

MEMENTO HOMO

JORGE LÓPEZ LLORET

«El le vio morir. Y aún le ve, con el recuerdo en las manos y la visión atormentada en el filo de las gubias.

Después ¡Santana bendita! el escultor sigue viéndolo, transfigurado, cierto, con los ojos de la cara.

Muchedumbre de gentes lo verían».

ANTONIO NÚÑEZ DE HERRERA

«Quién pudo hacer que el último suspiro / de tus labios se dé a cada momento, / desde no sé qué siglos hasta ahora, / hasta ahora, para ir diciendo al mundo, / para ir diciendo al tiempo: Así se muere. / Así mueren los hombres».

AQUILINO DUQUE

I

El culto cristiano a la figura de Cristo gira en torno al *misterio* de la resurrección. Jesucristo fue enterrado y, al tercer día, resucitó de entre los muertos. Puesto que se trata de un misterio, nada se sabe del momento intenso del cambio de estado, del paso de la muerte a la vida.

En los Evangelios sólo se presentan dos hechos: Cristo muerto, cuerpo presente en su sepulcro estático; y Cristo resucitado, presencia representada de un ser luminoso. En el Evangelio de San Mateo, en 27, 66, se sella el sepulcro; a partir de 28, las dos Marías tan sólo ven un ángel que les dice: «quien buscáis ya no está aquí»¹. En el Evangelio de San Marcos sucede lo mismo, si bien de un modo

1. Mateo: 28, 5-6.

menos espectacular: «quien buscáis ya no está aquí»². Antes, tan sólo habían visto cómo depositaban su cuerpo sobre la piedra³. En el Evangelio de San Lucas las mujeres vieron con sus ojos cómo se depositaba el cuerpo en el espacio de los muertos⁴. Después, entraron en el sepulcro y hallaron el vacío: «¿Por qué buscáis entre los muertos al que vive? No está aquí, ha resucitado»⁵. En el Evangelio de San Juan también se indica el acto de deposición de Cristo en el sepulcro⁶. Después, tan sólo un sepulcro vacío y unos lienzos tirados⁷. Nada más. Nada se sabe del momento ambiguo, indefinible, del cambio de estado, del punto infinitesimal exacto en el que se produce la inflexión, momento que es a la vez muerte y vida eterna, inescrutable, ni mentado ni descrito porque, sencillamente, no puede serlo.⁸ Lo dicen los ángeles, mas los hombres lo ignoran.

El dogma de la resurrección es uno de los misterios del Cristianismo. Como tal, no es representable ni decible. Por eso la iconografía católica (que es, sin duda, la más rica dentro del Cristianismo) nunca ha representado ese punto evanescente que parece dar su sentido último a esta concepción del mundo. Hay, según Réau, representaciones de diversos momentos: Cristo incorporado en su sarcófago; Cristo que apoya un pie sobre el borde del mismo, que pasa la pierna fuera, que está de pie ante él o que se mantiene en pie sobre su tapa⁹. Pero nunca se representa la «primera inspiración», el primer momento en el que sus pulmones se llenan del aire incomprensible de la nueva vida, de la vida eterna. El arte ha representado la lúgubre pesadumbre del cuerpo inerte sobre la piedra oscura; también la luminosa liviandad de la presencia siempre viva. Pero nunca el interludio. Éste es un misterio, y como tal trasciende cualquier intuición sensible, viéndose el arte impotente para representar aquello de lo que tan sólo la fe del creyente puede proporcionar un mínimo atisbo. Ante tal misterio ya no somos seres seculares y mundanos y apelamos a algo que carece de forma porque no se puede formalizar.

Pero en el drama de Cristo hay otro momento transitivo que no es misterio ni dogma aunque sí abismo. Es otro momento exactamente inverso al de la resurrección y poseedor de una corporalidad rotunda: el paso de la vida a la muerte, momento máximo de expiración que, ahora sí, genera presencias decibles y representables: «Jesús, dando de nuevo un fuerte grito, exhaló su espíritu»¹⁰; «pero Jesús, lanzando un gran grito, expiró»¹¹; «y Jesús, con fuerte voz, dijo: “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu”. Y al decir esto, expiró»¹²; «Cuando Jesús tomó el vinagre, dijo: “Todo está cumplido”, e, inclinando la cabeza, entregó el espíritu»¹³.

2. Marcos: 16, 6.

3. Marcos: 15, 47.

4. Lucas: 23, 55.

5. Lucas: 24, 2-6.

6. Juan: 19, 42.

7. Juan: 20, 2-7.

8. Sobre el hecho de la no visión de la resurrección, cf. Réau, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 560.

9. *Ibidem*, p. 567.

10. Mateo: 27, 50.

11. Marcos: 15, 37.

12. Lucas: 23, 46.

13. Juan: 19, 30.

El paso de la vida a la muerte no es maravilloso, ni misterioso ni dogmático; no apelando a la imposibilidad de ser representada de una trascendencia, muestra la evidencia de un hecho en el mundo. Es el acto mundano por excelencia, el «cofre del sentido» del «ser en el mundo». Puede ser un paso enigmáticamente abismático, pero es el enigma de lo cotidiano, de lo reconocido y siempre presente. Este valor mundano, precisamente, ha hecho de la Expiración un tema lleno de atractivo para la iconografía cristiana durante el catolicismo contrarreformista, tan apegado a formas de captación inmanente como apertura a la trascendencia. Y es esta mundanidad, precisamente, lo que hará que tal representación defina una experiencia que puede ser interpretable desde ámbitos profanos¹⁴.

II

El *pathos* barroco está lleno del sentido de la muerte. Pensemos en Mañara, en Valdés Leal o en Quevedo. Todo es ceniza y vanidad, todo muere:

*«Ayer se fue, mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.
En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto»¹⁵.*

«Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris. Es la primera verdad que ha de reinar en nuestros corazones: polvo y ceniza, corrupción y gusanos, sepulcro y olvido. Todo se acaba: hoy somos y mañana no parecemos ...»¹⁶.

Del *pathos* barroco en torno a la muerte surge la idea de que el sentido de la resurrección es, en última instancia, el hecho de la muerte y no al contrario: resucitamos porque morimos y no morimos para resucitar. El sentido de la resurrección es la enigmática carga cotidiana de la muerte, que exige respuestas a las que se enfrentan la presencia rotunda de la nada o los linderos inaprensibles de la trascendencia, luces cegadoras que presta en ambos casos lo absoluto. Pero respuestas siempre de un hecho consumado: somos «ser para la muerte». La muerte, nuestro gran y único enigma, es a la vez la gran presencia.

En el Barroco la muerte es dicha y representada:

14. Hubo un momento, en la propia Edad Media, en la que se representa a un Cristo humano, un Cristo cuyo sufrimiento ya no es episódico sino real: el sufrimiento directo de un hombre concreto, que muere. Esto dio lugar a representaciones que adquirirían una altura expresiva insuperable, como veremos. Sobre el paso del sufrimiento de Cristo como símbolo al sufrimiento de Cristo como realidad, véase Réau, op. cit., p. 496.

15. Quevedo, F. de: *Poesía original completa* (Edición de José Manuel Blecuá). Barcelona: Planeta, 1981, p. 4.

16. Mañara y Vicentelo de Leca, Miguel: *Discurso de la verdad*. Sevilla: Imprenta San Antonio, 1961, p. 9.

*«Desamparado de Dios,
del hombre puesto en un palo,
el alma tiene Jesús
en sus santísimos labios.*

*A su Padre Eterno Mira,
abriendo los ojos santos,
que ya cerraba la muerte,
atrevida al velo humano.*

*Con voz poderosa dice,
cielos y tierra temblando:
Mi espíritu, Padre mío,
pongo en tus sagradas manos.*

*Y bajando la cabeza
sobre el pecho quebrantado,
a la muerte dio licencia
para que flechase el arco.*

Expiró el dulce Jesús...»¹⁷.

El problema es: ¿es el decir la muerte mero *flatus vocis*? La muerte, como hecho que se vive como morir por el ser que solo muere, quizá no sea decible ni se pueda decir. Experimentarla es, como diría Heidegger, la inmediatísima imposibilidad de su recuerdo, el no poder decirla; presenciirla es nunca acompañar a quien se lleva su secreto. Pero, ¿es representable? Creemos que las posibilidades de la imagen plástica se abren a la comprensión de este instante de diferencialidad suprema, que donde la palabra suena sorda la imagen grita con la evidencia de sus formas.

III

El sentido del cristianismo es el hombre, el ser que es nada y todo. Hombre y muerte: el destino de lo que somos en el mundo se asume en la representación del momento de la Expiración de Cristo: el Hombre-Dios que, siendo todo, se enfrenta a la presencia de la nada. Y entre las representaciones de la Expiración de Cristo ninguna habla con la evidencia con que lo hace la imagen conocida popularmente como «el Cachorro», cumbre insuperable en la revelación de lo que da sentido a lo que somos en el mundo. Cada una de sus fibras nos dice lo que ninguno de los que mueren pueden ya decirnos.

Decía Joseph Peyré, en su hermosa obra *La pasión según Sevilla*, que aquellos que profanaron otras imágenes en Sevilla en los polémicos años treinta del siglo XX, que incluso lo hicieron en la propia calle Castilla (profanación de la O), respetaron la imagen del Cachorro porque no vieron al Dios de ideologías asentadas en la desigualdad sino, sin más, al hombre:

17. Vega, Lope de: «A la expiración de Cristo», *Rimas Sacras*, en *Obras poéticas* (edición de José Manuel Blecuá). Barcelona: Planeta, p. 442.

«Es, yo pienso, al hombre que está en el estertor de la agonía y que ya tiene la mirada perdida –si bien sea para responder al sentido español de la muerte, no digo a su temor–, a quien se le dió la gracia del indulto en Julio de 1936. Entonces la Cofradía de la O fue saqueada y su Virgen destruida; el Cachorro, sin embargo, fue respetado»¹⁸.

Magnífica interpretación que conecta, con gran coherencia, con la leyenda en torno a la emergencia de la forma de la imagen en la intuición de Ruiz Gijón. La imagen podría ser la de aquel gitano cuya muerte presenciaba el escultor y, como tal, fiel plasmación de un hombre concreto que muere. Poco importa si la leyenda es cierta o no, porque en todo caso el Cachorro es el hombre que muere.

Ruiz Gijón supo plasmar, sin duda, la gran inflexión, el momento del cambio diferencial entre la vida y la muerte, más allá de retóricas, retruécanos y gestos ampulosos y teatrales que definen, por otra parte, el valor estético de otras representaciones de este momento. El perfil anguloso de la imagen, acertadamente hoy sin potencias ni corona¹⁹, muestra la aguda flecha de la gran igualadora; los ojos ahuecados, tras el velo opaco que los cubre, empiezan a mostrar la blancura de la nada; la nariz, tan afilada como la barba, como cuchillo se afirma cortando el sutil hilo de la vida. Los pómulos hundidos son la carne que se agota. Su abdomen contraído, su tórax tenso, abandonan el empeño de afanarse en la persecución de la vida, renunciando al aire que cruza su garganta quemada, en cuyo fondo las gentes quieren ver los últimos estertores de su muerte²⁰. Las articulaciones en brazos, rodillas y tobillos están endurecidas y han perdido cualquier capacidad de movimiento y la forma que en su conjunto se traza desde los pies a la cabeza está tan tensa y es tan frágil que prolongar el arqueamiento mínimo que la define acabaría por romperla. Y todo ello generando ese esfuerzo de angustia que se lanza más allá de una cruz que se aceptó como destino. En dicho instante, sin embargo, mesura en todo pero tensa, cárcel de un impulso desbordante; tensión obtusa de un momento indetenible. Reflejo en su sudario de un sentido del instante, captando infinitesimales vientos.

Su instante supremo congelado.

La imagen congela el momento que nos hace ser lo que somos proporcionándonos un testimonio que vale más que cualquier palabra. Ante su presencia sólo podemos callar, no como ante una trascendencia que nos empequeñece, sino ante lo que somos en este mundo. La muerte en esta imagen no es cuestión de calaveras, huesos o *vanitas*²¹ sino, por paradójico que suene, de vida, de viva presencia²².

18. Peyré, Joseph: *La pasión según Sevilla*. Sevilla: Rodríguez Castillejo, 1989, p. 164.

19. Aunque en la Semana Santa del año 2000 las ha recuperado. Pese al valor que este gesto arcaizante pueda tener en sí mismo, y pese a las alabanzas generalizadas de la prensa, personalmente creemos que eso supone una merma de valores antropológicos que podrían dar una gran actualidad a la imagen.

20. *Ibidem*.

21. Cf. Sebastián López, S.: *Contrarreforma y Barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1989, pp. 93-126.

22. Esta genialidad forense en la representación del momento mismo, más allá del cual está la muerte, ha sido analizada en dos obras muy valiosas. Véase Delgado Roig, J.: *Los Signos de la Muerte en los*

IV

Que el sentido de la inmortalidad sea el hecho del morir era algo que Simmel definió como una de las «enormes paradojas del cristianismo»²³. El sentido de toda trascendencia es la inmanencia y la finitud; por eso se requieren planteamientos que partan de éstas antes de cualquier respuesta. Según Heidegger, tales planteamientos son previos a cualquier otro tratamiento de la muerte e incluso a cualquier posición existencial ante la muerte²⁴, entre las cuales se encuentra la respuesta cristiana, que sin duda es una de las más acertadas, efectivas y vivibles por la hermosa respuesta que propone a nuestro gran enigma. Se trata así de abordar el estudio de la muerte y las respuestas culturales a la misma como algo que sucede siempre dentro del más acá²⁵. Como algo que, además, sólo la imagen simbólica logra plasmar. Algo que sólo el símbolo, con su carácter polisemántico y, por qué no, hermenéuticamente arbitrario, como veremos, permite abordar en todo su sentido, es decir, en la irreductible idiosincrasia de la vivencia empírica y subjetiva de la muerte.

Ante una analítica existencial de la imagen, que se inscribe dentro de una recuperación hermenéutico-iconológica de su sentido vital, hay una serie de hechos que no resultan vinculantes. No importa la referencialidad de la imagen ni su ubicación sectaria sino su intencionalidad denotacional. La obra de arte no es imitación sino creación, es decir, siempre autorreferencial; no se limita a una sociedad sino que la desborda, en tanto que su autorreferencialidad expone espacios de vivencias histórico-efectuales. En nuestro caso, no importa si existió o no Jesucristo, ni como fue, ni la empiricidad de su vida y de su muerte, ni como ha sido codificado en religiones y ritos concretos, etc. Por decirlo con una terminología heideggeriana, no importa Jesucristo como algo «ante los ojos», como objeto del mundo o como texto espacio-temporalmente ubicado. Esto no quiere decir que no sea algo importante de suyo, pues de hecho lo es, en tanto que el cristianismo parte del presupuesto de su existencia real y no, por ejemplo, de Jesucristo como invención mitológica o formalización simbólica (aunque esto último a veces se intuya en el Evangelio de San Juan). En un ensayo de hermenéutica iconológica de la imagen que recupere su sentido para la actualidad más allá del localismo, aunque sólo gracias a él, la referencialidad a la que la imagen como *signo*, dentro del trián-

Crucificados de Sevilla (1951). Sevilla: Editorial Castillejo, 2000, pp. 47-64. En la página 48 afirma: «...trató de representarlo en ese momento inicial de la muerte y final de la vida», dedicándose luego a analizar los elementos fisiológicos que apoyan esa afirmación. También véase Hermosilla Molina, A.: *La Pasión de Cristo vista por un médico*. Sevilla: Guadalquivir, 1997. Al tratar de la crucifixión analiza, en las páginas 188 a 193, los detalles forenses de la imagen que nos ocupa.

23. Simmel, G.: «Para una metafísica de la muerte», en G. Simmel: *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península, 1986, pp. 55-62; especialmente p. 57.

24. Heidegger, M.: *El ser y el tiempo*. México: FCE, 1989, p. 270. Por eso planteamientos etnográficos y culturalistas en torno a la muerte siempre serán *a posteriori*. Por ejemplo, tratamientos como el de Irish, Donald P., Lundquist, Kathleen F. y Jenkins Nelsen, Vivian (eds.): *Ethnic Variations in Dying, Death, and Grief. Diversity in Universality*. Washington: Taylor & Francis, 1993, pese a su interés etnográfico, son un caso ejemplar de tratamientos ulteriores, en tanto que su objeto es la propia respuesta cultural al hecho de la muerte, es decir, aquello que Heidegger englobaría en el ámbito del «se».

25. *Ibidem*, p. 271.

gulo de Ogden y Richards, quedaría conectada, es suspendida. Sólo importa la autorreferencialidad de la imagen en tanto que abre, *en ella misma*, un espacio de vivencias que define un sentido universalizable, inagotable en tanto no se agote la temporalidad vivencial de lo humano. Obviamente, nunca superando la particularidad de vivencia que la define, en tanto que imagen devocional de los sevillanos, amada por gentes que habitan en espacios con los que, gracias a la presencia de la imagen, se relacionan de un modo topofílico, reconciliándose con su lugar en el mundo, con su pasado, con el pasado de los suyos y con la fuerza histórica de su ciudad, tan finita y enigmática como tales gentes. La imagen abre espacios de vivencias trascendentes y ese es su sentido primigenio; pero también los abre inmanentes y, en tal sentido, nos compromete en este mundo y con los que en él han sido y dejaron de ser, son y dejarán de ser, entre ellos nosotros mismos y los que dejarán de ser.

Lo que importa de la imagen es el *denotatum* intencional de nuestro acto de cogitación emotiva, el *noema* denotacional que nos vincula a lo finito. O, como diría Kant, no importa la existencia del objeto, ni mucho menos su régimen de referencialidad, sino su forma y su carácter autopresentante que van más allá de todo lenguaje²⁶. Este espacio de sentido vivible que abre la imagen con su semanticidad múltiple en el flujo abierto de la historia, y en el que las posibilidades de apropiación posibilitadas por la distancia temporal no dejan de ser vinculantes, adquiere su vigencia en la figura de la Expiración como imagen del morir cristalizado. Es decir, no como imagen que represente un concepto abstracto como el de la muerte sino como imagen que es ella misma el morir, el morir de todo hombre como su condición definitivamente mundana. La madera tallada y policromada no muere, pero la *epojé* del régimen existencial de la imagen que define a la experiencia estética, la suspensión de la pregunta por la naturaleza física de la cosa, permite que la maleabilidad de la madera reciba el morir mismo, que se encarna en ella, que es ella²⁷.

V

Por tanto, la imagen es reactualizable como *denotatum* intencional, que es el morir mismo. Desde esta perspectiva, el sentido abierto por el espacio de la imagen puede llegar a dar cuenta de lo que fue la reflexión sobre el morir que abrió

26. Cf. Kant, I.: *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977. Véanse especialmente los párrafos 2 (pp. 102 ss.) y 46ss (pp. 213-227).

27. Sobre el planteamiento general que desarrollamos, véase Maquet, J.: *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste, 1999, pp. 109-210, especialmente pp. 137ss. Maquet desarrolla un tratamiento de la imagen estética como simbólica, oponiendo el uso simbólico del lenguaje al uso referencial. La diferencia consiste en la convencionalidad y monosemantismo del uso referencial, frente a la naturalidad y polisemantismo del uso simbólico. Su planteamiento, en polémica terminológica con Peirce, resulta de gran utilidad en la perspectiva que sostendremos, en tanto que la naturalidad del símbolo propone su vivencialidad directa como significado humano, en tanto que su polisemantismo permite su continua reactivación hermenéutica de carácter caprichoso, en tanto que resulta de mayor importancia la posibilidad de vivenciar la imagen que la de interpretarla científicamente de un modo unívoco (o, mejor dicho, esta última lectura de la imagen es una más de las posibles).

el hecho histórico de la Posmodernidad. Nos referimos concretamente a las reflexiones sobre la muerte de Georg Simmel y de Martin Heidegger. Contemplar la imagen de la Expiración teniendo presentes las palabras de estos autores nos permitirá una reflexión sobre las posibilidades temporales de las imágenes simbólicas (entendidas como naturales y polisemánticas), que pueden llegar a dar respuestas a problemáticas que surgieron, evidentemente, sin tenerlas en cuenta, y que poco o nada parecen tener que ver con el momento en el que se gestaron. Con ello podremos ver qué significa la vida histórica de las imágenes como mediatizadoras de nuestra experiencia, la trascendencia que responde a la exigencia de que el arte del pasado siga hablando al presente de un modo vital y, por tanto, más allá de la erudición o de la curiosidad histórica y por encima de los particularismos, deseables por otra parte, de una sociedad afortunada; o, de otro modo, podremos comparar el «valor de uso» inagotable de los símbolos, su carácter patrimonial no restringido y la legitimidad de cualquier uso vital de los mismos que no venga discursivamente legitimado por un único texto.

Según Simmel, la vida se define por límites que son esencialmente espaciales y temporales, pese a que estos se aparecen como menos evidentes²⁸. En el caso de lo inorgánico los límites vienen dados desde fuera, impuestos. Contrariamente, en el caso de lo vivo tales límites son intrínsecos a lo limitado, viniendo impuestas desde dentro por las propias condiciones del organismo. Este carácter intrínseco de los límites se define, en el caso del límite temporal, como la muerte. Esto lleva a Simmel a indicar que la muerte no puede comprenderse como una especie de destino impuesto por los dioses. Aunque morir es algo que nos sucede, no nos limita desde fuera y no sólo tiene presencia como momento temporal concretado como instante.

Para Simmel «la muerte está ligada a la vida de antemano y desde el interior»²⁹. En tal sentido la muerte se propone como configuración de nuestra vida, teniendo todos sus aspectos y preactuando en todo instante. Por eso la muerte es el límite que configura a la vida, lo cual es así en un grado tal que «la cualidad y la forma de cada uno sería distinta si pudieran sobrepasar esta frontera inmanente»³⁰. La inminencia de la muerte hace referencia, precisamente, a su carácter de límite no impuesto desde fuera sino desde dentro de la propia vida. Todas las posibilidades de formalización de la vida están en función de la inminencia de la muerte.

Pero la muerte es enigmática.

El límite espacial aparece con evidencia abrumadora, si bien con un carácter perfectamente arcano:

«... el misterio de la forma reside en el hecho de que es frontera; es la cosa misma y al mismo tiempo el finalizar de la cosa, la región en la que el ser y el ya no ser de la cosa son uno»³¹.

28. Para todo lo que sigue, cf. Simmel, op. cit.

29. Ibidem, p. 56.

30. Ibid., p. 57.

31. Ib., p. 55.

El límite espacial es un lugar de diferencialidad imperceptible; es tan inaprensible como el tiempo paradójico del gran Agustín de Hipona.

Pues lo mismo pasa con los límites del tiempo. En efecto, cada instante del vivir es un punto diferencial. Ya se sabe: un año más es también un año menos. Cada instante de la vida está teñido de esta diferencialidad que sólo puede reconocerse en las experiencias límite que la imagen presenta como el morir. Jesucristo que expira, la efigie que respetaron las «hordas levantiscas», es el hombre que muere y que tiñe del morir cada instante de su vida. Por eso la imagen adquiere una rotundidad insuperable en su poder comunicarnos lo que somos mucho antes de cualquier respuesta, mucho antes de recurrir a cualquier trascendencia, que no es más que una estrategia de reconciliación con la inmanencia que acepta poco o nada su «insoportable levedad».

El planteamiento de Simmel muestra su atractivo en un alejamiento mesurado de cualquier catastrofismo o agonismo, limitándose a ser un reconocimiento de lo que somos: inmanencia pura, diferencialidad insuperable que tiene en sí misma su propio límite. Algo que la imagen de la Expiración muestra continuamente. Su paso por las calles encumbradas, su sacralización de la ciudad en el tiempo intenso de la fiesta, son reconocimiento y ratificación de nuestra condición mundana, de nuestra finitud, de las contradicciones de nuestro querer y no poder, de nuestro afán de trascendencia que, en los momentos culminantes, se corta por la base, siendo así un grito que pide por el reconocimiento de todo lo que es.

VI

La muerte nos presenta una serie de interrogantes existenciales que Heidegger planteó en su obra *El ser y el tiempo*³². Dicho autor desarrolla, desde su analítica del *Dasein*, un planteamiento de gran relevancia en torno a la muerte como momento formalizador de la vida. En su planteamiento lo primero que hay que indicar es su negación de la muerte como algo «ante los ojos». Aunque la negación de la posibilidad de la representación de la muerte, como veremos inmediatamente, infravalora la potencia existencial de la imagen plástica simbólica, tiene sobre todo la virtud de evitar planteamientos reductores en torno a una concepción biologicista de la muerte, que la trata en términos de muerte cerebral, por ejemplo³³.

Según Heidegger (aunque aquí nos apartaremos de él esencialmente) el hecho de la muerte como diferencialidad definidora es completamente irrepresentable, dado que «nadie puede tomarle a otro su morir»³⁴. La representación de un muerto, aun no siendo la representación de un mero objeto (en tanto que un mero objeto nunca puede llegar a morir), es con todo la representación de algo que se da

32. Para todo lo que sigue, cf. Heidegger, op. cit., pp. 253-291.

33. El tema es tratado actualmente por Peter Singer en Singer, P.: *Repensar la vida y la muerte. El derrumbe de nuestra ética tradicional*. Barcelona: Paidós, 1997.

34. Ibidem., pp. 262 ss.

ante los ojos, adquiriendo una determinabilidad que no es la del morir. El morir de los otros no lo experimentamos, sino que en todo caso asistimos a él³⁵. Puesto que el hecho de morir pertenece al ser de cada cual, la conclusión es que «el morir es algo que cada «ser-ahí» tiene que tomar en cada caso sobre sí mismo. La muerte es, en la medida en que «es», esencialmente en cada caso la mía»³⁶.

La vivencialidad irrepresentable del morir está siempre presente. «Es un modo de ser que el «ser-ahí» toma sobre sí tan pronto como es», en tanto que «tan pronto como un hombre entra en la vida, es ya bastante viejo para morir»³⁷. Por eso el morir posee una nota esencial como es la de su *inminencia*³⁸. La muerte como definidora de la vida, y por más y bien que se viva, es en cada caso inminente. La diferencialidad que supone está presente en cada momento, y con ello la vida puede contemplarse barrocammente como sucesión de cenizas. Pero el planteamiento escapa de todo pesimismo en su carácter fenomenológico. Le exige al hombre el recuerdo constante de su muerte, pero no para generar la vivencia de la vanidad de vanidades sino el reconocimiento de lo que da valor a lo que somos como conocimiento de lo que somos en tanto que vivimos: «La muerte en su más amplio sentido, es un fenómeno de la vida»³⁹. Pero, volvemos a repetir, no se trata de un momento concreto, puntual, sino de una diferencialidad suprema que campea sobre cada momento de nuestra vida. Toynbee decía de la muerte como momento:

*«Death releases its prey instantly from all further suffering in this world and from any further suffering at all, if one does not believe in personal immortality or in metempsychosis»*⁴⁰.

Pero este momento no es puntual sino que tiñe toda la vida como momento que se extiende. La muerte es, efectivamente, un momento final, pero «final» define aquí a cada instante. De hecho, tal y como proponen Robert Kastenbaum y Ruth Aisenberg, «*the event is certain; the timing is uncertain*»⁴¹. Esta incerteza del advenimiento de la certeza, que no es un concepto, ni simple ni complejo, carece de límites temporales, y por ello la imagen de la expiración no es sólo el momento del hombre que muere sino toda la vida del hombre.

Para Heidegger *Dasein* es aquél a quien *en cada caso* le va su ser. Su posibilidad más genuina, que es su totalización, radica en su «ya no poder ser». En tanto que aquél a quien en cada caso le va su ser, su experiencia límite y, a la vez, contante, es precisamente el «ya no ser». Por eso «*la muerte en cuanto fin del "ser ahí" es la posibilidad más peculiar, irreferente, cierta y en cuanto tal indeterminada, e irrebasable, del "ser ahí"*»⁴².

35. Ibid., p. 261.

36. Ib., p. 261.

37. Ib., p. 268.

38. Ib., p. 273.

39. Ib., p. 269.

40. Toynbee, A.: «The Relations Between Life and Death, Living and Dying», en Edwin S. Shneidman (ed.): *Death: Current Perspectives*. Palo Alto/California: Mayfield, p. 327.

41. Kastenbaum, R., & Aisenberg, R.: «Death as Thought», en *Death: Current Perspectives*, op. cit., p. 376.

42. Heidegger, op. cit., p. 282.

El *Dasein* se encuentra arrojado (*gewerfen*). En tanto que arrojado, su estado es estado de «yecto». La traducción desarrollada por José Gaos del término alemán *Geworfenheit* como «yecto» es, creemos, especialmente afortunada, e incluso ilumina etimológicamente el planteamiento que aquí hemos tomado como guía. Ser «yecto» es no ser ni *ob-iectum* ni *sub-iectum*; no es estar lanzado «debajo» ni «delante», sino simplemente lanzado («yecto» proviene del latín *iacio*, que puede traducirse por «arrojar»), sin más, sin soportes ni presencias evidentes. Ser lanzado así es preceder a toda separación entre objeto y sujeto y estar definido desde siempre por la necesidad de hacerse, es decir, de ser *pro-yecto*, de arrojarse más allá de sí mismo. La apertura radical de ser ante todo proyecto define al *Dasein*, que en tanto que «yecto proyectado» siempre tiene que curarse de su propio ser, sin que haya substancia subyacente ni instancia trascendente de ningún tipo que lo liberen de dicho cuidado. Por eso es a él a quien en cada caso le va su ser; por eso a él en cada caso le ocupa la inminencia, más o menos distante (que da igual), de su posibilidad definitiva: el ya no ser.

Por eso el ser que es ante todo «yecto proyectado» en cada caso se define por referencia a su posibilidad extrema; ésta, con su radicalidad, define cada momento del proyecto que es este ser. Tal y como propone Herman Feifel:

«Only by encompassing the concept of death into his life will man fully understand himself - and only the culture which countenances death will truly savor life»⁴³.

Aunque, volvemos a reiterarlo, no se trata de un concepto sino de una categoría antropológica sólo accesible vivencialmente a través del espacio de la imagen.

VII

Las reflexiones de Heidegger y de Simmel en torno a la muerte como tema de una «fenomenología de la facticidad» (lo que las aleja, en principio, de todo *pathos* barroco y hace que el recordarla no sea obsesión sino reconocimiento, ni fuga de este mundo sino anclaje en él) sobre la que, sólo ulteriormente, podrá «montarse» cualquier otra actitud vital o teoría de carácter cognoscitivo, se presentan dotadas de una lucidez cuyas consecuencias antropológicas, en lo que se refiere a la relación entre el hombre y la muerte, tienen hoy día carácter configurador, sobre todo en un tiempo de posmodernidad en el que la inmanencia se presenta como posibilidad legítima. No obstante, su planteamiento se muestra bastante desdibujado al partir de la imposibilidad de la representación del morir.

Cuando alguien muere, el momento temporal de la expiración concreta pasa instantáneamente; este hecho fugaz, ubicable cronológicamente en el tiempo físi-

43. Feifel, H.: «Attitudes toward Death: A Psychological Perspective», en *Death: Current Perspectives*, op. cit., p. 428. Véase también, del mismo: *New Meanings of Death*. New York: McGraw-Hill, 1977, especialmente pp. 251-350.

co de una vida concreta, puede limitarse a la representación de unos estados que se dan «ante los ojos» y que nada dicen en sí mismos del morir. Por otra parte, el planteamiento referencial de la representación, que se supone define a la imagen, sin duda fracasa si lo que se propone es una remisión al hecho físico del morir. Sin embargo, como decíamos, la imagen artística suspende la pregunta por el régimen existencial del objeto, que no es un signo sino una presencia, con lo cual también se suspende la cuestión pseudo-semántica de la referencialidad. La imagen artística del Cristo de la Expiración abre un espacio, que es la propia imagen, como *el espacio del morir*. Este espacio cristalizado en el que se eterniza la diferencialidad que nos define, es un espacio de sí mismo que no remite a realidad alguna, según un principio clásico de heteronomía de la imagen como imitación, sino que muestra en su total autonomía la experiencia límite de la diferencia. Este espacio de la imagen es símbolo; no se trata de que el Cristo de la Expiración sea el símbolo plástico del hombre que muere, o del hombre cuya vida se define desde su muerte; todo lo contrario: al ser el símbolo del hombre que muere, gracias a la suspensión de la pregunta por el régimen de existencia del objeto, llega a ser el hombre que muere mismo. Es el hombre de la calle que expira, el gitano Cachorro que sigue expirando porque al hombre en cada caso le va la muerte como posibilidad radical e inminente de su ser. Así la imagen no es sino el espacio abierto de la posibilidad extrema que somos cada uno de nosotros. El resultado no puede ser sino la identificación con el hecho y el reconocimiento de que tal espacio artístico es nuestro propio espacio vivencial.

VIII

Esta lectura de la imagen parte evidentemente de presupuestos que pueden considerarse posmodernos. Por ello no pretende negar los usos de la misma que se siguen y seguirán haciendo; su remisión a una trascendencia y a una resurrección, su apropiación por parte de una ortodoxia católica que, por otra parte, está en la base de su génesis histórica, son hechos cuya viabilidad no pretendemos en ningún momento poner en duda. Esta lectura tan sólo propone una recuperación de la imagen para comprender lo que hemos llegado a ser; además, pretende ubicar esta recuperación dentro de una reflexión más general en torno a la vida de las imágenes simbólicas. Pero por eso mismo tenemos que volver a reconocer que tal recuperación de la imagen se ubica más allá de las intuiciones y deseos que llevaron a Ruiz Gijón a configurarla dentro de una sociedad concreta. Más que restituir iconográficamente el sentido histórico de la imagen, se trata de reinventar iconológicamente de un modo constante nuevos sentidos de la imagen que, no obstante, por su sentido simbólico y no referencial, no invaliden los anteriores. De hecho, hay imágenes, y la imagen de la Expiración es una de ellas, que van siempre más allá de sus autores, más allá de las sociedades en las que emergieron, más allá de las sociedades que se las reapropian; imágenes que proponen con su multiplicidad semántica un cúmulo de posibilidades interpretativas y vivenciales en principio no determinable, aunque lógicamente sometidas a las predominancias

históricas. Se trata de imágenes que se definen, con gran acierto hermenéutico, como imágenes clásicas. Podríamos decir, con Saxl, que «las imágenes que tienen un significado especial en su momento y su lugar, una vez creadas, ejercen un poder magnético de atracción sobre otras ideas de su esfera; que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido»⁴⁴. Aunque en nuestro caso se trata de una imagen que nunca fue olvidada y que puede ejercer poder de atracción sobre sentimientos (más que «ideas») de esferas aparentemente, pero sólo aparentemente, ajenas.

La imagen de la Expiración es sin duda una imagen clásica. Pero por «clasicismo» no hay que entender aquí: ni propia del siglo XVIII como, por ejemplo, se dice de la música de Mozart que es clásica; ni un simple bien patrimonial de un pasado heredado, por ejemplo, en el sentido de que todo lo antiguo conservado como arte es clásico; tampoco «clásico» remite aquí a un modo de configurar imágenes sobre la base de una determinada racionalidad geométrica y medida expresiva, como cuando se dice del Doríforo que es una obra clásica; finalmente, tampoco «clásico» significa modélico, configuración a seguir en producciones ulteriores. En tal sentido la imagen de la Expiración no es clásica. El espacio que abre, que es el nuestro en la intuición insuperable del momento diferencial culminante, sólo podía ser abierto por el arte barroco. Es más, se trata de un barroquismo llevado al máximo, un barroquismo que trasciende toda retórica y que, de tan puro tenso, se consume. Si la imagen de la Expiración hubiese tenido un grado más de *pathos* barroco habría sido imposible, pues se hubiera fragmentado el sutil arco, presto a lanzar la flecha de la muerte. Pero su carácter extremo hace que su barroquismo le conceda un estatus clásico.

Esta imagen es, de hecho, una viva constatación de la noción de lo clásico que elaboró la hermenéutica con Hans Georg Gadamer:

«... es clásico todo lo que se mantiene frente a la crítica histórica porque su dominio histórico, el poder vinculante de su validez transmitida y conservada, va por delante de toda reflexión histórica y se mantiene en medio de esta»⁴⁵.

Esta reflexión en torno al «clasicismo» de la imagen legitima la posibilidad de cualquier unificación heterodoxa (y, por supuesto, ortodoxa) con los espacios propios de la imagen. No se trata, por supuesto, de puro capricho, aunque hagamos aquí defensa del mismo; la imagen sigue abriendo espacios de semanticidad múltiple sobre base de condicionantes históricos más o menos vinculantes. Su «clasicismo» se vincula siempre a una «historia efectual», por usar el término de Gadamer; además, en tanto que «clásica», ella misma abre nuevos espacios que definen el movimiento de la propia historicidad que nos define. No hay, por tanto, causalidad simple entre la historia efectual (causa) y los espacios de la imagen (efecto), sino una recursividad cuyas posibilidades re-creativas carecen de límites

44. Saxl, Fritz: *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza, 1989, p. 12.

45. Gadamer, H. G.: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1993, p. 356.

definidos. Por ejemplo: la sociedad barroca de finales del siglo XVII, en la que sucede el acontecimiento de la emergencia de la imagen, y la sociedad de finales del siglo XX, virtualizada y ya en el mítico 2.000, en la que el acontecimiento de la reapropiación ocurre, son tan radicalmente diferentes y divergentes, que si no fuese por la semanticidad inagotable de los espacios abiertos por la imagen simbólica, ésta ya no sería sino una pieza de museo que expresaría un contenido único que remitiría a un tiempo acabado para siempre. Precisamente esta semanticidad múltiple garantiza una vigencia futura, aunque impredecible, en sociedades que no podemos ni siquiera pensar. No obstante, el precio de su capacidad de seguir abriendo espacios vivenciables consiste en la apertura, asimismo, a situaciones sociales heteromorfas; en nuestro caso, a una insuperable inmanencia y a una lúcida conciencia de nuestra finitud.

El instrumental filosófico que permite un acceso privilegiado a estas cuestiones fue afinado por el pensamiento hermenéutico. En concreto resultan esenciales las experiencias que definió Gadamer en términos de «productividad de la distancia temporal»⁴⁶, por una parte, y de «fusión de horizontes»⁴⁷, por otra. Con la descripción de ambos tipos de experiencia se da cuenta de la vitalidad de la historia como matriz de interpretaciones múltiples, aunque interpretaciones múltiples que permite la propia imagen simbólica, cuyo carácter, como diría Eco, es «idiolectal». No se trata, en el caso del planteamiento gadameriano, de un progreso, sino sólo de una sucesión de alternativas que no son ni mejores ni peores, sino siempre diferentes, aperturas de posibilidades antes no abiertas, posibilidades que no se viven en un desarraigado presente sino en una conexión histórica con la fuente del sentido, con los símbolos afortunados que se definen como matriz inagotable de sentidos. Estos sentidos, además, requieren sociedades que los actualicen o los continúen, con lo que entrevemos el polisemantismo de la imagen simbólica como diálogo histórico de las imágenes con las matrices sociales, haciéndose con ello nuevamente patente la función ontológica del símbolo, ante todo estético, que ya Cassirer mostró con su consabida fuerza.

Toda historicidad se da frente a tradiciones legadas con las que se dialoga. Mientras más alejadas en el tiempo se den estas tradiciones legadas, la productividad de su recepción será mayor. Esta productividad consiste en la fusión de horizontes: el que define a la tradición legada y el que define al presente que la recibe, se funden en un nuevo horizonte en el que el pasado recibido se modifica, a la vez que se modifica el presente que lo recibe. Según Gadamer, es así como estamos instalados en el flujo histórico: no podemos empezar de nuevo ni desde cero, pero tampoco recibimos un pasado en estado «puro»; no podemos negar nuestro pasado, pero tampoco podemos identificarnos del todo con él. Es importante que se comprenda que, en principio, no se trata de deber, sino de ser. Así, entre nosotros, europeos posindustrializados e informatizados, y una imagen que emergió en una época premoderna, ruralizada y ritualizada, se genera un diálogo, en el que se funden horizontes, del que surge un horizonte abierto en el que la

46. *Ibidem*, pp. 365ss.

47. *Ibid.*, pp. 377ss.

imagen ya no es la misma (aunque tampoco radicalmente otra) y en la que nosotros ya no somos los mismos (aunque tampoco somos radicalmente otros). La imagen reconoce la inmanencia como una posibilidad de su complejo campo semántico y nosotros reconocemos nuestro ser obviado: la finitud, en la imagen. Esta distancia que nos insta al diálogo histórico que abre espacios vivenciables muestra la productividad de la fusión y, con ello, el estatus clásico de la imagen resulta ratificado.

IX

Llegados aquí, nos permitimos proponer un determinado régimen hermenéutico de los estudios iconológicos partiendo de carácter simbólico de la imagen. Creemos que la Iconología es esencialmente hermenéutica, mientras que la Iconografía es esencialmente arqueológica. Para Juan Francisco Esteban Llorente hay diferencia entre ambas, aunque no mucha:

«La cuestión puede resumirse de la siguiente manera: la diferencia entre iconografía e iconología es sólo de detalle, pues mientras los estudios llamados iconográficos se han preocupado de recopilar marcos generales, partiendo de lo particular, la Iconología sólo puede tener éxito en el estudio de las obras de arte que sean excepcionales en su comunicación semántica»⁴⁸.

No se trata, en modo alguno, de una diferencia de detalle. La recopilación de los marcos generales de las obras concretas tiene un sentido esencialmente restaurador. Si se recurre aquí a la interpretación será sólo en un sentido arqueológico que conecte a la imagen con su horizonte de emergencia, antes de toda recreación «deformadora». Por contra, la centralidad de la atención a obras que sean «excepcionales en su comunicación semántica», propia de la Iconología, hace que lo que importe sea precisamente la multiplicidad de niveles semánticos reactualizables; con ello, tanto el sentido original como las reactualizaciones tienen un mismo valor a la hora de elucidar la fuerza antropológica de las imágenes. Por ejemplo, tal y como planteaba Panofsky, la Iconología buscaba la elucidación del significado último de la obra de arte, si bien para eso era necesario plantear un estudio riguroso del significado histórico concreto a través de la Iconografía, así como de las formas artísticas a través de una «pre-iconografía»⁴⁹. En este planteamiento Gombrich proponía que toda interpretación tenía un límite, y que éste siempre era

48. Esteban Llorente, J. F.: *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo, 1990, p. 6.

49. Cf. Panofsky, E.: *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza (AU), 1972, especialmente la primera parte de la «Introducción», pp. 13-26. Puede verse una versión levemente diferente del mismo texto en Panofsky, E.: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza (AF), 1979, primera parte del capítulo titulado «Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento», pp. 45-60. Hemos preferido la segunda versión porque resultaba más coherente con nuestro planteamiento desde un punto de vista terminológico, pues mientras que en la primera se habla de «descripción pre-iconográfica», «análisis iconográfico» e «interpretación iconográfica», en la segunda se habla de «descripción iconográfica», «análisis iconográfico» e «interpretación iconológica».

de carácter histórico y textual⁵⁰. Todo estudio iconológico tiene siempre un margen interpretativo que se cierra cuando se determinan textos históricos que hacen comprensibles las imágenes, como si estas fuesen meras ilustraciones, siempre que se muestre una conexión genética adecuada entre tales textos y las imágenes (en realidad, se trata propiamente de lo que Panofsky definía como «análisis iconográfico», que se refería a la conexión de la imagen con «temas», «conceptos», «narraciones», etc.). Pero creemos que, si bien el texto puede ser un límite, sólo lo es en tanto que determina vivencias que la propia imagen condiciona, con lo cual la interpretación se desarrolla como interpretación de la vivencia que la propia imagen encarna. En tal sentido, los textos condicionadores de la vivencia y, con ello, de la recepción compleja y vital de la imagen pueden ser, por supuesto, textos muy alejados en el tiempo de la emergencia de la imagen, pero que mantienen toda su vigencia en el proceso de la recepción renovada. Esto nos hace comprender el sentido de una iconología como estudio de las «*imagini universali*».⁵¹ Una imagen es universal no porque su espacio semántico se mantenga por encima de toda espacio-temporalidad, sino porque abre siempre nuevos espacios de sentido en espacio-temporalidades divergentes. Lo hemos visto con la imagen de la Expiración a partir de determinados textos: la forma construida de la imagen no es universal porque nos hable de una trascendencia desde códigos representativos vigentes todavía desde el siglo XVII; es universal porque ha abierto nuevos espacios que la contemporaneidad permite y reclama: espacios de nuestra autocomprensión inmanente en su ámbito de autorreferencialidad.

Mientras que los estudios iconográficos desarrollan un esfuerzo metódico para reintegrar las imágenes a sus orígenes y comprender, con ello, el curso concreto de la historia de las mismas más allá de las naturales, e incluso deseables, manipulaciones históricas, con lo que se definen como referenciales y, por tanto, monosemánticos y convencionales, la Iconología busca, además de los sentidos de la imagen, su carácter clásico. La Iconología busca con ello lo que podríamos denominar el sentido «borroso» y heteromorfo del espacio de la imagen y, con ello, la lógica que en cada caso define la emergencia de los nuevos espacios vivenciales, definiéndose, con ello, como simbólica, es decir, polisemántica y natural. La Iconología es, por tanto, un trabajo que se desarrolla esencialmente en y sobre la sociedad presente (presente de asunción de nuevos sentidos de las imágenes), radicando su sentido específicamente en la comprensión de la imagen tanto a la luz de sus actualizaciones, por una parte, cuanto a la luz de las divergencias con respecto a actualizaciones pasadas, por otra parte. Esto último hace que requiera de las rigurosas reconstrucciones de la Iconografía, la cual, por su parte, no necesita tener en cuenta a la Iconología, a no ser para evitar caer en sus «excesos» interpretativos. La función de la Iconología es abrir espacios o, al menos, posibilitar la apertura de tales espacios; es decir, la Iconología busca mantener la ima-

50. Cf. Gombrich, E.: «Aims and Limits of Iconology», en *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*. Oxford, Phaidon Press, 1972, pp. 1-22 (hay traducción castellana en Alianza Editorial. También aparece en la última recopilación de escritos de Gombrich aparecida recientemente con el título de *Gombrich esencial*).

51. Cf. Ripa, Cesare: *Iconología*. Madrid: Akal, 1987.

gen viva. Por su parte, la Iconografía trata de recomponer exhaustivamente el proceso por el que un espacio de sentido concreto, en un tiempo y en un lugar definidos, emergió, así como los procesos históricos que produjeron nuevas emergencias de sentido. En cierto modo, la Iconografía se vincula preferentemente con el pasado, mientras que, desde ella, la Iconología se abre al futuro, como instrumento del sentido de apertura de nuestro ser histórico.

El «exceso» interpretativo que define a la Iconología no es sino una parte del «exceso» interpretativo que define hermenéuticamente al propio curso histórico de las imágenes simbólicas. Bien pensado, somos a cada paso, de un modo u otro, iconólogos, en tanto que constantemente nos las tenemos que ver con la reinención de sentidos a que nos instan las propias imágenes, que los abren. Ante la imagen del Cristo de la Expiración se puede contemplar, con una pureza especialmente hermosa, esta situación: la imagen abre sentidos que no podemos obviar y que reclaman nuevas actitudes vitales. Estamos hablando de un «iconologismo innato» que se desarrolla en el contacto con cada cultura, un desarrollo de sentidos a partir de las imágenes simbólicas que se desarrolla espontáneamente. Un desarrollo cuya caprichosidad creemos fácilmente soportable, e incluso loable; una vivencia estética que se define, en última instancia, como el único lugar en el que, hoy por hoy, puede realizarse la anarquía en su sentido más loable, es decir, como «panarquía».

X

La multiplicidad de aperturas de sentido que las imágenes permiten dota a éstas de una naturaleza universalizable más allá de localismos. La imagen de la Expiración está más allá de localismos, aunque en ellos. Frente al esfuerzo iconográfico, que buscaría la particularidad de esta imagen a través de la reconstrucción del contexto de su emergencia en el mundo tardobarroco, contrarreformista, en un momento ya de decadencia de la ciudad de Sevilla que se establecía definitivamente como ciudad conventual y ya no como ciudad portuaria, en una dependencia de Ruiz Gijón de formas de hacer recibidas a través de los talleres de Pedro Roldán y de Cansinos⁵², etc., la Iconología, o al menos una iconología hermenéutica antropológicamente enraizada en la imagen simbólica, busca los sentidos y atiende a su apertura de espacios que van más allá de las particularidades del localismo que, afortunadamente, la sustenta. Frente a los exclusivismos e idiosincrasias de una sociedad concreta (que es, no obstante, la única causa de la existencia viva de las imágenes en el tiempo más allá de su clausuración oficial museística) la vida de las imágenes clásicas siempre se escapa y va más allá de lo que puede cerrarse. La honestidad de una iconología hermenéutica contemporaneizadora radicaría, precisamente, en la búsqueda de significados potencialmente universalizables, pero particularmente vivenciados, que aclaren, consecuentemente, lo que puede querer decir que una obra sea Patrimonio de la Humanidad.

52. Bernaldes Ballesteros, J., *Francisco Antonio Gijón*. Sevilla: Diputación Provincial, 1982, pp. 26-31.

Haya o no declaración de la UNESCO, algo es patrimonio de la humanidad porque propone significados y espacios vitales univerzalizables virtualmente inagotables, es decir, no sólo pasados o presentes. Algo es patrimonio de la humanidad porque todo ser humano, incluso en épocas divergentes, se puede reconocer, si quiere abrirse a ellos, en los espacios revelados por la imagen, que son heterogéneos y mudables al ser espacios vivenciales. El patrimonio, aquello de lo que tanto se dice, para justificar el coste de su conservación, que es lo que legaremos, es decir, lo que no poseemos a título particular, no es sólo piedra noble o estructura hermosa; el patrimonio, como algo más que reliquias pintorescas de vivencias pasadas para siempre, ha de ser símbolo. Como símbolo, la piedra hermosa ha de ser factor vivo de humanización, la madera signo parlante de nuestro sentido. Así sabremos que lo que somos, aunque lo somos gracias a nosotros, se lo debemos al pasado, y también sabemos que vivimos con la tarea impuesta de hacer sentido, de seguir viviendo las imágenes y creándolas.

En tal caso, la imagen de la Expiración, El Cachorro, el hombre que muere y que nos recuerda lo que somos, es sin duda patrimonio de la humanidad. Como tal, nos dice algo más: nos dice que hoy no queda más trascendencia que aquella que, paradójicamente, abre la inmanencia de la imagen.