

APORTACIONES DEL ARTE CRISTIANO A LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA

Prof. Dr. Pablo López Raso
Profesor Movimientos Artísticos Contemporáneos
Universidad Francisco de Vitoria
p.lopez@ufv.es

Cuando hablamos de arte, y por extensión de imagen, incluso en su contexto contemporáneo, parece que automáticamente se suscitan por asociación aspectos relacionados con la belleza, la emoción, o el sentimiento. Si además hablamos de arte religioso, esta visión se incrementa hasta la calificación de emotividad sensiblera o poder místico. Vivimos rodeados de convenciones que no nos dejan juzgar el auténtico valor de la imagen, tanto en la historia, como en la actual civilización. Si queremos profundizar en el auténtico valor y mensaje de la imagen religiosa, más allá de su valor típicamente estético, se hace necesario barajar su aspecto funcional y efectivo a lo largo del tiempo.

Los Jesuitas son un buen paradigma de la utilización inteligente, y propagandística de la imagen, pero para llegar hasta ellos, es necesario entender cómo se origina el fenómeno de la utilización de imágenes dentro de la iglesia. Por otra parte, se hace también oportuno analizar hasta qué punto el momento contemporáneo con su avanzada cultura visual, es beneficiario de determinadas posiciones y estrategias directamente heredados de la Iglesia, y muy concretamente de órdenes tan militantes como la compañía de Jesús entre los siglos XVI al XVIII.

Cómo se sabe, si bien Cristo nació en Palestina, la Iglesia se consolidó en Roma, en un momento histórico determinado que condicionará a futuro a la institución, tanto en cuestiones formales como de fondo. Roma, en el siglo I d.C. Era la potencia que dominaba el mundo occidental. La cultura romana, era beneficiaria de una doble herencia: Etruscos y Griegos.

De Etruria quedará el poso del retrato funerario tan importante dentro de las costumbres romanas de venerar a sus ancestros; de Grecia, se adoptará la totalidad. Una

Roma militarmente poderosa, será colonizada culturalmente por los convincentes dioses griegos, por el exultante hedonismo de su escultura y pintura. Pero la metabolización de todos estos elementos no anulan la personalidad de la Roma centenaria. Con el tiempo, llegado el Imperio tras la República, nos encontramos con un arte que aún asimilando influencias, exhibe con orgullo la inteligencia del que domina. Del que domina también con sus realizaciones artísticas, o si se quiere, con sus imágenes. El pragmatismo romano supo hacer del arte una herramienta útil que atendiera a su personal visión del mundo: difundir su civilización de orden y prosperidad. En ese sentido su arte atendía a dos aspectos complementarios: práctico y propagandístico.

Los mayores logros artísticos romanos se dieron en la arquitectura civil. No hay mayor demostración de utilidad que conseguir que una manifestación artística sea habitable, transitable o que, como un acueducto, transforme la necesidad en belleza. Los romanos transmitían la civilización transformando entornos agrarios de toda Europa en urbes prometedoras unidas entre sí por una red viaria que facilitaba el comercio y las comunicaciones. Más allá de la bondad del romano como benefactor de provincias hostiles, hay que entender esta ingente inversión en infraestructuras como una influencia propagandística sobre el conquistado, que no sólo disfrutará en el futuro de las comodidades derivadas de la obra, además siempre tendrá a su alrededor omnipresente a un senado y pueblo romano que exhibe poder y gloria, y ante el cual sólo resta la sumisión, y no el levantamiento.

Roma se hacía presente también de manera más explícita en todas y cada una de sus posesiones, pues en todas ellas existían imágenes del emperador o símbolos alegóricos al dominio romano. Tal y como explica Hauser¹, Roma descubrió en la imagen un medio más expresivo y explícito que en la palabra. Y se puede decir que fue la primera civilización que llegó a utilizar la imagen como vehículo de ideas, explotando para ello su poder narrativo. Descubrieron que la imagen poseía un aspecto mágico sobre la palabra: el documental, aquel que hace que creamos como cierto y evidente lo que en ella se muestra.

¹ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, (tomo I) Madrid, 1968, pág.150.

Hauser pone como ejemplo de este poder la columna de Trajano (fig. 1). Como se sabe, en ella se narran las victorias que el citado emperador obtuvo contra los belicosos dacios. Si bien es cierto que el canon que exhiben las figuras representadas es plenamente griego, la función de la imagen cambia, pues la armónica belleza griega deja paso al mensaje propagandístico, donde, como cuenta Gombrich², además de la exhibición obtenemos información histórica en los detalles de vestimentas, armas, y actitudes.

La secuencia de la columna resulta ser un claro antecedente del cómic, e incluso de la narrativa cinematográfica; en el uso y desarrollo de estrategias como éstas, la primera iglesia, nacida en Roma, heredará también la confianza plena en las poderosas virtudes de la imagen³ haciendo de ella una importante herramienta en su labor de autoafirmación y difusión de un mensaje: su poder, su grandeza. La iglesia primitiva nacida en Roma, el centro del mundo conocido, gozó durante ciertos periodos de tiempo del respeto que el Imperio profesaba a todos los dioses que se revelaban en sus conquistas. Era una cuestión preventiva; mejor llevarse bien con toda deidad descubierta, y darle un lugar dentro del Panteón.

La persecución llegó cuando los cristianos se negaron a quemar incienso a los pies de una imagen del emperador romano, como muestra de devoción compartida (entre el 200 y el 311 d.C. sufrieron la más dura). Así tuvieron que esconder sus ritos en el interior de las catacumbas destinadas a enterrar a sus muertos. En un momento de persecución, y por otra parte, en un momento también de arranque, la fe exigía ser alimentada por algo más que oraciones. Era necesaria la imagen.

Desde un punto de vista antropológico, la imagen está íntimamente relacionada con el origen del hombre, y más concretamente con el origen en éste de un poderoso atributo: la mente simbólica. Con ella nace en el hombre la capacidad de abstracción, de conceptualización. La posibilidad de dominar el mundo a partir de representarlo mentalmente, materializándolo sobre un abrigo rocoso. Más allá de la belleza, la mente simbólica concede a la imagen creada (objeto o pintura) un valor útil y otro simbólico; así una maza de combate en la que hay labrado un oso, es además de una letal

² Ernst H. Gombrich, *La historia del arte*, Madrid, 1997, págs. 122-124.

³ A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, ob. cit., págs. 151-152.

herramienta; lo que hace que el jefe sea el jefe, sólo por el hecho de portarla... Codificar la realidad, es dominarla, pero la tribu en su mensaje reconoce un orden, más jerarquías, y en definitiva unas leyes de obligado cumplimiento.

Cuando los cristianos se proponen la tarea de escenificar sus creencias en imágenes, no lo hacen para cumplir con una iconografía ya existente sino porque su fe necesita algo más, y aunque antes nadie hubiera dado cuerpo a Cristo en un templo, el cristiano de raíces occidentales, sin el tabú idolátrico que marca a los judíos contra la imagen, no tendrá problemas en representar personajes y pasajes de sus sagradas escrituras. El problema del cristiano de las catacumbas era meramente formal, puesto que necesitaba encontrar asiento material, para unos preceptos que estaban claramente fijados.

Cuando especialistas contemporáneos de la imagen como Gubern, en una obra tan sugerente como *Patologías de la imagen*⁴ trata de revelarnos lo impura o contradictoria que es la iconografía cristiana, por tomar como modelo la pagana cultura grecorromana, no podemos dejar de sorprendernos por lo infortunado del planteamiento. Si el pintor paleocristiano toma como referente los modelos existentes en su civilización, lo hace, porque no conoce otros, y en realidad le parecen respetables, y sobre todo comprensibles por asociación, para aquellos conocidos, que como ellos, quieran iniciarse en los misterios del cristianismo.

Por otra parte, deberíamos citar una hipótesis que es bastante plausible: la utilización de modelos clásicos, como dioses mitológicos, tendría la función de ocultar a los ojos de la ley, los ritos que en las catacumbas se oficiaban. Los ejemplos de aplicación de modelos ya existentes para escenificar historia y creencias del primer cristianismo son amplios y variados. Representación de Orfeo como Cristo; es decir como hijo de Apolo, que con su lira domina la naturaleza, y que representa de manera clara la imagen del Salvador que se sacrifica bajando al averno a por lo que más ama, su querida Euridice. Encontramos también representaciones de un Hércules que se enfrenta a todo tipo de pruebas terribles; pero en este caso en aras de ganar la inmortalidad, el sacrificio lleva a la salvación, viene a transmitir la utilización del referente pagano.

⁴ Román Gubern, *Patologías de la imagen*, Barcelona, 2004, págs.111-112.

Otros pasajes del evangelio como el milagro de los panes y los peces queda representado por un inocente bodegón en el que se contemplan como simples viandas introducidas en un cesto de mimbre.

El primer cristiano no se plantea utilizar la cruz como símbolo de Cristo o salvación, pues en el contexto del aún existente Imperio Romano era sinónimo más bien de muerte, y además injuriosa y humillante, la que recibía un delincuente. En su lugar Cristo hallará una amplia y rica gama de referentes con los que transmitirse. En pocos años encontramos a Cristo caracterizado como un Apolo imberbe, como un Dios en forma de disco solar, como un moscóforo griego (fig. 2); que en el mundo clásico era entendido como sinónimo de filantropía, de amor al prójimo.

En estos primeros momentos se barajan muchos modelos que de alguna manera evalúan la mejor transmisión posible de ese mensaje de perdón y salvación que difunde su fe. Con el tiempo, ni el Apolo ni el disco solar se impusieron como símbolos evidentes, pero si el moscóforo, como buen pastor que cuida de su rebaño. También quedará otra imagen sólidamente vinculada al cristianismo: la paloma con la rama de olivo como personificación también de Cristo, al menos en su origen; pues posteriormente sería asociada con el Espíritu Santo.

Hay conceptos universales que acompañan al hombre desde sus inicios, tales como el del bien y el mal. La personificación del último concepto, el diablo, conoce representación desde los tiempos más arcaicos. De hecho, Mesopotamia, cuna de las primeras civilizaciones urbanas humanas, marcó el aspecto de bestia repugnante que más tarde heredarían judíos y cristianos. En este sentido, tal y como señala Vitta: "Aunque acabará confirmado en la Historia del Arte, este universo visual pertenecía a la existencia colectiva cotidiana, que se nutría del plano del folclore al tiempo que constituía su fuente"⁵. No debemos confundir fuente con significación, pues ello nos llevaría a reducir la imagen a un elemento limitado, cuyo origen marca indeleblemente para siempre su significado último.

⁵ Maurizio Vitta, *El sistema de las imágenes*, Barcelona, 2003, pág. 132.

Como sabemos, esto no es así. La maravillosa facultad de la imagen, es que su apariencia es sólo el principio de un proceso mucho más complejo, que exige del espectador trascender la mera denotación en busca del autentico sentido presente en la connotación. Y no se trata sólo de traspasar la mera apariencia de representación de un algo físico; también consiste, como propuso Panofsky, en trascender la lectura iconográfica tradicional, contextualizando ese símbolo en un momento histórico-cultural, que hace que nos demos cuenta de que es una comunidad la que dota de significado a una imagen, pues una imagen en sí misma no la posee. Panofsky denominó a este análisis como *iconológico*⁶, poniendo de manifiesto el peligro que puede tener el creer que la cadena de significados de una imagen está cerrada. Alguien podría decir sin equivocarse que la cruz –entendida como patíbulo ejemplar- es un invento romano, y que en ese sentido el cristianismo ha adoptado una imagen pagana. Pero lo que está claro es que no hay apropiación, sino más bien recontextualización. Un arqueólogo que no conociera el cristianismo podría pensar que la reiteración de esa imagen nos habla de muerte, castigo y humillación, asociándola erróneamente con el celo romano por hacer cumplir las penas, interpretándolo como otro conocido símbolo romano, el de las *fascēs*, esas varas de olmo con un hacha en su interior, que representaba la autoridad de determinado cónsul, y por extensión la del *imperium*.

En el momento en que una imagen, como representación de algo, cambia su significación profunda, es como si naciera de nuevo con estatuto propio y original. Las imágenes entendidas como símbolos mutan con el tiempo y el contexto, configurándose en un código sólo accesible para iniciados; esto es, pertenecientes a ese mismo tiempo y contexto: "En resumen: ver no es creer, sino interpretar. Las imágenes visuales tienen éxito o fracasan en la medida en que podamos interpretarlas satisfactoriamente"⁷.

El artista paleocristiano ve a Dios en un lejano más allá, y no tanto en el propio hombre, y al percibirlo en un reino de otro mundo, se detecta una orientación más a lo espiritual que a lo sensible; la idea es más importante que la forma que le da apariencia. Esto demuestra que aunque el cristiano primitivo se alimente de apariencias clásicas aborrece todo lo que es la cultura pagana, pues introduce un intenso espíritu místico, que paulatinamente abandona el sensualismo de la exhibición técnica, hacia un trabajo

⁶ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, 1970.

⁷ Nicholas Mirzoeff, *Introducción a la cultura visual*, Barcelona, 2003, pág. 34.

más tosco y humilde, pero que se centra en transmisión de significados y no en la exhibición estética. De hecho, estos artistas paleocristianos ni tienen formación, ni la deseaban; tal y como estima Gombrich⁸, poseían más afición que oficio.

Por tanto, debemos convenir que el cristianismo no hereda imágenes de Roma, las vacía para llenarlas de mero significado. Lo que sí hereda son más bien sus estrategias: entender la imagen como una herramienta útil y a la vez propagandística. Cuando el cristianismo no sólo es permitido, sino que se acaba convirtiendo en la religión oficial del Imperio con el Emperador Teodosio a final del siglo IV, dependerá necesariamente de ese imperio que le sanciona. La basílica romana (fig.3) sustituye a la oscura catacumba, pero en esta sustitución y búsqueda de nuevo emplazamiento no opera la exhibición de grandeza, sino más bien el pragmatismo de elegir un edificio civil, carente de ornamento, pero diáfano de cara a las audiencias y juicios que en él tenían lugar, como el Palacio de Justicia que era para un romano. El edificio responde a la necesidad de amplio espacio para la reunión comunitaria que precisa la liturgia para el romano cristiano, por lo que la elección de esa tipología de construcción respondía a una cuestión eminentemente práctica.

Cuando el imperio romano caiga, la única institución sólida de occidente será la Iglesia. Esta, se hará valer como heredera del poder imperial, también exhibiendo de manera inteligente mediante las imágenes, su aspiración a crecer y difundirse...

Tal y como apunté anteriormente el cristianismo en sus comienzos, será la única de las tres grandes religiones monoteístas, que utilice la imagen. Es muy probable que descubrieran su efectividad en la clandestinidad de la catacumba, como medio pedagógico urgente y de fácil asimilación, por asociación con mitos ya conocidos, tal y como ya se ha visto hasta este punto.

Ese romano converso, que se iniciaba en los misterios del cristianismo, no tenía los prejuicios de un judío, estando culturalmente más cerca de la exhibición de ídolos

⁸ E. H. Gombrich, *La historia del arte*, ob. cit., pág. 131.

que se podían contemplar en el Panteón, o incluso de la pintura decorativa que llenaba los muros de sus villas al estilo pompeyano⁹.

Los resultados de la imagen, desde un punto de vista de autoafirmación y de divulgación, debieron ser tan buenos, que cuando la Iglesia pudo officiar sus ritos desde la legalidad, nadie se planteó abandonar la iconografía instituida, pues formaba parte indisoluble de la tradición practicada desde muchos años atrás. Por otra parte, ya desde los últimos tiempos de las catacumbas, se introducen cada vez más pasajes de las Sagradas Escrituras, exigiendo por parte de los artistas en muchos casos tomar decisiones de lo más críticas a la hora de visualizar, por ejemplo, el número de magos que asistieron al nacimiento de cristo, o determinar el arma con la que acabó Caín con la vida de su hermano, pues igualmente es omitida en las sagradas escrituras¹⁰.

Cuando la Iglesia se convierte en una institución no perseguida, se abre al debate sobre la idoneidad de la utilización de la imagen. Ciertos sectores de la Iglesia, ante el peligro de caer en la idolatría que se denunciaba en el Antiguo Testamento, procedieron incluso a retirar imágenes de los templos. Freedberg se hace eco de una carta que S. Gregorio Magno dirigió al obispo de Marsella en el siglo VI, invitándole a reintegrar de nuevo al templo las imágenes retiradas de él: "La imágenes han de emplearse en los templos para que los iletrados puedan al menos aprender viendo en los muros, lo que no pueden leer en los libros"¹¹. Son los "libri idiotarum" (libros de analfabetos) que como el mismo Freedberg recuerda, ya fueron defendidos por San Gregorio de Nisa doscientos años antes. Esta resistencia a las imágenes tuvo importantes impulsores en padres de la Iglesia como San Agustín u Orígenes, que daban crédito a la prohibición hebrea, por entender que el culto a las imágenes llevaba a una idolatría similar a la que se profesaba en la Roma Imperial sobre las efigies del emperador.

En el transcurso de este debate que coincide con las invasiones de los bárbaros centroeuropeos, en el imperio romano occidental se da un hecho que demuestra que la iglesia aún teniendo muy claro el mensaje que ha de difundir, no desprecia medio alguno en beneficio de tal empresa. La representación religiosa empieza a sufrir una

⁹ A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, ob. cit., pág.169.

¹⁰ Meyer Schapiro citado en M. Vitta, *El sistema de las imágenes*, ob. cit., pág.128

¹¹ David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, pág.198.

progresiva, pero constante contaminación de modos y motivos del arte rudimentario, y tosco que del Este traen las diferentes familias de bárbaros. La paradoja histórica, surge cuando nos damos cuenta que pagano origen fue el del arte paleocristiano, e igualmente pagano es el adquirido del bárbaro; la iglesia integra y utiliza a su favor a las hordas del Norte, consiguiendo que esa contaminación formal se traduzca en una evangelización del bárbaro, que utiliza su lenguaje para asimilar a Cristo (fig.4). Los bárbaros cristianizados ponen su estética al servicio de una Iglesia que ha sabido llenar el vacío del poder dejado por la caída del Imperio Occidental en 476.

Aunque autores como Hauser, denuncian que la introducción de formas bárbaras supusieron para el arte occidental una ruptura y un freno, lo cierto es que a la larga lo que aportará este arte decorativo, de sintético geometrismo, es la solidez y gravedad gótica. Paralelamente en el Imperio romano Oriental, esto es Bizancio, se conserva un estilo de evidente eco romano, y de gran exhibición de lujo y riqueza, donde el emperador, Rey y Papa a la vez, se incluye en el ábside a la diestra de Cristo. Es precisamente en Bizancio, donde el poder político entiende y utiliza perfectamente el poder propagandístico de la imagen, donde tendrá lugar la más encendida disputa alrededor de la imagen, conocida como la de los iconoclastas.

El emperador León III el Isáurico dictó en 730 la prohibición de imágenes sagradas. Aunque pueda parecer que buscaba atacar la supuesta idolatría en la que estaba cayendo el pueblo, lo cierto es que le guiaron más bien razones políticas. El César, que es también Papa, detecta que ciertos monasterios con monjes que no responden directamente a su autoridad, ganan paulatinamente influencia política sobre un pueblo que venera los iconos sagrados que se encuentran en tales monasterios. Prohibiendo el culto, acababa con ese creciente poder, y además contentaba a importantes sectores de su ejército de origen judío y musulmán, y que en ese momento combatían en la frontera con el emergente Islam, que veía como idólatra al Bizancio que aspiraba a conquistar.

Tras unos años de persecución y destrucción de toda imagen salvo la de la cruz (fig. 5), en los que el pueblo tuvo que venerar imágenes clandestinamente, los iconos bizantinos adquirieron si cabe mayor naturaleza sagrada. Al final, la disputa suscitó una decidida y concluyente reflexión sobre la utilización de la imagen, que se materializó en

el II Concilio de Nicea (787), que confirmó decididamente el culto a las imágenes, aunque concretando y diferenciando: se permite la veneración entendida como medio de conexión con el referente representado, y prohíbe la adoración entendida como idolatría que proyecta su fe en la representación concreta. De ahí que en la alta Edad Media, a resultas de este juicio, encontremos pocas obras de bulto redondo para evitar los más bajos sentidos ante sus palpables volúmenes ¹².

Es precisamente en la Edad Media donde encontramos los mejores ejemplos de defensa de la imagen de la mano de padres de la Iglesia como Santo Tomás de Aquino, que hacía una encendida defensa de la utilización de la imagen, concretando además las virtudes de ello: "Tres razones para la existencia institucionalizada de imágenes en la Iglesia: primera, la instrucción de los analfabetos, que podrían aprender en ellas como en los libros; segunda, el misterio de la Encarnación, y los ejemplos de los Santos podrían perdurar más firmemente en nuestra memoria viéndolos representados a diario ante nosotros; y tercera, las emociones se estimulan más eficazmente con cosas vistas, que con cosas oídas"¹³.

El juicio y defensa emitido por Santo Tomás de Aquino será apoyado posteriormente por San Buenaventura, quedando tales razones, como fundamento básico de la utilización de las imágenes hasta el Concilio de Trento en el siglo XVI. Será justo en ese siglo cuando de alguna manera la cuestión de la imagen en el seno de la Iglesia genere nuevas y problemáticas vicisitudes. En el contexto del hedonismo del Renacimiento Italiano, la imagen religiosa es elevada al culmen del preciosismo y de la mera exhibición; más de apariencias, que de esencias, tal y como fue propio en el simbólico y trascendente arte del románico y gótico presente en las catedrales del medioevo (fig.6).

¹² Matilde Azcárate Luxán, "Iconografía y arte religioso" en *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*, Madrid, 2001, pág. 61-67.

¹³ Tal y como señala Freedberg, la última parte de la cita de Santo Tomás es sólo una paráfrasis del "dictum" Horaciano: "Lo que la mente absorbe por los oídos, la estimula menos, que lo que se le presenta a través de los ojos y lo que el espectador puede creer y ver por sí mismo". D. Freedberg, *El poder de las imágenes*, ob. cit., pág.197.

Curiosamente, de alguna manera la cuestión de la imagen fue la que generó el cisma de la Iglesia, por parte de Lutero en 1517. Como se sabe este agustino protesta públicamente para denunciar un poder papal que exhibe una exagerada orientación de lujo mediante una rica y envidiada ornamentación de sus templos, a costa de la venta de indulgencias. El Papa Julio II, en el contexto del Renacimiento en el que los poderosos estados vecinos del Vaticano publicitaban su poder mostrando las mejores obras de los mejores artistas, no podía soslayar la responsabilidad de dotar de belleza y poder a la cátedra de Pedro en la tierra.

Con la muy loable intención de no quedar eclipsado por la grandeza de familias como los Médici en Florencia, o los Sforza en Milán, impulsó para más gloria de la Iglesia todo tipo de encargos artísticos que iban desde su famosa tumba del inmortal Miguel Ángel, hasta la faraónica reconstrucción de la Basílica de S. Pedro, a manos de Bramante. Esta última obra exigió tal esfuerzo económico, que propició la obtención de fondos mediante una cuestionable venta de salvaciones a módicos precios. Cuando Lutero se separa de Roma, lo hace también de la imagen, pues la asocia a dos aspectos que abomina: el lujo que exhiben, y la idolatría que generan, entendidas como inmorales becerros de oro.

La Iglesia tendrá que confirmar su fe en la imagen de manera decidida y determinada, dos veces en la historia. La primera, durante el Concilio II de Nicea (787) tal y como se ha visto, generada por un ataque a la utilización de la imagen; y una segunda, generada también por un ataque a ésta por parte de los protestantes, lo que impulsará una toma de postura al respecto dentro del Concilio de Trento (1545-1563).

Desde luego que este concilio se enfrenta a otros problemas que no consisten sólo en el rechazo de la imagen, pero lo cierto es que la Iglesia ante un cuestionamiento tal de este aspecto particular, deberá llevar a cabo una reflexión profunda, de cara a plantearse críticamente, si efectivamente la imagen hace algún servicio a la fe. Por tanto, el poner en duda un planteamiento, exige un esfuerzo de cara a encontrar justificaciones sólidas que lo mantengan, por lo que el ataque puede convertirse en un auténtico fortalecimiento de aquello con lo que se quiere acabar, y eso fue precisamente lo que le ocurrió a la imagen en Trento; lejos de ser debilitada, obligada al menos a su

parcial desaparición, supuso un reforzamiento que la llevó a convertirse en un arma contrarreformista de primer orden.

A partir de una revelación, San Ignacio de Loyola creará un ejército de la fe –la Compañía de Jesús- que como veremos más adelante tuvo gran influencia en general en las reflexiones habidas en Trento; y en particular en las que afectaban a la utilización de la imagen. Previamente se hace necesario subrayar la íntima relación que los jesuitas tuvieron con la imagen casi desde el mismo momento de su nacimiento como congregación.

Tal y como explica Gombrich en su “Breve Historia del Mundo”¹⁴, un Ignacio de Loyola, soldado herido en el sitio de Pamplona, experimenta una revelación que le impulsa en vez de a participar en conflictos bélicos generados por la Reforma, a viajar a París para formarse intelectualmente y así prepararse para la auténtica batalla: la de la fe. Su formación integral incluyó el educar previamente su propia voluntad, para que fuera el conocimiento, y no la pasión ni el orgullo, el que le ayudara a emitir juicios justos a favor de la Iglesia de Roma. El Papa autorizó que el ejército jesuita entrara en combate en 1540, justo para influir sólo un par de años después en el Concilio de Trento, donde los jesuitas exhibieron no sólo estrategias de ataque contra los luteranos, sino también ejercicios de autocrítica, tendentes a eliminar ciertas desviaciones o abusos que había en el seno de la Iglesia Católica.

La cruzada que acomete San Ignacio de Loyola más que contra los propios luteranos, es contra la ignorancia de aquellos que sin saber ni conocer criterio alguno, pueden ser desviados del camino hacia la verdad única. Su propio ejemplo de formarse para vencer al hereje desde la luz del saber, será su mensaje y obra como herramienta contrarreformista. La Compañía de Jesús, a la postre, se encargó de acercar al Cristo católico desde la fe y desde la Razón, y en ambos casos propuso la imagen como uno de los medios más poderosos para ello.

Una de las grandes aportaciones de San Ignacio fue proponer un método que propiciará un encuentro con el Señor en el plano del espíritu: los ejercicios espirituales.

¹⁴ E. H. Gombrich, *La historia del arte*, ob. cit. págs. 213-214

Estos, respondían a un protocolo que consistía básicamente en propiciar mediante el encierro y la meditación, la proyección del fiel más allá de su realidad corpórea, para acceder como testigos y parte, a pasajes del propio evangelio, y en último caso al encuentro directo con Jesucristo. Para este viaje del espíritu, San Ignacio recomendaba una premisa necesaria, sin la cual los ejercicios fracasarían: la composición del lugar mediante la visualización, esto es, la creación o recreación de imágenes concretas en nuestra mente, tratando así de trascender la idea abstracta, en aras de una materialización concreta:

“Ejercicios Espirituales, Primera semana, Primer ejercicio, primer preámbulo: El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que la contemplación o meditación visible, así como contemplar a *Christo* nuestro señor, el qual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o un monte, donde se halla *Jesu Christo* o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En lo invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo”¹⁵.

Por otra parte, San Ignacio de Loyola, miraba con desconfianza y distancia las manifestaciones irracionales de la fe, como el éxtasis o las visiones, pues entendía que la experiencia religiosa podía perfectamente quedar circunscrita a lo marcado por la crítica y la racionalidad. No hay conflicto alguno con los ejercicios espirituales, y de hecho la imagen para S. Ignacio funciona como una ayuda para acceder a un estadio superior de la conciencia. Fácilmente podemos asociar la intención educativa como medio de llegar racionalmente a Cristo, con la creación de imágenes –mentales- que el propio San Ignacio recomienda; eso sí, para facilitar la comprensión de los temas, y que estos sean luego buena base para alcanzar esa “composición de lugar” recomienda que las representaciones sean reducidas a lo esencial, con pocas figuras y sin elementos

¹⁵ San Ignacio de Loyola, *Obras completas*, edición manual y transcripción, introducción y notas de Ignacio Iparraguirre, S. I., y Cándido de Dalmases, S.I., Madrid, 1977, págs.221-222.

anecdóticos o banales que puedan desviar al fiel de una experiencia evidentemente formativa¹⁶.

San Ignacio de Loyola, se presenta así como una figura fundamental en la utilización de la imagen en la historia de la Iglesia. Entiende que la eficacia de las imágenes asiste a su proyecto en varios ámbitos: por una parte despiertan emociones reforzando la memoria, pues el fiel ante la imagen experimenta una empatía que no consigue el texto¹⁷, pero además debemos convenir con Vitta, que una virtud reconocida a las imágenes es la capacidad de transformar las emociones en experiencias cognitivas¹⁸, dando así sentido a lo expuesto por Collingwood cuando éste asocia arte y verdad: “La tarea del arte según este punto de vista, sería construir mundos posibles, algunos de los cuales, posteriormente, el pensamiento descubriría que son reales, o la acción los haría reales”¹⁹.

Tal y como demuestra Cantera Montenegro, la imagen dentro del Concilio de Trento, apoyará todas y cada una de las reivindicaciones de los contrarreformistas, siendo de utilidad para la escenificación y recordatorio de lo que el buen cristiano debe o no creer. Así, por ejemplo, de cara a subrayar el dogma esencial cristiano, la redención, el arte postrentino producirá imágenes que exhiben la piadosa asistencia al prójimo. En general la imagen reivindicará la validez de todos y cada uno de los sacramentos que los protestantes rechazan, como el de la penitencia y la confesión, pues defendían que con el bautismo estaban perdonados todos los pecados²⁰.

La imagen se presenta como un útil medio de información y dirección en la formación religiosa del fiel, evitando desviaciones doctrinales tan importantes y tentadoras como la consistente en interpretar libremente las sagradas escrituras. La imagen, cuadro o escultura, toma forma en el templo para transmitir un compromiso y unas normas, que de manera rápida, y a la vez sentida asume el orante, introduciendo éstas en su meditación, tal y como recomendaba el propio San Ignacio.

¹⁶ Eugenio Battisti, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, 1990, pág.177.

¹⁷ D. Freedberg, *El poder de las imágenes*, ob. cit., pág.198.

¹⁸ M. Vitta, *El sistema de las imágenes*, ob. cit. Págs. 27-28

¹⁹ R. G. Collingwood, *Los principios del arte*, México D.F., 1993, pág. 267.

²⁰ Cantera Montenegro, “El mensaje del arte religiosos después del concilio de Trento” en *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte*, Madrid, 2001, pág. 119

La última sesión del Concilio de Trento se dedicó al estudio y análisis del papel que podía desempeñar, el arte religioso sobre las conciencias de los fieles. Tales conclusiones se publicaron en un Decreto de Fecha 3 de diciembre de 1563, en el que se proponían una serie de pautas y consejos a seguir:

1.- Se propugna el uso de las imágenes, haciendo la obligada recomendación del II Concilio de Nicea, de no caer en la adoración, sino buscar la veneración; llegar mediante la imagen al santo.

2.- Se reconoce y mantiene las propiedades pedagógicas de la imagen de cara a instruir en el recto ejercicio de la fe a los fieles.

3.- Se reconocen ciertas desviaciones anteriores en la realización de imágenes al contener éstas elementos y licencias no presentes en las escrituras que además degeneraron en falsas creencias y supersticiones.

4.- No pueden colocarse imágenes en desusadas sin la aprobación del obispo.

5.- No se admitirán nuevos milagros o reliquias sin la aprobación del obispo²¹.

Es pública y notoria la gran influencia que tuvieron los teólogos españoles en Trento, y muy particularmente los jesuitas, una recién nacida orden que introducía ideas y seguridad en un momento delicado para el cristianismo occidental. Concretamente dos compañeros de San Ignacio de los tiempos universitarios en París, el padre Salmerón y el Padre Láinez, acudieron a Trento en calidad de asesores técnicos en materia teológica. Causaron, por sus conocimientos y profunda convicción, un impacto en el concilio que acabó generando en muchos casos adhesiones a la Compañía.

De alguna manera en este ambiente no sólo prosperaron los ejercicios espirituales como útil método de meditación y acercamiento a Jesucristo; las cuatro semanas que se proponen para realizar los ejercicios acaban con unas reglas que dan a entender los resultados obtenidos. Estos son dieciocho, y concretamente el octavo supone un espaldarazo para el poder que la imagen puede tener en la experiencia espiritual: “Alabar ornamentos y edificios de iglesias, asimismo imágenes, y venerarlas según que representan”²². Igual que San Ignacio propone un acercamiento íntimo y sincero con Jesucristo mediante sus ejercicios, los resultados del Concilio de Trento en lo tocante a imagen se podrían resumir en un acercamiento a la figura de Cristo y al

²¹ Ibidem, pág. 122.

²² VV.AA., *Historia Universal Salvat* (tomo 13), Madrid, 2004, pág. 432.

resto de personalidades sagradas que se muestran más accesibles, con una expresión anímica que lleva al fiel a ver la imagen de Cristo como familiar y entrañable de manera similar a como lo sentían los místicos del siglo de oro español.

Pero en Trento, además de confirmar ciertos artículos de fe, se hizo un ejercicio de autocrítica, tratando de evitar ciertas licencias tomadas durante el Renacimiento y el Manierismo, tal y como recoge el tercer consejo o pauta del Decreto sobre las imágenes. Uno de los artistas más criticados por tomarse libertades iconográficas en sus composiciones fue Miguel Ángel, pues en tiempos del Concilio se vieron sus imágenes del Juicio Final en la Capilla Sixtina (fig. 7), como las típicas interpretaciones libres de la Biblia que propugnaban los luteranos²³. Se sabe que incluso se propuso destruir los frescos por su manifiesta incorrección teológica. Gracias a Dios no se hizo nada a tal efecto, salvo censurar la impúdica desnudez de ciertas figuras sagradas con los calzones que el pintor Volterra, conocido irónicamente desde entonces como “el Bragaccione”, realizó a tal efecto.

Pero lo cierto es que si se confiaba en la imagen para transmitir certezas en tiempos de debate, se hacía necesario concretar una iconografía de unívoco significado. El problema puede llegar cuando se trata de representar un misterio, que conceptualmente y mediante la palabra el fiel asume, pero ¿cómo materializar la Santísima Trinidad?. De nuevo en este atolladero que puede propiciar la imagen, acude el rigor racional de los jesuitas, que mediante Francisco Suárez proponen que tal representación ha de ser metafórica²⁴, con lo que se asume que la imagen va más allá de un mero icono que trata una realidad objetiva, para ser un código que transmite conocimientos, igualando la imagen a la palabra. Como es bien sabido, los jesuitas no se quedaron solo en el plano de la discusión teórica, sus aportaciones en el Concilio de Trento se pusieron en práctica en su reconocida labor apostólica que les llevó a los últimos confines del mundo. La imagen del fraile medieval, dogmático en la autocomplacencia del que se sabe dominador de la escena espiritual occidental, es renovada de manera inteligente por un jesuita que es consciente que la cuestión de la fe se gana convenciendo, y no imponiendo. Sus estrategias se fundamentan en la formación en carne propia de un criterio sólido, que posteriormente es transmitido desde

²³ E. Battisti, *Renacimiento y Barroco*, ob. cit., pág. 178

²⁴ R. Gubern, *Patologías de la imagen*, ob. cit., pág. 91.

una labor pedagógica, en la que la imagen se configura como herramienta fundamental contra la herejía.

Tradicionalmente cuando se habla de arte Jesuita, inmediatamente aparece el Barroco como época de surgimiento y esplendor de éste. Pero se hace necesario matizar tal afirmación, y de igual manera definir correctamente esa época artística que tuvo lugar entre el siglo XVII y el XVIII para concretar la implicación y aportaciones que en realidad podemos relacionar con la Compañía de Jesús.

En si misma la denominación “Barroco” es problemática, pues responde a una visión peyorativa que entiende este movimiento como algo recargado, de extrañas mezclas y evidente resultado grotesco. El problema de las denominaciones de los momentos históricos, es que son obra del movimiento posterior que lo niega, o al menos aspira a olvidarlo. De igual forma “gótico” despreciaba el origen godo y bárbaro de las desmesuradas catedrales, y “Manierismo”, trataba de denunciar la excesiva dependencia, por no hablar de fijación, que un grupo de artistas tenía en los maestros del Cinquecento.

Si algún historiador del arte ha estudiado profundamente el Barroco de cara a definirlo, fue sin duda Wölfflin²⁵. Desarrolló un sistema basado en el análisis comparado entre características del movimiento precedente, es decir, entre el Renacimiento y el Barroco. El resultado consistió en proponer cinco pares de conceptos donde ambos movimientos exhibían su antagonismo:

- Del Renacimiento lineal, se pasa a un Barroco pictórico.
- Del Renacimiento superficial, se pasa a un Barroco profundo.
- Del Renacimiento de forma cerrada, se pasa a un Barroco de forma abierta.
- De la claridad del Renacimiento, se pasa a la falta de claridad del Barroco.
- De la variedad del Renacimiento, se pasa a la unidad del Barroco.

El problema de asumir estas categorías, es que la modelización del fenómeno no nos deja ver que existieron varios Barrocos, tal y como propone Hauser²⁶. No sólo hay

²⁵ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, 2002.

²⁶ A. Hauser, *Historia de la literatura y el arte* (tomo II), op. Cit., pág. 105.

un Barroco católico y militante que bebe de las normas vistas en el Concilio de Trento, también hay un Barroco cortesano que responde a las expectativas de las monarquías absolutistas, e incluso un Barroco protestante y burgués en los Países Bajos. El objetivo común desde luego es el propagandismo y difusión del modelo que cada estamento propone, pero los medios y los resultados son manifiestamente distintos.

Paradójicamente el arte contrarreformista jesuita, ya desde su nacimiento, exhibe una sobriedad y una lógica formal que lo aleja de la visión de lujo y espectacularidad típica del Barroco. Así lo atestigua una obra jesuita tan paradigmática como “Il Gesù” de Roma (1575-77) (fig. 8). Desde luego que este templo supone una ruptura respecto al típico templo renacentista, pero nace además como un modelo repetible y aplicable, y como distintivo contrarreformista. Il Gesù tiene dos características esenciales que satisfacen simultáneamente dos aspectos poco conciliables. Por una parte se configura como imagen simbólica al tener la planta en forma de cruz contra los experimentos renacentistas, pero además tal modelo responde a la necesidad práctica de congregar de manera más lógica a los fieles en una nave central²⁷.

Del Gesù nace una curiosa simbiosis, pues retoma la espiritualidad simbólica de la planta medieval, pero sin rechazar el legado clásico obtenido por el Renacimiento, materializado en interiores grandes y espaciosos, coronados por una luminosa y una majestuosa cúpula. A resultas de tales características es fácil concluir, tal y como lo hace Pijoan, que el Gesù no es Barroco, pues nada recargado u ostentoso encontramos en el templo erigido por Della Porta²⁸. El propio Pijoan al hablar de Jesuitas, habla más bien de estilo trentino y cita a Camón Aznar para definirlo: “En las arquitecturas trentinas todo es limpio, patente y reductible a lógica justificación. Se suprimen los pórticos con su ilusionismo perspectivo, y las columnas exentas con sus evocaciones naturalistas y escultóricas son sustituidas por los fustes empotrados hasta su mitad en el bloque de la fachada”²⁹.

El arte jesuita, su imagen, es análoga a su concepción racionalista y crítica. En él todo tiene un sentido y un fin, y si bien con el correr del tiempo, y derivado de los

²⁷ E. H. Gombrich. *La historia del arte*, ob. cit., pág. 388.

²⁸ José Pijoán, *Summa Artis*, Tomo XVI: *Arte barroco en Francia Italia y Alemania*. Madrid, 1957, pág. 347

²⁹ Camón Aznar citado en J. Pijoán, *Arte barroco en Francia Italia y Alemania*. Madrid, ob. cit., pág. 345

acontecimientos, se puede detectar cierta magnificencia y espectacularidad; ésta no debe ser entendida como la vacía exhibición de lujo y teatralidad de un barroco como el cortesano, sino más bien como una estrategia coherente con la propia misión de la compañía: la difusión de un mensaje mediante la propaganda. Propaganda es una palabra que en la actualidad ha adquirido un sentido de influencia ideológica negativa, como medio para un adoctrinamiento social en un sentido político. El origen del término es precisamente el de la contrarreforma, cuando el Papa Gregorio XV crea en 1622 la *Congregatio de Propaganda Fide*, cuyo fin esencial era dar o conocer, difundir o publicitar (del latín “propagare”) la versión de Roma ante el ataque de Lutero, que suponía un cisma apocalíptico aprovechado por ciertos príncipes y reyes para romper el vasallaje político y económico adquirido con el Estado Vaticano.

Los jesuitas nacieron para el mismo fin, imponerse en una Europa donde los argumentos luteranos prendían con increíble facilidad en todos los estamentos sociales. Dar a conocer la auténtica palabra de Dios les llevará en su apostolado al lejano oriente trescientos años antes de que ningún predicador protestante llegue a esas latitudes. La propaganda en manos de los jesuitas adquiere un sentido de esfuerzo y búsqueda de estrategias y argumentos no basados en la mera descalificación, sino más bien en la propuesta de un modelo propio; que ejemplar y lógico, sea la mejor demostración de que la verdad está con ellos. El compromiso fundamental de los jesuitas con la propaganda es sin duda el que se demuestra en el ejercicio de una de sus virtudes más reconocidas: la de educadores, y no precisamente en un ciego dogmatismo, sino más bien en la búsqueda de la verdad a la luz de la razón.

Su vinculación con el racionalismo es legendario. Descartes se educó con los jesuitas, y el arte y las imágenes de éstos también destila lógica, o como poco, clara intención que aunque se sirva de la emoción y la estética, no se queda en ella. Sabemos que el propio San Ignacio de Loyola “miraba con desconfianza las manifestaciones exteriores de la devoción, como el éxtasis y las visiones. La religión debía quedar reducida en los límites de una rigurosa crítica y racionalidad”³⁰, de ello se infiere que también de la esfera del arte debía quedar excluida la sensiblería o la superficialidad de bellas, pero vacías apariencias.

³⁰ E. Battisti, *Renacimiento y Barroco*, ob. cit., pág. 177.

El lujo y la espectacularidad se utilizará como medio para conseguir un fin. El ejemplo del Gesú de Roma, cien años después de su construcción, puede servir de ejemplo. Tal y como refiere Francis Haskell, en un momento en el que los jesuitas gozaban de un importante prestigio en Roma, llegó en 1664 el sacerdote español Miguel de Molinos predicando unas doctrinas sumamente atrayentes (administración diaria de la comunión si el fiel lo deseaba; o proponer la contemplación pasiva en lugar de la meditación activa) que rápidamente le granjeó gran número de seguidores, eclipsando peligrosamente a la Compañía. El general de la Compañía por aquel entonces, Oliva, estimó oportuno hacer una exhibición de poder en la decoración que se llevaba a cabo en el interior del Gesú, de cara a restaurar su prestigio.

Su materialización estuvo a cargo de Gaulli en el espacio de la bóveda donde “El triunfo del nombre de Jesús” (1672-85) (fig. 9) no representa ninguna escena sagrada del evangelio, ni tema teológico alguno, es más bien un homenaje glorificador a la Compañía y su misión³¹. Gaulli, para buscar el asombro del espectador, utilizó un punto de vista insólito y espectacular utilizado anteriormente por Pietro da Cortona. El fiel, al mirar hacia la bóveda contempla un círculo dorado con el emblema *IHS*, que irradia unos poderosos rayos de luz que atraviesan a querubines y santos, pero que fulminan a herejes, haciéndoles caer. El espectáculo en este caso responde a una estrategia comunicativa; la de transmitir un poder, y mostrar el resultado que conlleva la herejía, en claro mensaje al padre Molinos y sus acólitos.

Pero este caso es una excepción, pues los templos jesuitas que se difundieron por todo el mundo respondían más a aspectos prácticos, que meramente estéticos o escénicos. Sólo podía transformar ésta actitud la necesidad de transmitir, propagar; y en ese caso el arte jesuita, más allá del banal espectáculo genera un profundo simbolismo que no busca conmover sino más bien mover el entendimiento del fiel. Su faceta práctica queda perfectamente ejemplificada en España, donde los jesuitas adoptaron la sobriedad y el rigor del estilo herreriano³².

Battisti en su obra “Renacimiento y Barroco” es taxativo a la hora de afirmar que es errónea la típica asociación de Barroco con pensamiento jesuita, citando a un gran

³¹ Francis Haskell, *Patronos y pintores*, ob. cit., págs. 94-95.

³² José Manuel Pita Andrade, “La arquitectura española en el siglo XVII” en *Summa Artis XVI*, pág. 446.

número de especialistas en arte jesuita que confirman que éste huye del lujo exhibicionista: “Si tenemos en cuenta las insistentes condenas frente a todo abuso y fasto decorativo que se repiten en los decretos de la Compañía al final del siglo XVII, podemos decir que el siglo XVII por su amor a la ostentación, fue antijesuitico, y no al contrario”³³.

La comprometida labor educativa llevó a los jesuitas a posicionarse no sólo junto a la razón, tampoco la ciencia les fue ajena. Años después de los frescos de Gaullí, en 1685, llegó un jesuita llamado Pozzo que lo superó en espectacularidad. En este caso el artista también representó un tema propagandístico, como era la “Apoteosis de San Ignacio” (fig. 10). Como en el fresco de Gaullí, en esta bóveda central (más grande), Pozzo representa la ascensión a los cielos del santo fundador escoltado por figuras angélicas. Si bien sigue presente la intención de afirmar el prestigio y poder de la orden religiosa, desde un punto de vista formal, hay una espectacular demostración de dominio de las ciencias y la geometría. La ilusión perspectivista aumenta al simular columnas falsas pintadas que se yerguen como los ángeles a un cielo infinito. El fiel, anonadado, asiste al milagro de proyectarse con el Santo, más allá de una bóveda que ya no existe, y que en todo caso crea un efecto de techo roto. Para la época, como explica Pijoan, más allá del valor estético, esta bóveda tenía valor científico, y también simbólico demostrando el íntimo vínculo entre jesuitas y la búsqueda del conocimiento.

Un curioso y explícito ejemplo de esta íntima relación con las ciencias lo encontramos en la Iglesia de San Sulpicio en París (1674) (fig. 11). Si observamos la fachada encontramos un cuerpo central con columnata y dos torres que hacen del conjunto un cuerpo simétrico. Pero esta simetría es sólo aparente; mientras la torre de la izquierda oculta bajo su celosía un campanario, la otra es en realidad un observatorio astronómico en el que emplazar un telescopio: “Fueron, pues, construidas con intención de satisfacer una diferente necesidad. ¡Piedad con las campanas y ciencia con el telescopio!. Casi con la misma importancia: Religión y conocimiento en el siglo XVII se disputaban la atención de los jesuitas”³⁴.

³³ E. Battisti, *Renacimiento y Barroco*, ob. cit., pág.209.

³⁴ J. Pijoán, *Summa Artis*, Tomo XVI: *Arte barroco en Francia Italia y Alemania*. Ob. cit., pág. 259.

Su labor misionera les llevó a América, donde acudieron reclamados por su manifiesta competencia en la educación. Concretamente la Real Audiencia de Quito los reclamó en 1578 a Felipe II. Diez años después el monarca les concedería el permiso para establecerse allí, y en 1620, después de décadas formando profundamente a sus alumnos, se les concedió el rectorado perpetuo de la recién fundada Universidad de San Gregorio Magno. Ningún conocimiento les era ajeno, y en ese sentido su presencia transcendía de la mera docencia, pues no sólo promovían económicamente la construcción de sus singulares templos, sino que también se atrevían a construirlos ellos mismos. Buen ejemplo de ello fue el Padre Juan Bautista Egidiano, director de la Iglesia de la Compañía en Cuzco. Sus contemporáneos cuentan de este sacerdote que no sabiendo de arquitectura “se puso a la vejez a aprenderla en los libros y se hubiese hecho tan primoroso y excelente maestro enseñándolo con gran paciencia y agrado a unos indiecillos, que en su vida habían cogido el pico ni la regla en las manos, a labrar y a edificar con tanto acierto, limpieza y primor, y llenado esta ciudad de artífices aventajados”³⁵.

Otro integrante de la Compañía, el hermano Marcos Guerra llevó a cabo la ampliación y remodelación que convirtió la Iglesia de Quito (fig. 12) en uno de los más importantes logros del arte colonial en Sudamérica. Frente a la sobriedad típica de los templos jesuitas, el de Quito es una exhibición de preciosismo ornamental, pero sin ostentación pues la profusa decoración que cubre absolutamente todo el interior, desde el suelo a la bóveda constituye una metáfora intensa y vehemente de cercanía y color; ese que busca el fiel en el desconsuelo. Compuesta por lacerias y encajes de todo tipo elaboradas en estuco que alternan el rojo y oro, el resultado simbólico es el de un “ascua de oro”³⁶, un corazón de Cristo en el que se penetra, ya no para la admiración de un tesoro, sino para adquirir una experiencia vital que empuja a ser repetida. De nuevo se impone el símbolo como medio para transmitir, aunque sólo sean intuiciones de la cercanía de Jesucristo.

En el ámbito colonial barroco encontramos también buenos ejemplos de pintura, que confirman el compromiso de los jesuitas por transmitir un modo de fe que penetra

³⁵ Santiago Sebastián López, “El arte iberoamericano del siglo XVI” en *Summa Artis XXVIII*, Madrid, 1996, pág. 80.

³⁶ Santiago Sebastián López, “El arte del siglo XVII: Guatemala y centroamérica, Colombia, Venezuela y Ecuador” en *Summa Artis XXVIII*, Madrid, 1996, pág. 612

hasta el entendimiento sin quedarse en la mera superficialidad estética, indicando o sugiriendo a los pintores recursos que manifestaran, más allá de la representación de personajes sagrados, el mensaje que estos lanzan a aquellos que los contemplan. Así, Angulo señala que el pintor Baltasar de Echave Orio, cuya labor se centró en México a finales del XVI, en un cuadro como “Oración en el huerto” y por consejo de los jesuitas: “procuró subrayar el dolor de Jesús con unas gotas de sangre que corren formando después varios hilos en la peña donde se agota; más abajo en primer término, aparece el simbólico lirio, y junto a él, tres rosas”³⁷.

La labor de los jesuitas desde un punto de vista iconográfico es renovadora, pues del ansia de refundación de Trento salieron ideas y conceptos nuevos a subrayar de Cristo y de su pasión que ellos aplicaron con gran celo; uno de esos temas fue la incorporación de la idea de la soledad, de tal manera que imágenes donde encontramos a un Jesús desamparado como la citada oración en el huerto, la flagelación, la coronación con espinas, o el *ecce homo* ante Pilatos serán temas originales en la historia de la iconografía cristiana. Con la presencia de la soledad en la imagen se buscaba promover una relación más íntima y personal; aludiendo desde luego al sacrificio por toda la humanidad, pero incidiendo de manera especial en que esa pasión importa al que la contempla. Ese desamparo tan dramático desencadena una empatía en el espectador, que desemboca en un sentimiento de dolor o compasión³⁸, que de esta manera acaba por dar sentido a su propio sufrimiento. Por otra parte, la sangre de Cristo, es una reivindicación de la eucaristía, pues alude al sacramento negado por los protestantes, que rechaza el fenómeno de la transustanciación (la sagrada transformación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo).

En la Iglesia de Gesú, donde sólo a posteriori se introdujo el Barroco como decoración interior, también advertimos como la imagen expresa una declaración de intenciones, una solemne demostración de voluntad. En el altar de San Ignacio, en su parte baja se pueden observar dos grupos escultóricos que califican perfectamente el significado del santo para la historia de la Iglesia. Uno representa la religión derribando las herejías, mientras un niño aprende a leer, en clara alusión a su misión educativa. El grupo de la izquierda es la representación de la fe en auxilio de la autoridad legítima

³⁷ S. Sebastián López, “El arte iberoamericano del siglo XVI”, ob. cit., pág. 284.

³⁸ Cantera Montenegro, “El mensaje del arte religiosos después del concilio de Trento”, ob. cit., pág. 149.

amenazada por el usurpador; en clara cita del protestantismo. Tal y como hace notar Pijoan, la Compañía sustituye la Pobreza y Obediencia de las órdenes mendicantes, por la Disciplina y la Educación³⁹.

El pragmatismo jesuita, su visión lógica y rotunda de lo trascendente queda perfectamente reflejada en el testimonio de un intelectual avalado por la historia: así hablaba Goethe de los jesuitas y del arte de sus templos: “En cuanto a la decoración, acumulan oro, plata, metal, piedra tallada con tal magnificiencia y riqueza, que ciega a los mendigos de todas las clases. Tampoco falta de vez en cuando mal gusto con que reconciliarse con la humanidad y atraérsela. Está por entero dentro del genio del servicio divino externo católico; pero jamás lo había visto realizado con tanta razón, habilidad y consecuencia como por los jesuitas. Todo en ellos muestra que no se obstinaban como otros sacerdotes de la Orden en una piedad vieja y estrecha, sino que, siguiendo al espíritu del tiempo, la rehacían con pompa y magnificiencia”⁴⁰.

Desde su actitud crítica y exigente, la Compañía de Jesús hará de la imagen un vehículo privilegiado para la transmisión tanto de elementos objetivos y racionales, como de otros más emocionales y afectivos. Su papel es fundamental no sólo toca a la Historia de la Iglesia, también por extensión a la de Occidente en lo referente a utilización de la imagen. Dentro de la Iglesia consigue reorientar positivamente el arte religioso que en el Renacimiento, y ya desde la Baja Edad Media empezaba a consistir en la mera exhibición estética. Para la historia de Occidente, la imagen Jesuita supone un claro antecedente de muchas actitudes contemporáneas que tienen a la imagen como útil, también más allá del mero goce artístico. La conclusión principal que debemos sacar de la vinculación de la imagen con los jesuitas, es que estos la supieron orientar desde su nacimiento, en el contexto de Trento, hasta la llegada de la modernidad, hacia un campo que tradicionalmente en Occidente estaba reservado para la palabra; me refiero al mundo de las ideas y los conceptos.

Por tanto el mérito de la Compañía entre el siglo XVI y el XVIII consistió en ver la imagen más como un inteligente medio, que como mero fin formal-ornamental, concediendo a la imagen el actual poder formativo que hoy en día nadie le puede negar.

³⁹ J. Pijoán, *Summa Artis*, Tomo XVI: *Arte barroco en Francia Italia y Alemania*, ob. cit., pág. 351

⁴⁰ J.W. Goethe, *Italiemische Reise*, 1816-1817.

Fueron pioneros en un entorno hostil, donde no sólo las otras grandes religiones desmontaban la imagen, sino que el cisma luterano también abominaba de ellas. Su reto consistió, como se ha visto, en defender decidida e inteligentemente en esa refundación de la Iglesia Católica que fue el Concilio de Trento, la capacidad de la imagen para comunicar simultáneamente con el alma y el espíritu.

Leyendo y analizando dos ensayos que valoran la civilización de la imagen en la que vivimos⁴¹, se observa una paradoja histórica que se da en Occidente respecto a la imagen. Por una parte vivir en una cultura visual tiene raíces históricas: “No debemos olvidar que el fenómeno es de naturaleza histórica, y que en realidad la imagen es un elemento inseparable de la idea misma de civilización”⁴². De hecho, tal y como señala Vitta, cada época histórica ha utilizado la imagen para satisfacer su voluntad de intervenir en la realidad; incluso antes que la comunicación, la representación visual de las cosas estuvo presente en la realidad de la existencia humana. Mirzoeff confirma por su parte que el discurso visual es en la actualidad un aspecto característico de Occidente respecto a Oriente. Pero la paradoja aparece, cuando al analizar la historia convenimos en que si la imagen es hoy en día una realidad, lo ha sido a pesar de muchos intentos por acabar con ella dentro del propio occidente.

La misma cultura griega que sustenta la tradición occidental es ambigua, cuando descubrimos que el mismísimo Platón despreciaba a la imagen, y a los que las realizaban. En su Estado ideal sólo tenían cabida individuos duros y disciplinados; y las artes estaban excluidas pues despertarían las emociones y los deseos, constituyéndose en una copia imperfecta de la realidad, una mentira que alejaría a sus ciudadanos de la verdad de las cosas.

Se inició entonces una tradición de antipatía y desprecio por parte de los intelectuales, que veían la imagen como una banalización populachera de contenidos que sólo con la palabra escrita encontraban profundidad y calado. La propia modernidad con sus aires renovadores y rupturistas, negó también a la imagen lo que era suyo. Pintura, escultura y arquitectura pasaron en el siglo XVIII de tener el estatuto de “Artes

⁴¹ Cfr. N. Mirzoeff, *Introducción a la cultura visual*, ob. cit. y M. Vitta, *El sistema de las imágenes*, ob. cit.

⁴² M. Vitta, *El sistema de las imágenes*, ob. cit., pág. 27.

Liberales” al de “Bellas Artes”, con lo que se marginaba al arte de ejercer la función cognitiva y comunicativa. La creación de la ciencia de lo bello, la estética, reducía tal experiencia al estadio psicológico, quedando el arte conectado más con el sentimiento que con la razón; más con la intuición que con la interpretación, y para, en definitiva, responder a la categoría de “sublimidad” en vez de a la de “excelencia”⁴³.

Con este triste panorama histórico, en lo tocante a confiar a la imagen funciones intelectuales, los jesuitas confirman su papel de pioneros al concederle en muchas de sus manifestaciones artísticas tal estatuto a una imagen, en la que paradójicamente se fundamenta nuestra estructura mental, ¿o acaso la finalidad de un texto no es crear una imagen en la mente del lector?. La mente simbólica humana se fundamenta para trabajar, según Jakobson⁴⁴ en dos figuras que son tropos literarios, a la vez que estrategias de la imagen: la metáfora y la metonimia. Ambos aspectos de igual manera que actúan en el lenguaje como elementos opuestos y complementarios para construir un discurso, operan análogamente en la lógica de la imagen.

La contribución a dignificar y ensanchar el poder de la imagen, ha tenido en los jesuitas dos campos de acción, el racional y emocional, que aunque actúan simultáneamente, revisaremos por orden para su mejor análisis, comenzando por conocer aquellos aspectos que demuestran la confianza de la Compañía en la imagen como constructora y difusora de significados profundos.

Nada más comenzar el capítulo se pudo comprobar como San Ignacio de Loyola en los *Ejercicios Espirituales* proponía la “visualización” activa para la meditación y el encuentro con Cristo. Su recomendación tendrá una trascendencia enorme, pues no solo proponía una estrategia al fiel, también estipulaba indirectamente una pauta a seguir por aquellos pintores, que cercanos a los jesuitas, entendían su misión artística como una práctica mediación para generar tales visualizaciones. Sabemos que artistas tan paradigmáticos del Barroco como Bernini, se retiraba a la soledad del claustro de cuando en cuando, para dedicarse a los Ejercicios Espirituales⁴⁵.

⁴³ Ibidem., pág. 211.

⁴⁴ Roman Jakobson y Morris Hale, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, 1974.

⁴⁵ A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*(tomo II), ob. cit., pág. 111.

Pero el artista no sólo los práctica, al ser consciente que en dicha tarea espiritual el fiel precisa el asidero o guía de una imagen, los crean con tal previsión; así encontramos en Quito a principios del siglo XVII al pintor y hermano jesuita Hernando de la Cruz. El profundo sentido religioso que plasma en sus obras, muestran una intención que él manifestaba abiertamente: la imagen como medio-ayuda para las meditaciones que preocupaban a la piedad Jesuita⁴⁶.

Freedberg ha sabido ver en las imágenes de ayuda que surgieron para los ejercicios espirituales, una influencia fundamental para el concepto de ilustración, ese mismo, que hoy ha llegado hasta nuestros días: “Ignacio no propugnó el empleo de imágenes como auxiliares para la meditación, pero el potencial de sus imágenes literales, conjuntamente con el ejercicio de *composición viendo el lugar* se materializó rápidamente en formas que influirían en todo el pensamiento posterior sobre los usos del arte -por no hablar de su influencia en el arte mismo-”⁴⁷.

Aunque San Ignacio no propusiera explícitamente el uso de imágenes, la propia puesta en práctica de las meditaciones de los ejercicios pusieron de manifiesto que la producción de imágenes para éstos, era necesaria en un contexto postrentino en el que el fiel no podía dejar volar su imaginación recreando una visión personal de Cristo; se hacía necesaria una guía visual que le indicase a él, y por extensión a toda la comunidad católica, cómo era Cristo, cómo sufrió, etc. La imagen, para aquellos que realizan ilustraciones como ayuda a la experiencia de los ejercicios, no busca el aspecto místico, en el sentido de éxtasis, que el propio San Ignacio descartaba, sino más bien una experiencia que siendo espiritual, no fuera completamente irracional. La imagen entonces no quiere ser un medio para soñar o evadirse, es una ayuda objetiva que encauza y hace cercana la experiencia de lo divino.

Más allá de las pinturas, los jesuitas impulsan la secuencia narrativa, como pauta descriptiva y lógica de lo que aconteció en tiempos de Jesús. Los manuales de meditación jesuita pasaron de no tener imágenes en sus comienzos, como el de Franciscus Costerus “Cincuenta meditaciones sobre la vida y alabanzas de la Virgen” (1588) donde al comienzo de las cincuenta meditaciones se lee un “consideresé...” que

⁴⁶ S. Sebastián López, “El arte del siglo XVII” ob.cit., pág. 620.

⁴⁷ D. Freedberg, *El poder de las imágenes*, ob. cit., pág. 215

exigía que el lector evocara una imagen mental concreta. Sería Jerónimo Nadal quien empleó por vez primera un método de anotación e ilustración que facilitaba la experiencia al devoto y que influiría en adelante en el diseño y configuración de los devocionarios. En su obra Nadal dividió la vida de Cristo en 153 escenas, y cada una de ellas ilustrada con una imagen (fig. 13). Diego Jiménez, amigo de Nadal, señalaba en la introducción a “Meditationes et adnotaciones” (1607) de Nadal, que se observó estrictamente que la multitud de imágenes no causaran aburrimiento, siendo lo “más elegantes y atractivas posible y hechas por los mejores artistas a fin de que alentaran a los fieles a meditar con asiduidad”⁴⁸. Que en la misma introducción se haga notar que la calidad y belleza de las imágenes se ha cuidado; induce a pensar que no hay miedo a que, como en la Edad Media, la belleza puede desviar al fiel del objeto principal; de alguna manera pierden el miedo a que en la imagen prevalezca lo estético, pues saben que en su conjunto la obra transmite una estructura lógica que dirige -pese a la imaginación y el sentimiento- a la meditación.

La imagen de esta manera adquiere madurez y dignidad, no sólo es superficie, es también contenido. Otro libro contemporáneo en esta misma línea es el de Johannes David “Veridius Christiannus” (1601) en el que más que pasajes de la Biblia muestra metáforas visuales que ayudan a adquirir la experiencia de la meditación. Así, representa en un grabado a un Cristo sufriente que en su piedad posa para un innumerable grupo de pintores que captan la escena (fig. 14). David utiliza esta imagen para proponer al fiel que “pinte” en su corazón a Jesucristo: como prototipo, como ejemplo a seguir⁴⁹.

De las obras vistas hasta ahora cabe hacer algunas consideraciones que relacionan la utilización de éstos “manuales visuales” con la cultura visual contemporánea. Tal y como se ha visto anteriormente, la Iglesia a partir de la influencia de la Columna de Trajano, ha sabido conservar y actualizar el concepto de secuencia narrativa. En manos de los jesuitas adquiere trascendencia en dos sentidos: ellos son pioneros en la conjugación de texto e imágenes dispuestos con objetivo comunicativo; por tanto, en estas obras lo que vemos es un claro antecedente del diseño gráfico más actual, mediante el cual, el espectador contemporáneo recibe una información rápida y de lo

⁴⁸ Ibidem, 218.

⁴⁹ D. Freedberg, *El poder de las imágenes*, ob. cit., pág., 220

esencial, en ámbitos que van desde el publicitario, periodístico, y más recientemente con la ventana de imágenes–texto que supone Internet.

En segundo lugar, el hecho de que sean libros con grabados posee un inherente fin de difusión y divulgación, con el que se adelantan prefigurando el posterior enciclopedismo ilustrado. Por otra parte, la calificación que Hauser hace del Barroco como “cinematográfico” adquiere sentido y significado en manos de la Compañía, pues la secuencia como método narrativo alude directamente a lo propuesto por los jesuitas, y también al lenguaje visual contemporáneo que utiliza lo fragmentario como vehículo expresivo materializado en el cine, la TV, y la fotografía. En el montaje verá el revolucionario Eisenstein, el modo de equilibrar en imágenes ciertos contenidos (información), y ciertos sentimientos (emoción); en definitiva lo que esencialmente siempre ha estado en juego en las imágenes: la fe y la propaganda.

Cuando Hauser califica de cinematográfico al Barroco lo hace de manera peyorativa, pues si bien habla de violentas superposiciones, desproporciones y discontinuidad, está claro que en su momento histórico no ha terminado de entender la nueva retórica de la imagen que en contra de lo que él piensa, no supone “continuo despliegue de lo sencillo a lo complicado, de lo claro a lo menos claro, de lo manifiesto a lo oculto y velado”⁵⁰. Aunque un intelectual como Hauser no supiera ver en el cine el nacimiento de toda una civilización audiovisual, no fue así el caso de Walter Benjamín, contemporáneo de Hauser en ese intenso periodo de entreguerras. Benjamin supo saludar en la imagen moderna, cuya esencia es la reproductibilidad técnica, la popularización de la imagen, que aún a costa de la muerte de su aura y de su desacralización estética, suponía una democratización de un medio llamado a ser un lenguaje a la altura de la palabra⁵¹.

El interés por explicitar mensajes secuencialmente en los jesuitas, queda también materializado en el Retablo Barroco, del que fueron sus principales impulsores⁵², y cuya función, más allá de la propiamente religiosa, consistía en organizar jerárquicamente la mirada (y con ello su pensamiento) a un fiel que es también espectador recién llegado,

⁵⁰ D. Freedberg, *El poder de las imágenes* (tomo II), ob. cit., pág. 102.

⁵¹ Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936

⁵² Juan José Martín González, “La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas” en *Summa Artis XXVI*, Madrid, 1996, pág. 306.

pues la labor apostólica de los jesuitas se centró más en la conversión de paganos, que no en contentar cristianos viejos con tradiciones iconográficas.

La educación mediante imágenes es entendida en los jesuitas de manera amplia y crítica, pues supieron detectar en la imagen sus peligros potenciales: de su brillante apariencia de segunda realidad puede alguien aprovecharse para manipular e influir ideológicamente. Por eso en China se sabe que utilizaban las anamorfosis (imágenes que ofrecen a la vista un aspecto deforme y confuso frontalmente; pero que contempla desde un ángulo determinado se configuran como análogo totalmente realista, fig. 15) para demostrar que las apariencias de la imagen pueden ser engañosas⁵³.

Una vez vistas las aportaciones más racionales u objetivas que los jesuitas depositaron en la imagen como moderna herramienta constructora y difusora de significados profundos; se debe a continuación valorar, como en su vertiente más irracional o afectiva, las líneas de encuentro con la cultura visual contemporánea. De igual manera que tendencias contemporáneas como el arte conceptual, confía en las *instalaciones*, *happenings* y *environments* como medios efectivos para transmitir estados anímicos y existenciales, los jesuitas desde sus imágenes, confiaron en la imagen para tal fin. Cuando el fiel penetra en la Catedral de Quito experimenta algo que va más allá de la experiencia iniciática del hombre medieval que en la Catedral sentía bien respeto ante el Pantocrator, o en el mejor de los casos un encuentro místico y sobrenatural.

La decoración de la Iglesia de la Compañía en Quito, tal y como se ha visto (fig. 12), con toda esa lacería en rojo y oro transmite una metáfora al alma del fiel: estar dentro de un corazón ardiente, latente, que le abraza y protege en su calidez. Los *environments* (ambientes) contemporáneos, las *instalaciones*, a veces tan denostadas por el público actual, tienen una aspiración similar a la del templo jesuita: el soporte artístico, aquel donde se aspira a unir belleza y verdad, ya no es la pieza artística-artesana con valor en sí misma; ahora lo es la conciencia del fiel-espectador, que como limpio lienzo espera que la imagen -como medio-, imprima un contenido (mensaje) que le acerque a la bella-verdad.

⁵³ N. Mirzoeff, *Introducción a la cultura visual*, ob. cit., pág 80.