

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

La imagen como instrumento de dominación.

Manzi, Ofelia (UBA / CONICET) y Grau Dieckmann, Patricia (UBA).

Cita:

Manzi, Ofelia (UBA / CONICET) y Grau Dieckmann, Patricia (UBA). (2007). *La imagen como instrumento de dominación. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/123>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
Tucumán, 19 al 22 de Septiembre de 2007

Título: La imagen como instrumento de dominación

Mesa Temática Abierta: 15 Estrategias de dominación en el espacio del Mundo Mediterráneo.

Universidad, Facultad y Dependencia: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Autor/res-as: (Apellido/s y nombres, Cargo Docente, Investigador-a, Alumno-a) Dirección, teléfono, fax y dirección de correo electrónico:

Ofelia Manzi- Profesor titular Historia de las artes plásticas II (medieval), investigador del Departamento de Investigaciones Medievales (CONICET). José E. Uriburu 1019 2° A 1114 Buenos Aires, 4822 8926 ofeliamanzi@hotmail.com

Patricia Grau Dieckmann. Adscripto de la cátedra de Historia de las artes plásticas II Medieval.. Avellaneda 345 Adroguè, Pcia. de Buenos Aires. 4293 5749 pgraud@sinectis.com.ar

La imagen como instrumento de dominación

Toda imagen colocada en un espacio público comunica indefinidamente un espectro impredecible de mensajes. Además de transmitir el mensaje específico que la ha generado, también contribuye a la construcción de la cultura en el más amplio sentido de la palabra...”¹

“No las destruimos, no las adoramos”

Concilio de Francfort (794)

¹ J. Frascara. *El poder de la imagen*, Buenos Aires, 1999.

1.- Introducción

Toda comunidad posee y se identifica a través de un sistema de imágenes. Tradición y cambio interaccionan intensamente en su elaboración, dando origen a un lenguaje en el que el pasado y el presente confluyen y se manifiestan mediante los recursos de la composición iconográfica. La cultura cristiana tardó antigua generó un conjunto de signos icónicos, herederos de antiguas formas, renovados mediante el devenir y el cambio que expresaron —con un criterio de universalidad— las formas del poder político-religioso.

Al adoptar los recursos de la creación de repertorios iconográficos, el cristianismo se apartó del núcleo del judaísmo. Este hecho es justamente uno de los indicios más claros de su identificación con la tradición helenístico-romana y una de las manifestaciones de inserción en tradiciones firmemente establecidas que contribuyeron, en gran medida, a provocar el fenómeno de la difusión de la doctrina. ¿Cómo se podía renunciar a la imagen cuando se pretendía influir en grupos que durante siglos habían recibido el impacto visual y significativo del mensaje icónico? La compleja problemática interpretativa que condujo a su aceptación, constituye uno de los aspectos vitales en el camino de la captación y fundamentación de los repertorios iconográficos. Los romanos vivían en un mundo en el que la imagen desempeñaba un papel fundamental en la evocación del mito y la historia. La incorporación del cristianismo al mundo romano significó abandonar la iconoclasia judía y aceptar los caracteres que definían la cultura romana.

Reverenciadas o denostadas, las imágenes jugaron un papel fundamental en la historia del cristianismo. Constituyeron un elemento propagandista y durante la Edad Media en particular ejercieron un indiscutible predominio como factor de conservación y difusión de la doctrina.

El poder de las imágenes para generar la elevación del espíritu desde el mundo sensible al trascendente fue un argumento decisivo. Son numerosos los testimonios en los que se enfatiza esta capacidad de la creación plástica en sus más variadas manifestaciones: arquitectura, escultura, pintura. La facultad de provocar mediante la anagogía la aproximación al mundo suprasensible es reconocida en determinaciones de Concilios:

“... Decidimos que el Cordero que lleva los pecados del mundo, Cristo Nuestro Dios, debe figurar en las imágenes, a la vista de todos y estar pintado con colores en su naturaleza humana, en el lugar del cordero antiguo. Esta imagen

nos hace comprender la grandeza de la humildad de Dios-Verbo y nos recuerda su vida como hombre, su pasión, su muerte salvadora y la libertad del mundo que fue su resultado...²”.

De todos modos, el argumento más difundido fue el que tempranamente enunciara Gregorio Magno y que se convertiría prácticamente en un lugar común no sólo para el cristianismo medieval sino, indiscutiblemente, para todos los tiempos. Gregorio afirma que es mediante las imágenes que quien no conoce una lectura puede acceder a su contenido y comprender aquellos textos a los que sólo podría acceder por medio de la comunicación oral.

Durante casi tres siglos, la presión de la siempre latente iconoclasia, unida al proceso de evangelización y a la lenta pero progresiva emancipación de la tradición judía, impidieron la existencia de repertorios iconográficos de carácter específicamente cristiano. Tan sólo a comienzos del siglo III se puede considerar que se estructura un modo icónico en el que la tradición formal e iconográfica antigua adquiere un nuevo significado y se convierte en un sistema capaz de expresar, con un sentido propagandista, los objetivos institucionales de la Iglesia.

Las primeras imágenes producidas por la comunidad cristiana se revelaron vinculadas a ritos funerarios (catacumbas, sarcófagos) y desarrollaron una iconografía que exaltaba el mensaje de la salvación. El texto más citado en relación con esta temática, el *Ordo Commendationis animae*, no puede ser datado antes de la cuarta centuria³, cuando ciertamente ya existía una determinada cantidad de imágenes relacionadas con el tema de la salvación originadas en una temprana selección de textos escriturarios. Esta primera exégesis aparece en una epístola del año 95 del papa San Clemente, documento en el que ya se citan la mayor parte de los episodios en los cuales se inspiran las imágenes representadas en sarcófagos y catacumbas. A fuerza de oír la repetición de ciertos episodios bíblicos, los fieles convirtieron a éstos en fórmulas cuya argumentación podría ser *”Haz por mí, Señor, lo mismo que hicisteis por ellos”*⁴. Los episodios seleccionados comprendían las historias de Jonás tragado por el monstruo marino y milagrosamente devuelto al mundo; Daniel

² Concilio Quinisexto. Canon 82 (692) En: Papaloannou, K., *Pintura bizantina y rusa*, Madrid, 1968, p. 99.

³ R.M. Jensen. *Understanding Early Christian Art*, Londres Nueva York, 2000, p. 71.

⁴ O.Manzi. La imagen cristiana, algunos problemas estilísticos e iconográficos en el arte tardoantiguo. En: *El hilo de Ariadna. Del tardoantiguo al tardomedioevo*, Rosario, 1996, pp. 65-77.

salvado en el foso de los leones; los jóvenes hebreos condenados a ser devorados por las llamas; Lázaro resucitado; los Magos reconociendo la divinidad de Cristo. La salvación que alcanzó a cada uno de los protagonistas es considerada paradigmática en relación con la del difunto.

El Edicto de Milán (313) significó un cambio profundo en la situación de la *ecclesia* al abrir el camino de acceso al poder. En lo que atañe a los aspectos específicamente plásticos, la posibilidad de construir templos multiplicó las superficies aptas para colocar imágenes diversas al tiempo que facilitó el acceso a los centros de producción y a los talleres vinculados con el servicio a los poderes públicos. Aún sin tomar en cuenta consideraciones específicamente formales, el hecho de poder acceder a una ubicación de privilegio en monumentos y edificios reemplazando, incluso, de manera paulatina el contenido de la decoración civil romana, abrió la posibilidad de un decisivo predominio de la comunicación visual.

En esta circunstancia histórica cobra singular importancia la configuración de conjuntos iconográficos vinculados con la expresión del poder. De hecho, podemos considerar que los elementos formales e iconográficos nacidos de una interrelación político-religiosa adquirieron por medio del arte cristiano una notable continuidad en el tiempo y el espacio, al punto de crearse arquetipos que definen la expresión plástica del “poder” en el mundo occidental.

A partir del momento en que la *Ecclesia* gozó de los privilegios otorgados por la aceptación y oficialización de su doctrina se produjo una singular simbiosis entre sistemas de organización de las imágenes propias del arte romano y las nuevas propuestas surgidas de la nueva condición del cristianismo.

En este proceso, el pensamiento de Eusebio de Cesarea constituye uno de los hitos fundamentales para la decisiva elaboración de una imagen institucional y plástica de la figura divina devenida rey de los cielos y de su correlato terrenal, el emperador. Dos escritos constituyen insoslayables fuentes referenciales: la discutida *Vita Constantini* y *De Laudibus Constantini*, en especial en su primera parte, constituida por el *Triakontaeterikós*,

discurso pronunciado ante el emperador en ocasión de cumplirse los treinta años de su reinado⁵.

En estos escritos se plantea un pensamiento político teológico que, centrado en la figura del gobernante, lo trasciende, estableciendo el paralelismo entre lo terrenal y lo divino. Ambos escritos configuran el núcleo de la concepción eusebiana de la monarquía; es decir: soberanía de Dios sobre la tierra encarnada en la persona del emperador que se convierte, de este modo, en un intermediario entre la realidad trascendente y el mundo terrenal. Particularmente en el *Triakontaeterikós* elabora la idea de la similitud existente entre Constantino y Cristo y la relación entre el reino celestial y el terrenal. El emperador es el representante de Dios en la tierra y este reino debe ser la proyección del celestial. La garantía de que esto efectivamente suceda se encuentra en las virtudes del gobernante, las que deben conducir al éxito político del imperio y a garantizar la presencia de lo divino en lo humano.

*“Todo éxito político se produce por intervención divina”, “Sólo el gobernante piadoso recibe el favor de Dios”, “La victoria militar es la indicación del favor divino”, “Esa victoria genera paz y unidad”*⁶.

Si todo poder emana de Dios —visto desde la perspectiva del cristianismo— el gobernante debe cumplir con una condición básica e indispensable que lo eleva a un sitial prácticamente divino: ser cristiano. En este camino, Eusebio asimila la figura del emperador al *Logos* pues ambos se encuentran vinculados por la misión trascendente que los encumbra por encima de la humanidad, convertidos así en guías y responsables de la salvación.

Esta temática de la *potestas* concedida por la divinidad tiene su fundamento tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento:

“...Oíd, pues, reyes y entended, aprended los que domináis los confines de la tierra. Aplicad el oído los que imperáis sobre las muchedumbres y los que os engréis sobre la multitud de las naciones. Porque el poder os fue dado por el Señor, y la soberanía por el Altísimo que examinará vuestras obras y escudriñará vuestros pensamientos...”. (Sab.6: 1-4).

⁵ M. Gurruchaga Introducción, traducción y notas. *Eusebio de Cesarea. Vita Constantini*, Madrid, 1994, pp. 88 y ss.

⁶ M. Gurruchaga, *op. cit.*, p. 86.

“...Sólo Dios está en el poder...” (Salmo 62:12)

“...el Altísimo es dueño del reino de los hombres y lo da a quien le place...”.

(Dan. 4:14)

“...Respondióle Jesús: no tendrías ningún poder sobre mí si no te hubiera sido dado de lo alto, por esto, los que me han entregado a ti tienen mayor pecado...”

(Jn 19:11).

2.- La imagen del poder

De los personajes de la historia sagrada, indudablemente la figura de Cristo es la que articula la mayor cantidad de contenidos dogmáticos, rituales e históricos. Su imagen constituye el vehículo privilegiado para expresar concepciones político-religiosas que trascienden a la mera representación del personaje. Desde la juvenil estampa del Buen Pastor hasta la *maiestas*, el camino recorrido no es meramente iconográfico, ya que en las modificaciones de esta figura se encuentra la clave del formidable progreso de la comunidad cristiana por medio de sus instituciones y autoridades.

En este orden de desarrollo, uno de los elementos más significativos del modelo cristiano posterior a la Paz de la Iglesia lo constituye la transformación acaecida en la imagen de Cristo y su significado. El mensaje de salvación que se sintetizó en la ya mencionada representación del Buen Pastor, que evoca la protección y la piedad contenidas en la figura del Moscóforo⁷. El texto evangélico (Jn 10:11) que sustenta esta imagen con un contenido cristiano, ofrece un ejemplo muy temprano de la interrelación entre texto e imagen articulados en una compleja red en la cual la tradición determina forma y contenido de una figura; su resignificación depende del nuevo contexto en el que se la presenta⁸.

Si bien la imagen del Buen Pastor continuó representándose en épocas posteriores al Edicto de tolerancia de Milán, el cambio histórico tuvo su correlato iconográfico en la aparición y desarrollo de la figura que consideramos fundamental para la elaboración de un mensaje icónico que expresase el poder. Se trata de la *maiestas* cristiana, imagen que una vez establecida sirvió a la representación de los personajes privilegiados del relato escriturario y a los nuevos protagonistas, obispos y santos.

⁷ R. Bianchi Bandinelli y E. Paribeni. *El arte de la antigüedad clásica. Grecia*, Madrid, 1998, fig. 281.

⁸ A. Grabar. *El primer arte cristiano*, Madrid, 1967, p. 31 y fig. 18.

Debido a su temprana difusión, y por constituir una síntesis político-teológica de la expresión visual del poder, esta representación se convirtió en un arquetipo en el mundo occidental. Sus antecedentes más lejanos se encuentran en las figuras de los dioses griegos y romanos⁹. En la iconografía de los dioses aparece un elemento que se convertirá en una constante para indicar la relevancia de los personajes y es su ubicación bajo una arcada. El origen de este motivo debe buscarse en la ubicación de las estatuas en hornacinas construidas en los muros o en ábsides¹⁰. Si buscamos un origen más próximo para la *maiestas* cristiana, éste se encuentra en la representación de las imágenes prestigiosas de la monarquía romana.

Las imágenes contenidas en el Arco de Triunfo de Constantino (Roma, 312-315) constituyen un ejemplo de las transformaciones que la representación del emperador había experimentado en el transcurso de dos siglos¹¹. La obra del siglo IV se construyó utilizando relieves procedentes de un monumento erigido en homenaje a Marco Aurelio emplazado en el Foro para conmemorar su triunfo de 176. En la representación de la *Liberalidad* aparece el emperador sentado en una silla curul flanqueado por cuatro funcionarios. La composición, ordenada en dos protocolo, presenta a las figuras en un interior enmarcado por columnas enlazadas por guirnaldas. En el nivel inferior se encuentra el pueblo, destinatario del donativo imperial. El modelado de las figuras, así como los gestos individuales, se caracterizan por un naturalismo emergente de la corriente helenístico-romana propia del arte oficial del siglo II. En otra placa procedente del mismo monumento se representa la *Sumisión de un jefe bárbaro*. En este caso, el emperador se encuentra de perfil y ubicado sobre un podio elevado que lo sitúa muy por encima de los bárbaros que suplican su clemencia. En ambos casos su majestad está destacada por la posición, la vestimenta, los gestos y la reverencia con la que los demás personajes se dirigen al gobernante.

Si tomamos en consideración los relieves realizados en la época de construcción del monumento constantiniano en el siglo IV, advertimos cambios estilísticos e iconográficos. En *El emperador entronizado*, su estilo es un testimonio de la adopción, por parte de

⁹ J. Charboneaux., R. Martin y F. Villard. *Grecia clásica*, Madrid, 1969, figs. 123, 129, 319. *Enciclopedia del Arte Antica*, 1966, t. VII, fig. 1263..J. Charboneaux et alt. *Grecia Helenística*, Madrid, 1971, fig. 211).

¹⁰ O. Manzi y J. Bedoya. La representación del poder entre paganismo y cristianismo. En *Discurso, poder y política en Roma*, Rosario, 2003, pp. 293-314.

¹¹ T. Mathews. *The clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, 1993, pp. 100-101.

talleres vinculados a los centros de poder, de sistemas representativos relacionados con las formas características del arte plebeyo¹². Uno de los cambios más notables del arte tardo antiguo lo constituyó la progresiva sustitución de las formas naturalistas del helenismo por otras simplificadas en las que el significado se privilegia como el elemento generador de la representación. Los personajes presentan un marcado hieratismo acorde con su condición y sus gestos aparecen enfatizados por el tamaño que adquieren rostros y manos. En la composición, partes de los cuerpos evocan el todo; de este modo la imagen exige por parte del espectador una elaboración previa para la comprensión de su sentido. Por la época de construcción del Arco de Constantino y por tratarse de la imagen del propio emperador, este conjunto configura uno de los ejemplos más significativos para definir las características que la representación del *dominus* había adquirido en ese momento. La frontalidad del personaje, destacada por el pedestal sobre el que se apoya el trono, los funcionarios cuyos rostros se encuentran dirigidos de manera uniforme hacia el gobernante, son la expresión icónica de la teoría política eusebiana.

En esta línea representativa se pueden considerar los ejemplos que ofrecen los dípticos con los que en Roma se honraba a gobernantes y altos funcionarios y que ocupan un lugar preponderante en cuanto a la existencia de elementos referenciales para lo anteriormente expuesto. Estos pequeños ejemplares realizados generalmente en marfil montado sobre un soporte de madera contienen una resolución iconográfica común.

Entre los numerosos ejemplos que pueden observarse, el Díptico de Probiano ofrece una iconografía modelo en su género. El personaje representado fue nombrado prefecto de Oriente durante la época de Arcadio (comienzos del siglo V) y en su placa conmemorativa, Probiano aparece en posición sedente, con un rollo desplegado entre sus manos. Aún cuando se trata de un funcionario cuya importancia nunca puede estar a la altura del emperador, su imagen está acompañada por los signos exteriores del poder que caracterizan la representación de aquél. Tal es el caso del cortinado desplegado por detrás de su cuerpo, que marca el límite exterior del ábside en el que se sitúa el trono ocupado por el protagonista. Los escribas ubicados a uno y otro lado, así como los que se encuentran debajo del conjunto, enmarcan y enfatizan la importancia del personaje central. El mayor tamaño de su figura y el recurso compositivo de colocar por “debajo” a quienes deben

¹² R. Bianchi Bandinelli. *Del helenismo a la Edad Media*, Madrid, 1981, pp. 89-109.

encontrarse “delante”, establecen una innegable relación tanto iconográfica como estilística con las imágenes imperiales.

En los dípticos en los que se representa al emperador, los elementos que marcan la majestad se multiplican, como los *clipea* con figuras alegóricas, o el retrato de la esposa o de otros funcionarios, frecuentemente enmarcados por las figuras de victorias aladas. Los personajes se sientan en tronos gemados —particularmente en ejemplos bizantinos— y ostentan ricas vestiduras. Su posición se invariablemente frontal, acorde con la manifestación de la *potestas*¹³.

Las transformaciones en la forma de representación de la majestad imperial constituyen el punto de referencia para la elaboración de las diversas escenas en las que se encuentra involucrado Cristo en su condición de “Soberano de los cielos”. La adopción del sistema compositivo característico de los dípticos se generaliza a partir de mediados del siglo IV y constituye uno de los indicios visuales de la exaltación de los personajes de la historia sagrada. Cristo, la Virgen, pero también evangelistas, santos y obispos aparecen bajo el aspecto de funcionarios imperiales en un claro proceso de asimilación formal, iconográfica y significativa del tema¹⁴. Si bien el concepto de salvación en la vida eterna mantuvo su pregnancia, el ascenso al poder de la *ecclesia* estuvo marcado por la elaboración y difusión de la iconografía en la que el *governante celeste*, adquirió los rasgos del *governante terrenal*. La figura del Cristo-rey, punto de partida de una iconografía largamente desarrollada en la Edad Media, se convirtió en uno de los medios de expresar el acceso a la centralidad del poder.

Un caso paradigmático lo constituye el denominado sarcófago de Junio Basso (359) tanto por las características del relato que despliega en imágenes, como por su calidad y conservación. La obra presenta una compleja iconografía que constituye un interesante caso de elaboración de un relato en imágenes mediante la creación de una línea argumental que vincula diversos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento. En la cara anterior existen diez motivos dispuestos en dos registros, separados entre sí por columnillas que configuran un marco inspirado en los fondos de escena del teatro romano.

¹³ Díptico del emperador Anastasio, París Biblioteca Nacional. A. Grabar. (1980) fig. 55. Díptico de la princesa Ariadna. K. Weitzmann. *Age of spirituality. Late antique and early christian art, third to seventh century*, Nueva York, 1979, fig. 25.

¹⁴ R.M. Jensen. *Understanding Early Christian Art*, Londres, Nueva York, 2000, pp. 94-129.

La evocación de la salvación se expresa mediante la secuencia, ya establecida desde los orígenes de la iconografía cristiana, de temas en los que sus protagonistas resultan, de un modo u otro, objeto de un hecho milagroso que los salva de asechanzas diversas. La presencia de una escena en la que están Adán y Eva indica el acto fundante que justificará la futura redención. Aún cuando no existe un orden lógico en la disposición de las placas decoradas, aquella escena marca el comienzo de la historia de la salvación de la humanidad y que culmina con la exaltación mística del rey de los cielos encarnado en la figura del Cristo en majestad, flanqueado por Pedro y Pablo. Las historias del sacrificio de Isaac, la paciencia de Job, el martirio de Daniel, así como el prendimiento de Cristo, y los prendimientos de Pedro y de Pablo, presentan un elemento común generado tras la exégesis de los textos realizada a partir de ciertos principios rectores del mensaje que se quiere exaltar. Esta obra —cuya iconografía se reitera, aunque no con tanta riqueza iconográfica, en otros numerosos ejemplos de la época— es la perfecta síntesis de la situación de la *ecclesia* cristiana en el momento en el que se inicia el proceso de ascenso al poder, o sea, la conservación del mensaje privilegiado en los primeros siglos. Dicho mensaje implica que el sacrificio de Cristo redime del pecado a la humanidad pero también expresa la identificación del *corpus* eclesiástico con el *corpus* civil; el poder terrenal respalda y prestigia al celestial y viceversa.

Numerosos sarcófagos conservados en los museos de las distintas regiones en las que se mantuvo la tradición de su fabricación —Italia, sur de Francia, norte del Africa, costa dalmata— testimonian la persistencia del motivo señalado.

La notoria perduración del motivo de la *maiestas* durante la Edad Media, consagrado fundamentalmente a partir de la difusión de la representación del Pantócrator originado en Bizancio, demuestra que la fórmula iconográfica expresaba de manera rotunda un concepto de *potestas* capaz de satisfacer la ideología defendida por la Iglesia.

El análisis propuesto se inscribe en la línea de estudio de las múltiples vinculaciones existentes entre el arte romano y el cristiano y constituye un exponente de las vías mediante las cuales se produjo la cristianización de la cultura romana. El arte, tanto en el aspecto estilístico como iconográfico, constituye un testimonio concluyente en relación con el uso que se le dio a las imágenes prestigiadas por la tradición. La creación de programas iconográficos materializó, igualmente, las diversas teorías generadas a partir de los escritos

de autores cristianos. La unidad de la Iglesia, sustentada en su fundación a partir del legado a Pedro, establece un paralelismo con la unidad romana. Por lo tanto, resulta lógica la identificación del soberano terrenal con el celestial dado que ambos rigen una entidad cuyo objetivo es el gobierno universal. El poder de la palabra escrita y de la facultad de descifrarla y difundirla resultan así reconocidos por la asimilación de las figuras de los intelectuales romanos a los nuevos personajes que dominan el sistema de comunicación. De este modo evangelistas, monjes, obispos se convierten en los herederos naturales de las figuras prestigiosas de la antigüedad¹⁵, no sólo en su consideración social, sino en la imagen que los hace presentes ante la comunidad. Por medio del lenguaje icónico se manifiesta un nuevo orden institucional y social. Los antiguos modelos expresan un mensaje diferente que los identifica con la cambiante realidad, elemento característico de la tardía antigüedad.

Las imágenes de poder, nacidas en las representaciones helenístico-romanas, obtuvieron por medio de la iconografía cristiana una capacidad de perduración en el tiempo. Pero —aún cuando las líneas generales de la génesis ideológica y formal que hemos reseñado se mantuvieron— la representación del poder político sufrió transformaciones explicables por los cambios históricos consecuentes. Los elementos que la Iglesia adoptó a partir de los primeros siglos para expresar la imagen de poder fueron conservados notoriamente, ofreciendo, hasta el día de hoy, una cierta y hasta cierto punto curiosa forma de perduración de modelos antiguos. Gestos, ropajes, objetos e incluso un sistema compositivo, sobrevivieron a lo largo de las centurias. Al definir y expresar de manera concluyente una idea, la representación ha demostrado el extraordinario poder de los sistema de comunicación visual.

Durante la Edad Media, Iglesia y Estado rivalizaron en su voluntad de encarnar el poder universal al que debían estar subordinados todos los organismos menores de la sociedad. El hecho de que en la elaboración de la imagen del poder interaccionen elementos provenientes de ambas instituciones demuestra la existencia de un entramado cultural complejo, modelado a partir de tradiciones profundamente enraizadas. Ambas instituciones, en su lucha por el dominio, resultan reflejadas en el mismo espejo.

¹⁵ R. Teja. *Emperadores, obispos, monjes y mujeres. Protagonistas del cristianismo antiguo*, Madrid, 1999, pp. 75-77.

