

**IMÁGENES DE YAHVE Y DE JESUCRISTO EN LA HISTORIA DEL
ARTE**

JOHAN SOLIS BARRAZA

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE TEOLOGÍA
LICENCIATURA EN TEOLOGÍA
BOGOTÁ, D. C.
2012**

**IMÁGENES DE YAHVE Y DE JESUCRISTO EN LA HISTORIA DEL
ARTE**

JOHAN SOLIS BARRAZA

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN TEOLOGÍA**

**DIRECTOR
RICARDO ACERO**

**SEGUNDO LECTOR
LUIS GABRIEL ESPÍNDOLA**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE TEOLOGÍA
LICENCIATURA EN TEOLOGÍA
BOGOTÁ, D. C. 2012**

Tabla de contenido

Introducción.....	6
Capítulo 1: Imágenes tergiversadas de Dios en la actualidad.....	10
1.1. Imágenes tergiversadas de Dios en la Nueva Era (New Age)	11
1.2. Imágenes tergiversadas de Dios en el anime japonés	14
Capítulo 2: La imagen de Dios en la Biblia.....	21
2.1. La Revelación	21
2.1.1. El hecho de la Revelación	23
2.1.2. Teofanías.....	25
2.2. Algunas imágenes de Dios en la Biblia.....	27
2.2.1 La prohibición de las imágenes	27
2.2.2. La imagen de Dios en el Nuevo Testamento	33
Capítulo 3: La imagen de <i>Díos</i> en la historia del arte.....	37
3.1. El primer arte cristiano	38
3.2. El arte cristiano en la Edad Media.....	42
3.2.1. El paso de la Edad Antigua a la Edad Media.....	42
3.2.2. La querella de las imágenes.....	46
3.2.3. La cruz triunfante	48
3.2.4. El Cristo de la Pasión	50
3.3. El arte cristiano en el Renacimiento.....	54
3.4. La representación de Cristo en el arte barroco	59
3.5. La imagen del Dios encarnado en la expresión artística moderna y contemporánea	66

Capítulo 4: Algunas consideraciones en el mundo contemporáneo	73
4.1. Consideraciones del Magisterio de la Iglesia acerca del arte	74
4.2. Consideraciones éticas en relación con la expresión artística	79
4.3. Condiciones de la imagen de Dios en la Educación Religiosa Escolar (ERE)	83
Conclusiones.....	88
Bibliografía	93

Tabla de imágenes

Imagen 1. Buen Pastor.....	39
Imagen 2. Mosaico de la teofanía.....	43
Imagen 3. Icono bizantino.....	45
Imagen 4. Majestat Batlló.....	48
Imagen 5. El infante.....	51
Imagen 6. La Pietà de Villeneuve-lès-Avignon.....	52
Imagen 7. Bautismo de Cristo.....	57
Imagen 8. Bóveda del <i>Gesù</i>	61
Imagen 9. David, de Miguel Ángel y David, de Bernini.....	61
Imagen 10. La incredulidad de Santo Tomás.....	62
Imagen 11. La Transverberación de Santa Teresa.....	63
Imagen 12. Cristo - Iglesia de San Juan Bautista.....	68
Imagen 13. Mural de la Catedral de la Prelatura de Sao Félix do Araguaia.....	82

Introducción

Algunos hombres han determinado llegar a ser lo que son de muy distintas maneras; a partir de las sensaciones, de las necesidades materiales y, por supuesto, de sus ideas. Se ha visto que unas no están muy separadas de las otras, lo que explica que los hombres se definan como seres complejos. Es necesario enfocar una mirada de conjunto que permita captar esa complejidad propia de la naturaleza humana. De esta manera es posible responder a preguntas tan importantes como de dónde viene el hombre y hacia dónde se dirige.

Hablar del origen del hombre no es nada sencillo, ya que resulta imposible llegar a muchos de los elementos clave para dar una explicación objetiva y verificable, básicamente en razón de la enorme distancia que nos separa de estos acontecimientos en el tiempo. En cuanto al sentido, no es precisamente una carga menos pesada que la anterior, no basta con tener a la vista varios elementos, no se trata tanto de singularizarlos, sino que la relación que pueda establecerse entre estos elementos, incluso la sola comprensión de uno de éstos sólo es posible si se tiene una perspectiva. Solamente el hecho que a través del tiempo se han establecido distintas relaciones, y que se ha dado la entrada o la salida de alguno de estos elementos, por insignificante que éste sea puede cambiar la percepción que el hombre tiene de su propio destino. No es aconsejable, por esa razón, hacer un análisis por separado de estos elementos.

El sentido exige tomar una posición determinada, en esa medida, tener una comprensión situada. No vale la pena preguntarse únicamente por el pasado sino y, principalmente, por el presente, el aquí y el ahora, por lo que esta pregunta se devuelve prácticamente a nosotros mismos y nos cuestiona sobre quiénes somos y hacia dónde vamos. Básicamente la pregunta por el sentido es la pregunta por el

sujeto, por eso parte de un horizonte que no se encuentra fuera del sujeto, sino que lo incluye y, también lo proyecta.

La búsqueda de sentido precisa de un sujeto concreto. En primer lugar, se asume el sujeto como parte de una historia que lo rebasa a sí mismo y, en segundo lugar, este sujeto, por el uso que hace de sus facultades, es capaz de llegar a una conciencia de sí y de los demás como sujetos. Esto lleva a afirmar que el sujeto no sólo constata algo que le sale al encuentro, sino que en eso que le sale al encuentro es capaz de reflejarse él mismo, por tanto, el sujeto es a la vez objeto de su misma comprensión. Lo fundante y fundamental aquí es el sujeto, en cuanto que es en el contexto de la existencia donde es posible esta mutua retroalimentación.

El misterio de la encarnación constituye uno de los dogmas fundamentales del cristianismo, sino el más importante. Cuando se afirma que Jesús es verdadero Dios y verdadero hombre, no se repite de modo automático un axioma, sino que se lleva a cabo un acto de comprensión de que en Jesús Dios es verdadero Dios y es verdadero hombre. Si se entiende bien lo que es comprender, entonces, se sabe que el sujeto cognoscente, el creyente en este caso, debe constatar lo que en Jesús pero también en sí mismo significa ser verdaderamente hombre. Por tanto, aquello que se llama dogma de fe debe primero mostrarse al sujeto como una verdad insoslayable de su propia existencia.

El arte ha sido medio importante para el sujeto afianzarse en la historia. La propia búsqueda de libertad y autonomía del sujeto lo ha llevado a expresarse a través del arte. Sin embargo, nadie puede explicar cómo se dio el surgimiento del sujeto en la historia. Para muchos es un hecho que se puede ratificar pero no fundamentar. Pues bien, este trabajo titulado *Imágenes de Yahvé y Jesucristo en la historia del arte* pretende lograr ese cometido.

En el primer capítulo del trabajo se va a describir un problema arraigado en el mundo contemporáneo, que se refiere a la aparición, la difusión y la circulación de imágenes tergiversadas de Dios en la actualidad. Básicamente va a analizarse la naturaleza del problema, así también las formas como se ha manifestado el problema en el mundo contemporáneo y el impacto que las imágenes tergiversadas de Dios han producido, sobre todo, en las nuevas generaciones. La idea es hacer un planteamiento abierto del problema, no sólo para analizar sus implicaciones a nivel de la fe, sino en general, para las diversas miradas de un mundo globalizado.

En el segundo capítulo el problema de las imágenes va a pasarse por un lente más específico. Se intentará rastrear el problema de las imágenes hasta las fuentes bíblicas con el fin de buscar las luces que la teología bíblica es capaz de brindar. Es mejor hablar de luces, si lo que se quiere es iluminar a través de la *Revelación* contenida en la Biblia la experiencia del hombre de hoy. Esta experiencia no se diferencia mucho, como puede pensarse, de la experiencia de los hombres de otros tiempos, antes bien, guarda cierta relación, abriendo el horizonte para plantear interrogantes tales como el origen y el destino del hombre.

Los hombres pusieron buena parte de su experiencia en dogmas. Sin embargo, el mismo dogma no puede librarse de la tensión que ya está presente en la misma experiencia, por lo que esta tensión se transfiere al interior del dogma, Jesús se revela como *Hijo de Dios*, pero a la vez se revela como *Hijo del Hombre*. Se pone de presente un problema fundamental, Jesús Hijo de Dios deviene en Hijo del Hombre, o visto desde otra perspectiva, Dios deviene hombre en Jesús. De base se encuentra un problema antropológico que, a la luz de la fe, apunta a un asunto eminentemente práctico, haciendo referencia a ese hacer-se del hombre como imperativo de esa estructura fundamental de su existencia. Esta tensión se revela en el desarrollo que ha tenido la imagen en el arte cristiano. Durante dos mil años los cristianos se han acercado de distintas formas al dogma de la encarnación, lo

que hace que esta experiencia haya madurado. Este será el tema del tercer capítulo.

El cuarto capítulo afrontará una vez más la pregunta por el arte en el mundo contemporáneo. Pero esta vez el objetivo será esclarecer una cuestión que resulta todavía muy compleja, partiendo de algunos de los aportes hechos por el Magisterio desde la realización del Concilio Vaticano II y algunas consideraciones éticas mínimas a tener en cuenta para que el arte fomente verdaderamente los valores humanos y los valores cristianos en el mundo de hoy. Conscientes que lo que está en juego es la construcción de seres humanos auténticos, en todo el sentido de la palabra, no sólo resultaría novedosa sino también necesaria una reflexión sobre la Educación Religiosa Escolar (ERE), con el fin de responder al problema que plantean las imágenes tergiversadas de Dios en la actualidad, que se manifiesta en la confusión de los creyentes, pero también en los no creyentes.

El presente trabajo monográfico interpretará algunos textos para plantear el problema; en segundo lugar, el problema no puede analizarse en abstracto, por tanto, es necesario situarlo sobre un fondo, en este caso, la *Revelación*; en tercer lugar, se hará una descripción de cómo se ha desarrollado el problema a lo largo del tiempo y el modo como el hombre se ha acercado al mismo. Por último, se tratarán las implicaciones que tiene el problema de la imagen en la actualidad que servirá para esbozar una primera reflexión, buscando responder a la problemática planteada inicialmente, sin querer agotar inmediatamente el tema.

Capítulo 1: Imágenes tergiversadas de Dios en la actualidad

La designación de imágenes tergiversadas supone ya un juicio de valor sobre un tema que apenas va a tratarse; sin embargo, para la fácil comprensión del lector es mejor hacer una diferencia, supuestamente, entre una imagen tergiversada y la imagen auténtica, aunque sabemos que tanto una como la otra no dejan de ser imágenes. En ese sentido, una *abstracción* o *representación*, sirve únicamente de medio al sujeto para llegar a la experiencia religiosa, y precisamente son eso, sólo *medios*, que sin la adecuada *interiorización* en el sujeto, más aún, sin una toma de conciencia de pertenencia a una comunidad de fe, no pasaría de ser un *objeto* extraño a la experiencia propia del sujeto.

Estas imágenes tergiversadas se distinguen por ser inauténticas, esto se debe a que resultan extraídas de un contexto que les es propio. Dichas imágenes se caracterizan por ser *importadas* (esto quiere decir que provienen de fuera), y también porque producen un efecto alienante en el sujeto; por eso, se habla de imágenes de *consumo masivo*. Una imagen de *consumo masivo* obedece a una lógica de mercado, ya que determina al sujeto, incluso las relaciones que entabla éste con sus semejantes a partir del consumo.

Como ya se dijo, el sujeto ve estas imágenes como objetos extraños a sí, por esa razón, el sentido que asigna a estos objetos no lo llevan a un modo de vida auténtico, sino a uno extraño *para sí*. A esto se suma la imposibilidad de comunicar a través de los *juegos del lenguaje* (que se configuran a través de las imágenes) una experiencia auténtica de sí a los demás. En pocas palabras una imagen tergiversada no sólo desfigura la realidad y, por ende, al sujeto que se determina a sí por estos significados, sino que le impide construir junto con otros un sentido auténtico. El problema es ético, ya que se refiere a la *posibilidad* del sujeto y, en ese sentido, a su capacidad de obrar. Está, desde luego, la

sacralización de la mercancía - o como lo llamó Carlos Marx (1818-1883) el *fetichismo* de la mercancía -; consecuencia de esta abstracción de la mercancía es la abstracción de las ideas, o debe decirse, la abstracción de la religión. A pesar que para Marx el proceso de abstracción de la religión deviene en abstracción de la mercancía, para nosotros en cambio, es un proceso que va a la inversa, o al menos, que se retroalimenta de lado a lado.

La abstracción de la religión hace parte de las patologías de la cultura actual. Procede por vía del *sincretismo*.

El sincretismo, etimológicamente «alianza de los cretenses contra un enemigo común», es la unión de elementos heterogéneos que conduce a un conjunto nuevo cuyos elementos constitutivos siendo reconocibles.

...

El significado usual de sincretismo es sobre todo religioso, aun cuando suele también aplicarse a fenómenos literarios o incluso políticos, refiriéndose a una unión más o menos forzada o lograda de opiniones o de elementos dispares. (Poupard, 1987: 1662-1663)

Este sincretismo se manifiesta a través de tendencias diversas y en muy distintos planos (espiritual, estético, ideológico, etc.); a nivel de espiritualidad, puede mencionarse la *nueva era* (*new age*). A nivel estético, entre otras tendencias, se encuentra el *anime*.

1.1. Imágenes tergiversadas de Dios en la Nueva Era (New Age)

“La “Nueva Era” es una realidad extremadamente fluida y difusa” (Remolina, 1995: 144). Involucra no sólo un sistema de creencias, también un tipo de organización social alternativa (al estilo de comunas y comunidades); de otra parte, promueve un proceso de concientización más profundo en la ecología y nueva ciencia, como fruto de su contacto con terapias alternativas (medicina holística, vegetarianismo y psicologías alternativas); por último, una nueva forma de hacer política, salvo los miembros del movimiento que prefirieron apartarse para realizar un ideal de vida

social, otros en cambio optaron por reintegrarse a la sociedad a través de los *partidos verdes*.

Ahora bien, todas estas manifestaciones de la nueva era se dieron juntamente en otros ámbitos, por lo que deben relacionarse con algunos movimientos generalizados de la sociedad y la cultura, asociados estrictamente con la nueva era.

Es difícil clasificar la nueva era como una secta, como asociación, incluso, como movimiento. Por el hecho que la nueva era no tiene una organización única, al menos, basada en la autoridad, ni siquiera se puede determinar una vocería común entre todos sus adeptos debe hablarse de una red. Es más, la falta de relación entre todos los seguidores de la nueva era impediría hablar de una red, por lo que debe recurrirse a otras construcciones conceptuales, y decir más bien, que la nueva era se trata de una *metared*, que engloba una cantidad de redes, sin que necesariamente se dé una interconexión entre éstas.

Desde el punto de vista *doctrinal* resulta especialmente difícil ofrecer una descripción de la “Nueva Era”. Tanto más cuanto que sus promotores normalmente se apresuran a explicar que la “Nueva Era” no tiene una “doctrina”. Muchas definiciones doctrinales de la “Nueva Era” que se proponen más por sus críticos que por sus seguidores, no parecen satisfactorias, porque se limitan a subrayar algunos aspectos como el *panteísmo*, la *ecología profunda*, la *re-encarnación*. Se insiste en que tiene una forma particularmente radical de *relativismo*: la idea según la cual la verdad no existe o, si existe, el hombre no puede conocerla; cada uno tiene su propia verdad y cada uno de nosotros puede *crear su realidad*. (Remolina, 1995: 145)

La nueva era tiene su antecedente más próximo en las sociedades teosóficas que se crearon a finales del siglo XIX y en el primer cuarto del siglo XX. Estas sociedades teosóficas hacían una mezcla de cristianismo, religiones orientales (budismo, hinduismo, mazdeísmo y otras), creencias esotéricas (gnósticas) y magia. La primera Sociedad Teosófica fue fundada en 1875 en Nueva York, por la esotérica rusa Helena Petrovna Blavatsky y por el espiritista Henry Steel Olcott. Luego le siguieron Annie Besant y Alice Bailey.

En cuanto a la imagen de Jesucristo en la nueva era, puede decirse, que se equipara a otros maestros espirituales a lo largo de toda la historia, aunque quiera otorgársele un lugar preponderante. La nueva era parte de establecer una diferencia entre el Jesús (histórico) y el Cristo; por esa razón se encuentra más de una figura de Cristo.

a) “El Cristo”

Ante todo la “Nueva Era” habla de un principio interior que llama “*el Cristo*” y que se encuentra en cada uno de nosotros. En último término, “el Cristo” coincide con la “chispa interior divina” que se trata de descubrir y cultivar. Esta chispa es de la misma naturaleza divina que la Unidad última y constituye “*el Cristo Cósmico, el yo soy en toda creatura*”. Con todo la teología se convierte en “*ecoteología*”. El Cristo Cósmico es una misma naturaleza divina del hombre, y de todas las cosas que otros llaman “el *Budha*”. Descubrirlo significa recorrer el camino de un “*ecumenismo profundo*” que es el mismo camino de la “*ecología profunda*”.

b) El Cristo-Principio

¿El Cristo-Principio tiene alguna relación con Jesucristo con el concreto Jesús histórico de Nazareth? La respuesta de la “Nueva Era” se asemeja de la del New Thought de la “corriente metafísica”. Según Matthew Fox: “*el Cristo Cósmico es el tejido divino que se conecta con la persona de Jesucristo (pero de ninguno modo está limitado a esa persona)*” Jesús de Nazareth ha realizado el Cristo no sin lucha y sufrimiento. Jesucristo no es únicamente uno entre tantos hombres que han realizado “el Cristo”, sino que lo ha realizado de modo incomparable y eminente.

Algunos autores de la “Nueva Era” buscan explicar *cómo* logró Jesucristo realizar de esa manera “el Cristo Cósmico”. Las explicaciones surgen de la leyenda de Jesucristo como “*gran iniciado*” que recorre toda la historia del esoterismo y que está representada en los “*nuevos evangelios*”, antiguos y modernos. Se nos cuenta, entonces, que Jesús en los “*años perdidos*” entre la infancia y la vida pública, se formó en la India en el Tibet y en el Japón y que más tarde transmitió sus enseñanzas secretas (p.e. la reencarnación) a un grupo de discípulos selectos, lejanos del cristianismo público, enseñanzas que la Iglesia predicaba a todos y que poco a poco terminó por corromper. Según todas estas historias, Jesucristo no es Dios, ni siquiera “el Cristo”, sino simplemente un portador que “*lleva*” o “*manifiesta*” el Cristo de un modo especial; es un “*gran iniciado*”. (De modo semejante los itinerarios de Moisés y Elías son leídos como viajes de transformación en búsqueda de la chispa interior cósmica).

c) El Cristo Maitreya

Una tercera figura del Cristo de la “Nueva Era” es el *Cristo futuro*, el Cristo como *Maestro Universal* que debe venir. Un sector importante de la “Nueva Era”, más ligado a sus orígenes teosóficos, espera un “*Maestro Mundial*” que actuará como catalizador y dará un impulso decisivo a la “Nueva Era”. Esta figura (que la Sociedad Teosófica había visto encarnada en Jiddu Krishnamurti) es al mismo tiempo el “*Maitreya*” del Budhismo y la “*segunda venida del Cristo*” del cristianismo. No se trata literalmente del Jesús de Nazareth, sino de un maestro de la misma estatura de Jesús y de Budha que prepara el parto de la “Nueva Era”. (Remolina, 1995: 164-166)

Principalmente los pastores, deben aclarar muy bien las diferencias entre el cristianismo y la nueva era. Partiendo de que la nueva era afirma que el Jesús histórico no es el mismo Cristo y, por eso, Jesús ni siquiera es Dios, es imposible seguir sosteniendo el misterio de la encarnación. El cristianismo se basa en una relación personal entre el creyente y la persona de Cristo, mientras que la espiritualidad de la nueva era se basa, en cambio, en un autoconocimiento del creyente, en una *conexión con el tejido divino*, básicamente una relación impersonal, que hace innecesaria una vivencia comunitaria de la fe.

Esta forma intimista de la espiritualidad menoscaba no sólo la posibilidad de un encuentro auténtico del sujeto con lo trascendente sino la posibilidad de constituirse como tal (esto es, como sujeto), pues deja de lado la intersubjetividad, instando al sujeto a aislarse y centrarse en sí mismo. Estaríamos en presencia, más bien, de una espiritualidad desencarnada.

1.2. Imágenes tergiversadas de Dios en el anime japonés

El anime es un género de dibujos animados de procedencia japonesa. Al comienzo el anime fue dibujado a mano, y hoy en día es llamado manga sin embargo, es más común encontrarse hoy el diseño por computador. Su fácil adaptación a públicos diversos (niños, adolescentes, adultos, etc.) como a temáticas distintas (desde cuentos infantiles, literatura, ciencia ficción, hasta erotismo) ha permitido que el anime se convierta en un fenómeno de masas y en una nueva forma de arte.

El hecho de encontrar grupos configurados a partir de estas series de televisión ha dado origen a que personas sigan el anime y manga como una afición. Es evidente la acogida de estos dibujos por un público bastante amplio, principalmente niños, aunque también es notoria su recepción por parte de adolescentes y adultos. Alrededor de los dibujos animados japoneses se ponen de manifiesto ciertos patrones en común que mueven las personas a asociarse, puede hablarse de una cultura juvenil y adulta que empezó a hacerse visible hace poco tiempo en Colombia: el *cosplayer*¹. Al entrar en el mundo la animación japonesa, conocida en nuestro medio como “anime” y “manga”.

El término anime proviene de la abreviación de la transcripción japonesa de la palabra inglesa "animation" (アニメーション *animēshon*). De ahí que se abrevie a "anime". Sin embargo, en inglés la palabra "animation" no puede ser abreviada a "anime", ya que la "e" no forma parte de la palabra original. Por este motivo, en Occidente se decidió no cambiar cuadros de géneros que debería de provenir de otro idioma. Y es así como nace la teoría del término francés "animé" (*animado*)².

Hokusai Katsushika, un representante del ukiyo-e, acuñó el término *manga* combinando los *kanji* correspondientes a *informal* (漫 *man*) y *dibujo* (画 *ga*). Los japoneses llaman también al manga «imágenes insignificantes», pues compran al año más de mil millones de volúmenes en blanco y negro, impresos en papel barato. Los leen en todas partes: en los trenes de cercanías, en las salas de espera y en los parques. Cada semana se editan nuevas entregas, al más puro

¹ Debido a la gran fuerza que han tomado las fiestas “COSPLAYER (palabra que se origina de ‘COS’ por costume (disfraz en español) y ‘Play’ de juego”, que le permite al niño o joven identificarse, vestirse e imitar el personaje animado japonés de su preferencia. **Traducción libre:** <http://www.cosplay.com/showpost.php?p=405956&postcount=1>. Consultado el 18/07/2012.

² **Traducción libre:** <http://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/lexicon.php?id=45>. Consultado 18/07/2012.

estilo del folletín, protagonizadas por héroes cuyas aventuras seducen a los lectores durante años³.

Los jóvenes seducidos por este tipo de cultura audiovisual han desarrollado en torno suyo una especie de comunidad llamada *otakus*, que en la mayoría de los casos está regida por pautas de comportamiento muy marcadas.

Para tratar con más propiedad el tema del anime y la manga es importante mencionar que hay una variedad de dibujos animados japoneses; muchas de éstas mezclan conceptos que llegan a parecerse incluso a confundirse entre ellas, por ello no es tarea fácil hacer una clasificación de los diferentes tipos de dibujos animados que se comercializan; sin embargo, para empezar a identificarlos, podemos empezar refiriéndonos a seis grupos, que recogen la mayor parte de dibujos animados, éstos son:

SHONEN: La palabra significa chico. Comprende todas las historietas para chicos que pueden interesar a un público masculino y adolescente.

SHOJO: Significa chica, esta manga tiene la particularidad de un contenido de historietas para niñas o adolescentes.

SEINEN: Este término se traduce como mayor de edad y comprende una historieta más desarrollada que *shonen*, ya que presenta argumentos más desarrollados que van más allá de la simple acción.

KODOMO: Este término significa niño, y contiene todas las historietas para los niños más pequeños, donde se desarrolla un argumento humorístico de la vida cotidiana

SENTAI: Término que significa héroe o guerrero, son historietas de héroes, guerreros con míticos poderes

HENTAI: Término que traduce pervertido, en esta manga cabe todo el contenido erótico-sexual, o se puede decir la pornografía con sexo explícito y *hardcore*.

³ Traducción libre: <http://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/lexicon.php?id=30>. Consultado 18/07/2012.

La mayoría de series de televisión vistas por niños y jóvenes presentan una influencia marcada de dos géneros que se fusionan en uno; estos géneros son el *shonen*, que presenta características de superación personal, en cada capítulo se muestra cómo los personajes luego de vencer un obstáculo alcanzan un objetivo concreto, además su narración es dinámica e incluye numerosos momentos de acción; el otro género es el *sentai*, que ilustra la incansable lucha entre el bien y el mal, casi siempre pone la victoria a favor del bando bueno. El tema básico de la serie es acerca de un grupo de guerreros con poderes (mágicos o tecnológicos), trajes especiales con colores, armas avanzadas y estilos de artes marciales que combaten contra poderosos villanos de otros planetas o dimensiones que tratan de acabar con una cultura.

Debido a la apertura en Japón a otras culturas, se nota en la época moderna que el anime ha tomado muchas características y, por supuesto, entre estas influencias tan variadas se encuentra la religión. Para poder hablar de la religión en el anime japonés tiene primero que analizarse el contexto religioso en Japón. Como dice Patrick Drazen, en *Anime Explosion The What? Why? & Wow! of Japanese Animation*, Japón (y su cultura pop) no ven nada incongruente sobre seguir dos o más religiones a la vez. El *shintó* nativo, el *budismo* de la India, las enseñanzas del sabio chino Confucio; en el tiempo y el lugar precisos⁴.

En Japón logró mantenerse por siglos la unidad entre tres sistemas de creencias distintos, uno de los cuales no califica estrictamente como una religión (*confucionismo*), sin embargo, sirvió para los mismos propósitos de la religión en Occidente. Los japoneses ya mostraban que eran capaces de vivir bajo tres sistemas distintos simultáneamente.

⁴ Cfr. Drazen, P. (2003). *Anime Explosion The What? Why? & Wow! of Japanese Animation*. Berkeley: Stone Bridge Press. p. 142.

El cristianismo llegó a Japón mucho después; en el siglo XVI. A finales de este siglo, más exactamente en 1587, por orden de Toyotomi Hideyoshi, todos los misioneros extranjeros tuvieron que dejar el país; esta persecución contra el cristianismo concluyó hacia el siglo XVII con la prohibición total de la religión y el cierre de Japón a cualquier contacto con Occidente, excepto por el pequeño comercio holandés que se había establecido en Nagasaki.

La vida en Japón se organizó por largo tiempo alrededor del clan, la región, y el emperador (o los señores feudales que apoyaban al emperador). La principal razón de desconfianza hacia el cristianismo deriva de la creencia en el cristianismo en la salvación personal, llevando a sus seguidores a pensarse como individuos más que como miembros de un grupo. La religión fue percibida, entonces, como una amenaza al sistema de creencias tradicional de Japón, pero también hacia la estabilidad social y política de la nación.

El cristianismo tuvo que esperar hasta la Restauración Meiji en 1868, y que Japón se occidentalizara, para que los misioneros cristianos pudieran volver al país, luego de casi tres siglos de ausencia. Inmediatamente establecieron universidades que se mantienen hasta hoy; iniciaron la educación de las jóvenes japonesas y la caridad para los discapacitados. Aunque, en pocas palabras, el cristianismo en Japón es una fe vital e importante para los pocos prosélitos (teniendo en cuenta el porcentaje de la población), para el resto, lo mucho que ellos conocen es por la *cultura pop*, o bien sea por lo que viene de Hollywood y Tokio (Drazen, 2003).

A finales de la década de los 50, cuando Hollywood pasaba a temas épicos inspirados en la Biblia, el Dr. Osamu Tezuka, por su parte, desarrolló su propia iconografía con crucifijos, que más o menos se había establecido en la cultura pop en Japón y que seguiría. La cruz sirvió para dos propósitos distintos en el trabajo del Dr. Tezuka. Por un lado, fue un símbolo que sirvió para representar la muerte, inclusive, para anunciar la muerte de algún personaje. La cruz puede utilizarse también para indicar la conclusión de una historia o serie, que involucra la muerte

de un villano o la venganza por la muerte de algún personaje. Se presta para un uso distinto en uno de los últimos capítulos de *Futago no Kishi*, la *manga* que siguió a *Ribon no Kishi*. En el episodio *Okami no Yama*, una madre lobo muere protegiendo sus cachorros, y es enterrada con una cruz. El lobo no toma forma humana del todo; el lector aún puede verla como un lobo. Al coronar su tumba con un símbolo cristiano, lo hace más por respeto a la madre que muere protegiendo sus hijos, que por ajustarse a las expectativas, tratándose de un ser humano. El lobo, en pocas palabras, puede que no sea humano, pero era una madre, de acuerdo con la cultura de los lectores de comics, y no solamente como parte de la narrativa propia de la cultura europea. Hay también un sentido religioso en cuanto que el lobo y el respeto que se le asigna pueden ser vistos como tradicionales dentro de la cultura japonesa, y aunque el símbolo para expresar respeto sea extraño para la cultura japonesa, hace hincapié en un elemento propio del budismo, y es la unidad de todas las cosas vivientes. (Drazen, 2003)

A pesar que la crucifixión ya era conocida en Japón desde el siglo XVI por la difusión que hizo el cristianismo de este símbolo, y que en 1597 hubo en Japón un claro ejemplo de la crucifixión como medio de tortura de los cristianos, entre misioneros extranjeros y los nativos, en total veintiséis, este símbolo se ha recuperado el día de hoy pero con un significado completamente distinto al que tuvo inicialmente. Es irónico que un símbolo tan potente como la crucifixión se utilice para producir un efecto completamente distinto al que se le ha asignado. Después de todo, el modo como generalmente es utilizado en el *anime*, se puede prestar a confusiones para los occidentales, ya que también se vuelve una forma de tortura a alguien que no lo merece. La cruz puede prestarse, inclusive, para burlas. La imagen del cristianismo en Japón, en una palabra, es caprichosa, y puede utilizarse de muy distintas formas. (Drazen, 2003)

Ciertamente esta imagen en el anime japonés es una imagen tergiversada del cristianismo. Por una parte, el anime permanece dentro de la vertiente del arte figurativo, por tanto, significa un retorno a la imagen; y por otro lado, ha dejado ser

también una versión *realista* del arte, pues estas figuras más que lanzar un mensaje directo, evocan más bien otra realidad, que remite muchas veces al sistema de valores y de ideas propios de la cultura de Japón. (Drazen, 2003)

Es de esperar que debido a fenómenos tales como la globalización y la mundialización tiendan a expandirse rápidamente estas formas de entretenimiento, sin embargo, ello lleva irremediablemente a un empobrecimiento de la imagen como tal, pues su universalización en una especie de cultura mundial provoca que su uso se reduzca al del mero signo (como cualquier letra del alfabeto occidental). Y desde luego, que su comercialización masiva hace que la imagen tome el lugar de la mercancía, por lo que el sujeto reduce la imagen, ya ni siquiera a un objeto de apropiación, sino de consumo.

Esta pérdida de *sentido* de la imagen, no sólo ha significado su *profanación*, sino una verdadera *banalización*, incapaz de generar en el sujeto una actitud de contemplación de una realidad *más allá* de sí mismo, ni mucho menos de dejarse *poseer* por esta realidad. Es por esa razón que debe adelantarse una adecuada educación de los fieles para ayudarlos a discernir esos elementos cristianos que están presentes en el anime japonés y que, realmente, son imágenes con un contenido distinto al mensaje cristiano.

Capítulo 2: La imagen de Dios en la Biblia

2.1. La Revelación

“La revelación es un puro don de Dios, que sale de su misterio para encontrarse con el hombre” (Rossano, 1990: 1675). El judaísmo y, posteriormente, el cristianismo nos han enseñado que Dios toma la iniciativa para acercarse al hombre. El proyecto de Dios con la humanidad es que ésta llegue a su propia realización, sin embargo, para que ello pueda darse los hombres tienen que llegar a Dios, y ello se hace posible si Dios toma la iniciativa. Muestra de la opción fundamental de Dios por la humanidad es el proyecto que concibió desde la creación del mundo, y fue someterlo al cuidado del hombre (Gn 1, 2). Por esa razón, la Revelación procede conforme a ese proyecto original de Dios con la humanidad; ella misma es manifestación de ese don gratuito de Dios y dispone de todos los medios necesarios para ese encuentro entre Dios y el hombre.

La Revelación muestra un movimiento completamente distinto al que se encuentra en la mayoría de religiones, pues el Dios trascendente es quien se abaja hasta el hombre para comunicarle su mensaje. “Dios ha hablado muchas veces y en diversas formas” (Hb 1, 1). Por lo general, se pone mayor énfasis en la palabra que en otras formas de revelación (Rossano, 1990), eso explica por qué el judaísmo y el cristianismo, por no mencionar otras confesiones religiosas, tengan tanta dependencia de las Sagradas Escrituras. Este culto a la literalidad, sin calificarlo de bueno o malo, ha ejercido un fuerte influjo en la formación de la cultura en Occidente, desde la consolidación de un pensamiento metafísico hasta la configuración de un sistema jurídico y político. Pero, ¿cuál fue, concretamente, el origen de este culto o atención excesiva a la literalidad? Una propuesta sería rastrear el origen de ésta hasta las raíces del profetismo en la religión judía. “Un filón esencial, incluso central, para comprender la revelación veterotestamentaria es el profetismo” (Rossano, 1990: 1680).

El profeta, es “el que proclama”, pero también “el que es llamado”; tienden a defender la originalidad de Israel y su fidelidad a Dios (Bogaert & Delcor, 2003). El profeta es aquel que grita, proclama y confirma la palabra de Dios. Comunica el mensaje que ha recibido de Dios a través de la palabra, se convierte en mediador entre Dios y su pueblo. No obstante, a la vez que denota una cercanía con el Dios trascendente marca también una distancia entre Dios y los hombres.

Dios no es objeto del discurso del profeta, sino el sujeto (Rossano, 1990). El profeta se convierte en palabra; palabra de condenación y de salvación, palabra que lee el designio de Dios en el presente y descubre sus planes para el destino de Israel en el futuro. Esta palabra vigilante y atenta ante cualquier rebajamiento de la experiencia religiosa, critica toda falsa interpretación de la revelación y se opone a todos sus falsos mediadores (Rossano, 1990). Trae consigo la aprehensión respecto a otras formas de revelación, fomentando una cierta desconfianza hacia estas formas, mostrándose, más concretamente, en la prohibición del culto a las imágenes en el pueblo de Israel (Ex 20, 4 y en Dt 5, 8). Los profetas se convirtieron en los principales opositores del culto a las imágenes en Israel, cuando éstas comenzaron a desviar la fe del pueblo a un culto idolátrico, como ocurría en los pueblos circundantes a Israel.

No hay una razón para rechazar de plano el culto a las imágenes, al menos no a nivel teológico (Díez & Bartina, 1963), aunque algunos autores afirmen que sí haya razones de este tipo (Rossano, 1990). La raíz de la prohibición del culto a las imágenes tiene, más bien, un fundamento de tipo histórico (Díez & Bartina, 1963).

Dios se da a conocer a través del mundo físico, de la creación y del universo con todo lo que contiene (Tresmontant, 1973). Se hace comprobable en la historia de Israel. Dios para darse a conocer al hombre se manifiesta como un hecho evidente a los ojos del entendimiento humano, tal vez no como un objeto, pero de todos modos sale a su encuentro. “El Dios de Israel se *da a conocer*, se dirige a la inteligencia, a la razón, al pensamiento, al sentido común del hombre. Dios le dice:

he aquí mis obras, el mundo, obra de mis manos, y he aquí todo lo que yo hago en la historia que es tu historia. Mira, reflexiona y juzga” (Tresmontant, 1973: 180). La acción de Dios en la historia de Israel se *palpa, entra por los ojos* (Tresmontant, 1973) constituye una causalidad también manifiesta al entendimiento humano. Toda revelación más que la expresión directa de Dios, precisa de una interpretación; esto explica el por qué el profeta parte de una interpretación de la historia del pueblo de la revelación; por tanto siempre Dios debe valerse de mediaciones para hacer llegar su mensaje a su Pueblo (Rossano, 1990).

Son admisibles otras formas de revelación distintas a la palabra. Si la acción de Dios puede hacerse inteligible para el hombre no hay motivo para pensar por qué tiene que convertirse en objeto de una adhesión ciega, más allá de la razón. La palabra que ha sido medio de revelación de Dios tiene que hacerse palpable y comunicable, en ese sentido, son perfectamente aceptables otra clase de lenguajes que hacen del mismo modo que la revelación divina sea comprensible para el hombre. “Entre el orden de los conocimientos que implican una revelación sobrenatural, y el orden de los conocimientos que, de suyo no sobrepasan los límites y las posibilidades de la razón humana, es necesaria una cierta relación, un cierto acuerdo” (Tresmontant, 1973: 77). Dios excede cualquier comprensión que el hombre pueda hacerse de Él, sin embargo, ante esta incapacidad debe haber, al menos, un acuerdo entre la revelación sobrenatural y los límites de la razón humana; el nexo entre una y otra es susceptible de constituirse en hecho, en tanto, que un hecho puede satisfacer las exigencias de objetividad y de verificabilidad, que pone como condiciones el entendimiento humano. (Tresmontant, 1973)

2.1.1. El hecho de la Revelación

¿Qué tan cerca se encuentra la fe de la razón? Ciertamente no hay motivos para presumir que la fe y la razón sean dos polos opuestos, pero tampoco para decir que con una sola de ellas tenemos suficiente para llegar a la respuesta de

nuestras preguntas por la existencia. El hecho de la Revelación no es algo ininteligible, que exija de inmediato una adhesión ciega y que prescinda de un análisis ulterior. Por el contrario, el hecho de la Revelación es “el objeto, el término de un asentimiento de la inteligencia que debe estar fundado, justificado objetivamente” (Tresmontant, 1973: 28). No se entiende cómo con el nivel de conciencia alcanzado por la humanidad ni siquiera se cuestione el hecho de la Revelación. Desde luego, no se trata solamente de contestar por contestar sino de llegar por un análisis coherente, honesto y sincero al fundamento mismo del hecho de la Revelación.

No hay duda que debe haber una experiencia del hecho de la Revelación. La Revelación no fue comunicada de golpe, ésta ha sido objeto de una larga y progresiva entrega a través de la historia. Desde que se tomó conciencia de la temporalidad del mundo y de todo lo que hay en él, es más fácil entender que la Revelación ha sido de manera sostenida objeto de comprensión por parte del hombre, y que de ninguna manera ha acaecido de modo instantáneo y estático, sino todo lo contrario, de forma acumulativa y dinámica. Hoy la misma crítica teológica enseña que es necesario hacer un análisis mucho más profundo y transversal del hecho de la Revelación. Esta nueva posición de las ciencias bíblicas enseña que no hay distintos hechos de Revelación, sino que, en cierta forma, se trata de un mismo fenómeno que se ha manifestando de formas distintas, tomando varias dimensiones, sin perder, por supuesto, su carácter unitario y consistente, si queremos poner un ejemplo, una evidencia de ello es la historia de Israel (Rossano, 1990).

Los hechos narrados en la Biblia, aunque son de inspiración divina, no prescinden de la inteligencia ni de las experiencias humanas. Como afirma Tresmontant (1973) “La Biblia es, ciertamente, un libro humano, plenamente humano, con el sello característico de sus autores” (39). Al momento de referirnos a la Revelación debemos hacerlo en estos términos: “la inspiración no es un dictado (...) es la conclusión de un análisis minucioso de las modalidades de la inspiración, tanto

desde el punto de vista teológico como desde el punto de vista histórico y exegético” (Tresmontant, 1973: 38-39).

2.1.2. Teofanías

A pesar que el profetismo puso mayor énfasis en la Palabra, la Revelación no puede reducirse únicamente a ésta, en ese sentido, aparecen otros canales mediante los cuales Dios se hace asequible al hombre. La “visión” de los profetas procede de una experiencia interior, no obstante, estas visiones dependen siempre de una *teofanía*, esto es de una manifestación directa de Dios (Bogaert & Delcor, 2003). “La palabra [teofanía] significa «aparición de Dios». La fe bíblica proclama que Dios entra en relación con los hombres. Esta relación la establece Dios «haciéndose ver» (Bogaert & Delcor, 2003: 1497). La teofanía se caracteriza porque se produce a través de signos sensibles, perceptibles para todos; tiene la capacidad de generar una alteración en el mundo físico, por tanto, es susceptible de producir experiencia. A la teofanía se le conceden las cualidades de objetividad y de verificabilidad, en la medida que funda una certeza en el sujeto. Se manifiesta casi siempre a un vidente, mientras que todos los demás sólo pueden oír la voz de Dios. Algunas teofanías son, por ejemplo, la de Mambré a Abrán (Gn 18, 1-5); la del monte Horeb a Moisés (Éx 3, 2-5); a los profetas Isaías y Ezequiel (Is 6,1; Ez 1,4), entre otras.

Estas teofanías se relacionan más con el Antiguo Testamento que con el Nuevo Testamento, ya que estas visiones son apenas esbozos de la divinidad en el Antiguo Testamento, en el Nuevo Testamento, en cambio, se hacen realidad en Jesucristo. No existe sino una sola y verdadera teofanía: Jesucristo. La palabra teofanía desapareció del Nuevo Testamento y fue remplazada por la de *epifanía*, la que tuvo lugar en Jesucristo. En Él se muestra el Padre, pues “quien ha visto Jesús, ha visto al Padre” (Jn 14, 7-10) (Bogaert & Delcor, 2003).

Desde las teofanías del Antiguo Testamento hasta la epifanía en el Nuevo Testamento, ciertamente, lo que se quiere poner de presente es la manifestación directa de Dios, bien sea a través de signos que los autores sagrados de la Biblia luego interpretaron, pero sin duda, en el sentir de los hombres a quienes se les concedió esa manifestación divina, lo primero en ellos fue la propia experiencia, mucho antes de hacer una reflexión sobre la misma. Lo dicho por Díez (1963): “El hombre, por ser sensible, se mueve fácilmente a lo espiritual por lo sensible” (117) se justifica plenamente por el modo como Dios quiere manifestarse a la humanidad, esto es, a través de la experiencia. Es necesario comprender estas teofanías como anticipación del arte en el pueblo de Israel, y luego, la manera como esta concepción evolucionó hasta llegar al concepto de imagen o *eikon* en el Nuevo Testamento. A continuación, algunas de éstas:

2.1.2.1. El fuego de la zarza

El monte Horeb llamado así por el autor elohista, fue el lugar donde Dios se hizo presente por medio de un fuego que no consumía la zarza; hecho que llamó la atención de Moisés. En ese instante, según el texto bíblico de Éx 3,4, se dio el paso en Moisés del ver al oír; Dios le dio la orden de quitarse las sandalias de los pies, mientras tanto, Moisés cubría su rostro, porque tenía miedo de mirar a Dios. Ya que el ver a Dios era una acción problemática y que podía llevar a la muerte, es claro verlo en el texto bíblico de Éx 33, 20. En esa misma escena Dios se identifica como el Dios de los patriarcas: el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob (Éx 3, 6) y no como Yahvé. En los siguientes versículos Dios le da instrucciones para liberar al pueblo de Israel de la opresión.

2.1.2.2. La columna de nube y fuego

La columna de nube y fuego es el trono que representa la presencia de Dios en medio del pueblo de Israel. En el día es una columna de nube oscura en comparación con la luz del sol y, de noche, es una columna que muestra el resplandor del fuego. Durante el día protege del sol y durante la noche ilumina al

pueblo para seguir el camino hacia la libertad. La columna de fuego evidencia la cercanía de Dios, pero al mismo tiempo, muestra la inaccesibilidad que hay hacia ÉL. Éx 14, 19 y 20 nos dice que la nube se traslada al final interponiéndose entre el ejército egipcio y el pueblo de Israel. Esta misma imagen cierra el libro del Éxodo en 40, 34-38.

2.2. Algunas imágenes de Dios en la Biblia

2.2.1 La prohibición de las imágenes

Para entender la problemática que gira en torno a las imágenes es importante comprender que para los judíos la idea de materializar a Dios, en su esencia, demostraba la no asequibilidad al intelecto humano, incluso a la imaginación, porque en el Antiguo Testamento estaba prohibido el culto a cualquier tipo de ídolos o imágenes de la divinidad y lo sagrado que representara a Dios (Andiñach, 2006), lo cual se puede confrontar con el libro del Éxodo (20, 4-6).

Ahora bien, hay que tener claro que la prohibición de la que habla esta cita de la Biblia se refiere directamente a la adoración de ídolos, porque utiliza el término hebreo *pelel*, sin embargo, este término hace referencia a imágenes, “uno de los puntos a discutir es si se refiere a imágenes de otros dioses o a imágenes de Yahvé mismo” (Andiñach, 2006: 328). Pero en algunos pasajes de la Biblia se autoriza el uso de imágenes, sin que ello acarree algún tipo de contradicción, ya que ha sido petición de Yahvé, como ocurre con el Arca y la Tienda.

Para el mundo antiguo, a partir del paleolítico, la imagen estaba estrechamente unida con la realidad. Disponer de la imagen como de un objeto significa dominar el modelo. La relación del hombre con la imagen expresa de modo directo su relación con el objeto representado. Se sabe que este mismo fenómeno marca la

relación del fiel con la imagen de Dios, no plástica, sino sonora y gráfica, que es el nombre divino: si está prohibido pronunciar el Nombre, sin subterfugios textuales evitan al lector tener que decirlo (Yahveh), significa que el hombre no puede disponer de Dios, lo cual ocurriría con esa imagen que es su nombre (Bogaert & Delcor, 2003).

Más allá de la motivación teológica para fundar una prohibición de este tipo, que hace única la religión de Israel, lo primero a tener en cuenta es que para Israel su religión y, por tanto, el conocimiento que tenía de Dios, eran producto de la Revelación de ese mismo Dios. Entonces, lo que realmente debe buscarse es la experiencia que se encuentra a la base de esa reflexión. La teofanía que se narra en Dt 4, 9-20, más allá de la fe que envuelve el relato, habla de un hecho histórico, y no cualquiera, sino uno que ayudo a formar la conciencia de Israel como pueblo; bajo este entendido es que cobra todo su sentido la prohibición de las imágenes. “Yahveh no dejó ver su faz, sino sólo oír su voz en la teofanía del Sinaí” (Díez & Bartina, 1963: 105).

2.2.1.2. Algunas imágenes de Dios en el Antiguo Testamento

“Dios, invisible, según unos, y que no podía ser visto por el hombre sin que éste muriera, es según otros, en cierta forma visible” en el ser humano (Bogaert & Delcor, 2003: 757). Las imágenes o representaciones plásticas no estuvieron prohibidas del todo en el Antiguo Testamento. Hay que considerar que en la vida del pueblo de Israel estaban presentes varios tipos de representaciones. Entre éstas se encuentran las utilizadas para ornato, por ejemplo, del ajuar cúlctico, del cual hacía parte el *ēfōd* o túnica con que se revestía el sacerdote para pronunciar los oráculos (Díez & Bartina, 1963). Es también una muestra del uso que se hizo de las imágenes en el pueblo de Israel, la decoración al interior del Templo de Salomón, incluso, el Arca de la Alianza, concebida como el asiento vacío de Dios, representaba unos querubines que sostenían este trono. Hallazgos arqueológicos posteriores ponen de manifiesto un conjunto artístico espléndido en las sinagogas judías de los primeros siglos de nuestra era con motivos veterotestamentarios

(Díez & Bartina, 1963), por lo que queda muy difícil, a partir de esta tradición del Antiguo Testamento, decir que el uso de las imágenes estuviera totalmente proscrito en Israel.

La etimología de la palabra imagen, de hecho, se diferencia de la de ídolo. El hebreo designa la imagen como representación plástica de la realidad con los términos *selem*, *tēmūnāh*, *tabnīt*, *demūt*, *maskīt*, lo mismo que *queseb*; en cambio, para designar las representaciones idolátricas la Biblia utiliza términos despectivos: *ēlîlm*, “nadas, nulidades”, *šiqqûs*, “abominación”, entre otros (Bogaert & Delcor, 2003). La diferencia para referirse a unas y otras demuestra que la Biblia hace una distinción entre las mismas imágenes, de suerte, que unas en principio sí fueran admitidas, mientras que otras eran rechazadas de plano.

La Biblia revela la existencia de estatuillas de madera tallada, llamadas, *pésel*, que luego empezaron a fabricarse en otros materiales, como piedra, arcilla, incluso metal; los *massēkāh*, o ídolos de metal fundido; y las *tēmūnāh*, o estatuas representativas de un dios cualificándolo en alguno de sus atributos. También se habla de los *tērāfim* o dioses domésticos o tribales (Díez & Bartina, 1963). Esta variedad de imágenes tiene su origen en las religiones cananeas, que Israel encontró a su paso al establecerse en su territorio. Ciertamente es que hubo un mayor influjo hacia el Norte que en el Sur de Israel, lo que explica por qué en tiempos de la monarquía había mayor cantidad de estas imágenes en los santuarios del Norte.

No puede asegurarse que en la época anterior a la monarquía se admitiera en Israel un culto oficial de las imágenes (Díez & Bartina, 1963). Vale la pena hacer una aclaración, ni siquiera es preciso hablar de imágenes, cuando el problema realmente se centraba en la representación de la imagen de Dios. Hay que distinguir entre el uso de las imágenes y el culto a las imágenes. En el período de los Jueces ya estaba prohibido el culto a las imágenes.

Las distintas legislaciones religiosas en Israel coinciden en la prohibición de confeccionar imágenes de Yahvé y rendirles culto. Las legislaciones anteriores a la Alianza, como el Dodecálogo siquemita (Díez & Bartina, 1963), no muestran extrañeza ante la existencia de imágenes de otros dioses en los santuarios paganos, ni siquiera se menciona el culto a un solo Dios, tal vez porque esto último resultaba demasiado obvio para el pueblo de Israel, y en esa medida, el culto que los pueblos vecinos rendían a otros dioses no representaba todavía mayor peligro para la fe del pueblo. La Alianza, en cambio, tiene un matiz ligeramente distinto respecto a la prohibición de las imágenes (Éx 20, 4; Dt 5, 8). “La prohibición hay que entenderla aquí como una explicitación del primer precepto «No tendrás otros dioses que Yahweh». Es decir, se prohíbe la confección de imágenes tanto de Yahweh como de otros dioses” (Díez & Bartina, 1963: 104).

La Alianza muestra una evolución en la mentalidad religiosa en Israel. La prohibición de las imágenes es consecuencia del concepto de la trascendencia de Dios en la religión de Israel (Díez & Bartina, 1963). Sin embargo, la historia de Israel enseña cómo se extendió en todo el territorio el culto a los dioses cananeos (Baal, Astarté y Molok). El sincretismo que se dio al Norte del país fue el más fuerte, el cual fue el factor más determinante para que empezaran a aparecer imágenes de Yahvé; ejemplo de ello es el santuario de Dan, donde se levantó una imagen a Yahvé. El Templo de Jerusalén fuera de las imágenes a otros dioses no admitió que se hicieran imágenes a Yahvé, de ahí que el castigo para el Reino del Sur no fuera tan severo como sí lo fue para el Reino del Norte, que fue sometido por el imperio asirio. Sin embargo a continuación se vera algunas imágenes de Dios a petición de Yahvé.

El Arca

El Arca “es un símbolo que representa la presencia y acción de Dios entre los suyos, que lucha por ellos y los acompaña. Los textos más antiguos que hacen referencia a ella son Números 10, 35s., 1 de Samuel 4, 6 y 2 Samuel 6s y Deuteronomio 10, 1-5 según los textos el Arca no es un trono de Dios vacío sino más bien una prenda cargada de poder, de la presencia de Yahveh”. (Preuss, 1999: 434). Es importante señalar que, en la historia veterotestamentaria, el Arca se convierte en un símbolo central en la fe de los israelitas hasta la destrucción del Templo, ya que contenía las diez palabras “escritas por los dedos de Dios”, las cuales son, a su vez, el fundamento de la Torá, que contiene el código de la Alianza.

La alianza debe comprenderse, en primer lugar, como un auto compromiso por parte de Yahveh con su pueblo, que redundará en beneficio para dicho pueblo. Este auto compromiso ha de relacionarse con la categoría promesa que es eje de la Torá y alcanza su cumplimiento en los libros históricos deuteronomistas. Esta promesa se convierte en garantía para el pueblo. *Los primeros receptores de la alianza son los patriarcas* (Jenni, 1978); Dios se compromete con ellos por pura iniciativa suya, al darles en heredad la tierra y al hacer de ellos un pueblo numeroso. Es interesante analizar cómo Dios, al realizar dichas promesas, se muestra como un Dios que irrumpe en la historia, como un Dios presente y peregrino que acompaña al ser humano débil y necesitado. Esta alianza tiene, en segundo lugar, un carácter unilateral, en la cual Dios se compromete sin pedir nada a cambio. Es importante analizar cómo en la teofanía a Abraham, Dios le exige una serie de cosas que carecen de sentido en la situación en la que se encuentra y que manifiestan dicho compromiso unilateral: Dios pide a Abraham que deje su tierra; y así lo hizo; le pide que deje a su padre, pero éste ya no estaba con aquél. Posteriormente, Dios actualiza su promesa a Isaac y a Jacob; este compromiso unilateral de Dios va suscitando poco a poco una respuesta que se manifiesta en la adoración exclusiva para Él. (Jenni, 1978)

Más tarde el Arca se convierte en símbolo de la Palabra de Dios y de su voluntad para con el hombre; Palabra que interpela y exige una respuesta de obediencia por parte del pueblo. A diferencia de la teofanía a Abraham el Arca es la forma como se concreta una alianza o pacto, ya no con un carácter unilateral como se da en Abraham, en donde Dios se compromete con él sin pedirle nada a cambio. En el Arca se simboliza la Alianza bilateral de Dios con su pueblo, en la cual Dios se compromete a proteger al pueblo y darle la tierra en heredad y a mantenerlo en ella, pero con la condición de que el pueblo cumpla sus preceptos, para ser así un Pueblo santo, haciendo depender el cumplimiento de su promesa de la obediencia que el pueblo preste a sus mandatos o exigencias. El arca, de este modo, tiene como misión recordar y actualizar en el pueblo este acontecimiento central de la revelación y la alianza.

Ahora bien, la Revelación del Sinaí tiene un precedente histórico sin el cual carecería de sentido: se trata de la liberación de Egipto; acto salvífico veterotestamentario por excelencia. Por ello el texto de Éx 20,1 contiene la palabra, con las cuales se da comienzo a la perícopa de la Alianza: “porque Yo soy El Señor tu Dios que te saqué de Egipto”. De esta manera las palabras adquieren completo sentido. Dios pide obediencia a sus palabras porque ya se ha revelado como Dios, salvador y protector de su pueblo; por ello, el Arca también simboliza al Dios que se hace presente por su acción; su presencia no es pasiva, es presencia operante, comprometida y salvífica. El Arca va a guiar al pueblo a lo largo de su camino por el desierto, en el paso por el Jordán (que recuerda otro paso; el del Mar Rojo) y en la toma a Jericó, manifestando así el Poder y la fuerza de Dios.

La tienda de reunión

La tienda de reunión es conocida también como tabernáculo (nombre que le dio Lutero). Es el lugar donde está Yahveh y donde habla con su siervo Moisés, porque era el intermediario entre Dios y el pueblo de Israel (Éx 33,7); su ubicación está en medio del campamento de Israel, y tiene como característica ser móvil.

Acompañó al pueblo de Israel en su peregrinar por el desierto y sirvió de lugar de adoración. Además la tienda de reunión es el lugar de la custodia del Arca y las tablas de piedra. En la Biblia se hace referencia a la tienda de reunión desde Éx 25 a Nm 10.

De estas representaciones de Dios en el Antiguo Testamento se sigue una representación de Dios en el Nuevo Testamento, que se caracteriza por la encarnación del Hijo de Dios, aunque tiene una naturaleza humana material no se disocia, ciertamente, su naturaleza espiritual.

2.2.2. La imagen de Dios en el Nuevo Testamento

Las imágenes no estuvieron ausentes del todo de la tradición y la cultura judías. Ciertamente, el Antiguo Testamento presenta una prohibición expresa del culto a las imágenes, sin embargo, no puede pensarse que esta prohibición se extendiera a todos los niveles. La manifestación del misterio de la encarnación trae consigo un cambio paradigmático en la concepción de la imagen de Dios en la mentalidad judía. Este concepto de imagen en el Nuevo Testamento implica la participación en la naturaleza divina y no precisamente la constitución de otra divinidad que riñera con el Dios único, como sí ocurría con los vecinos de Israel que adoraban ídolos, lo que ayudó a preservar la fe en el único Dios en el cristianismo.

2.2.2.1. Jesús, imagen de Dios

Cuando el evangelio de Juan habla que la Palabra se ha hecho carne, las concepciones de la divinidad que se tenían en el Antiguo Testamento cambian, pues mostraban un Dios que era inalcanzable, sin embargo, la encarnación en el Nuevo Testamento muestra cómo Dios está en medio de los hombres. Como afirma Alberto Múnera (1982): “la encarnación se capta como el centro de la historia y realización en el espacio-tiempo del proyecto salvífico divino. La

encarnación viene a ser la culminación en el acto creador de Dios.” Gracias a la encarnación el Hijo de Dios puede salvarnos de nuestros pecados.

El misterio de la encarnación le da el sentido pleno a las narrativas de la creación y de la alianza. La Palabra productora de Dios en cuanto Palabra encarnada, ha manifestado que Dios es fiel a la alianza con su pueblo. La Palabra de Dios, en la limitación y brevedad de la vida humana, ha hecho clara la gloria de Dios.

“La automanifestación inmanente de Dios en su plenitud eterna es la condición de la propia manifestación de Dios hacia afuera, de modo que la segunda manifestación revela la primera en una identidad” (Rahner, 1979: 265).

Por lo cual Dios se representa a sí mismo como Él mismo en presencia de lo no divino. En ese sentido, la revelación de su Palabra (logos) es inmanente y es afirmación de sí, pues de lo contrario puede ser entendida como una palabra cualquiera, que puede designar a otra persona divina.

La afirmación de Jesucristo como imagen de Dios, además de darle una prelación también le otorga una preexistencia sobre todo la creación. A los primeros cristianos les resultó difícil ver en el hombre natural, todavía no resucitado, la imagen de Dios. Jesús como imagen de Dios no forma parte del mundo, sino que es el representante de Dios ante el mundo. Jesucristo no es sólo una presencia de Dios sino que es la esencia visible del Dios invisible. Dios se hace accesible a los hombres únicamente a través de su imagen, es decir, de Jesucristo, que “es imagen de Dios porque hace posible el conocimiento de Dios. Él es la esencia de Dios, en cuanto que está visible y cognoscible. Dios se representa en la imagen, porque la imagen de Dios es la gloria de Dios en cuanto que se refleja en nuestro rostro”⁵.

⁵ Ulrich, L. “La imagen de Dios en Cristo y en el hombre según el Nuevo Testamento”. *Concilium: Revista Internacional de Teología*, 3 (50). 1969. p. 557.

En la doctrina paulina de la imagen se desarrolla según este orden de ideas: <<***Cristo, imagen de Dios; el hombre, imagen de Cristo; el hombre imagen de Dios***>>. La imagen no puede ser mera transcripción del original, tiene que ser una participación real de lo imaginado, porque solo así será verdadera imagen, representación fidedigna, facsimilar; será imagen de Dios el que es en la forma de Dios. A partir de ese momento, se hace ejecutivo el destino fijado al hombre por el gesto creador de Dios: hagamos al hombre a imagen nuestra. A la luz del acontecimiento –Cristo, este texto veterotestamentario, más que una afirmación sobre el origen, contiene una afirmación sobre el fin, ha de ser entendida teleológicamente o escatológicamente, y no proctológicamente. (Ruiz de la Peña: 1988, 80-81)

La función de Cristo como imagen de Dios se refiere a la tarea reveladora que cumple Jesús respecto de Dios. La aceptación de la manifestación de Cristo como imagen del Padre obra en el creyente para transformarlo en imagen de Cristo. A su vez, este creyente que se hace imagen de Jesús, refleja la gloria del Señor. En Cristo se lleva a culminación el destino del hombre a ser imagen de Dios, y ésta se reproduce a su vez de modo pleno en el hombre. La existencia humana se realiza conforme a su destino cuando se orienta a la consecución de la imagen de Dios.

2.2.2.2. El hombre imagen de Dios, por Cristo

Jesucristo al ser imagen de Dios se considera en la teología como el fundamento de toda antropología cristiana, porque hace parte del fundamento que estructura las verdades que la teología sostiene sobre el hombre respecto a su relación con Dios (descendente) y su relación con sus semejantes (horizontal). La similitud del hombre con Dios señala la plenitud de vida que se le comunica por la gracia de Cristo, por eso Él es la imagen ideal de la revelación reflejada en la esencia divina en su propio ser.

La expresión imagen de Dios manifiesta tres características de la condición humana:

“La dignidad humana porque refleja la gloria de Dios, todo hombre esta por encima de todos los seres vivos: su vida es sagrada e inolvidable y le pertenece solo a Dios”. (Ruiz de la Peña, 1988: 41)

La imagen de Dios en el hombre significa aquella semejanza con Dios, que Cristo restaura en el hombre unido por la fe.

“La fecundidad humana, bendecida por Dios; es el de poder transmitir la imagen de Dios. Como la vida humana es sagrada, también la fecundidad humana, adquiere en cierto modo, un carácter sagrado; el tema será desarrollado en Israel en rigurosas prescripciones sexuales, como sucede en otras religiones (tabúes), que protegen este aspecto esencial de la vida personal, familiar y social”. (Ruiz de la Peña, 1988: 41)

El modelo que se debe reproducir del hombre para llegar a ser imagen de Dios, es el seguimiento de Jesús. “La capacidad que tiene el hombre para dominar la tierra y sus criaturas: ante los seres, el hombre es representación de Dios y puede dominarlos con el poder de su inteligencia. Pero sólo imagen, administrador de lo creado: Señor de la creación”. (Ruiz de la Peña, 1988: 41)

El hombre es imagen de Dios porque manifiesta sobre el mundo el poder creador y la inteligencia gobernadora de Dios. La condición de la imagen de Dios señala la responsabilidad que tiene el hombre de dominar la tierra por encargo divino, para realizar el papel de representante de Dios ante las cosas.

Capítulo 3: La imagen de *Dios* en la historia del arte

El arte, parte de una experiencia sensible; antes de llegar a nosotros, es producto de la intuición del artista, lo que haría posible objetivarlo. El arte, y con más razón el arte cristiano, hace patente la experiencia interior del artista, explotando al mismo tiempo la sensibilidad del creyente, que al acercarse a la obra artística encuentra en ella un medio para encontrarse con lo trascendente.

En ambos casos la intuición o la sensación son un objeto que se presenta, del cual tanto el artista como el espectador toman conciencia. Ante el objeto de arte basta con nuestro silencio, al estar allí ya no pide de nosotros una explicación, como diría Ludwig Wittgenstein, sólo queda dejarnos llenar de asombro frente a lo inconmensurable (Durán, 2004). No obstante, el arte al hacerse algo objetivable, también hace objetivables los temas en los cuales se inspira. Siendo *lo religioso* el tema central del arte religioso, de lo cual toma también el nombre, discurrir sobre la imagen encarnada de Jesucristo en la historia (el Dios hecho humano) implicaría algo más que preguntarse por *lo religioso* (como experiencia en el hombre), por tanto, se entraría propiamente en el discurso teológico sobre Dios.

La reflexión que se haga acerca de la imagen encarnada de Jesucristo en la historia del arte no va a seguir estrictamente una línea cronológica, aunque es

importante llevar un orden en aras de la exposición, sin embargo, será más importante y nos daremos a esa tarea, de rastrear el origen de la conciencia del creyente a lo largo de la historia del cristianismo, por tanto, esta historia del arte es también una historia de la conciencia humana. Este capítulo se basará en tres de las obras de Juan Plazaola Artola, a continuación:

3.1. El primer arte cristiano

La primera pregunta que hacer en el curso de este estudio apunta hacia la existencia de un arte durante las primeras centurias del cristianismo; esto es, de los primeros tres siglos de la era cristiana, y que corresponden a la etapa anterior a la tolerancia y la paz religiosa, es decir, antes que el cristianismo gozara del favor del imperio romano.

Antes de la paz religiosa, el cristianismo no fue todo el tiempo objeto de persecución, hubo también períodos en que la Iglesia contó con una cierta tolerancia por parte del poder político, al menos, fueron tiempos en que cesó la persecución⁶. No obstante, la demolición ordenada por varios emperadores de muchos de los edificios destinados al culto cristiano en muchos de estos períodos intermedios, así como el paso inclemente del tiempo contribuyeron a la desaparición de gran parte de estas evidencias, dificultando a los arqueólogos la tarea de probar la existencia de grandes monumentos, al menos en los primeros siglos del cristianismo. A decir verdad, los únicos testimonios que han sobrevivido hasta nuestros días son registros escritos, que revelan la existencia de algunos de estos monumentos, llamados *martyrium*; no obstante, dichos registros datan por

⁶ Fuera de tiempos breves, merecen mencionarse las persecuciones desatadas por Trajano, Marco Aurelio, Septimio Severo, Valeriano, Diocleciano, y un tiempo largo hasta que en el 330 Constantino declaró la tolerancia y la paz religiosa en el imperio. En 361, el emperador Juliano, llamado el apóstata, hizo intentos de romper con la Iglesia, sin embargo, en 363, tras su asesinato, fue sustituido por el emperador cristiano Joviano.

ejemplo, de comienzos del siglo IV, y no dan cuenta, expresamente, de la antigüedad de estas construcciones (Plazaola, 1999).

Los únicos testimonios que se conservan del arte cristiano primitivo se encuentran en catacumbas, que sí pudieron sobrevivir los ataques liderados por los emperadores. Ahora bien, este acervo más que un interés artístico reviste un interés arqueológico, pues permite entender y reconstruir, de cierto modo, el estilo de vida de los primeros cristianos, más que una representación de la doctrina del cristianismo⁷.

Este arte cristiano primitivo, si así puede llamarse, dejaba a un lado el estilo artístico, lo que hace dudar que este arte fuera producto del trabajo de expertos. De hecho, el testimonio de los primeros lugares de culto del cristianismo hace suponer que este arte no fue dominado por artistas profesionales, como sí lo muestran expresiones artísticas de ese tiempo. Por tanto, antes de entrar a estudiar las características de este arte es imprescindible hacerse a una noción básica de cómo fueron esos primeros lugares de culto. Pero, entonces, si estos lugares de reunión de los primeros cristianos, antes que el culto pasara a basílicas o construcciones destinadas exclusivamente a este tipo de servicios, eran las casas de los mismos, la *domus ecclesiae* era el principal lugar de culto. Hay que recordar que el cristianismo fue un culto hasta cierto punto tolerado, pero tuvo que pasar mucho tiempo para convertirse en un culto público, más aún, en el culto oficial del imperio. (Plazaola, 1999)

“Si uno quiere formarse una idea exacta de cómo debe conformarse o estructurarse un espacio destinado a la liturgia cristiana, debe empezar por desprenderse de la idea de *templo*” (Plazaola, 1999: 7). Debe tenerse en cuenta que los primeros lugares de culto de los cristianos, tanto los provenientes de

⁷ “Al principio, los temas, sin ser paganos, son todavía profanos. Hay pintados Amores, Psiquis, Orfeo, guirnaldas, pájaros bebiendo en una fuente, etc., etc.” Pijoán, J. (1947). *Summa Artis*. Vol. VII. Madrid: Espasa Calpe, S. A. p. 58.

comunidades judías como los gentiles, se establecieron en casas de familia. Estas reuniones de los primeros cristianos en casas de particulares, sobre todo, para la fracción del pan, dan a entender el surgimiento del cristianismo como un culto doméstico y, en ese sentido, los elementos de los que cuales se servía el culto tenían que ser los mismos que se encontraban en las casas. Tales elementos debían reflejar la prosperidad material de cada casa; por tanto, así como había cristianos ricos que podían destinar una sala *ad hoc* en su casa para la celebración del culto con una bella decoración, las familias que no era tan opulentas, tenían que realizar el culto con los elementos que le permitieran sus propios medios. En este período se advierte también que el cristianismo aprovechó la clandestinidad que le podían proporcionar las catacumbas; no es raro, que estos lugares fueran, más bien, modestos, sin tantos aditamentos, por lo que los elementos artísticos presentes en ellos, seguramente carecían del refinamiento y del estilo artístico predominante en la época⁸.

El arte cristiano primitivo se define como un arte *sencillo, ingenuo y casi doméstico*. De hecho, más que un arte figurativo se distingue por ser un arte simbólico⁹. “Los primeros artistas cristianos echaron mano, ante todo, de símbolos naturales” (Plazaola, 1999: 11). Los artistas cristianos aprovecharon la riqueza presente en elementos propios del paganismo, incluso de la mitología, de los cuales podían derivar una significación cristiana. Buena parte de esta primera simbología cristiana provino del Antiguo Testamento, como prefiguración de lo que se cumpliría en Jesús¹⁰. Algunos motivos muy recurrentes hacen pensar que el arte cristiano primitivo fue un arte vitalista, que se basó más en la autoexpresión

⁸ “(...) un arte sencillo, ingenuo y casi doméstico. Las imágenes que empezaron a esbozar aquellos artistas parecen una «plegaria figurada» más que catequesis o exposición doctrinal.” Plazaola, J. (1999). *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC. p. 11.

⁹ “Del griego *symbola, symbalein*: “lanzar juntos”, “arrojar” (...) un símbolo es una correspondencia natural de signficante a significado que existe entre una imagen sensible – palabra, acción, gesto, objeto – y una idea (...) expresa una analogía natural y potente (...)” Santidrián, P. (1996). *Diccionario básico de las religiones*. Navarra: Editorial Verbo Divino. pp. 427-428.

¹⁰ “Hacia la mitad del segundo siglo podemos asegurar que ya se representan asuntos bíblicos, la mayoría de temas del Antiguo Testamento aludiendo al Cristo, pero otros concretamente evangélicos (...)” Pijoán, J. (1947). *Summa Artis*. Vol. VII. Madrid: Espasa Calpe, S. A. p. 58.

de la materia que en las estructuras y en las formas puras del arte. Dichos elementos tenían en común que ya eran parte de la cultura de ese tiempo, factor que más tarde contribuyó para que el cristianismo se arraigara a la cultura de cada uno de los pueblos donde llegaba y tuviera una rápida expansión. No se puede decir que en este período del cristianismo se haya establecido un culto a las imágenes, pues, propiamente, el arte no se dirigía a representar la imagen de Jesús, como sí la misión de Cristo, como Buen Pastor de las almas, etc.

Este período se caracterizaría, entonces, por la ausencia de un arte figurativo, en que la Iglesia vería en el símbolo un medio más poderoso para comunicar a los nuevos adeptos el misterio que subyacía a la vida de Jesús.

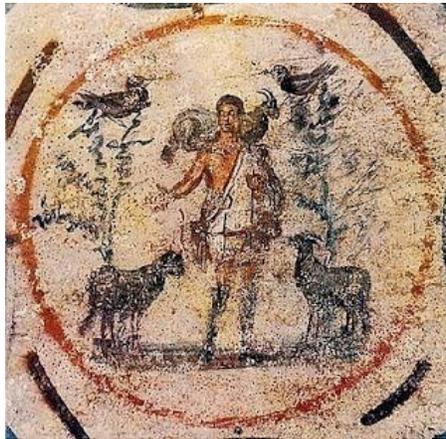


Imagen 1. Representación del *Buen Pastor*, encontrada en las Catacumbas de Priscila. Perteneciente al arte paleocristiano. Esta representación repite el modelo Moscóforo o Hermes Crióforo griego.

3.2. El arte cristiano en la Edad Media

3.2.1. El paso de la Edad Antigua a la Edad Media

La victoria de Constantino sobre Majencio y el edicto de Milán (mediante el cual se instauró la tolerancia y la paz religiosa en todo el imperio y se estableció la capital a orillas del Mar Negro en el 330) significaron una nueva era para el cristianismo. La protección que el poder político empezó a granjear a la Iglesia trajo consigo una época de florecimiento, que se vio reflejada no sólo por la rápida expansión del cristianismo a todos los dominios del imperio sino también por una concentración de poder por parte de la Iglesia. Las grandes donaciones hechas por Constantino, y luego por los demás emperadores que le sucedieron, sirvieron para construir grandes basílicas en las cuales empezó a centrarse el culto.

“En el siglo IV la *domus ecclesiae* en que se celebraba antes el culto eucarístico (*nostrae columbae domus simplex* decía Tertuliano) es sustituida por las suntuosas basílicas favorecidas por Constantino, en las que se empezó a ver un templo y palacio del emperador celeste” (Plazaola, 1999: 19). Este *monumentalismo material de los lugares de culto* no sólo reemplazó la modestia propia del culto cristiano, sino que cambió por completo el concepto de Iglesia, que se restringía propiamente a la asamblea, haciendo énfasis en el sentido de pertenencia de los miembros a la asamblea (*ecclesia*) y, por extensión se refería al lugar de reunión; a cambio, el lugar de reunión tomó el nombre de iglesia, desplazando la conciencia de los creyentes como miembros de la Iglesia a un culto meramente externo.

Se evidenció un interés en conocer más allá de los rasgos de la misión de Cristo, por lo cual la atención de los creyentes se dirigió a la persona misma de Cristo¹¹.

¹¹ “La evolución del arte iconográfico en este siglo refleja, por tanto, la manera de sentir la figura de Cristo en cada momento. Del interés por mostrar la misión salvadora de Jesús, milagrosamente piadoso para sus fieles seguidores (como se hacía patente en el arte de los primeros tres siglos),

Tratar de entender ese cambio que se produjo a nivel de conciencia en los cristianos del s. IV exige mencionar la preocupación teológica fundamental de ese período, en un intento de fijar la doctrina oficial de la Iglesia, un aspecto clave en torno al cual se configuró el cuerpo doctrinal fue la cristología. Desde el 325, con ocasión del Concilio que tuvo lugar en Nicea, al menos, hasta el 553 que se llevó a cabo el Segundo Concilio de Constantinopla, el tema central de discusión fue la naturaleza de Cristo. Con esta definición del dogma quiso afirmarse a la par de aspectos doctrinales la unidad de la Iglesia. Principalmente se puso en cuestión la representación de la naturaleza humana de Cristo; sin embargo, a pesar de las grandes tensiones entre quienes aceptaban la humanidad de Cristo y los que la rechazaban o simplemente la disimulaban, se terminó imponiendo la doctrina ortodoxa, la cual autorizaba la representación de la naturaleza humana de Cristo¹².

La representación de Cristo como el Buen Pastor - que en la antigüedad había sido motivo propio del paganismo - pasó a la representación de un Cristo triunfante, reflejo de la época triunfante vivida por la Iglesia, amén de la tolerancia y la paz religiosa instauradas por el imperio; ello manifiesta la voluntad de acentuar la majestad de Cristo. Esta figura de Cristo triunfante se volvió un motivo recurrente en el arte cristiano para afirmar el carácter de Cristo como señor de la historia. De esta misma época data la primera representación de la cruz, ya no como instrumento de tortura y máxima humillación - como lo fuera para los cristianos de los primeros tiempos - , sino como trono digno de Cristo¹³.

A menudo esta figura de Cristo triunfante se ve acompañada de los apóstoles o los Vivientes del Apocalipsis (los evangelistas), lo que muestra una nueva concepción cosmológica, que pone a Cristo como cabeza de toda la Creación en

se pasa al misterio mismo de su persona.” Plazaola, J. (1999). *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC. p. 25.

¹² “Junto a las manifestaciones artísticas de los dogmas fundamentales el arte da testimonio también de otras inflexiones de la sensibilidad cristiana frente a ciertas perplejidades y disensiones que turbaron la unidad de la Iglesia.” Plazaola, J. *Ibíd.* p. 25.

¹³ “Una decoración que merece una mención especial es la de la basílica de Santa Pudenciana en Roma, que puede datarse de principios del s. V y quizá antes... Es la primera obra monumental que afirma el carácter triunfal de la Cruz (...)” *Óp. Cit.* p. 23.

actitud de bendición. También se aprecian unas figuras que están más cerca de Cristo, lo que les concede cierta prelación frente a las demás criaturas y, en cierta forma, un papel de intercesores ante la figura de Cristo¹⁴. Este segundo aspecto obliga a tocar el tema de la cosmología.

Fue precisamente a raíz de la afirmación de las dos naturalezas de Cristo, la humana y la divina, en los distintos concilios celebrados entre los s. IV y VI¹⁵, más que todo el de Calcedonia, que se celebró bajo la autoridad directa del Papa (San León I el Magno), donde se ratificó el dogma de la doble naturaleza de Cristo y se condenaron varias herejías que negaban la concurrencia de las dos naturalezas de Cristo, incluso que las confundían, como el caso del Nestorianismo. La proclamación de Cristo como Señor de toda la Creación y como Señor de la Historia, trajo consigo la concepción de la realidad en dos planos, uno superior y otro inferior; en el superior, por supuesto, estaban Cristo y las potestades celestiales, incluyendo a María bajo la figura de Madre de Dios, los apóstoles y todos los santos y santas; en el plano inferior, todo lo creado, esto es, el mundo terrenal. Entre los dos planos se ubicaban una infinidad de seres, que se tenían como caídos del plano superior, Luzbel y su horda de demonios, que en la cosmología judeo-cristiana se consideran como seres divinos pero que cayeron del plano celestial por rebelarse contra Dios, perdiendo así la gracia. Esta visión jerarquizada de la realidad llevó a considerar el plano superior como de mayor entidad, en cambio, el plano terrenal como uno de menos rango, o más propiamente, como una imagen de una realidad superior, que como toda representación de la realidad participa, de cierta forma de esta realidad, sin embargo, no deja de ser simplemente eso, una entidad desdibujada, pobre, carente de un sustrato propio. (Plazaola, 1999)

¹⁴ “(...) en el arco triunfal [de la basílica de San Pedro en el Vaticano] se representaba a Cristo entronizado entre san Pedro y el emperador. La suprema autoridad del orbe descendía ahora al plano terrestre, pero al nivel del Príncipe de los apóstoles, como si fuera también él un intermediario entre Dios y el rebaño de los creyentes (...)” Óp. Cit. p. 22.

¹⁵ Nicea (325); Primero de Constantinopla (381); Éfeso (431); Calcedonia (451), y Segundo de Constantinopla (553).

Cabe decir, que a pesar que esta división de la realidad fue la idea predominante en la Antigüedad, incluso en la Edad Moderna (Gauchet, 2005), no necesariamente ambos planos de la realidad se superponen. Agustín de Hipona en su *Ciudad de Dios*, habla de la *Ciudad de Dios* y la *Ciudad de los hombres*, insistiendo en el carácter superior de una sobre la otra, sin embargo, con todo y eso no puede superponerse una a la otra, pues aunque la Ciudad de Dios sea eterna y preexista a la Ciudad de los hombres, de la misma manera prefigura la Ciudad de los Hombres. Ciertamente esta explicación de la realidad que aporta Agustín sirve para establecer el origen del poder político, el cual se desprende y se diferencia del poder espiritual (Agustín, 2007). De esta concepción jerarquizada del mundo surge el derecho divino de los reyes y también tiene fundamento la autoridad temporal de los Papas; dos potestades que, en principio, estuvieron unidas, pero que debido a su progresiva diferenciación entraron en conflicto, llevando a la conformación de sociedades como las conocemos hoy, secularizadas.

En este período estamos en presencia de un arte figurado, y la persona de Cristo comienza a interesar a la Iglesia y, por supuesto, el arte fue un medio eficaz para comunicar esa nueva experiencia.

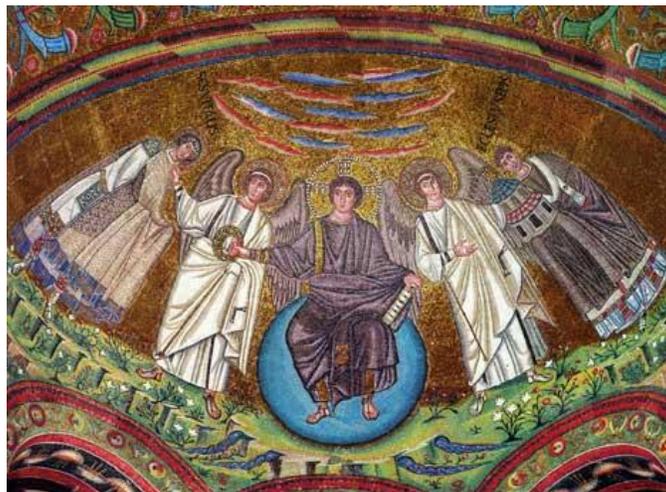


Imagen 2. *Mosaico de la Teofanía*. Ábside de la basílica de San Vital en Ravena. (s. VI).

3.2.2. La querrela de las imágenes

La querrela de las imágenes corresponde al conflicto entre iconóduos (creyentes en las imágenes) e iconoclastas (enemigos de las imágenes). Esto debe ubicarse en un contexto específico, después del gobierno de Teodosio el Grande (379-395); a su muerte, el Imperio Romano se dividió en dos partes, que se repartieron entre sus dos hijos: a Arcadio, Oriente y a Honorio, Occidente. El conflicto de las imágenes surgió en el Imperio de Oriente, a raíz de la persecución iniciada por el emperador León III el Isáurico en 727, una tregua entre el 787, cuando Irene (viuda del emperador Constantino V, hijo y sucesor del Isáurico) restableció el culto a las imágenes, hasta el ascenso del emperador León Bardas el Armenio (813-820) que incitó nuevamente a la iconoclasia. A pesar que esta querrela de las imágenes tuvo repercusión más que todo en Oriente sirvió para que en el Concilio de Nicea (787) se fijara la doctrina para el culto de las imágenes al igual que las bases de una estética cristiana. (Plazaola, 1999)

Ciertamente, se desconoce el texto del decreto del Isáurico contra las imágenes, por tanto, resulta imposible saber cuáles fueron los argumentos en que se basó, ni siquiera su hijo Constantino, que tuvo pretensiones de teólogo pudo llevar adelante la persecución sin echar mano de la habilidad política. La que sí es conocida, es la réplica que hizo Juan Damasceno, y se conoce a través de sus *Discursos sobre las imágenes*, para quien el culto de las imágenes se fundamenta en el principio de que «la materia es obra de Dios, por eso yo la declaro hermosa» y por medio de la contemplación de las obras artísticas sensibles ascendemos a la contemplación espiritual (Plazaola, 2001). No se sabe si fueron argumentos de la Escritura en los que se basó Isáurico para justificar su decreto, lo que sí es claro es que la Iglesia, que hasta entonces había gozado del favor del imperio, fue sometida por el mismo, trayendo consigo más bien un retroceso, pues como ocurrió antes de la paz religiosa, el Estado solía imponerse sobre la religión, incluso para decidir sobre asuntos como el culto. Vale preguntarse por el

significado de esta ruptura que se dio entre el Estado y la Iglesia, pero ante los hechos, ¿vale, acaso, una religión, si ésta está sometida al poder político? Sin lugar a duda que puede sacarse una buena lección de este incidente y es que hay una necesidad fundamental de separar la religión del Estado.

Lo que más interesa aquí es mostrar que con las directrices para un buen uso de las imágenes, que servían supuestamente para evitar la desviación de la fe a ideologías mágicas y supersticiosas, el icono o imagen sagrada estaba perdiendo buena parte de la riqueza artística que había ganado en la Edad de Oro del Imperio Bizantino, al enfatizarse el sentido del arte en lo *sagrado*¹⁶. Basta entender la actitud espiritual con que el cristiano oriental se acercaba a las imágenes para entender su verdadero sentido. “Deberán ser las imágenes sin referencia a la historia y menos al artista que los pinta; imágenes más en contacto con un mundo trascendente que con la humanidad viviente, imágenes capaces de evocar la existencia sobrenatural de los modelos sagrados, y de canalizar la «energía divina» de la que los íconos son receptáculos” (Plazaola, 1999: 54). De nuevo arremete una espiritualización del arte cristiano, ¿a costa de qué? De un distanciamiento de la auténtica comprensión del misterio de Cristo. Pero el tiempo se encarga de hacer justicia; la *aisthesis* «sensación», en el sentido básico que tiene esta palabra, después de menospreciarse por considerarse poco fiable, vuelve a tomar importancia en el cristianismo, mucho más si es un medio por el cual se puede modelar una verdadera experiencia cristiana.

¹⁶ “No es la sustancia la que se adora en la imagen, sino la figura del prototipo que en ella está impresa, quedando sin adoración la sustancia de la imagen. Porque no es la materia la que es adorada, sino el prototipo a una con su figura (...) (Teodoro Estudita. *Antirrheticus* II, c3: PG 99, 421).” Plazaola, J. (1996). *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: BAC. p. 198.

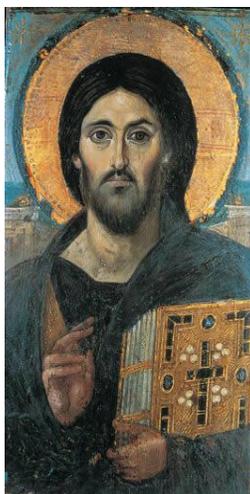


Imagen 3. Icono bizantino (entre s. VI y VII).
Monasterio de Santa Catalina (Egipto, Monte Sinaí).

3.2.3. La cruz triunfante

Los siglos XI y XII corresponden en la historia del arte con la reforma de Císter. El Císter, aunque empezó como un movimiento al interior de los monasterios, que reaccionaba en contra de la relajación del modo de vida monacal, respondía a un sentimiento generalizado en la Edad Media, que pedía frenar la prodigalidad y excesiva libertad en contenidos y formas del arte cristiano (Plazaola, 1999). Frente a tanta vanidad y superfluidad del arte monástico, el Císter propendía por un arte que más bien respondiera a la necesidad y no al deseo de agradar. Bernardo de Claraval, como representante más notable del Císter, “no niega el valor estético de las obras que fustiga, pues las llama *deformis formositas* [deformidad hermosa] y *formosa deformitas* [belleza deforme]. Pero, como maestro espiritual, denuncia el peligro que tal exuberancia imaginativa constituye para unos monjes que él quiere exclusivamente dedicados a la oración y el trabajo” (Plazaola, 1999: 122). La decoración e iconografía la dejaba para las grandes catedrales, pues en muchos casos servían para atraer a gente común, más propensa a dejarse llevar por las sensaciones y, a través de estos medios, poder acercarlos a bienes superiores.

Aunque el Císter constituye una etapa importante para la historia del arte, para propósito de nuestro trabajo debe estudiarse otro aspecto importante que corresponde con este período. Para el siglo XII, al menos, ya se habían llevado a cabo las tres primeras Cruzadas, por lo que vale la pena entrar a ver las principales devociones que se dieron entre el siglo XI y el siglo XII, y puede suponerse que muchas de estas devociones influyeron en los ánimos de las personas de ese tiempo y pudieron lanzarlos a una empresa tan riesgosa como las Cruzadas.

En España, así como en todo Occidente, se difundió la imagen del Cristo en Cruz, vestido con larga túnica y los ojos abiertos, representando el triunfo de Cristo sobre la muerte¹⁷. Sin duda, esta imagen infundió valor a muchos de los caballeros que dejaban su hogar para ir a tierras lejanas. El papa, por fin, podía convocar toda la cristiandad, unir a Europa y marchar hacia un objetivo común. Dirigiéndose a nobles y campesinos, les recordaba su misión de servir a la Iglesia. Cristo aparece al frente de esta empresa, y es en el discurso pronunciado por el papa Urbano ante el Concilio de Clermont, que se hace más patente: «Cristo mismo lo ordena». Nada más puede explicar el estallido de entusiasmo que provocaran estas palabras ante el desencanto de una Europa que se debatía en guerras intestinas y los problemas sociales que empezaban a hacer mella. Para todos esos hombres era Cristo mismo que se ponía al frente del ejército formado por toda la cristiandad, prometiendo a los valientes la victoria en esta vida y en la otra, y que en adelante alentaría los más altos ideales caballerescos de la Edad Media. Este Cristo triunfante es una imagen idealizada que corresponde a la concepción religiosa del momento, reflejo del código estético promovido por el Císter, pero también es herencia del arte románico (inmediatamente anterior: siglos IX-X) que adoptó motivos bizantinos, y se aprecia en el pantocrátor. Esta imagen del Cristo victorioso pronto sería desplazada por la del Cristo de la Pasión, que responde al

¹⁷ “(...) la *Majestat de Batlló* [representa a Cristo] encima de la cruz con la túnica larga ceñida a la cintura y triunfante, con la particularidad de tener los ojos abiertos y sin ningún signo de dolor. Esta representación fue la más abundante en Occidente durante todo el siglo XII (...)” http://es.wikipedia.org/wiki/Majestad_de_Batll%C3%B3. Consultado 27/07/2012.

cambio de condiciones sociales, políticas y económicas que se vivieron en Europa.

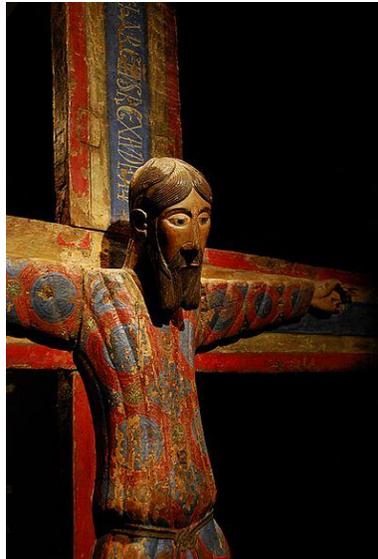


Imagen 4. *Majestat Batlló* (s. XII)

3.2.4. El Cristo de la Pasión

La Baja Edad Media es un período comprendido entre los siglos XI y XV. Sin embargo, es posible situar un lapso más corto, que va del siglo XIII, es decir, parte de la Plena Edad Media, hasta el siglo XIV, conocido como la Crisis de la Edad Media. Este período es de interés no sólo por la rica producción intelectual que tuvo lugar en el mismo, sino por el papel determinante que tuvo en el surgimiento de lo que se conocería más tarde como *Renacimiento*.

Buena parte de este camino lo ayudaron a forjar los *nominalistas*¹⁸. Al frente de este movimiento estuvo Guillermo de Ockham (1280/1288-1349) considerado el padre de la moderna epistemología y de la filosofía moderna en general. Sólo unos años antes vivió Roger Bacon (1214-1294) otro fraile franciscano, que inspiró

¹⁸ Este grupo de pensadores tuvo su aparición en Inglaterra; sus primeros intereses se situaron alrededor de los problemas del lenguaje. Al plantear el problema de los universales y la dificultad para deducir la existencia de los universales llegaron a la conclusión, que únicamente existen o, al menos, sólo puede probarse la existencia de los particulares. Este hallazgo en el lenguaje, dio lugar a que las principales pruebas acerca de la existencia de Dios quedaran sin base.

el método científico que se dio a conocer en la Modernidad, y cambió la mirada del mundo¹⁹. No es gratuito que ambos fueran miembros de la orden franciscana, pues esta espiritualidad se centra en una devoción fascinada por la humanidad de Jesús²⁰.

Esta nueva manera científica de mirar la naturaleza tenía que influir en los artistas para que empezasen a representar las cosas de este mundo y su diversidad no mediante símbolos o signos preestablecidos, sino mediante la imitación de sus formas tal como las percibían los sentidos. Y este realismo artístico tendría que irse acentuando en el siglo XIV cuando en las Universidades aparecieron maestros que exageraron esta corriente, como el franciscano Guillermo de Occam, considerado como un lejano precursor de los empiristas escoceses, que insistía en que el objeto de la ciencia *sólo* puede ser lo *particular*, esa realidad individual que tenemos delante. Y para mejor conocer esa realidad nada mejor que la *experiencia*. (Plazaola, 1996: 474)

La experiencia se ofrece como el único criterio de verdad, o debe decirse, de certeza para el sujeto. En ese sentido, el sujeto toma un papel primordial en el acto de conocer. Esta “individualización” marca así mismo un nuevo modo de expresión del arte. “La obra de arte va a aparecer, cada vez más netamente, como objeto de apropiación individual: de un promotor o mecenas (llámese Scrovegni o Juana de Evreux), de un artista (llámese Giotto o Jean Pucelle) y de un personaje cuyo retrato se inmortaliza (sea el cardenal de Braye o el rey Jean Le Bon)” (Plazaola, 1996: 474).

Esta tendencia a la individualización pasó a todos los ámbitos de la cultura y de la vida de la Edad Media. Una consecuencia fue la conformación de un nuevo tipo de

¹⁹ De Roger Bacon podemos citar el siguiente texto, que trae Plazaola: “Hay tres fuentes de conocimiento: por autoridad, por razón y por experiencia; pero la fundamental es la tercera, porque la autoridad no basta sin la razón, y la razón es insuficiente sin la experiencia (...)” (*Opus Maius*, II, 177).” Plazaola, J. (1996). *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: BAC. p. 487.

²⁰ “El movimiento iniciado por Francisco de Asís contribuyó enormemente a centrar la experiencia en Jesús y su humanidad, su propuesta de la vuelta al Evangelio (evangelismo puro) facilitaba una vía de mística desde la simplicidad y la ignorancia.” (san Buenaventura, *Vida de San Francisco* 13, 12)”. García de Castro, J. (Octubre, 2010). “La pasión en las pasiones tardomedievales”. *X Simposio de Ejercicios Espirituales*. Simposio llevado a cabo en la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

experiencia cristiana. Para los siglos XIII y XIV el misticismo tuvo un repunte en Europa; hombres y mujeres empezaron a desarrollar una profunda espiritualidad centrada en los Misterios de la Vida de Cristo²¹. Varios testimonios dejados por estos místicos son una muestra de esta individualización, donde la unión mística del alma con Dios, aparece con frecuencia como unas nupcias espirituales, en la que el alma devota es desposada por Cristo, visto aquí como el Amado²².

Una gran número de devocionarios de la época, igual que ejercitatorios²³, pretenden reproducir en el alma del creyente los tormentos que le esperan en el infierno, más que acercarlo a la contemplación de las delicias de una vida bienaventurada, pues se consideraba más efectivo para así suscitar en el creyente un deseo ardiente de conversión. Esta impresión que quedaba grabada en el ánimo del creyente, se sumaba a la visión por sí desesperada que se tenía de la vida en la Edad Media, en medio de la desolación que dejaba la peste y la guerra, de ahí que fuera tan fácil inducir en el creyente un sentimiento de temor ante este acecho constante de la muerte. La muerte comenzó a hacerse parte de la vida cotidiana, así lo muestran grabados de esta época, incluso del siglo XVI, lo que demuestra el poderoso influjo que tuvo esta imaginería de la muerte hasta bien entrada la era moderna. (García, 2010).

La reacción expresiva ante esta situación se abre paso a través de expresiones cargadas de un pesimismo grande, que quiere encontrar salida a través de representaciones artísticas cargadas de dolor, de pena, de tristeza: las Danzas Macabras o Danzas de la Muerte. Crucifixiones cada vez más realistas, por, descendimientos, piedad (Pietà) que proyectan el sufrimiento personal y colectivo de una Europa sumida en el dolor, en el dolor de Cristo y de Nuestra Señora. La gente busca una salida, no tanto una explicación racional, a su dolor y sufrimiento y la pasión de Jesús abre así una ventana,

²¹ Brígida de Suecia, Catalina de Siena, Juliana de Norwich en Inglaterra, así como otras místicas medievales contribuyeron enormemente a configurar un halo emotivo y profundamente afectivo a los misterios de la Pasión del Señor desde corazones verdaderamente encendidos y enamorados de su Señor. Cfr. García de Castro, J. *Ibíd.*

²² "Dentro de los escritos de que disponemos, la literatura mística femenina, revela un lenguaje directo, apasionado, afectivo y en ocasiones erótico que hacen del Crucificado el Amado o el Esposo." *Op. Cit.* p. 19.

²³ Ejercitatorios para la vida espiritual, o más concretamente, reglas y modos para orar, organizados bajo un método.

una puerta para encauzar lo inexplicable, el sufrimiento del inocente. En la Pasión y sobre todo en la Cruz de nuestro Señor, se abre una puerta a la resurrección, pasamos por Él, pero no acabamos ahí, sino en el triunfo sobre la muerte. (García de Castro, 2010)



Imagen 5. *El infante*. Xilografía de Holbein el Joven (1497-1543)

Si se entendió bien, la espiritualidad tomó a partir del siglo XIII una orientación individualista que condujo a un cierto intimismo de la experiencia religiosa. Al igual que los grandes místicos de los siglos XIII y XIV se ejercitaban para llegar al umbral más profundo del dolor, los fieles del común no fueron la excepción. Grandes oradores de la Edad Media insistían en sus sermones en los misterios de la Pasión de Cristo, con el fin de mover a los fieles a una *unión* con los dolores de Cristo en la Cruz²⁴; para ello recomendaban prácticas tales como ayunos y mortificación de la carne.

El Cristo-Rey o *pantocrátor* (παντοκράτωρ), que en la época de influencia bizantina y luego en la de las primeras Cruzadas fue la imagen más recurrente

²⁴ “Se trata de predicaciones que buscan instruir en los elementos fundamentales de la fe a un pueblo sencillo, sin cargas teológicas, buscan despertar el afecto y ayudar al creyente a través de la palabra a acercarse a su Señor (...)”. Óp. Cit. 7.

para representar a Cristo, en los siglos XIII y XIV pasó a representarse como el Cristo de la Pasión. Como huida de los simbolismos, el arte se enfocó en los primeros planos del cuerpo de Cristo, para así mostrar un cuerpo tremendamente realista (lacerado, vejado, humillado). Puede afirmarse que mientras la tradición bizantina y la inmediatamente anterior enfatizaron en el carácter divino, el arte de los siglos XIII y XIV, y posteriores, enfatizarán, más bien, en su humanidad.



Imagen 6. *La Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*. Quarton, E. (mediados siglo XV)

3.3. *El arte cristiano en el Renacimiento*

El arte cristiano en el Renacimiento no puede desprenderse de la concepción de la conciencia individual. De hecho, el desarrollo del primero (del arte) se corresponde, precisamente, con el surgimiento y el robustecimiento del segundo (el sujeto). El pensamiento renacentista se filtró en el ámbito eclesiástico, sobre todo a nivel de las ciencias. El Renacimiento significó un cambio de estructuras. Al recusarse la autoridad como fundamento último de la verdad se estaba pidiendo, al mismo tiempo, un cambio del paradigma científico; de esta forma el método

científico por excelencia, basado en la lógica aristotélica, mostraba su insuficiencia para conocer el mundo. La especulación, que proponía una vía deductiva, quedaba relegada para dar paso a la experiencia. Ya no se trataba de deducir una verdad hasta llegar a una causa primera, mostrando una congruencia perfecta de la parte con el todo. El hombre del Renacimiento renunció a la pretensión última de verdad, de donde se sigue que la realidad no puede conocerse a partir de supuestos; resulta imposible deducir a partir de una cadena causal infinita la causa última de un evento, cuando menos, se puede conocer la causa inmediata, pero de ningún modo se puede deducir una finalidad que lleve al conocimiento de lo particular. Es por eso, que se pasa de la idea de finalidad, propia de un pensamiento teleológico, a la causalidad, propia de un pensamiento racionalista.

En la naturaleza hay un sinnúmero de fuerzas que interactúan, de tal forma que, en presencia de una fuerza se manifiesta otra, produciendo una reacción en ella misma. Para investigar las causas de las cosas basta con la experiencia inmediata que se tenga de éstas. La verdad no debe constituir la búsqueda central de la ciencia, sino el conocimiento. El hombre del Renacimiento tiende al conocimiento de la naturaleza más que a una contemplación de la verdad, por lo que, temas como Dios, el cosmos y la inmortalidad del alma, que en el pasado ocuparon su principal interés, quedaron relegados a un segundo plano; aquí se encuentra una diferencia marcada con la Antigüedad, el hombre hace una renuncia expresa a la metafísica y, por tanto, a lo trascendente (Cassirer, 1951).

Como primer ejemplo de un antropocentrismo, el Renacimiento fue testigo tanto de un resurgir de la dignidad humana, del potencial humano, del intelecto humano y el cuerpo humano, así como de un interés inusitado en la ciencia moderna y en la medicina. El Renacimiento miró el ser humano como *modelo de lo divino*, haciendo propicio el surgimiento de una *teología de la encarnación* (Apostolos-Cappadona, 1998).

Del plano científico se pasó al plano moral. El antropocentrismo al exigir cambios en la estructura social, estaba pidiendo, principalmente, que el individuo ocupara el lugar que le correspondía y que la autoridad, sobre todo la autoridad eclesiástica, respetara este individuo que iba en ascenso; por eso, el Renacimiento fue causa para poner en cuestión el primado de Roma y todo lo que viniera de allá. Esta corriente antropocentrista fue tomando el nombre en Europa de Humanismo, y más tarde desembocaría en lo que es conocido como la Reforma protestante.

El arte de esta época se seculariza hasta el punto de que, en muchos casos, eran laicos quienes debatían y escribían sobre el arte cristiano. Todavía era inmenso el campo artístico en el que el clero jugaba un papel determinante, pero empezaban a menudear obras importantes encargadas y financiadas por laicos, elenco que incluía hasta las miniaturas que decoran los *Libros de Horas*, los lienzos o las capillas. Añadamos que, además de la historia sagrada, empezaron a tomarse como asuntos dignos de representación los temas mitológicos, sus divinidades y las fábulas de la paganía clásica, en aras de cuya «cristianización» se buscarían pretextos relacionados con una pretendida función simbolizadora. Así se comprende por qué vías el arte cristiano se encaminaba hacia una secularización casi pagana, que denunciarían primero Savonarola, con tremenda acritud, y luego Erasmo y los reformadores. (Plazaola, 2001: 195)

Tiempos de Reforma

Como afirma Plazaola, “el *renacimiento* fue asimilado de muy distinta manera y medida en los diversos países” (Plazaola, 1999: 207). En las regiones donde prosperó la Reforma protestante en el siglo XVI, se desencadenó una reacción iconoclasta, que impidió un desarrollo de las artes y de la cultura²⁵, en cambio, en los reinos europeos que mantuvieron su adhesión al catolicismo experimentaron un desarrollo inusitado en este campo.

²⁵ En principio, Martín Lutero no prohibió el uso de imágenes, de hecho, constituía un problema menor. Allí donde se abusara del culto de las mismas sí debían abolirse y destruirse. Nunca advirtió como los demás líderes del protestantismo, Karlstadt, Haetzer y Zwinglio, el peligro que traía *por sí* el culto a las imágenes.

Por un lado, los humanistas rechazaban el culto a las imágenes y reliquias de los santos por considerarlo supersticioso²⁶; los protestantes, por su parte, en su búsqueda de una vivencia del cristianismo más auténtica, a modo de los primeros cristianos, apelaron a argumentos en la Biblia para atacar el culto a las imágenes. A diferencia de la primera querrela de las imágenes que se dio en Oriente hacia los siglos VIII y IX, los protestantes sí apelaron a argumentos de fondo más que al simple oportunismo político²⁷.

El protestantismo fue muy claro en su rechazo a los medios sensibles utilizados por la Iglesia para fomentar la piedad de los fieles, principalmente, los sacramentos y las reliquias de los santos (Plazaola, 1999). El Renacimiento fue un tiempo de profunda crisis para la unidad de la Iglesia. A pesar que la Paz de Westfalia en 1648 llegó a una distinción entre países católicos y protestantes, para el siglo XVI tanto católicos como protestantes acogían con entusiasmo las ideas provenientes del humanismo. En Roma se conoció un grupo llamado *spirituali*, que contó entre sus miembros con personas muy influyentes en el Vaticano, varios cardenales como Contarini, Sadoletto, Pole, y artistas como el poeta Vittoria Colonna y Miguel Ángel Buonarroti; todos ellos fueron reconocidos por su formación humanista, pero también por ideas más cercanas al protestantismo, tales como la internalización de la fe en el individuo, el estudio de las Escrituras y la justificación por la sola fe. Queda muy difícil distinguir hasta qué punto el humanismo y el protestantismo se empezaron a identificar, lo mismo decir entre el humanismo y el catolicismo (Plazaola, 1999), ya que el pensamiento cristiano - independientemente que haya sido católico o protestante - estuvo fuertemente influenciado por las ideas del humanismo y, en ese sentido, debe destacarse dicho aspecto en el presente estudio.

²⁶ “Hay que refutar los errores, hay que educar a la gente simple, hay que corregir sus supersticiones, si son tales, de modo que no sean toleradas (...) Y es la ostentación de las reliquias ¡cuánta superstición! (...) (Erasmus de Rotterdam. *Modo de orar a Dios*. En *Desiderii Erasmi Opera* [Lugduni Patavorum. V, 1704], p. 1119-1120).” Óp. Cit. p. 732.

²⁷ “En cuanto a lo que algunos dicen, que las imágenes por sí mismas instruyen a los hombres y mueven a la piedad, en ningún lugar Cristo enseñó este modo de instrucción, y no lo hubiera omitido si hubiera previsto que había de ser útil (...) (Zuinglio. *De vera et falsa religione... comentarius*, 430).” Óp. Cit. p. 735.

En Miguel Ángel estas ideas decantaron en una *espiritualización del arte*. El desprecio por el aditamento y la preferencia por el monumentalismo inspiraron a Miguel Ángel a crear el *David*, llamado el gigante debido a sus grandes proporciones (4 m. de altura); un David quieto, listo para la lucha, con una tensión de sus miembros que queda grabada para siempre en el mármol. “El sufrimiento y el anhelo místico conduce su arte hacia el menosprecio de la belleza carnal y a la expresión del drama del espíritu” (Plazaola, 1999: 193). Este David más que un muchacho imberbe representa la divinidad inamovible e inmutable. Esta tendencia espiritualista del arte cristiano, influenciada por el Humanismo y por el movimiento protestante, se plasmó en algo que en historia del arte se conoce como *arte tridentino*, es decir, como el arte que se creó a partir de las directrices impartidas por el Concilio de Trento (1545-1563). Este concilio previno en contra de los abusos provenientes del culto de las imágenes y legisló, en ese sentido, lo referente al arte iconográfico. No obstante, este concilio llegó demasiado tarde, cuando la fascinación por el ideal renacentista ya se había puesto por encima de la fe.

En el siglo XVI se acentuó aún más el culto a la belleza, a expensas del sentido del misterio. Más que un repertorio de temas religiosos que se creen y se sienten con profundidad apasionada e inspiradora de formas, la historia sagrada pasó a ser un pretexto para que artistas geniales como Leonardo, Rafael, Tiziano o Veronés buscasen una belleza puramente formal, una belleza que reconoce como modelos insuperables a las obras de la Antigüedad pagana. Por otra parte, la incorporación de los nuevos conocimientos de geometría, de matemáticas, de anatomía, etc., al campo de la invención artística que caracterizó aquella época de notable curiosidad científica, creó todavía mayores obstáculos a la expresión de los *misterios* de la fe. El *sistema de representación* adquirió una importancia decisiva, en detrimento del *tema* que se debía representar. (Plazaola, 2001: 200)

Esa *profanización* y esa pasión que se introdujeron en el arte, llevaron más adelante a audacias mayores, tal es el caso de Michelangelo Caravaggio (1571-1610), quien escogía los modelos para sus cuadros entre prostitutas, mendigos, vagabundos que encontraba en la calle. A pesar de la polémica que esto produjo

no impidió para que esta sensibilidad orientada hacia el *naturalismo* fuera seguida por otros artistas, como los españoles Diego Velázquez (1599-1660) y Bartolomé Murillo (1617-1682). En esta transición del arte cristiano a través del Renacimiento, sin duda, empezó a perder su sentido la trascendencia, a pesar que buscara el efecto contrario, a cambio de eso, el arte logró sumergirse en lo humano (lo inmanente) y así adquirir un nuevo significado.



Imagen 7. *Bautismo de Cristo*. Andrea del Verrocchio (1435)

3.4. *La representación de Cristo en el arte barroco*

Una herencia que viene de los siglos XIII y XIV, y que luego se maduró durante el período del Renacimiento, termina en un nuevo arte que se desarrolló entre los siglos XVII y XVIII. En este tiempo tuvo aparición y también todo su despliegue el barroco.

En el Renacimiento el interés de los artistas por copiar tal cual la naturaleza, trajo consigo nuevos conocimientos acerca de la anatomía del cuerpo humano; hallazgos tales como la circulación de la sangre hechos por el inglés William Harvey (1578-1657), y antes que Harvey el español Miguel Servet (1511-1553), ayudaron a una mejor comprensión del cuerpo humano. No puede negarse que Leonardo da Vinci fue un gran artista, como tampoco que fue un anatomista. De hecho, muchos artistas lo fueron. El caso es que estos nuevos conocimientos sirvieron para que el arte imitara con más vivacidad la realidad.

El barroco es caracterizado por su sensualidad, opulencia y energía. Surgió en la época posterior a la Reforma protestante como respuesta de la Iglesia Católica. Aunque se relaciona normalmente con la Contrarreforma, muchos historiadores hacen una corrección del término (Bangert, 1981), lo que cambia el *leitmotiv* del arte barroco. Estos historiadores dan cuenta de un proceso de Reforma al interior mismo de la Iglesia Católica, que maduró hasta llegar al Concilio de Trento (1545-1563), lo que muestra que este movimiento de Reforma no desencadenó precisamente en el Protestantismo. Ahora bien, una vez asentada la doctrina oficial de la Iglesia al igual que la autoridad papal, entonces, sí puede hablarse de un arte de la Contrarreforma²⁸.

“El Concilio de Trento avivó en los jefes de la Iglesia la conciencia de que, para la obra reformista que se pretendía, el arte constituía un instrumento de capital eficacia. El arte debía instruir al pueblo, confirmarle en su adhesión a la fe y estimularle en la práctica de las virtudes y de la moral cristiana” (Plazaola, 1999: 211).

²⁸ “En todo caso, si ya no es posible renunciar al apelativo de *arte de la Contrarreforma*, debería ser aplicado al período posterior a 1590, cuando la Iglesia (...) siente llegado el momento de expresar *victoriosamente* su fe en los dogmas negados o combatidos por los protestantes y cantar su triunfo sobre los adversarios.” Plazaola, J. (1999). *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC. p. 211.

El arte de la Contrarreforma se hizo más patente en las regiones que permanecieron fieles al catolicismo: Italia y España. Ciertamente, Italia tomaba el primer lugar, a partir del Renacimiento ésta se convirtió en la cuna de la cultura en Occidente y, por ende, de las artes. “En los últimos años del siglo XVI surgen en la pintura italiana dos tendencias coincidentes en su repulsa del manierismo: una hacia el *naturalismo*, que va a estar representada por el milanés Caravaggio, y otra hacia el *idealismo*, cuyo principal líder sería el boloñés Annibale Caracci” (Plazaola, 1999: 226). Para efectos de este estudio vamos a detenernos en la corriente naturalista. «Esta “época intermedia” de extremada fascinación por la exquisitez de las formas artísticas y la elegancia desemboca por último, bajo el veredicto del concilio tridentino (el de la renovación religiosa) en el arte barroco» (Berasain, 2007: 275).

Puede concebirse el barroco como una nueva dirección que tomó el arte a partir del manierismo²⁹. Por supuesto, para poder consolidarse tuvo que despegarse poco a poco de esta corriente manierista pura. Los cambios no son nada fáciles, la primera reacción ocurrió en Italia frente al genio audaz de Caravaggio, por ejemplo, la primera versión de su *San Mateo y el ángel* fue rechazada por su mecenas³⁰. A decir verdad, el barroco se introdujo más fácil a través de la arquitectura. El papa Urbano VIII empeñado en el engrandecimiento de Roma llamó a uno de los artistas más destacados, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), y le encargó dicha tarea. El *baldaquino* en la basílica de San Pedro fue la primera obra encomendada³¹. “El tipo de columna salomónica elegido por Bernini se convertiría en modelo para infinidad de iglesias del barroco cristiano, por lo que se puede decir que el baldaquino «es el primer monumento barroco de significación universal»” (Plazaola, 1999: 214). En España, en cambio, el barroco sí tardó un

²⁹ “Estilo artístico difundido por Europa en el siglo XVI, caracterizado por la expresividad y la artificiosidad”. Diccionario de la Real Academia de la lengua española. [Versión en línea]. Consultado 06/10/2012.

³⁰ “Persona que patrocina las letras o las artes”. Diccionario de la Real Academia de la lengua española. [Versión en línea]. Consultado 06/10/2012.

³¹ El baldaquino es una especie de templete que se forma de cuatro columnas, las cuales sostienen una cúpula o dosel plano y se usa para cobijar el altar cuando éste se encuentra aislado.

poco en entrar y consolidarse en la arquitectura. “El impacto del Escorial garantizó el mantenimiento de la tradición herreriana, y su impronta se hizo visible en Castilla, al menos durante el primer tercio del siglo XVII (...) Quien debe considerarse como introductor del barroco en la arquitectura hispánica es Juan de Mora (1586-1628), arquitecto real y tracista de palacios civiles” (Plazaola, 1999: 215). La escultura, en cambio, fue testigo de una recepción más rápida en España. El maestro Gregorio Fernández (1576-1636) de estilo manierista al comienzo de su carrera, con la talla del *Cristo yacente* (1605) dejó ver una asombrosa capacidad para dar realismo a las figuras (Plazaola, 1999).

En España tuvo gran auge la fabricación de imágenes de retablos y de procesión, que alcanzó una riqueza artística incomparable; el barroco tiene la particularidad que es un arte “populista”, “con un notable teatralismo”³². Sin embargo, la presencia de bustos (*Ecce Homo*, la *Dolorosa*, etc.), sugiere que el uso de estas imágenes no se reservó únicamente al culto público, sino que también se concibieron para la devoción privada (Plazaola, 1999).

Las órdenes religiosas contribuyeron en la construcción de grandes templos, ricamente decorados. Para decorar las bóvedas de estas iglesias las órdenes se sirvieron de pintores famosos. Con un amplio dominio de la perspectiva, estos pintores lograron crear la ilusión de un espacio infinito al interior de las iglesias, proyectando la mirada de los espectadores al cielo, provocando la sensación de unión con lo trascendente aquí en la tierra. Buena parte de esta pintura de bóvedas se encuentra en Italia, donde se especializaron muchos artistas en el tema (Berasain, 2007).

³² “(...) hoy lo calificaríamos de *populista*, más que popular; con un notable teatralismo, un estilo nada ascético de exaltar el ascetismo, la penitencia y el martirio; una manera muy sensible y hasta sensual de glorificar lo suprasensible, y una tendencia iconográfica a romper fronteras entre la tierra y el cielo.” Plazaola, J. (2001). *Arte e Iglesia*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, S.A. p. 204.



Imagen 8. Bóveda del Gesù en Roma. Andrea Pozzo (1685).

Después del Concilio de Trento la tendencia en Roma fue hacia una idealización de los temas religiosos, sin embargo, el deseo de que la religiosidad hallara un lenguaje comprensible y excitante para las masas populares llevó a la adopción de estilos más audaces, como lo fue el barroco. “Una comparación entre el *David* del joven Buonarroti (1502) y el del joven Bernini (1619) revela suficientemente el camino recorrido en poco más de un siglo por la escultura italiana. Bernini pone en movimiento sus figuras; los cuerpos se agitan con mayor libertad” (Plazaola, 1999: 221).



Imagen 9. *David*, de Miguel Ángel (1502); *David*, de Bernini (1619)

Ciertamente la rigidez del arte renacentista encuentra una vitalidad arrolladora en el arte barroco; este arte, en particular, revela lo básicamente humano, sus personajes se contorsionan, están en movimiento, el artista no esconde de qué están hechos: carne y huesos; incluso el Hijo de Dios hecho hombre³³; materiales como el mármol adquieren la textura de la carne, técnica dominada por Gian Lorenzo Bernini, que influyó no sólo en sus contemporáneos sino también en artistas posteriores³⁴. Artistas como Caravaggio (1571-1610) y Bernini tienen en común que se inspiraron en temas mitológicos, pero a la vez, tomaron el tema religioso como propio y, más que eso, supieron reflejar el sentimiento religioso predominante en la época.

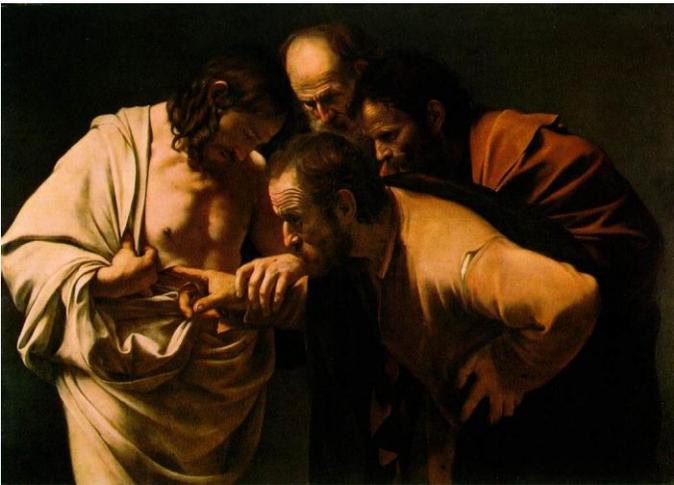


Imagen 10. *La incredulidad de Santo Tomás*, Caravaggio (1602).

³³ Ver el cuadro *La incredulidad de Santo Tomás*, Caravaggio.

³⁴ Ver la escultura *La Transverberación de Santa Teresa*, Bernini.



Imagen 11. *La Transverberación de Santa Teresa*, Bernini (1647-1651).

De esta época es también Peter Paul Rubens (1577-1640); con su Cristo del *Descendimiento*, igualmente, Caravaggio con otro Cristo del *Descendimiento*, muestran a Nuestro Señor ya no lacerado e impresionantemente demacrado como lo representarían en la Edad Media, sobre todo, en los siglos XIII y XIV. Antes bien, se nota un Cristo corpulento, soberbio, mostrando en la Cruz una actitud triunfalista.

El barroco viajó a otras latitudes, Iberoamérica recibió gran influencia del barroco español e italiano. Lo más notable fue la formación de talleres que se caracterizaron por mantener mano de obra indígena, quienes adquirieron gran destreza en el arte. Se introdujeron muchos motivos indígenas a la decoración. Una mención especial merecen las Reducciones del Paraguay en donde el barroco se fundió con elementos propios y tuvo una producción abundante³⁵.

³⁵ “El artista indígena probablemente se inspiró en las formas animísticas nacidas en la selva, donde el dios pájaro tenía la función explícita de conectar el mundo superior, el universo de *tumpa*, con el terrenal, el espacio de los hombres. Esta simbología se enriquece con el significado propagandístico y pragmático de la idea religiosa y ayuda en la comunicación del mensaje, aunque sea por medio de una información sincrética.” Baldotto, G. (2004). *El Barroco en las Reducciones de Guaraníes*. Treviso: Grafiche Tintoretto. p. 52.

Puede decirse que el barroco además del acercamiento a las masas, también logró un acercamiento más íntimo de los fieles a la persona de Cristo; muestra de eso no es sólo el movimiento de ascetismo que tomó fuerza, llevando a muchos hombres y mujeres a una experiencia cristiana auténtica³⁶, sino la gran sensibilidad que se despertó hacia la persona de Cristo, más vital, con un aire victorioso, reflejo del período de la Contrarreforma de la Iglesia que le antecedió.

3.5. *La imagen del Dios encarnado en la expresión artística moderna y contemporánea*

El *realismo* en el arte que inició con el barroco se ausentó por un momento del interés de los artistas. La *nostalgia* que caracterizó el siguiente siglo (desde 1775 hasta 1890) intentó volver al ideal de unidad expresiva de los antiguos lo que explica la ruptura con el realismo. La mayoría de artistas retomaron temas mitológicos. Este sentimiento de añoranza por el estilo de vida de los antiguos, sin duda tuvo mucho que ver con el desencanto que produjo en Europa la obra inconclusa de la Revolución Francesa. El entusiasmo que generó ésta en los jóvenes ante un posible cambio en la sociedad y luego ante el fracaso que tuvo Napoleón en la unificación de Europa, hizo que muchos espíritus volvieran la mirada hacia el ideal de vida de los griegos. La cultura clásica despertó un interés renovado. No obstante, las distintas crisis que tuvieron lugar en la sociedad industrializada del siglo XIX demostraron que era necesaria la democratización de la vida política para resolver la crisis social. En esa medida, se vio nuevamente en ascenso el individuo, y el arte fue el primero en emanciparse y en convertirse en agente de cambio.

³⁶ San Juan de Ávila, Fray Luis de Granada, Fray Francisco de Osuna, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, San Francisco de Borja.

Después de una corta ausencia retornaron el *realismo* y el *naturalismo* al arte. El arte comenzó a retratar las miserias (moral y material) de la sociedad industrial. Se constituyó como principal medio de denuncia ante las injusticias. Sin embargo, este arte llegó a su mayor decadencia con el *Impresionismo*, novedad del *realismo*, que dejó atrás su carácter de crítica, y quiso movilizar la creatividad artística captando los aspectos más externos de la realidad visible, para complacer la frivolidad de una «sociedad de bienestar»; actitud que sus mismos seguidores juzgaron como carente de espiritualidad (Plazaola, 1999).

Esta última etapa del realismo abrió las puertas para que entrara un nuevo estilo en el arte mucho más puro y racionalista, que dejara a un lado la vanidad y vulgaridad del *Impresionismo*. En este período tuvo aparición, a finales del siglo XIX, una corriente artística conocida como *simbolista*.

El simbolismo nació como reacción contra todas las formas del naturalismo decimonónico, que había sido fruto natural del positivismo reinante en el mundo intelectual y científico. Desde 1884 empezaron en Francia a aparecer manifiestos, por parte de poetas, novelistas y críticos, contra un arte tan ligado a la realidad material que no daba lugar a lo que se presentía que debía ser la verdadera creación artística: sugestión, búsqueda y revelación de un «más allá» de los datos sensibles. (Plazaola, 1999: 279)

Esta *deformación subjetiva* o búsqueda del yo a través del arte no terminó con el simbolismo, surgió otro estilo en el arte que fue el *expresionista*. Este movimiento apareció en Alemania y Francia a raíz de la Primera Guerra Mundial. Los artistas intentaron no sabían cómo sacar todo su dolor e indignación ante estos hechos de los cuales fueron testigos; para expresar esa rabia, contravinieron leyes de la anatomía, exagerando muchos rasgos, rompiendo con la serenidad, armonía y belleza tradicionales (Plazaola, 1999). Muchos artistas del primer cuarto del siglo XX se convirtieron al catolicismo y vieron en Cristo un símbolo del misterio del mal

y de los sufrimientos de la humanidad, que podía expresar lo que el arte quería expresar en ese momento³⁷.

En el arte moderno se nota un cambio de relación con lo *sagrado*. La sentencia nietzscheana, basada en la “muerte de Dios” se convirtió en el origen de ásperos debates al interior de la filosofía, la teología y, por supuesto, del arte; tanto para unos como para otros la “muerte de Dios”, más que todo, la imposibilidad de expresar una experiencia religiosa en el lenguaje religioso tradicional: en lenguaje medieval, por ejemplo, o en el de la Contrarreforma. Desde cierto punto de vista, la “muerte de Dios” puede interpretarse como la destrucción del *ídolo*. Reconocer la muerte de Dios es tanto como admitir que uno a ha estado adorando un dios, pero no el Dios vivo de la tradición judeo-cristiana. Con esto no quiere decirse que lo *sagrado* ha desaparecido completamente en el arte moderno. Sino que se ha vuelto *irreconocible*; está camuflado en formas, propuestas y significados que son aparentemente *profanos*. Lo sagrado no es tan obvio, como lo fue, por ejemplo, en el arte de la Edad Media, no es reconocible tan inmediata y fácilmente, porque ya no se puede expresar tanto en un lenguaje religioso convencional (Eliade, 1985).

Al interior de la Iglesia se dio un movimiento litúrgico que pretendió ponerse a tono con los avances del mundo³⁸. Con la revitalización del concepto paulino del Cuerpo místico de Cristo (Plazaola, 1999) la Iglesia como *ecclesia* (asamblea) tomaba la importancia que había tenido en los primeros tiempos. El magisterio siguió estos nuevos rumbos a los que apuntaba la liturgia. En 1947 el papa Pío XII promulgaba la encíclica *Mediator Dei* e insistía en el carácter sacerdotal del pueblo

³⁷ Es abundante la reproducción de la imagen de Cristo por estos artistas expresionistas: Georges Rouault (1871-1958), Albert Servaes (1883-1966), Ferdinand Gehr (m. 1888) y Max Slevogt (1868-1932), entre otros, después que en el siglo XIX hubo una producción escasa de ese tema.

³⁸ “Los caracteres esenciales del movimiento litúrgico podrían definirse así: un *retorno a las fuentes* teológicas e históricas del culto cristiano; una revitalización del concepto de *misterio*, dando a esta palabra el significado de «revelación del plan salvífico de Dios»; un renovado *crisocentrismo* de la liturgia y una primacía del altar en ella; y, sobre todo, una liturgia celebrada por el *pueblo de Dios* en una acción cultural *comunitaria*”. Plazaola, J. (1999). *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC. p. 287.

de Dios y, por supuesto, en la necesidad de participación de la comunidad en la acción litúrgica.

La arquitectura trató de seguir esos nuevos impulsos de la liturgia. “Nunca tuvo una realización tan visible el principio de que «la forma sigue a la función». Es la conciencia renovada de la función litúrgica la que inspira ahora una nueva arquitectura” (Plazaola, 1999: 287). El hormigón armado, pasó a ser un material noble, utilizado para la construcción, incluso de iglesias, como hizo Antoine Gaudí (1852-1926) con el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia en Barcelona; comenzaron a utilizarse nuevos materiales y, precisamente, es el material en su extensión pura, carente de estructura y de forma, ofreciendo a la vista su tosquedad más elemental, la que se vuelve más reveladora de un sentido profundo (Plazaola, 1996).

El movimiento de renovación del arte no termina aquí. Se pasó a una iconografía problemática, se manifiesta en la estela expresionista, se da un paso por el purismo geométrico y, finalmente, se llega a un arte religioso no figurativo. Si la arquitectura y la música, son las artes más abstractas, y aún así encontraron su realización en las iglesias, no hay razón para negar que la pintura a través del signo no figurativo también contribuye a crear el ambiente de recogimiento que se busca con la liturgia e invita, por igual, a los fieles a entrar en contacto con Dios.

Este arte no figurativo fue consecuencia del movimiento iniciado por los simbolistas. Se caracterizó, primero, por una simplificación del lenguaje, que se vio en el purismo geométrico, el cual redujo las figuras a los planos más elementales. Véase como un refinamiento, incluso como *espiritualización* del lenguaje, el arte llega, sin embargo, a nuevas formas de expresión. “El camino recorrido por los artistas de vanguardia en la primera mitad de siglo [XX] muestra que se iba pasando de la *imagen* al *signo*” (Plazaola, 1999: 303). El signo sensible puede contribuir a una mejor expresión del misterio, por lo que el signo parece desplazar al icono, pero realmente es el misterio el que reclama de nuevo su lugar en el arte;

no puede hablarse de un arte auténtico sin admitir que el arte tiene una «dimensión sagrada» (Plazaola, 1996).



Imagen 12. Cristo - Iglesia de San Juan Bautista, Zadkine.

¿Qué dice esta tendencia del arte? ¿Acaso, debe tomarse como una moda pasajera que no aporta más elementos para la reflexión? De ningún modo, más que nunca el arte apela a un cambio de actitud del cristiano de hoy; como dijo Karl Rahner: “El cristiano del siglo XXI o será místico o no será”; deberá, sin duda, guardar silencio, abrir los ojos y los oídos ante el misterio de Dios que se hace carne y pone su morada entre nosotros.

Este arte moderno lleva a un arte contemporáneo, que responde, no menos, a unas condiciones históricas muy concretas, tales como, la autonomía del mundo, el pluralismo religioso y el individualismo. Refiriéndonos a la última de estas circunstancias, debe decirse que el arte es más que un medio de expresión y de afirmación del individuo, pues precisa de una experiencia en comunidad, esto es, abrirse a una dimensión ética que permita al sujeto determinarse a sí mismo, pero teniendo en cuenta que esto es posible sólo si se ratifica la pertenencia del individuo a una comunidad.

El arte contemporáneo contribuyó a centrar nuevamente la atención sobre lo elemental. Cuando decimos elemental queremos referirnos a la materia. Un redescubrimiento no sólo de la materia como tal, sino de la bondad por sí misma de la materia. Ésta, no podemos negarlo, es una tendencia del hombre contemporáneo; el interés por desvelar los misterios que subyacen a la materia determina su actitud frente al mundo, tanto para percibirlo como para conocerlo, y sobre todo, para reconocerse en él.

Si admitimos que ha habido una retirada paulatina del arte en relación a la imagen, y que esta *desfiguración* del arte se trata más bien de una reacción a la tendencia realista que empezó a tomar parte desde el s. XVII, donde ya no se tiene en cuenta la maestría del artista para copiar la realidad, ni tampoco tiene relevancia los personajes plasmados en la obra, como la obra en sí misma. La obra de arte al independizarse del canon de la figura, se emancipa de igual forma del sujeto; no sólo del autor, sino también del sujeto plasmado en la obra. Se habla, por eso, de una “deshumanización del arte” (Plazaola, 2006: 371).

Parece que este arte contemporáneo deviniera en deshumanización del arte, pero analizándolo bien no es así. Si podemos notar el humanismo – por influencia, sobre todo, de Teilhard de Chardin – ha tomado una nueva dimensión, y en este caso es cósmica, lo que hace que tengamos que hablar hoy de un “neo-humanismo” (Plazaola, 2006: 372). Para este evolucionista francés no hay una sola pizca de materia que no esté dotada de espíritu; por tanto, la obra redentora de Cristo se expresa igualmente en la materia, la materia, no es precisamente aquello que opaca el espíritu, sino que lo expresa plenamente. Esta deshumanización del arte se refiere, más bien, a una aparente eliminación de lo *específicamente* humano. «Respondiendo a esta concepción cultural, la imaginería cristiana ya no nos mostrará el rostro clásico de Adán, estáticamente instalado en el centro del paraíso, pero intentará hacernos sentir el latido espiritual del hombre en la entraña misma de la materia» (Plazaola, 2006: 372).

El arte, ciertamente, ya no está interesado en ser una *representación* de la realidad, sino en decir a través de lo abstracto y sintético la esencia mística y espiritual del misterio del Hijo del Hombre. El arte cristiano contemporáneo “ha dejado de ser imagen para devenir *signo*” (Plazaola, 2006: 376). Una reproducción es más creíble en tanto ello pueda mostrarse en la minuciosidad de detalles, con más razón, la fidelidad que guarde la obra de arte respecto al acontecimiento histórico, puede incluso conferir a la obra de arte de una cierta validez y brindarle al espectador una certeza de lo que está percibiendo, sin embargo, éstos no dejan de ser meros aspectos accidentales. Con todo que el signo puede llegar a usarse de una manera más o menos convencional, la ventaja del signo frente a la imagen, es que en cuestión de la imagen es difícil que ésta se desprenda de su contexto histórico y cultura originales, el signo, en cambio, puede llegar a convertirse en un arquetipo con valor universal, con un sentido mucho más rico.

Capítulo 4: Algunas consideraciones en el mundo contemporáneo

La representación de la imagen de Dios se dio, ciertamente, de manera tardía entre los cristianos. En los primeros siglos del cristianismo tuvo mayor difusión y eficacia el lenguaje simbólico que el lenguaje figurativo en el arte cristiano. Este lenguaje simbólico permitió a los cristianos, desde un comienzo, alcanzar una cercanía a signos sensibles, tales como el agua, el fuego, el pan y el vino, que sirvieron primordialmente para modelar su experiencia de fe. Sin embargo, el proceso de asimilación del misterio de la encarnación en el cristianismo llevó también a pasar de un lenguaje simbólico a un lenguaje figurativo. Este desarrollo paulatino del arte llevó a lo largo de la historia a fuertes disputas al interior del cristianismo, convirtiéndose en el principal motivo de discordia dando origen a sucesos como la querrela de las imágenes en el siglo VIII y la Reforma Protestante en el siglo XVI, por mencionar sólo los más relevantes. El agotamiento de la forma como modo de expresión del arte llevó a final del siglo XIX y hasta bien entrado el XX a pasar al otro extremo, es decir, a una revaloración del símbolo, o mejor dicho, a la recuperación de la expresión pura de la materia.

Echar un vistazo al mundo contemporáneo y sus formas de expresión, lleva inevitablemente a preguntarse por el significado que tiene la representación de la imagen de Dios en la vida de los creyentes. En ese sentido, primero hay que atender a las consideraciones del Magisterio de la Iglesia lo mismo que a algunas consideraciones éticas y la relación existente entre éstas. La ética lleva a formar el carácter de los individuos y de los grupos, por esa razón, resulta más que pertinente realizar una reflexión acerca de la Educación Religiosa Escolar (ERE). En ese itinerario es necesario establecer unas condiciones mínimas u objetivas, que validen en cierta forma la experiencia cristiana y, a su vez, lleve a su realización.

4.1. Consideraciones del Magisterio de la Iglesia acerca del arte

El Magisterio de la Iglesia se ha pronunciado en varias ocasiones sobre la cultura y el arte. Desde el Concilio Vaticano II, con las constituciones *Gaudium et spes* (“gozo y esperanza”) y la *Sacrosanctum Concilium* (“sobre las cosas sagradas”), hasta el Coloquio de Benedicto XVI dirigido a los artistas, la Iglesia ha intentado de muy diversas formas acercarse al mundo del arte y la cultura.

En *Gaudium et spes*, la Iglesia decidió dar un paso adelante y entrar en un diálogo franco y abierto con el mundo. “(...) la literatura y el arte tienen gran importancia para la vida de la Iglesia, ya que pretenden estudiar la índole propia del hombre, sus problemas y su experiencia en el esfuerzo por conocerse mejor y perfeccionarse a sí mismo y al mundo; se afanan por descubrir su situación en la historia y en el universo, por iluminar las miserias y los gozos, las necesidades y las capacidades de los hombres, y por diseñar un mejor destino para el hombre” (n. 62). La *Sacrosanctum Concilium*, en cambio, destaca - quizá por la naturaleza misma de este documento – la alianza entre Iglesia y arte, siendo los objetos sagrados la expresión más concreta de éste.

Entre las más nobles actividades del ingenio humano se cuentan, con razón, las bellas artes, singularmente el arte religioso y su perfección, el arte sacro.

Estas [las bellas artes] ya por su naturaleza se refieren a la infinita belleza divina, cuya expresión, aunque parcial, son las obras humanas. Y tanto más pueden orientarse hacia Dios y aumentar su alabanza y gloria, cuanto que no se les señala otra finalidad que la de colaborar lo más posible con sus obras para encaminar piadosamente las mentes de los hombres hacia Dios.

Por ello la Santa Madre Iglesia siempre favoreció a las bellas artes y requirió su noble servicio, sobre todo para lograr que las cosas destinadas al sagrado culto resplandecieran realmente por su dignidad, decoro y belleza, como signos y símbolos de las realidades celestiales. Más aún: la Iglesia se ha considerado siempre como árbitro de las mismas, escogiendo entre las obras artísticas las que mejor respondieran a la fe, a la piedad y a las normas religiosas tradicionales, y que así resultaran mejor adaptadas al uso sagrado. (n. 122)

La *Sacrosanctum Concilium* no quiso desconocer ni dejar por fuera la libre expresión de que disponen los artistas en la Iglesia (n. 123), pero también fue clara al establecer unos principios básicos, dirigiéndose a los artistas que quisieran servir verdaderamente a la Iglesia:

Todos los artistas que, llevados de su ingenio, desean glorificar a Dios en la santa Iglesia, recuerden siempre cómo su trabajo es en cierto modo una imitación sagrada de Dios Creador, y que sus obras están destinadas al culto católico, a la edificación de la piedad y a la educación de los fieles todos. (n. 127)

Esta posición de arbitraje de la Iglesia, puede servir para el caso del arte que está en función de la Iglesia, pero no para entrar en franco diálogo con el mundo. En *Gaudium et spes*, en cambio, sí se percibe un tono más *conciliador*, donde la Iglesia hace expresa su renuncia al poder y a cualquier ambición terrena:

(...) hay que esforzarse para que los artistas se sientan comprendidos por la Iglesia en sus actividades y, gozando de una ordenada libertad, establezcan contactos más fáciles con la comunidad cristiana. También las nuevas formas artísticas, que convienen a nuestros contemporáneos según la índole de cada nación o región, sean reconocidas por la Iglesia. Recíbanse en el santuario, cuando elevan la mente a Dios, con expresiones acomodadas y conforme a las exigencias de la liturgia. (n. 62)

En *Gaudium et spes* prima esa íntima solidaridad de la Iglesia con el género humano y su historia (n. 1). Seguramente fue esa solidaridad con la “familia humana” la que trataron de subrayar los padres conciliares en el discurso de clausura del Concilio Vaticano II, con un saludo y una llamada dirigida a los artistas:

Este mundo en que vivimos tiene necesidad de la belleza para no caer en la desesperanza. La belleza, como la verdad, pone alegría en el corazón de los hombres; es el fruto precioso que resiste a la usura del tiempo, que une a las generaciones y las hace comunicarse en la admiración.

La llamada de la Iglesia al mundo de la cultura y el arte, es sin duda, desde la vocación universal a la fraternidad, y la invitación principal que hace es a traer gozo y esperanza a este mundo.

Es también conocida la Carta de Juan Pablo II a los artistas³⁹. Desde los primeros numerales de la Carta se hace patente el pensamiento personalista que caracterizó a este pontífice. Se hace clara la conexión entre el arte y la moral (n. 2), sobre todo, cuando Juan Pablo II quiere referirse a la vocación del artista, “el artista se expresa a sí mismo hasta el punto de que su producción es un reflejo singular de su mismo ser, de *lo que él es y de cómo es*” (n. 2). La Carta así también se mete con problemas de estética, y aunque aborda el tema del misterio como principal inspiración del arte, no logra superar el dualismo entre la realidad y la percepción de los sentidos, al negar que la materia sea por sí misma expresiva; se pone de manifiesto una visión antropocéntrica del arte (n. 13), lo mismo que una concepción formalista del arte, como si el acto creativo se tratara de un proceso exclusivamente del ámbito interno, y por eso, suscitado directamente por el Espíritu en el alma del artista⁴⁰; ello sesga por completo la percepción que tiene el arte de sí mismo, conciencia que ya muchos artistas habían asumido, incluso respecto del tema religioso.

Con un fragmento del poeta polaco Cyprian Norwid⁴¹, el Papa quiere subrayar la dimensión ética propia de la vocación artística, sin embargo, de esa relación peculiar que vive el artista con la belleza, de algún modo, intimista (n. 3), resulta muy difícil deducir de ello el contenido ético que está implícito en el arte. El Papa se refiere a una relación intrínseca entre el arte y la espiritualidad⁴², no obstante,

³⁹ Promulgada el 4 de abril de 1999, en la Pascua de Resurrección.

⁴⁰ “[El Espíritu] alcanza [al artista] con una especie de iluminación interior, que une al mismo tiempo la tendencia al bien y a lo bello, despertando en él las energías de la mente y del corazón, y haciéndolo así apto para concebir la idea y darle forma en la obra de arte” (Carta a los artistas, n. 15).

⁴¹ “La belleza sirve para entusiasmar en el trabajo, el trabajo para resurgir.”

⁴² “Toda forma auténtica de arte es, a su modo, una vía de acceso a la realidad más profunda del hombre y del mundo. Por ello, constituye un acercamiento muy válido al horizonte de la fe” (Ibíd, n.6).

aún presenta una dificultad inferir la existencia de una ética propia del arte, por mucho que Juan Pablo II asimile la espiritualidad con la ética⁴³.

La Carta a los artistas cita también la *Gaudium et spes* y el discurso de clausura del Concilio. Tal vez sea muy clara cuando tiene que hablar de la renovación de la Iglesia a partir del Concilio Vaticano II:

Vosotros sabéis que, a pesar de ello, la Iglesia ha seguido alimentando un gran aprecio por el valor del arte como tal. En efecto, el arte, incluso más allá de sus expresiones más típicamente religiosas, cuando es auténtico, tiene una íntima afinidad con el mundo de la fe, de modo que, hasta en las condiciones de mayor desapego de la cultura respecto a la Iglesia, precisamente el arte continúa siendo una especie de puente tendido hacia la experiencia religiosa. En cuanto búsqueda de la belleza, fruto de una imaginación que va más allá de lo cotidiano, es por su naturaleza una especie de llamada al Misterio. Incluso cuando escudriña las profundidades más oscuras del alma o los aspectos más desconcertantes del mal, el artista se hace de algún modo voz de la expectativa universal de redención. (n. 10).

Ciertamente la Carta insiste en el valor trascendente del arte en sí mismo (n. 12), sin embargo, no es muy acertada la equivalencia que establece Juan Pablo II entre la religión cristiana a la Iglesia⁴⁴ (n. 13).

La *Carta a los artistas* puede valorarse por ella misma, ya que de cierta forma refleja el testimonio de vida de Juan Pablo II y, por supuesto, la erudición ínsita en su concepción, pero no puede negarse todos los problemas e inconsistencias que presenta a la hora de definir aspectos fundamentales sobre el arte, que hizo necesaria una enmienda por parte de Benedicto XVI, en el *Coloquio dirigido a los*

⁴³ “Existe, pues, una ética, o más bien una « espiritualidad » del servicio artístico que de un modo propio contribuye a la vida y al renacimiento de un pueblo” (Óp. Cit. n. 4).

⁴⁴ “La Iglesia, pues, tiene necesidad del arte. Pero, ¿se puede decir también que *el arte necesita a la Iglesia*? La pregunta puede parecer provocadora. En realidad, si se entiende de manera apropiada, tiene una motivación legítima y profunda. El artista busca siempre el sentido recóndito de las cosas y su ansia es conseguir expresar el mundo de lo inefable. ¿Cómo ignorar, pues, la gran inspiración que le puede venir de esa especie de patria del alma que es la religión? ¿No es acaso en el ámbito religioso donde se plantean las más importantes preguntas personales y se buscan las respuestas existenciales definitivas?” (Óp. Cit. n. 13).

*artistas*⁴⁵, en el que pudo ahondar más y darles una nueva dimensión a los problemas planteados por la *Carta a los artistas*.

Este Coloquio no se extendió tanto como la *Carta a los artistas* de Juan Pablo II, sin embargo, subraya en los aspectos que quedaron vagos en la Carta. Es importante tener en cuenta que en esta ocasión el Papa no invitó sólo a artistas católicos, sino a diversas personalidades del mundo de las artes, incluso no creyentes, por lo que su mensaje estuvo dirigido a un público más amplio. Comienza Benedicto su discurso señalando hacia los frescos de Miguel Ángel que se encontraban en ese momento a sus espaldas. Su alocución más que echar mano de una densa argumentación de tipo académico, apeló en cambio a las sensaciones del público que asistía ese día a la Capilla Sixtina, con el fin de establecer una mayor empatía con los asistentes y abordar el tema de la belleza. Recurre en varias ocasiones al texto de la Carta que Juan Pablo II dirigió a los artistas, pero para darle un nuevo alcance a sus palabras, insistió a los artistas en ser “anunciadores y testigos de esperanza de la humanidad”. En cuanto al arte, va más allá de decir que éste sea religioso sólo por una inspiración directa en el tema religioso, sino que todo *arte de primer orden* es por esencia religioso, para ello cita unas palabras de la filósofa francesa Simone Weil⁴⁶.

El arte “puede asumir una validez religiosa y transformarse en un recorrido de profunda reflexión interior y de espiritualidad”, pero este arte no debe terminar en una experiencia de plegamiento o retraimiento, por el contrario, debe ser capaz “de abrir y ampliar los horizontes de la conciencia humana, de llevarla más allá de sí misma, de asomarla al abismo del infinito”. En este discurso, Benedicto XVI recusó, por un lado, la visión antropocentrista de su predecesor, y por otro lado, dejó atrás la relación intrínseca entre arte y moral sostenida por Juan Pablo II. La

⁴⁵ Discurso que Benedicto XVI dirigió a los artistas el 21 de noviembre de 2009 en la Capilla Sixtina.

⁴⁶ “En todo aquello que suscita en nosotros el sentimiento puro y auténtico de lo bello, está realmente la presencia de Dios. Hay casi una especie de encarnación de Dios en el mundo, del cual la belleza es un signo. Lo bello es la prueba experimental de que la encarnación es posible. Por esto, cada arte de primer orden es, por su esencia, religiosa”.

relación correcta es entre arte y ética; el arte permite ampliar los horizontes y, sobre todo, llevar a la conciencia humana más allá de sí misma, esto es, a los otros.

La auténtica belleza (...) abre el corazón humano a la nostalgia, al deseo profundo de conocer, de amar, de salir hacia el otro, hacia más allá de sí mismo. Si aceptamos que la belleza nos toque íntimamente, nos hiera, nos abra los ojos, entonces redescubrimos la alegría de la visión, de la capacidad de comprender el sentido profundo de nuestro existir, el misterio del cual somos parte y del cual podemos obtener, la felicidad, la pasión del compromiso cotidiano (Benedicto XVI, 2009).

Desde el Concilio Vaticano II es claro que la Iglesia está interesada en establecer un diálogo con el mundo; consciente de los fenómenos a nivel social y económico de los últimos tiempos, y de las dimensiones cada vez más grandes y la mayor afectación a la humanidad, incluso a la supervivencia de la vida en el planeta, sabe que es necesaria la recuperación de la confianza en las relaciones humanas. En ese sentido, la belleza desempeña un papel muy importante en cuanto en tanto que puede sacar al hombre del letargo y el estado de conformismo en que se encuentra y llevarlo a afrontar de lleno la vida cotidiana (Benedicto XVI, 2009). A continuación se verán algunas implicaciones éticas de la imagen y cómo esas implicaciones toman lugar dentro de la experiencia cristiana.

4.2. Consideraciones éticas en relación con la expresión artística

Es innegable la existencia de un legado que une los hombres de este tiempo a la tradición judía, pero también el hecho que esa tradición ha pasado por diversos contextos en los últimos dos milenios, expresando de muchas maneras una realidad contenida en los textos del Antiguo Testamento, y que apunta, como diría

Paul Ricoeur, a un horizonte de sentido donde se funden el pasado, el presente y el futuro⁴⁷.

El arte sacro, desde su aparición, da cuenta de cómo en la historia del cristianismo, no sólo en Occidente sino también en Oriente, se han configurado distintos lenguajes para significar una experiencia que varía a través del tiempo. Estos lenguajes guardan una relación con el contexto donde han tenido aparición, por esa razón, la experiencia cristiana se entiende como unida a un contexto específico, y no propiamente como una experiencia susceptible de producirse en el vacío y sin conexión con la realidad. A partir de los elementos reunidos hasta este momento, hace falta aún identificar qué tipo de experiencia cristiana responde verdaderamente a los retos y desafíos del *aquí y ahora*. El modo de vida que refleja verdaderamente la experiencia cristiana se basa en el *conocimiento* y la *relación personal* con el Resucitado, por lo que esta experiencia pasa por el sujeto, configura a éste, y por eso mismo, puede concretarse en la historia.

Esta experiencia fundamental en el Nuevo Testamento se muestra como el nuevo culto a Dios, un culto “en espíritu y verdad”, que ya no separara la vida cotidiana del creyente del culto a Dios⁴⁸. Respecto al tipo de experiencia que tuvo entrada con el cristianismo, hay que establecer una clara diferencia entre el *culto externo*, que rebaja la fe a una *representación* histórica y detenta sólo lo puramente externo, poniendo a la religión como algo muerto y carente de conocimiento, y el culto *en espíritu y verdad*, que sí habla de una religión de modo auténtico, lo cual puede aclarar mejor la noción de experiencia religiosa.

Debe recusarse la *moralización* de la religión como una *interiorización* de la conciencia. La principal consecuencia de una visión moral del mundo es la fragmentariedad. La moralización de la religión deviene *utopía*, esto es, en

⁴⁷ Cfr. Ricoeur, P. (1983). “Acontecimiento y Sentido”. *Texto, testimonio y narración*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. pp. 93-124.

⁴⁸ Jn. 4, 21-24.

representación mental de una reconciliación definitiva que se proyecta hacia el futuro, impidiendo una toma real de posición frente al destino del mundo presente y, sí en cambio, favorece una actitud religiosa, de cierta forma, farisaica.

La religión plantea una relación necesaria entre lo espiritual y lo terreno, de ahí que tengamos que situar el problema a nivel de la ética. No es casual que se recalque la importancia de la ética en el mundo contemporáneo; un mundo que se muestra carente de sentido y con una sed de valor de lo humano.

¿Valores humanos Vs. Valores cristianos?

Como deja entrever Jesús Peláez en su artículo *Valores evangélicos para una nueva sociedad*⁴⁹ y siguiendo a Bonhoeffer, el cristianismo es el nuevo humanismo, que no sólo impulsa al hombre a su realización individual y social, sino que también garantiza una continuidad y floración de su vida para la eternidad. En ese sentido, resulta iluminadora la síntesis realizada por Peláez con el fin de hacer un acercamiento a la persona de Jesús; para eso empezó haciendo un análisis de los títulos que se atribuyen a la persona de Jesús y que, por supuesto, manifiestan también su naturaleza; se detiene en dos de estos títulos, por un lado, Hijo del Hombre, que fue el título que Jesús prefirió arrogarse, y apela más a ese Jesús Histórico; por otro lado, está el de Hijo de Dios⁵⁰. En los evangelios se observa un uso más frecuente del primero que del segundo, lo que demuestra que los evangelios tienen un interés en mostrar la figura de Jesús en clave antropológica.

Uniéndolos estos dos títulos en Jesús se puede considerar el primero -“el Hijo del Hombre”- como el punto de partida de una cristología ascendente que culmina en el segundo, “el Hijo de Dios”. Dicho de otro modo, según los evangelios, la

⁴⁹ <http://www.servicioskoinonia.org/relat/365.htm>. Consultado el 27/07/2012.

⁵⁰ “La frecuencia de este título en los evangelios es casi tres veces mayor que la de “el Hijo de Dios” (98 veces aparece “el Hijo del Hombre” frente a las 38 de “el Hijo de Dios”) (...)” Peláez, J. *Valores evangélicos para una nueva sociedad*. Tomado de: http://servicioskoinonia.org/relat/365.htm#_ftn1. Consultado 27/07/2012.

culminación de la condición humana en Jesús consiste en adquirir la condición divina de “Hijo de Dios” y esto, que sucede en el caso de Jesús, se hace extensivo a sus seguidores que están llamados a ser también “hijos de Dios”, en la medida en que también son partícipes del mismo Espíritu-amor de Dios que desciende a Jesús en el bautismo. (Peláez)

Dios se identifica con la realidad de este mundo, si también observamos, en los evangelios se identifica con el pobre y necesitado, en pocas palabras, con el otro; por esa razón, el cristianismo no puede deshacerse de una dimensión humanista, pues esta dimensión es inherente al cristianismo. Peláez no hace diferencia entre valores cristianos y los valores humanos. Encuentra que el cristianismo no niega los valores humanos, al contrario, es relevante que desde su nacimiento tomara los valores humanos presentes en distintas éticas (no sólo religiones, sino también corrientes filosóficas), lo que convirtió al cristianismo en una religión *universal*, no tanto porque tuviera necesariamente que extenderse a todo el mundo, como que expresaba los valores humanos esenciales para el desarrollo de la persona de cualquier tiempo y lugar y también porque involucraba la trascendencia del ser humano. Los valores más auténticos del cristianismo llevan necesariamente a una humanización de la sociedad. Lo más importante es la puesta en práctica de estos valores, que tienen validez no sólo para los cristianos, sino también para creyentes de otras religiones, incluso para no creyentes, que al igual que ellos pretenden transformar este mundo.

Que se empiece a hablar de ética, no quiere decir que nos hayamos desviado de nuestro principal objetivo, esto es, hacer una reflexión acerca de la Educación Religiosa Escolar (ERE), es preciso afirmar por eso el papel primordial que tiene la educación en la formación al sujeto a nivel individual y colectivo, de ahí la importancia del papel que juega la ética.

4.3. Condiciones de la imagen de Dios en la Educación Religiosa Escolar (ERE)

Desde comienzo de este trabajo se ha mostrado el modo en que las imágenes de Dios siempre van acompañadas de una experiencia que puede constatarse directamente en los creyentes y la forma como éstos significan dicha experiencia (entre otras formas, en el arte). Concretamente frente al tema de los imágenes de Dios, hay que partir de la presunción de una evolución de la cultura, y por eso hay que centrarse en el período contemporáneo, para poder identificar, básicamente, aquellos elementos (buena parte de estos elementos son imaginarios) que pueden vincularse con una experiencia religiosa auténtica en el mundo de hoy. A pesar que las imágenes están sujetas a un tiempo y a un lugar específicos, será útil analizar uno de éstas para distinguir los rasgos esenciales (signos) que ve el arte religioso contemporáneo en el mensaje central del cristianismo, siendo los mismos que transmite, y que mueven, de cierta forma, a los fieles a constituir una serie de valores alrededor de la imagen y fundamentar su vida.

La imagen del Resucitado en el mundo de hoy

La imagen del Resucitado no se refiere a una imagen concreta, sino a una vivencia del cristianismo, que corresponde, en este caso, a una relación concreta con la persona de Jesús. Pero es inevitable el uso de las imágenes, por razones antropológicas que ya se han discutido. Con el fin de identificar aquellos imágenes ligados a una experiencia religiosa auténtica en el mundo de hoy, qué mejor que emplear una imagen que encontramos en la Catedral de la Prelatura de Sao Félix do Araguaia, en Brasil, y resulta muy vívida para expresar la experiencia religiosa fundamental en América Latina, y a partir de la imagen hacer una primera reflexión acerca de la Educación Religiosa Escolar (ERE) en América Latina que sirva de punto de partida para trasladar esta reflexión a otros contextos.

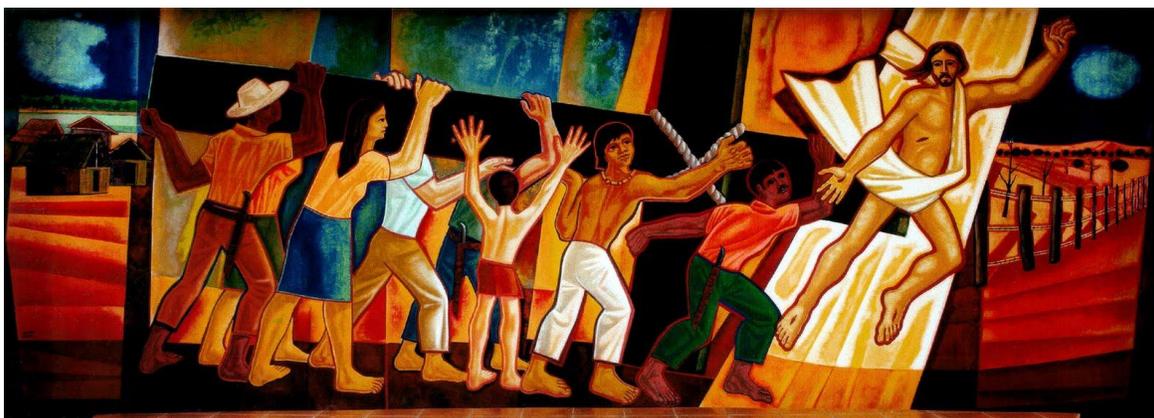


Imagen 13. *Mural de la Catedral de la Prelatura de Sao Félix do Araguaia, Maximino Cerezo Barredo.*

Nótese en la imagen, que Cristo aparece bajo la figura de Resucitado; sus pies despegan del suelo y se eleva por encima de las demás figuras recalando su naturaleza *espiritual*. Varias figuras representan hombres y mujeres del pueblo que cargan con la cruz auestas, y lo siguen. Esta imagen del pueblo crucificado subraya la *conciencia inmediata* de la comunidad cristiana en América Latina, oprimida y víctima de una violación histórica y sistemática de sus derechos; la mirada puesta en Cristo Resucitado no disocia la *conciencia de la comunidad* y la *conciencia religiosa* de la misma, más bien, pretende mostrar la causalidad que se da entre ambas. La solidaridad y la cooperación se manifiestan, entonces, como los valores centrales de la experiencia cristiana en América Latina; estos valores que se expresan en general en todo el cristianismo, rompen con una experiencia *intimista* que intuye el espíritu como algo *ajeno* a sí, haciendo posible que el sujeto pueda llegar a una vivencia comunitaria del cristianismo y, al mismo tiempo, a una experiencia más auténtica de sí mismo.

El espíritu en su plenitud

Por mucha importancia que pueda concedérsele a la experiencia personal del creyente, todavía resulta difícil su racionalización y mucho más su transmisión a

otros. Una cosa es la conciencia que tenga el creyente de la experiencia religiosa y otra muy distinta que esta conciencia sea accesible a otros, y en ese sentido, que el fenómeno religioso no sea solamente algo subjetivo y voluble. Por eso, el tema central de esta parte del trabajo será la búsqueda de la reconciliación entre la formalización de la teología y la experiencia religiosa. Luego de haber estudiado las diferentes representaciones de Dios, primero en el Pueblo de Israel y luego en toda la historia del cristianismo, falta ahondar un poco más acerca de la experiencia religiosa. Básicamente hay que tener en cuenta que la tensión que se da al interior del cristianismo, entre la experiencia y las formulaciones de fe, no se suprime. “Durante el siglo pasado [XIX] y en la primera mitad del [XX], el discurso teológico y la interpretación de los enunciados solemnes de la fe cristiana, frecuentemente cayeron en excesivo formalismo y objetividad donde la experiencia creyente contaba muy poco” (Espeja, 1999: 201). Después la subjetividad comenzó a tomar mayor importancia en la nueva cultura, así también la experiencia creyente ganó un lugar prioritario en la tarea teológica. Esta recuperación del sujeto fue muy importante para la teología, sin embargo, no bastó con este advenimiento del sujeto individual, pues de todos modos la experiencia particular, aunque sí muy respetable, no era de modo alguno *verificable*, haciendo necesario otro tipo de experiencia.

Jesús Espeja en compañía de otros autores, en la obra que lleva por título *Transformación cultural, económica y evangelio*, insiste en la *eclesialidad* de la experiencia creyente, esto es, en la dimensión eclesial como tal de la experiencia cristiana, haciendo énfasis en la necesidad que tenemos de mediaciones representativas de la fe. La fe no significa lo mismo que intimismo. Ciertamente, la experiencia personal es de vital importancia al momento interpretar rectamente la religión, con todo y su aparato representativo, sin embargo, la autenticidad de la religión - tal como afirman Espeja y compañeros – se garantiza en confrontación con la fe *comunitaria*.

En la obra citada, destaca el papel que tiene el sujeto colectivo en la constitución de la experiencia creyente. Hay que avanzar en esa misma dirección; es decir, enfatizando en la *dimensión eclesial* de la fe cristiana, a fin de llegar a una correcta comprensión de la experiencia religiosa en nuestro tiempo.

Siguiendo al teólogo Karl Rahner - y parafraseando a Espeja – las formulaciones dogmáticas no son únicamente un punto de llegada sino también de partida. (Espeja, 1999) La teología adaptada a nuevos tiempos y a una nueva cultura debe saberse cuestionar a fondo; en este caso, puede hablarse de una nueva concepción de la teología más como un saber práctico que como un saber teórico, posibilitando, de esta forma, la experiencia religiosa; lo que lleva incluso a hablar de una redefinición de la teología a partir de sus propios fundamentos.

Lo dicho va a suponer una nueva configuración de la teología como disciplina. Esta, en vez de configurarse como un saber teórico, habrá de configurarse fundamentalmente como un saber práctico y hasta técnico, en función de quien quiere hacer de la experiencia religiosa, pero siempre para hacer posible la experiencia religiosa. Aunque sin olvidar que la teología no se reduce a una tarea interpretativa; como la revelación cristiana en que trata de profundizar, tiene unos contenidos, unas verdades. En este campo no se puede pasar del monopolio al expolio. Toda experiencia humana necesita de representaciones, al mismo tiempo que éstas sólo tienen verdad cuando manifiestan o remiten a esa experiencia. Es ineludible la tensión entre experiencia mística y discurso racional; fácilmente degenera o en misticismo sin racionalidad, o en racionalismo sin experiencia mística. Esa tensión entre mística y racionalidad como entre Iglesia-comunión de vida e institución visible, tienen un denominador común: tensión entre experiencia y representación cultural de la misma. (Espeja, 1999: 224)

Desde luego que las formulaciones teóricas son importantes, sin embargo, qué sería de la teología sin una experiencia fundante de la fe, sólo un montón de fórmulas vacías sin ningún significado para la vida del creyente. Más que nunca uno de los retos que tiene el cristianismo en la actualidad es una buena educación de los fieles; una educación que lleve a la vivencia auténtica del mensaje cristiano, que no es otro que la austeridad solidaria, la libertad y la igualdad, la apertura al otro o *universalismo* y el amor.

Para terminar, sería bueno explicar la razón para titular este numeral *El espíritu en su plenitud*; una vez que el espíritu del Resucitado se identifica con la comunidad, no se puede negar que lo que más se destaca es la dimensión comunitaria del cristianismo como rasgo esencial de la experiencia religiosa, pero más que todo, esta dimensión comunitaria es expresión del don gratuito de Dios al mundo; un mundo herido por la injusticia, la guerra y la amenaza de una extinción total de la vida es llamado a abrirse a la acción vivificante del Espíritu que subyace en lo profundo del corazón del mundo. De aquí se sigue que una experiencia religiosa sólo es posible en un mundo donde pueda realizarse plenamente la vida, de igual modo, un mundo que aspira a la máxima expresión de la vida sólo es posible a través de una experiencia auténtica de la religión.

Conclusiones

Un problema fundamental que se presenta al hombre contemporáneo es el de la imagen. ¿Qué posibilidades de expresión tiene la imagen? Y sobre todo, ¿Hasta qué punto sirve la imagen para acercarse al tema de la trascendencia? La imagen, sin duda, constituye una forma de discurso en la cual el hombre expresa su comprensión del mundo y sus valores morales y éticos. En el mundo contemporáneo se han introducido nuevas ideologías y tendencias culturales que utilizan signos propios del ámbito religioso, los cuales han tomado un significado completamente distinto al que tenían. Estos signos expresan ahora una visión individualista y fragmentaria del mundo. Sin duda hace falta una nueva educación al respecto y para ello sería bueno volver confrontar esta concepción nueva que se tiene de la imagen con la Revelación que presenta la Biblia, asimismo, vale la pena ver cuáles son las consideraciones mínimas a tener en cuenta hechas por el Magisterio de la Iglesia así como desde la ética. La imagen no ha perdido su valor y utilidad en el mundo contemporáneo, sencillamente, hay que encontrar el sentido que tiene en la constitución del hombre como sujeto individual y social, así como en su experiencia de fe.

El Antiguo Testamento presenta distintas imágenes de Dios difundidas en el pueblo de Israel (El Arca, la tienda de reunión). El paso del monoteísmo a un henoteísmo, esto es, de la creencia en un Dios a la creencia en la existencia de un solo Dios, permitió la identificación de la divinidad con el Dios de la Alianza. Este Dios que se hace llamar el Dios de Israel es el primero que quiere que se le identifique con un pueblo en particular. En primer lugar, las imágenes que Israel se formó sobre Dios no representaban, precisamente, a Dios en sí mismo más que en sus atributos (fidelidad, confianza, claridad). Sin embargo, ciertos episodios de la historia de Israel, tales como el éxodo de Egipto y la deportación a Babilonia hacen pensar que este Dios no sólo permanecía con ellos, sino que era consuelo para su pueblo en medio de las pruebas por las que debía pasar. El Dios que no

tiene nombre y quiere identificarse con el pueblo de Israel y los avatares de su historia, es el mismo Dios que se manifiesta en Jesús y que, en adelante, desea llamarse “Dios con nosotros”. En este punto es importante reconocer que entre el Dios de Israel y el Dios que se encarnó en Jesús no se da ninguna ruptura, antes bien, tal y como puede advertirse, hay un camino que marca una continuidad entre el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento; conexión que los cristianos de los primeros tiempos supieron descubrir. Debe decirse, entonces, que sin Dios del Antiguo Testamento, simplemente, no hubiera acontecido ni hubiera podido vivenciarse la revelación de Dios en Jesús.

El tránsito de las imágenes de Dios del Antiguo Testamento a la imagen del Dios encarnado en Jesús, pone de presente un problema antropológico fundamental. Este problema antropológico plantea tomar otro camino y, en ese sentido, adoptar un punto de vista distinto al que comúnmente se toma. En el misterio de la encarnación se da un proceso más bien a la inversa, es decir, no en dirección del hombre hacia Dios, sino lo contrario, de Dios hacia el hombre. Este problema antropológico impone la necesidad de reflexionar acerca del carácter fundante que tiene el misterio de la encarnación y también la constitución de este misterio a través de la historia.

Al hacer un recorrido por distintas expresiones del espíritu humano a lo largo de la historia, podemos constatar que estas expresiones han reflejado fundamentalmente una toma de conciencia del misterio. El arte revela una forma particular de expresión que se caracteriza por ser muy abstracta. Sin embargo, esta abstracción en el desarrollo del arte ha ido de la mano de la búsqueda de la máxima expresividad del misterio. El símbolo, en los primeros siglos del arte cristiano, constituyó el medio privilegiado de expresión; hay, entonces, que suponer que un mayor acercamiento de la comunidad cristiana a la persona de Cristo y, por ende, a su misterio, influyó en los artistas para que éstos representaran con más fidelidad la figura de Cristo y prefirieran alejarse del símbolo. Pronto este descubrimiento del Jesús histórico se tradujo en una

preocupación excesiva por imitar la realidad, lo que llevó al arte a una extrema dependencia respecto de la *forma*. Ahora bien, esta exaltación de la forma llevó con el tiempo al empobrecimiento del arte, o debe decirse más bien, a una insuficiencia del arte para expresar el misterio de fondo, por lo que los artistas decidieron abstraerse de la forma. Este ser abstracto del arte puede interpretarse como un alejamiento de la realidad, al menos así puede interpretarse desde el arte figurativo, pero si nos remitimos al arte moderno, más aún, al arte contemporáneo, esta abstracción significa una liberación del absolutismo de la forma y una vuelta a la potencia expresiva de la materia. El descubrimiento de la potencia expresiva de la materia ha ayudado a que el arte encuentre ese ideal de expresividad que ha tenido siempre. Para muchos esta potencia de la materia nunca ha estado ausente del arte, aunque la historia del arte llevara a creer que la materia había sido relegada a un lugar secundario; por eso, han hablado de un retorno de la materia al arte, incluso, de la unión entre forma y materia, a través de la expresión de la forma que se encuentra presente en la materia misma.

A medida que el artista va alcanzando un supuesto dominio sobre la forma, también avanza en la conquista de su propia autonomía como sujeto; esto quiere decir que al tiempo que el sujeto se hace presente en la historia, así también la forma va autonomizándose poco a poco en el arte, hasta ocupar el lugar primordial. Nótese que el arte, prácticamente, es reflejo de un problema antropológico, que el hombre se esfuerza en comprender. El problema antropológico, si quiere entenderse, obedece al proceso de constitución del ser humano, lo que lo hace parte de su fundamento, más que a un mero accidente en la historia del mundo. Por lo general se relaciona este proceso de emancipación del sujeto con un período específico en la historia. Si bien coincide la etapa crítica de este proceso con el surgimiento de ciertos movimientos sociales, políticos, económicos y culturales, no puede confundirse lo que yace de fondo con las distintas manifestaciones de este contenido. El contenido es la libertad. Mal sería decir que el Romanticismo sacó a la luz la libertad; eso puede afirmarse a partir de una lectura sincrónica de la historia, con el paso a una lectura diacrónica de la

historia, puede diferenciarse más claramente el contenido de las distintas manifestaciones que haya podido tener a lo largo de la historia.

La encarnación, vista como acontecimiento, explica que el hombre en el curso de la historia deviniera sujeto. Si se sostiene que hay un proceso que va de Dios al hombre, y Cristo, al constituirse como puente entre Dios y los hombres, tomó en sí las dos naturalezas (la humana y la divina, sin que ninguna fuera más que la otra), y nos atenemos al hecho que Cristo es el primogénito entre los hombres, y por cierto, hace un camino de retorno al Padre, entonces, todos los hombres tienen como destino final ese retorno al Padre; por tanto, así como a través de Cristo Dios se acercó a la humanidad, así también en Cristo todos los hombres pueden acercarse a Dios. El paso que sigue en este proceso ya no es la humanización de Dios sino la divinización del hombre en Cristo. Es cierto que el arte ha intentado hacer una imitación de este camino. El Barroco recurrió al uso de frescos en los techos de grandes iglesias, los cuales simulaban las experiencias místicas propias de la espiritualidad de la época. Sin embargo, al hablar de la encarnación como acontecimiento, no hay lugar sino para pensar que el arte fue otro medio por el que se manifestó la conciencia creciente sobre este hecho de fe.

Los primeros cristianos vieron en la comunidad la manifestación del Espíritu del Resucitado. De hecho, algunos como Pablo, ven en la *ecclesia* el cuerpo místico de Cristo y, más propiamente, la nueva presencia de Cristo en el mundo. Ante la pregunta por la comunidad surgen aspectos muy concretos, tales como el modo de vida de sus miembros. Más allá de los miramientos morales que los creyentes tengan presentes en su propia vida está el tema abierto de la felicidad. La cuestión de la libertad individual no está separada de la felicidad; o debe decirse, que la felicidad no se reserva únicamente para una vida que no es precisamente ésta. Por eso el problema de la libertad humana debe ponerse en perspectiva, esto es, primero en relación con esta vida. Tenemos que decir que esta apuesta por una libertad individual en perspectiva se resuelve en el plano de la ética, esto es, de la experiencia de libertad en relación con otros. Es claro que si quiere tratarse el

tema de la libertad del individuo en comunidad, inevitablemente hay que abordar el tema de la educación. La educación, en ese sentido, debe dirigirse sobre todo a la formación del sujeto, por tanto, la pregunta fundamental es, a saber, en qué medida la educación aporta a la realización del individuo como sujeto libre. Ciertamente, al querer hablar de Educación Religiosa Escolar (ERE) es imprescindible hacer un acercamiento al tema de la ética y, por tanto, hacer un examen bajo esta óptica.

La Educación Religiosa Escolar (ERE) debe basarse en el acercamiento a la imagen del Resucitado, para ello ha de tener en cuenta los presupuestos antropológicos de la imagen de Dios en la historia del cristianismo y, en ese sentido, considerar cómo la imagen de Dios se convierte en elemento constitutivo del ser humano. Dado que el ser del hombre se orienta básicamente a actuar en el mundo, la Educación Religiosa Escolar (ERE) debe llevar al sujeto a una toma de conciencia de su libertad, que vista desde la perspectiva cristiana, debe conducirlo a la construcción de unos valores para una nueva sociedad, fundamentada en la austeridad solidaria, la libertad y la igualdad, la apertura al otro o *universalismo* y el amor.

Bibliografía

- Agustín. (2007). *La ciudad de Dios*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Andiñach, P. (2006). *El libro del Éxodo*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Apostolos-Cappadona, D. (1998). *Dictionary of Christian Art*. New York: Continuum.
- Baldotto, G. (2004). *El Barroco en las Reducciones de Guaraníes*. Treviso: Grafiche Tintoretto.
- Bangert, W. (1981). *Historia de la Compañía de Jesús*. Santander: Sal Terrae.
- Benedicto XVI. (Noviembre, 2009). *La belleza camino hacia Dios*. Discurso a los artistas en la Capilla Sixtina.
- Berasain, A. (Tr.) (2007). *El barroco: arquitectura, escultura, pintura*. Colonia: H. F. Ullmann.
- Bogaert, P & Delcor, M. (2003). *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*. Barcelona: Herder.
- Cassirer, E. (1951). *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires: Emecé Editores, S. A.
- Díez, A & Bartina, S. (1963). *Enciclopedia de la Biblia*, v. 4. Barcelona: Ediciones Garriga, S.A.
- Drazen, P. (2003). *Anime Explosion The What? Why? & Wow! of Japanese Animation*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Durán, V. (Comp). (2004). "Lenguaje religioso y experiencia religiosa en Wittgenstein: ¿un nuevo enfoque para la filosofía de la religión en América Latina?". *Problemas de la filosofía de la religión desde América Latina: la religión y sus límites*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Eliade, M. (1985). "The sacred and the modern artist". *Symbolism, the Sacred, and the Arts*. New York: Continuum Publishing Company.
- Espeja, J et. al. (1999). *Transformación cultural, economía y evangelio*. Salamanca: Editorial San Esteban.

- García de Castro, J. (Octubre, 2010). "La pasión en las pasiones tardomedievales". X *Simposio de Ejercicios Espirituales*. Simposio llevado a cabo en la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Gauchet, M. (2005). *El desencantamiento del mundo: una historia política de la religión*. Madrid: Trotta.
- Jenni, E. (1978). *Diccionario Teológico Manual del Antiguo Testamento*. Madrid: Cristiandad.
- Juan Pablo II. (1999). *Carta a los artistas*.
- Múnera, A. (1982). *Pecado personal desde la comprensión del pecado original. Estudio en autores recientes*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pijoán, J. (1947). *Summa Artis*. Vol. VII. Madrid: Espasa Calpe, S. A.
- Plazaola, J. (1996). *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: BAC.
- (1999). *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC.
- (2001). *Arte e Iglesia*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, S. A.
- (2006). *Arte sacro actual*. Madrid: BAC.
- Poupard, P. (1987). *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Editorial Herder.
- Preuss, H. (1999). *Teología del Antiguo Testamento*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Rahner, K. (1979). *Curso fundamental de la fe. Introducción al concepto de cristianismo*. Barcelona: Herder.
- Remolina, G. (1995). "La Nueva Era". *Theologica Xaveriana*. No. 114. Vol. 2. Año 45.
- Ricoeur, P. (1983). "Acontecimiento y Sentido". *Texto, testimonio y narración*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Rossano, P. (1990). *Nuevo Diccionario de Teología Bíblica*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- Ruiz de la Peña, J. (1988). *Teología de la creación*. Bilbao: Sal Terrae.
- Santidrián, P. (1996). *Diccionario básico de las religiones*. Navarra: Editorial Verbo Divino.
- Tresmontant, C. (1973). *El problema de la revelación*. Barcelona: Herder.
- Ulrich, L. (1969). "La imagen de Dios en Cristo y en el hombre según el Nuevo Testamento". *Concilium: Revista Internacional de Teología*, 3 (50).

Documentos:

Constitución *Gaudium et spes*, Concilio Vaticano II.

Constitución *Sacrosanctum Concilium*, Concilio Vaticano II.

Fuentes cibergráficas:

Anime: <http://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/lexicon.php?id=45>. Consultado 18/07/2012.

Cosplayer: <http://www.cosplay.com/showpost.php?p=405956&postcount=1>. Consultado 18/07/2012.

Majestat de Batlló : http://es.wikipedia.org/wiki/Majestat_de_Batll%C3%B3. Consultado 27/07/2012.

Manierismo: Diccionario de la Real Academia de la lengua española [Versión en línea]. Consultado 06/10/2012.

Manga: <http://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/lexicon.php?id=30>. Consultado 18/07/2012.

Mecenas: Diccionario de la Real Academia de la lengua española [Versión en línea]. Consultado 06/10/2012.

Valores evangélicos para una nueva sociedad:

<http://www.servicioskoinonia.org/relat/365.htm>. Consultado 27/07/2012.