen.

Empero, tal objeción no afecta mucho la calidad del trabajo reseñado. Por su claridad de exposición es un libro útil para las investigaciones en torno a la cuestión barroca y su dimensión política. Parte importante del discurso consiste en comprobar cómo los tratados desplegaron su efecto en la producción artística en Roma —la otra parte del duopolio barroco, Madrid, no aparece en el libro— y en un lugar periférico del imperio de los Habsburgo: Silesia (en Europa oriental).

En Roma, el centro del mundo católico, se registran varios cambios escenográficos posttridentistas: escenificaron las viejas imágenes de culto en nuevos contextos más espectaculares, excitando el interés del público, algo parecido a una nueva presentación de una colección de arte en un museo que perdió visitantes; aumentaron el carácter drástico de

la representación de las ficciones religiosas, lo que el autor caracteriza como “sincronización emocional” (en alemán, el término *Gleichschaltung*, “sincronización” o “unificación”, es una de las palabras contaminadas por el sistema fascista entre 1933 y 1945; entonces la crítica de la propaganda posttridentista por medio de ese término es dura; p. 145); basados en Paleotti, sofisticaron la calidad escenográfica en el interior de los templos barrocos, especialmente por los efectos de luz y además por la fusión de los géneros escultura, pintura, decoración de interiores e incluso música; estandarizaron, en el mundo de los jesuitas, la disposición arquitectónica de los templos, con el prototipo de Il Gesù en Roma, un cuerpo arquitectónico con una sola nave, donde entra la luz únicamente arriba de las capillas y en el coro alto, con el fin de concentrar la iluminación natural en el altar mayor; también reconfiguraron profundamente la escenografía urbana, en especial bajo el pontificado de Sixto V (1585-1590), con la idea de la *renovatio Romae*, que significó la imposición brutal de nuevos ejes viales en el tejido medieval de la ciudad, además de una ocupación simbólica de los terrenos urbanos entre el Vaticano, el Capitolio y la basílica de Letrán (la primera iglesia de la cristianidad), culminando en la plaza de San Pedro, donde Bernini colocó las arcadas que enmarcan como unas pinzas a las masas de fieles y (hoy) turistas —todo ello con el fin de unificar los fragmentos arquitectónicos cristianos en una sola imagen de la ciudad católica, misma que atrae los flujos permanentes de peregrinos.

No obstante, como advierte el autor, muchas de esas medidas no se aplican hasta una generación después del *Tridentinum*, en el llamado alto barroco, *Hochbarock*. Con un retraso temporal se manifiestan también

en la provincia católica las líneas ideológicas contrarreformistas del Vaticano, especialmente en territorios peleados por protestantes y católicos, como Silesia.

La transferencia cultural del barroco católico desde Roma hasta Silesia tuvo que cimentar el poder de los Habsburgo, quienes defendieron la unidad entre Estado y religión para beneficio mutuo. Ambas instancias del poder absolutista e universal operaron una campaña visual-artística para reprimir las huellas mentales del protestantismo en Silesia. Por medio del *network* jesuita, lograron recodificar todo un paisaje cultural y espiritual. Por ejemplo, en la ciudad de Graz escenificaron un programa visual y arquitectónico de sometimiento, según los tratados antes mencionados. Además, como revela una fuente contemporánea que cita el autor, aplicaron estrategias avanzadas de la psicología cultural: “Así lo hacen los jesuitas, las piedras que tiraban hacia ellos las recogieron y de ello construyeron una casa” (“So machens die Jesuiten, die Steine so man nach ihnen geworfen, haben sie zusammen gesammelt und ein Haus daraus gebaut”, p. 182). Muy parecido a un técnica de las artes marciales orientales, donde el atacado aprovecha la energía del atacante y la vuelve en su contra, tal cita indica el éxito de la recatolización de Silesia por una estrategia de *marketing* visual.

En suma, los dos enfoques analizados de la propaganda contrarreformista, Roma como centro y Silesia como periferia, demuestran la eficiencia y la calidad preformativa de la pintura, la escultura y la arquitectura determinadas por tratados y manuales eclesiásticos. Como el alumno de Wölfflin, Hans Rose, ya comprobó en 1922, surgen sistemas estéticos y políticos para la escenificación sinestética de acontecimientos colectivos. Y he aquí, según

Baumgarten, el origen de la moderna —y totalitaria— propaganda, que alude a todos los sentidos para obtener un máximo grado de control colectivo.

Es, entonces, un tema de la iconografía política y no una historia del estilo barroco o un análisis de la iconografía cristiana. Es la construcción de una historia compleja de los medios visuales para usos definidos, en este caso para la propaganda de una confesión en crisis. De hecho, un análisis frío de los logros de la ideología contrarreformista revela que —a pesar del caso citado de Silesia— el protestantismo, en todas sus variantes desde Lutero hasta Calvino, con sus diferentes ideas en torno a la imagen, se estableció en muchas partes del norte de Europa. Los tratados y sus materializaciones en las obras del arte barroco son medios de ficción que cumplen el papel de sobreponer una realidad virtual adversa, donde incluso el arte se emancipa desde su determinación teológica y se convierte en entidad autónoma, posteriormente *musealizada*.

Por lo menos en la esfera de la virtualidad artística, los teólogos de la imagen han tenido éxito, y lograron extender el principio escolástico de la “visualización” por la dimensión emocional. Surge una *corporate identity* de la Iglesia católica, cuyos principios posteriormente utilizan también los modernos sistemas políticos y las empresas de entretenimiento como Hollywood (según explica Ndaliansi). En todos esos casos se expone la obsesión por controlar el uso y el efecto de la imagen, aunque tanto el jesuita como el director de cine sensacionalista saben por igual que las imágenes interiores —es decir, el procesamiento neuronal de la información visual— no son controlables ni siquiera por la máxima imposición dictatorial.

Con su libro, también disponible en traducción al portugués, Jens Baumgarten abrió una pista prometedora de investigación estética, que continuará en su siguiente publicación (en proceso) sobre los sistemas visuales del barroco brasileño: un caso interesante sobre la transferencia de conocimiento desde la escuela de iconografía política en la Casa Warburg de la Universidad de Hamburgo hasta su nuevo campo de acción, la enseñanza de historia del arte en la Universidad Federal de São Paulo.



*Isidro Fabela,
una mirada en torno a
la Revolución mexicana*
Alberto del Castillo Troncoso

México, Biblioteca Mexiquense del Bicentenario/Banco de México/Gobierno del Estado de México-Fideicomiso Isidro Fabela del Gobierno del Estado de México, 2010

por

DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN

Con una cita muy puntual, extraída de *Mis memorias de la Revolución* del propio Fabela, se inicia el texto que ofrece Alberto del Castillo Troncoso para mirar de cerca la colección de fotografías de la Revolución mexicana reunidas por el diplomático:

Yo no escribo sólo para mis lectores del presente, sino, antes bien, para los del mañana. Aquellos que no habiendo sido beligerantes en nuestra guerra civil, recibirán mis relatos y juicios con el espíritu sereno y curioso de conocer esa época apasionante de nuestra vida nacional que siguió a la dictadura porfirista.

En estas líneas se condensa la apuesta del autor por hacer visible la serie fotográfica en torno al lugar de Isidro Fabela como protagonista y testigo de la gesta armada. Se suma así el historiador Del Castillo, con una perspectiva original, a la producción de libros importantes sobre fotografía de la Revolución que impulsaron las celebraciones del Bicentenario: de Miguel Ángel Berumen y Claudia Canales, *México. Fotografía y revolución*; de Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la ciudad de México, 1910-1918*, y de Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata, fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*.¹

La importancia de esta colección reside, según el propio Del Castillo, en la manera en que la selección de Fabela ayuda hoy a explicar y hacer sentido del pasado (p. 17). Resulta particularmente importante destacar la madurez del análisis visual en esta publicación, estudiada en conjunto con los trabajos de largo aliento de Alberto del Castillo sobre

1. Miguel Ángel Berumen y Claudia Canales (eds.), *México. Fotografía y Revolución*, Barcelona/México, Lunwerg/Fundación Televisa, 2009; Laura González Flores, *Otra Revolución: fotografías de la ciudad de México, 1910-1918*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010; Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata, fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.