CAPÍTULO 3

La imagen medieval como experiencia epistémica de la revelación

Daniel Sánchez

El mundo cristiano medieval busca signos que den cuenta de la llegada del Reino de modo definitivo. Mientras la escritura garantiza la consolidación de la palabra en el tiempo y los *scriptoria* la reproducen, la imagen la hace pedagógica, y, sobre todo, la hace verdad desde la experiencia. Y esa experiencia, construida desde la retórica de lo visual como acto de persuasión, pero, fundamentalmente, como verosímil, no sólo valida la cosmovisión cristiana, sino que da las herramientas para operar en la realidad y vincularse con la divinidad.

Si se considera que la imagen en el medioevo es un instrumento de mediación y operación con la realidad en sus diferentes pliegues (Deleuze, 1988), por tanto, es posible dimensionar su valor de conocimiento en esa situacionalidad. A ello se aboca este capítulo, para tal objetivo se incluirá al final del mismo un análisis del tímpano de la iglesia Santa Fé de Conques desde la cualidad performática de la pedagogía del dogma hacia lo popular

La dimensión epifánica del mundo medieval: potencial epistémico y características

La segunda venida de Cristo era un tema concreto en el mundo medieval. Además de ser un componente teológico, era entendido como una certeza histórica e inminente y desde un sentido escatológico. El gran tema era, casi una alegoría de nuestra muerte o entendido en términos cristianos, nuestro pase a la otra vida. Se concebía que “Dios no está arriba sino adelante” (Ratzinger, 2007, p. 11), “El señor viene (...)” (*maranatha*)²⁷. Esta paradoja entre una concepción estática y certera de un qué y la dinámica e incierta del cómo y cuándo, que a su vez se traslada a un qué personal de en qué situación me encontrará ese hecho seguro de suceder, genera una tensión ontológica, que marca una constante en el pensamiento occidental.

²⁷Vocablo griego. (arameo, *maranathah*) que significa: ¡Nuestro Señor viene! (1Co 16:22). Pablo usó esta palabra en contraste con *anathema*, la maldición que llega a los idólatras. Disponible en: <https://www.biblia.work/diccionarios/maranatha/>

Esa incertidumbre invitó al ejercicio permanente de la pregunta y el desciframiento, que en la dimensión mística que concebía el mundo medieval, implicaba entenderlo como revelación o epifanía. Lo particular de esa permanente disposición a la pregunta y el desciframiento en el mundo medieval, es que tiene el modo de la operatoria racional de la filosofía greco-romana, pero la tensión ontológica antes descrita, hace que quede siempre abierta la posibilidad de una respuesta diversa o en tránsito, que a su vez suma la tensión de si es una complejidad complementaria, en la dinámica de la revelación o es una contradicción propia de la estrechez del pensamiento humano o en la concepción mística, una tentación del Maligno. Del mismo modo, en la concepción dinámica del destino humano, siempre estuvo la tensión de lo que luego se instaló como debate entre la predestinación y el libre albedrío, más que en la dimensión personal de la salvación, en la operatoria transformadora del entorno y sus alcances a nivel ontológico, que genera la acción humana.

Este marco de incertidumbre y búsqueda de certezas generó una dinámica permanente en el mundo medieval, especialmente a partir del año mil, que provocó la suma de movimientos filosóficos-teológicos, en los cuales algunos se mantuvieron en el marco de la ortodoxia y otros se convirtieron en herejía desde la mirada de la ortodoxia institucional eclesial. La emergencia del pensamiento científico moderno y el cisma cristiano luterano y sus derivaciones, puede entenderse como parte de ese proceso con otras derivaciones en el caso del pensamiento científico moderno.

Pero más allá de las características y validaciones de las concepciones, la dimensión epifánica potenció una dinámica epistémica permanente y aunque parezca sorprendente desde una concepción tradicional de la mirada medieval, esa dinámica epistémica, aunque con aspiración dogmática era simultáneamente relacional y hermenéutica, ajena a modelos unívocos, que sin dejar de lado los aspectos formales y temáticos, los introducen en una dinámica experiencial, homogénea esencialmente pero pluriforme²⁸.

El rol de la imagen en el develamiento epifánico: pedagogía y mistagogía del dogma

Desde los albores de la religión cristiana, el tema de las imágenes fue un tema conflictivo. El riesgo y el temor a la idolatría estuvo siempre vigente. El papel de las imágenes en el cristianismo primitivo se fundó desde la corriente filosófica neoplatónica de Plotino (Siglo III era cristiana).

²⁸Papa Francisco, cuando habla del Pueblo de Dios, se refiere a su “rostro pluriforme” (Evangelii Gaudium, en Scannone, 2014) y a su “multiforme armonía” (Evangelii Gaudium, en Scannone, 2014) gracias a la diversidad de las culturas que lo enriquecen. Cuando alude a los pueblos, usa analógicamente la imagen del poliedro para marcar la unidad plural de las irreductibles diferencias en el seno del mismo. También puede sumarse el concepto de inteligibilidad poliédrica utilizado por Foucault (Perea Acevedo, 2013, p. 205).

Plotino trabaja el concepto platónico de la imagen como espejo. La paradoja de mostrar lo que no se ve, ya que lo esencial “es invisible a los ojos” parafraseando a Saint-Exupéry (2001).

La imagen es un espejo de la cosa representada. Por eso participa de su modelo, en virtud del principio estoico de simpatía universal. Ese espejo sirve para captar el alma universal. La esencia universal de esa cosa. Incluso la divinidad. Ese elemento espiritual es la única cosa real. Lo demás es materia pura, es decir, el no-ser vacío. La imagen que busque reflejar la inteligencia debe cuidar incluso suprimir la representación de la profundidad. Es necesario que los ojos se hagan afín y parecido al objeto visto en beneficio de la contemplación. “Jamás un ojo vería un sol y un alma lo bello si ella misma no se hiciese bella...” (Plotino en Grabar, 1967, p. 287).

Es importante destacar el concepto de *participación* con el modelo y el de *simpatía universal* estoico²⁹ para comprender que el acto de contemplación de la imagen, el mirar, desde esta perspectiva, implica una hermenéutica relacional, que es tanto pedagógica, como mistagógica³⁰.

Por ello la imagen actúa como alegoría y materialización del dogma religioso. La materialización del dogma se construye en el acto mistagógico de la observación, desciframiento y a su vez vínculo con la obra, que no es más ni menos que el vínculo entre el alma y la eternidad dialógica³¹.

Esa pedagogía vinculante, a partir de una hermenéutica relacional, que tienen como motivo y finalidad las imágenes sagradas perduran hasta el presente. En palabras de Rodolfo Papa:

El Concilio Vaticano II precisa también los motivos y las finalidades de las imágenes sagradas: De hecho, cuando más prudentemente estas imágenes son contempladas, tanto más quienes las contemplan son llevados al recuerdo y al deseo de los modelos originales y a tributarles, besándolas, respeto y veneración. La contemplación de las imágenes induce al recuerdo y al deseo de los sujetos representados; se trata por tanto de una dinámica cognoscitiva y afectiva, que parte de la imagen representada, pero termina en el sujeto real; es análoga, podríamos decir, a la función que tienen las fotografías de nuestros seres queridos, que nos recuerdan a las personas amadas...” (Papa, 2010, s/p).

²⁹ “El Logos, presente en todas las cosas, las conecta o relaciona sutilmente. Estas ideas fomentaron en los estoicos creencias como la de la existencia de una “simpatía universal” entre todas las cosas del Universo, así como la creencia en las predicciones o “Mántica”. El famoso fatalismo y determinismo estoico tiene igualmente este mismo fundamento...” (Torre de Babel, s. f.)

³⁰ El concepto de mistagogía proviene de los cultos mitraicos. Implica conducir por un camino que nos lleva a un misterio. Viene de Mistagogo que eran los sacerdotes de la antigüedad clásica que iniciaba en misterio. Por ejemplo, los misterios dionisíacos o mitraicos. Disponible en: <https://dle.rae.es/>

³¹ “Alma no es otra cosa que la capacidad del hombre de relacionarse con la verdad, con el amor eterno» (Ratzinger, 2007, p. 302). La relación con aquello que es eterno, el estar en comunión con ello es participación en su eternidad. Esta concepción teo-dialógica de la vida eterna implica la concreción cristológica de nuestra fe en Dios: en Cristo se ha hecho carne el diálogo de Dios con nosotros. En cuanto pertenecemos al cuerpo de Cristo, estamos unidos al cuerpo del Resucitado, a su resurrección: «Con él nos resucitó y con él nos sentó en el cielo por Cristo Jesús» (Ef 2,6). A partir del bautismo pertenecemos al cuerpo del Resucitado y, en tal sentido, estamos ya fijados a ese futuro nuestro de no ser ya nunca más del todo «a corpóreos» —mera anima separata—, aun cuando nuestra peregrinación no pueda terminar mientras la historia esté aún en curso...” (Ratzinger, 2007, p. 13).

En simultáneo y desde otra dimensión del ver y el mirar, el recurso de la retórica visual actúa desde el campo epistémico como pedagogía del dogma, para generar efectos de verdad. Por ejemplo, la dicotomía entre lo armónico y lo no armónico (grotesco, caricaturesco) como modo contundente de diferenciar el bien y el mal en las fachadas de las Iglesias románicas, lo cual se retomará en el ejemplo concreto la fachada de la Iglesia de Santa Fe de Conques en la actual Francia.

En el caso de las miniaturas (libros ilustrados) con sus construcciones visuales, que muchas veces actúan como comentario o apostilla del texto evangélico, la armonía matemática en la proporción arquitectónica de las iglesias y el uso expresivo de la luz, se hace hincapié en una pedagogía más reflexiva y mediada del dogma. Lo alegórico se apoya en una cultura bíblica y clásica. La matemática, por ejemplo, se torna alegórica tanto como el uso expresivo de la luz.

La imagen inserta en la historia cultural puede comprenderse desde el concepto de *imago* (Schmitt, 1996)³². Esto es presencialidad y polifonía en las experiencias de sentido. En palabras de Carla María Bino:

Durante la Edad Media, las imágenes tenían que estar atadas a la verdad. De lo contrario, eran consideradas ídolos. Y los ídolos son siempre peligrosos y, por lo tanto, prohibidos. Por eso, para ser justificada, la Imago tenía que ser verdadera o realmente referirse a la verdad. De ello se desprende que las imágenes no eran consideradas simplemente objetos “para ver”, sino que se percibían como casi “cuerpos vivos”, cuerpos reales: podían actuar como si estuvieran realmente presentes...” (Bino, 2017, p. 69)

Vale aclarar que no desde la presencialidad idolátricas sino desde la experiencia epifánica.

El aspecto performático de la imagen medieval y su dimensión epistémica

Desde una perspectiva interdisciplinar, siguiendo el marco epistemológico complejo y la metáfora del poliedro para validar una noción de realidad y de verdad múltiple, diversa e incluyente, el estudio de las imágenes pertenecientes al mundo medieval se inscribe en un modelo de

³² Schmitt (1996) construye el concepto de Imago, tomado del latín, para dimensionar la materialidad y presencialidad que tenían las mismas en el mundo medieval, lejos de ser ilusiones o meras copias de lo que representan o ilusión en el sentido griego del término. Al decir de Schmitt la Imago medieval transcurre en su devenir histórico, primero desde un concepto teológico y antropológico de la tradición judeocristiana, la del concepto de *imagine[m] et similitudinem nostrum*, cuando Dios crea al hombre a imagen y semejanza de él. También en las historias del antiguo testamento son las imágenes de los sueños las que dimensionan el más exquisito mensaje divino. “En segundo lugar, la noción de imago abarca todas las producciones simbólicas de los hombres, especialmente las imágenes o metáforas que utilizan en su lenguaje y también las imágenes materiales que presentan las formas con los usos y funciones más variados, incluso en la imaginería divina. Finalmente, la palabra imago designa las imágenes mentales, las producciones imaginarias reales y evanescentes de la memoria del sueño del cual los hombres conservan solo huellas fugitivas escritas o figuradas pero cuya psicología y psicoanálisis tomó en el siglo XX una importancia crucial para la historia de individuos y grupos...” (Schmitt, 1996, pp. 3-36)

una antropología histórica (Le Goff, 2009, p. 11) o los denominados estudios culturales, y en ese marco los estudios visuales (Schmitt, 2002)³³. Ya no será el único modo de estudio de estas indagar su inserción en el listado de “obra de arte” a partir de sus cualidades formales. Tampoco quedará atrapado en un estudio de los temas o del concepto de iconografía, para determinar allí un modelo estático del estudio de los significados y las variantes estilísticas de su representación en términos de forma y atributos validado por documentación histórica, literaria o visual. Finalmente, tampoco en el marco de un estudio materialista desde el circuito de la producción y el consumo de los denominados bienes culturales como recurso de ideología en el sentido marxista del término.

Estas nociones de imago contribuirán a ir construyendo los diversos imaginarios medievales a partir de una pragmática que va atravesando la noción de signo en términos de presencia reveladora en los comienzos del período medieval, pasando por diversas materialidades que generaron controversias como la de la disputa entre iconoclastas e iconóduos y culmina en la canalización de un vínculo más conceptual, a partir de la construcción del sujeto de la Baja Edad Media y de los albores de la modernidad, que en su acción de dominio de todo lo creado también domina la toma de razón de su construcción a imagen y semejanza de la divinidad .

En relación con el modelo tradicional iconológico de Warburg que trabaja “la imagen como fuente” (Ruvituso, 2013) teniendo en cuenta su presencia a partir del contenido, este modo de analizar la imagen utiliza también a la misma como fuente, pero no desde el contenido o su constante referencia en el mundo de la historia cultural y la memoria psico-social y antropológica, sino desde una hermenéutica relacional en término de dispositivo para la experiencia receptiva. Este proceso trata de estructurar una experiencia de representación, dando alto valor a lo retórico desde la faceta de la elocutio,³⁴ como modo de generar una presencialidad concreta. Sí existen vínculos con el modelo de Warburg desde la perspectiva interdisciplinaria de análisis de la imagen y la denominada “iconología del intervalo” (Acosta López, 2011; Ruvituso, 2019a, 2019b), pero no desde la búsqueda unívoca de significados en términos unívocos del modelo moderno sean funcionalistas o historicistas.

Desde estas perspectivas es que puede entenderse que, en el mundo medieval; la imagen pasa de ser *mimesis* a *impresión de similitud*, donde el espectador se convierte en interactivo (Bino, 2017), en el marco del concepto de imagen abierta de Didi Huberman (2006).

La imagen en la antigüedad en el caso de Platón, de acuerdo con lo que plantea Carolina Delgado (2016) se puede hablar en primer lugar de una diferencia entre apariencia e imagen

³³ “En mis trabajos dedicados a la Edad Media y basados sobre todo en los textos, le he dado siempre gran importancia al estudio del “imaginario medieval” como ha demostrado Jean Claude Schmitt en su estudio *Imago de l’image a la l’imaginaire*. La presente obra, que para mí es una experiencia, se inscribe en la línea de esa larga investigación. Finalmente, he tratado de situar estas imágenes dentro del marco de la construcción histórica de un humanismo medieval, buscando siempre al hombre, a los hombres, dentro del marco de una antropología histórica del Occidente medieval”(Le Goff, 2009, p. 11).

³⁴ Lo que tradicionalmente puede entenderse como estilo.

Mientras la primera constituiría una ilusión ontológicamente deficitaria, la segunda asumiría la función de instanciación sensible de las realidades ideales-inteligibles. Con base en esta segunda variante, Platón ha concebido la posibilidad de una mimesis ideal y de un reenvío al conocimiento de las formas (p. 131).

Además, incorpora el siguiente desarrollo:

Platón no solo usa diferentes términos para referirse a la noción de imagen, sino que también se refiere a distintos tipos de imágenes: imágenes naturales como las propias del sueño, las sombras, los reflejos o también las réplicas, los retratos o las esculturas gigantes (Delgado, 2016, p. 132).

Sin embargo, estas quedan en el plano de la idealidad. La variación que genera Plotino a partir del aporte estoico de la simpatía antes citado, le aporta la relación hermenéutica y vincular.

En el caso de Aristóteles se ubica en el plano de la mimesis y la fantasía, pero tomando los recaudos pertinentes de no extrapolar las significaciones del tiempo de Aristóteles con el tiempo actual de estos términos (Suñol, 2012). Por ejemplo, en este fragmento de Aristóteles respecto al concepto de imagen, memoria, representación:

Un animal, pintado sobre un cuadro es a la vez un animal y una imagen; siendo uno e idéntico, es esas dos cosas, bien que su ser, en ambos, no sea idéntico, y que sea posible considerarlo sea como un animal, sea como una imagen; igualmente es necesario suponer que la representación que está en nosotros es a la vez alguna cosa en sí misma y la representación de otra cosa. En tanto que existe por sí misma, es una idea o una representación (phantasma) y en tanto que es representación de otra, es una imagen o un recuerdo (Aristóteles en Soulages, 2008, p. 103).

Ese recuerdo en el marco relacional, toma corporeidad, se instala en una experiencia que construye una presencialidad, desde una dimensión abierta, que no siempre se encuadra en un concepto inteligible.

El tímpano de la iglesia de Santa Fe de Conques

Si tomamos como referencia al tímpano de la Iglesia de Santa Fe de Conques³⁵, modelo de Iglesia de peregrinación en el camino compostelano y el complejo escultórico del Juicio Final,

³⁵ Para ver el tímpano en detalle y acompañar el análisis subsiguiente se recomienda acceder a la página web de la Oficina de Turismo de Conques Marcillac (Francia): <https://www.tourisme-conques.fr/fr/conques/tympan>

encontramos un modelo de pedagogía del dogma hacia lo popular. Se podrá analizar ese aspecto performático, que toma a la imagen como impresión de similitud y convierte al espectador en actor desde la dinámica de la relación con la imagen, que excede el campo de la búsqueda del significado e ingresa en un marco relacional, epifánico, mistagógico y del mismo modo didáctico como experiencia de verdad a partir de recurso retóricos visuales múltiples.

El tímpano de la portada occidental de la iglesia abacial de Santa Fe de Conques fue esculpido en el segundo cuarto del siglo XII, en tiempos del abad Bonifacio, por lo que debemos datar la obra entre los años 1107 y 1125. Parece incuestionable que la visión de Mateo (Reina Valera, 1960, Mateo 25:31-46) fue la principal fuente literaria utilizada por los iconógrafos para la representación del Juicio Final.

Con dimensiones que llegan a los 6,70 metros de ancho y 3,60 metros de altura, el tímpano del Juicio Final alberga 124 personajes. La composición general es muy simple: el gran semicírculo del tímpano consta de tres registros superpuestos separados por bandas con inscripciones grabadas. En el centro del tímpano está Cristo, en mandorla, quien con el movimiento de su mano derecha -elevada- acoge a los elegidos en el paraíso: "Venid benditos de mi Padre (...)". El movimiento de la mano izquierda hacia abajo designa el infierno a los réprobos: "fuera de mí, malditos" (Reina Valera, 1960, Mateo 25:31). Cristo juez ha dado su veredicto. Cristo está en un trono de gloria, salpicado de estrellas, entre las nubes representadas por cinco filas de pequeñas vieiras. Cristo sentado es soberano juez: la inscripción dice: "Judex y Rex, rey y juez". Más allá de la cruz de Cristo derivan el sol y la luna, atravesando el centro de la creación, el centro del mundo y la historia: "la señal de la cruz en el cielo será cuando el Señor los juzgará" (Reina Valera, 1960, Mateo 24:30). A los pies de Cristo, saliendo de una nube, dos ángeles con antorchas, se dice, el último día del juicio: "El sol se oscurecerá, la luna no brillará más" (Reina Valera, 1960, Mateo 24:30).

La Cruz de Cristo es el detalle del Juicio Final del tímpano sobre la puerta oeste. En la parte superior, por encima y detrás de Cristo en Majestad, están la cruz de Cristo y los ángeles con los instrumentos de la Pasión. La inscripción en la parte superior de la cruz dice: "Jesús, Rey de los Judíos". En el brazo de la cruz, *lancea* se refiere a la lanza que sostiene el ángel, con la que Cristo fue traspasado, y *clavi* refleja los clavos utilizados para crucificarlo. La inscripción que figura a continuación es parte de una frase más: "Esta señal de la cruz estará en el cielo". En cada lado de la cruz, dos ángeles anuncian la última reunión de la humanidad: "Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria rodeado de todos los ángeles, se sentará en su trono glorioso" (Reina Valera, 1960, Mateo 25:31).

Un elemento por destacar que emerge de los pliegues del semicírculo superior y ayuda a construir esa experiencia performática son los denominados "observadores misteriosos". Un observador en la piedra "cinta" que rodea el tímpano sobre la puerta oeste. El significado no es conocido, pero una posibilidad es que representan a los ángeles mencionados en la 1ª Epístola de Pedro 1:11 (Reina Valera, 1960) escudriñando qué persona y qué tiempo indicaba el Espíritu de Cristo que estaba en ellos, el cual anunciaba de antemano los sufrimientos de Cristo, y las glorias que vendrían tras ellos. A éstos se les reveló que no para sí mismos, sino para noso-

tros, administraban las cosas que ahora os son anunciadas por los que os han predicado el evangelio por el Espíritu (Reina Valera, 1960, Pedro 1:12).

En el interior del tímpano aparecen las imágenes del paraíso y el infierno. En el caso del paraíso se mezclan personajes bíblicos e históricos como Carlomagno, la misma Santa Fe, su hermana, el eremita Dadon, fundador del primer oratorio de Conques, etc. En el caso del infierno se mezcla un sinnúmero de demonios y personajes. Los condenados son empujados a las mandíbulas del monstruo bíblico, el Leviatán, el infierno, por un demonio, que parece mirar ansiosamente a un alma que acaba de ser tirada al cielo por un ángel. El ángel se mira con el diablo, mientras sujeta con una actitud protectora la mano de la persona salvada.

Si hacemos un recorrido exhaustivo por el tímpano, encontramos:

- Un rico caballero recibe su merecido en el infierno. La cabeza hacia abajo representa la inversa del orgullo, y también la conocida historia local de Rainon, señor del castillo de Aubin en Rouergue. La historia dice que Rainon era rico, orgulloso y arrogante (su cota de malla demuestra que era rico) y que había sido excomulgado por maltratar a los monjes. Estaba a punto de tratar a otro con violencia "cuando, como resultado de la venganza divina, se sienta de repente su caballo de cabeza en la tierra. Proyectado hacia delante, el jinete murió de una fractura de cuello y fractura de cráneo."
- Un par de enamorados, uno al lado del otro, esperan su castigo, mientras un demonio le cuenta a Satanás sobre el asunto. Su crimen puede ser incluso más grave que la pasión por lo general (el hombre del peinado sugiere que era un monje).
- El diablo preside el infierno y las torturas de los condenados. Debajo de sus pies está el hombre para ser castigado por el vicio de la ociosidad o pereza. En la parte inferior derecha está una rana, símbolo de la ociosidad.

Y así una sucesión de hechos narrados visualmente, como el caso del pesaje de las almas en las puertas del Cielo y el Infierno, donde en el nivel superior: el pesaje de las almas por San Miguel Arcángel, con las artimañas del Diablo para que pesen más los pecados (faltan las balanzas), flanqueado por la resurrección de los justos y las penas de los condenados. En el nivel inferior, las puertas al cielo y el infierno, con la asistencia de un ángel y un demonio respectivamente. Obsérvese que la entrada del infierno es menos adornada y no tiene puerta. La inscripción en latín que se extiende a lo largo de la parte inferior dice: "Oh pecadores, si no reparan sus caminos, sepan que van a sufrir un terrible destino."

Todo construido visualmente desde identificaciones estilísticas (elocutio) que diferencian claramente el bien vinculado al orden y la armonía y el mal vinculado a la deformación y la caricatura. Lo que se denomina estilo grotesco.

A modo de cierre

Podemos concluir que esta parafernalia de imágenes aquí analizadas, de las cuales sólo se hizo referencia a un porcentaje mínimo, situadas en un contexto específico, desde el punto de vista narrativo, no estaban dispuestas para contemplar su belleza o destreza técnica, sino que los recursos por nosotros denominados en el presente como estético o de retórica visual, operaban junto a los iconográficos, como dispositivos facilitadores, y contribuían a construir una experiencia de verdad que sirviera para operar en la realidad y vincularse con la divinidad.

Referencias

- Acosta López, M. R. (diciembre de 2011). El conjuro de las imágenes: Aby Warburg y la historiografía del alma humana. *Estud.filos*, (44), 117-135.
- Bino, C. M. (julio de 2017). Imágenes y visión performativa en la Edad Media. *Eikón Imago*, 11(1), 69-84.
- Deleuze, G. (1993) *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Londres: The Athlone Press.
- Delgado, C. (diciembre de 2016) Apariencia e imagen. Examen a partir de algunos diálogos platónicos. *Revista Estudios filosóficos*, (54), 131-149.
- Didi Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- de Saint-Exupéry, A. (2001). *El principito*. Madrid: Salamandra.
- Grabar, A. (1967). *El primer arte cristiano*. Madrid: Alianza.
- Le Goff, J. (2009). *Una edad media en imágenes*. Barcelona: Paidós.
- Perea Acevedo, A. J. (2013). *La cuestión del espacio en la filosofía de Michel Foucault*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ratzinger, J. A. (2007) *Escatología: la muerte y la vida eterna*. Barcelona: Herder.
- Reina Valera. (1960). Biblia online. Recuperado de: <https://www.biblegateway.com/>
- Rodolfo, P. (7 de diciembre de 2010). Las imágenes sagradas y el magisterio de la iglesia [Entrada de blog]. Recuperado de: <https://rpcbk.wordpress.com/2010/12/07/las-imagenes-sagradas-y-el-magisterio-de-la-iglesia>
- Ruvituso, F. L. (septiembre de 2013). Aby Warburg y la imagen como fuente. Ponencia presentada en IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Ruvituso, F. L. (2019) Tensiones y supervivencias. Apuntes sobre la iconología de Aby Warburg. En Hitz, R. A; Ruvituso, F. L. y Pedroni, J. C. (Comps.) *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas*. La Plata: Edulp.
- Ruvituso, F. L. (2019b) Iconología y anacronismo. (Dis) continuaciones del método warburgiano. En Hitz, R. A; Ruvituso, F. L. y Pedroni, J. C. (Comps.) *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas*. La Plata: Edulp.

Schmitt, J.-C. (1996) La culture de l'ímagó. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51(1), 3-36.
doi:10.3406/ahess.1996.410832

Soulages, F. (2008) Para una nueva filosofía de la imagen. *Revista de Filosofía y Teoría Política*. (39), 95-112, Recuperado de:
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3625/

Suñol, V. (2012). *Más allá del arte: Mímesis en Aristóteles*. La Plata: Edulp.

Torre de Babel. (s. f.). *Estoicismo*. Recuperado de <https://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiagriega/Filosofiahelenistica/Estoicismo.htm>