



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**“El signo, valores de interpretación y reinterpretación en la
pintura paleocristiana. Un acercamiento al análisis visual”**

Tesis que para obtener el grado de

Maestra en Artes Visuales

Presenta

Miren Piña Vázquez

Director de Tesis Mtro. Mauricio de Jesús Juárez Servín

México D.F., Marzo 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Gracias

MAMÁ, PAPÁ

Por enseñarme con el corazón, la pasión, la razón y la disciplina a ser maestra. Con su ejemplo desde niña me envolvieron en su profesión, de la cual sigo enamorada hasta el día de hoy.

CARITO, NACHO Y MIGUEL

Mis hermanos, por estar ahí siempre, incondicionales para todo mi mundo, para todas mis locuras y darme la pauta para seguir adelante.

Carito mi ejemplo y mi modelo de poder ser mejor cada día y jamás rendirme por nada ni nadie. Nacho mi apoyo incondicional saber que nunca estoy sola donde quiera que esté, estás conmigo. Miguel por entrar a esta aventura con nuestra familia y apoyarme en la dura batalla en contra del razonamiento ilógico de las autoridades. Danzka por ser mi felicidad y tenerme paciencia.

PAPÁ TENÍAS RAZÓN:

“La única forma de descubrir los límites de lo posible es traspasarlos en dirección a lo imposible”



*R*UDI

En algún momento de este camino nos encontramos y ningún momento fue tan importante en mi camino que el conocerte. Mi ejemplo, mi cómplice, mi amigo y mi mundo. Car ma vie, car mes joies, aujourd'hui, ca commence avec toi !



*G*RACIAS POR TRES AÑOS DE APOYO INCONDICIONAL Y
GUIARME COMO TUTOR Y COMO AMIGO EN MI BUSQUEDA
PARA SER UNA MEJOR PROFESIONAL.

*M*TRO. MAURICIO DE JESÚS JUÁREZ SERVÍN

*E*L QUE BUSCA LA VERDAD CORRE EL RIESGO DE ENCONTRARLA.

*J*SABEL ALLENDE



ÍNDICE

Introducción	- 8
Capítulo 1. Un acercamiento al pasado en Roma	- 12
1.1 Panorama religioso del periodo pagano en Roma	- 13
1.2 Los inicios del Cristianismo	- 16
1.3 Surgimiento del Arte paleocristiano	- 18
Capítulo 2. La Imagen	- 27
2.1 Los modos de la imagen	- 28
2.2 ¿Por qué existen las imágenes?	- 32
2.3 El mito como lenguaje	- 34
2.4 El espacio plástico de la imagen	- 36
2.5 El lenguaje visual	- 38
2.6 Una imagen no es una realidad, es un signo	- 39
2.7 La dimensión perceptiva	- 40
2.8 La imagen y su análisis gráfico	- 42
2.8.1 Equilibrio	- 42
2.8.2 Plano y Espacio	- 43
2.8.3 Color	- 45
2.8.4 Forma	- 46
2.9 Expresión (sensaciones y percepciones)	- 49

Capitulo 3. Perspectivas de análisis	- 52
3.1 Ideas generales de la Semiótica	- 53
3. 1. 1 El Signo	- 54
Los niveles semánticos y sintácticos	- 58
3.1.1.2 Función del signo	- 59
3.1.1.3 De los sistemas y la	
articulación de los signos	- 61
3.1.1.4 El uso de los signos en el pasado	- 63
3.1.2 Semiótica y comunicación	- 68
3.1.3 El discurso connotativo como base del	
lenguaje visual	- 70
3.2. La Iconografía	- 72
3.2.1 Método de análisis iconográfico	- 73
3.3 La Iconología como parte de un análisis iconográfico	- 82
3.3.1 La Iconografía como parte de la Iconología	- 83
3.3.2 Análisis general	- 86
3.4 La Hermenéutica	- 87
3.4.1 Visión analítica artística en relación a	
la hermenéutica	- 87
Dimensiones de la hermenéutica	- 90
3.4.2 La hermenéutica analógica como	
herramienta para el análisis visual	- 92

Capítulo 4. El Simbolismo Paleocristiano como Arte	- 95
4.1 Lo contextual en el Arte	- 96
4.2 El simbolismo en el Arte paleocristiano	- 98
4.3 La pintura paleocristiana como lenguaje	- 103
4.4 La pintura paleocristiana como enseñanza moral	- 110
Capítulo 5. Interpretación de la pintura paleocristiana.	
Análisis Visual	- 114
5.1 Introducción General	- 115
5.2 Influencia Pagana del cristianismo y sustitución a la conversión en la pintura	- 115
5.3 La Catacumba	- 118
5.4 Catacumba de Priscila	- 120
5.5 Análisis Interpretativo	- 127
Pintura 1. El Buen Pastor	- 127
Pintura 2. Orante del Velatio	- 134
Pintura 3. Ágape	- 141
Conclusiones	- 154
Bibliografía	- 158



*I*NTRODUCCIÓN



Las sociedades humanas a lo largo del tiempo han construido y utilizado los signos como un componente cultural de cohesión. Es un hecho que nuestra realidad (social) nos rodea de ellos y los utiliza para construir estructuras más complejas que dotan de sentido a la comunidad.

Ante esta lectura de nuestra realidad, el conocimiento de los signos como componentes de un lenguaje visual se presenta, no únicamente como un tema de estudio importante, sino como una necesidad de comprender el entorno de imágenes visuales en el que, como productores, incidimos directamente.

Y entonces aparece la pregunta, relevante en la medida en que sirve como punto de partida a este análisis: ¿de dónde vienen algunos de estos signos y cuál ha sido su transcurrir en el tiempo?

No hay ninguna inocencia o ingenuidad en este cuestionamiento, me parece que una formación deficiente del diseñador lo obliga a actuar con una postura acrítica, poco profesional y francamente manipulable, dependiente en todo momento de las herramientas tecnológicas que aportan su dosis de inmediatez sólo para abonar a la problemática del diseño en nuestro país.

Así, mi propuesta es utilizar una metodología de análisis visual que se apoya en la semiótica, la iconografía y la hermenéutica para ofrecer un modo de acercarse a las imágenes del pasado, pero que culturalmente aún se encuentran presentes. Decidí entonces buscar en la historia del cristianismo, siendo esta religión la dominante en nuestra cultura y que ha pervivido durante poco más de 2000 años.

Si bien, períodos como el bizantino, el románico y el gótico están ampliamente documentados, su antecedente, la pintura paleocristiana, ha sido obviada por muchos estudiosos, quizás desdeñándola por su evidente torpeza técnica que se contrapone a la grandiosidad y belleza suntuosa de sus sucesoras. En este punto es que surge la idea de usar a la pintura paleocristiana para llevar a cabo un análisis visual que pueda lograr una interpretación de los signos usados por la que siglos después será la institución más duradera e influyente en la cultura occidental.

¿Qué podemos leer en esas pinturas subterráneas, realizadas de forma apurada casi siempre, que resulte relevante en un mundo actual donde se privilegia el entretenimiento y la superficialidad? Me parece que, por un lado, la brecha histórica habrá diluido algunos significados, pero el análisis interpretativo presupone que hubo elementos, sentidos, símbolos que trascendieron y que pueden ser leídos y resultar interesantes el día de hoy.

La contemplación de un espíritu religioso de una comunidad perseguida, a su vez separada de un pueblo dominado pero que, y eso es lo sorprendente, se convirtió en una idea que incluso conquistó territorios desconocidos entonces a la mente europea, nos puede servir como una potente lección de poder de las imágenes.

Considerando todo lo anterior, mi propuesta se basa en seguir un camino que nos lleve, desde una visión panorámica del contexto en que se produjeron esas pinturas hasta la interpretación de algunos de los signos más recurrentes y que por eso considero relevantes. Como mencioné, la pintura paleocristiana se realiza en espacios subterráneos, las catacumbas, y de ellas seleccioné una de las mejor conservadas y documentadas: Santa Priscilla en Roma.

El primer capítulo, titulado “Un acercamiento al pasado en Roma” nos permite tener un panorama religioso de los primeros tres siglos de la era cristiana. También ofrece una visión general de la cultura pagana expresada en algunas de sus imágenes y finalmente una revisión del surgimiento del cristianismo desde los primeros grupos marginales y perseguidos hasta el periodo previo a su institucionalización bajo el imperio de Constantino.

En el capítulo dos se define la materia prima del análisis: la imagen y su espacio plástico. Aquí nos acercamos al lenguaje visual, lo que nos permite apropiarnos de conceptos básicos de sintaxis.

Posteriormente, la tercera parte de este trabajo establece las perspectivas de análisis, donde introducimos los conceptos teóricos de la semiótica, la iconografía (como parte de una iconología más amplia) y la hermenéutica analógica para dejar definidos los elementos metodológicos de todo el análisis.

El penúltimo capítulo es una introducción al estudio del simbolismo propio de la pintura paleocristiana, para identificar aquellas imágenes-símbolos que por su recurrencia y/o jerarquía visual se interpretan como los más importantes o representativos.

Y finalmente llevo a cabo una reinterpretación con base en estas metodologías de la pintura paleocristiana, donde la concepción espacial ha eliminado todos los recursos de plenitud realista. La figuración paleocristiana es totalmente plana, es decir no existe la proyección de valor figurativo. Son figuras realizadas mediante el predominio de lo lineal frente a lo conoceremos en periodos posteriores como pictórico, el trazo del dibujo delimita las formas y en el interior de estas se contiene el color, dando pie a un realismo expresionista tendiente al esquematismo y a la abstracción.

¿Como podemos aprovechar y entender la imagen antigua? Aprendiendo de dónde viene, cada imagen simbólica o figurativa no nace de la nada, parte de una historia y tiene una función mística, ritual o religiosa. La intención de este proyecto es que los estudiantes de artes y diseño reconozcan que al arte cristiano desde sus orígenes como una mezcla de diferentes culturas mediterráneas, cada una de ellas aportando su diferencia, como testimonios de una nuestra civilización.



*C*APÍTULO 1. UN ACERCAMIENTO AL PASADO EN ROMA



1.1 Panorama religioso del periodo pagano en Roma

La fundación de Roma, de acuerdo a la versión tradicional resulta una verdad simple; para la historia, por el contrario, resulta más compleja. Se efectúa en tres etapas: las primeras aldeas romanas, la liga septimontial y la Roma etrusca unificada. Desde el siglo X a.C., el suelo romano vio el establecimiento de una serie de aldeas, colonias latinas, que pretendían hacer frente a la expansión etrusca.

Desde fines del siglo VIII a.C. comienza una transformación capital en la vida de las aldeas romanas: el paso del aislamiento a la vida federativa. Siete de las aldeas situadas en el suelo romano se agrupan en la **federación del Septimontium**, que se mantendrá hasta la conquista etrusca, a mediados del siglo VII a.C. Esta federación crea una organización centralizada: un **rey** elegido vitaliciamente, una **Asamblea**, un **Senado** y un **ejército**.

La dominación etrusca en Roma duró un siglo y medio, terminando en lo que tradicionalmente se ha denominado *revolución del 509 (a.C.)*, cuando son expulsados los reyes etruscos iniciando así la **época republicana**. La constitución de la República Romana se basó en el equilibrio de tres órganos que se controlaban mutuamente: **Magistrados, Comicios y Senado**. La unión entre ellos se plasma en la expresión ***Senatus Populusque Romanus (SPQR)***¹.

Después de una serie de continuas luchas con los pueblos vecinos, en el año 264 a.C. toda la Italia peninsular reconoce la superioridad romana. Una vez conseguida la unificación de la península, Roma se lanza a la conquista del Mediterráneo, peleando contra los cartagineses en el Mediterráneo occidental (**Guerras Púnicas**) y contra los macedonios en el Mediterráneo oriental. Con la victoria sobre estos dos enemigos Roma se convirtió en dueña del Mediterráneo.

A la muerte de Julio César (44 a.C.), se abrió una nueva etapa de lucha por el poder, que acabó en el 31 a.C. con la victoria de Octavio Augusto en la batalla de Accio. Con Octavio Augusto se inicia en Roma la **época imperial**. “La palabra *imperium* designaba el mando supremo, el poder de los más altos cargos públicos, que Octavio fue acumulando poco a poco: el emperador será el jefe supremo civil, militar y religioso”².

1 Bravo Gonzalo, Historia del Mundo Antiguo. Una introducción crítica, Madrid, Alianza, 1995, p. 257.

2 Ídem

Roma se mostró tolerante con las dos grandes culturas filosóficas y religiosas que la enfrentaron en el Mediterráneo central y oriental: el helenismo y el judaísmo. La religión republicana de la propia Roma era, aunque antigua, una religión oficial, interesada en las virtudes civiles y la observancia externa. Estaba a cargo de funcionarios oficiales y sus propósitos no se distinguían de los que eran propios del estado. No llegaba al corazón ni imponía obligaciones a la credulidad de un hombre. Por supuesto, como era una religión oficial, cambiaba a medida que variaban las formas de gobierno. Cuando fracasó la república, el nuevo emperador se convirtió, en el *Pontifex maximus*.

Con este cambio se retomó la idea (oriental en su origen) de conferir poderes casi divinos conferidos al gobernante. Por consiguiente, después de la muerte de César, el Senado romano en general votó la divinización de un emperador, con la condición de que hubiese tenido éxito y fuese admirado; un testigo debía jurar que había visto el alma del muerto elevarse hacia el cielo desde el cuerpo. Pero el sistema que unía a la divinidad con el gobierno se observaba más en la letra que en el espíritu y a veces ni siquiera en la letra. Por consiguiente, en el ámbito imperial, el credo cívico del estado obligatorio pero marginal, dejó amplia libertad a la psiquis. Todos los hombres podían tener y practicar una segunda religión si así lo deseaban.

Hacia el primer siglo de nuestra era había cultos para todas las razas, clases y gustos, cultos para todos los oficios y todas las situaciones de vida, apareció por primera vez en la historia una nación en la que las diferencias sociales, raciales y nacionales se veían trascendidas; los hombres y las mujeres se agrupaban en su carácter de simples individuos frente a su dios. Empezó a aparecer una acentuada tendencia hacia el monoteísmo es decir, que un número más elevado de hombres buscaba a un solo a dios.

Por lo tanto, el panorama religioso estaba cambiando, pero carecía de estabilidad, era cada vez menos probable que un hombre educado apoyase el culto de sus padres y menos aún el de sus abuelos; incluso era posible que llegase a cambiar de culto una vez, quizá dos en su vida.

Los antiguos cultos urbanos se mantenían solamente como auxiliares de la moral pública caracterizada por el helenismo pero aún no alcanzaba a proporcionar una explicación satisfactoria del hombre y de su futuro, por tanto existían enormes irregularidades en todos los sistemas. Los esfuerzos frenéticos destinados a llenar esos vacíos provocaban la desintegración y, por lo tanto, daban lugar a mas cambios.

En este punto surge la importancia de la elevación del judaísmo sobre el mundo romano. Los judíos no sólo tenían un dios: tenían a Dios. Habían sido monoteístas durante los últimos dos milenios, resistiendo los estragos originados en los sistemas politeístas orientales.

Sin embargo el judaísmo era también, y en medida muy considerable, una religión interior, que presionaba estrecha e intensamente sobre el individuo, al que agobiaba con una multitud de mandatos y prohibiciones que proponían intensos problemas de interpretación. El judío era esencialmente un hombre religioso.

Herodes en el 43. a. C fue confirmado como rey de los judíos, el arreglo de Herodes, fue dividir el reino después de su muerte entre tres hijos y a pesar de esto la división no fue del todo exitosa ya que en año 6 d.C., Judea debió ser puesta bajo la custodia de los romanos. Sin embargo durante la vinculación de Herodes hacia los judíos otorgó como gobernador la igualdad de oportunidades económicas y la libertad de movimientos de los bienes y las personas. Los judíos formaron comunidades acaudaladas en todos aquellos lugares en los que los romanos habían impuesto la estabilidad. Herodes era querido pero temido por sus vínculos helénicos; sin embargo reconstruyó el templo según el doble de la escala de Salomón, dotó y construyó veintenas de sinagogas, lo que conoceríamos como la nueva forma de construcción eclesiástica, prototipo de la basílica cristiana, donde se celebraban servicios para los dispersos de las diásporas.

Los romanos reconocieron la intensidad de los sentimientos religiosos judíos, pues de hecho los libraron de la observancia de la religión oficial. Se les permitió, en lugar del culto al emperador, demostrasen su respeto al estado ofreciendo sacrificios en bien del emperador. Fue una concesión única y cabe señalar que no provocó mayores hostilidades.

No eran en absoluto humildes, cuando lo preferían, eran muy capaces representar un papel dirigente en la política municipal, sobre todo en Egipto y mientras, los judíos de Judea y aun más los de regiones semijudías como Galilea, tendían a formar grupos pobres, atrasados, oscurantistas, es decir, los judíos de la diáspora eran personas expansivas, ricas, cosmopolitas, bien adaptadas a las normas romanas y a la cultura helénica, conocedores de la lengua griega, cultos y mentalmente abiertos. Asimismo, es notable el contraste con los judíos de Palestina, se mostraban ansiosos de difundir la religión y los judíos de la diáspora trataban de conquistar mas seguidores.

Los judíos, con su antigua y firme tradición de monoteísmo, tenían mucho que ofrecer a un mundo que buscaba un dios seguro y único, aunque su ética era en ciertos aspectos más atractiva que su teología. Se admiraba a los judíos por la estabilidad de su vida familiar, por su castidad que existía a través de evitar los excesos del celibato y por el valor peculiar que asignaba a la vida humana. Se comentaban mucho estas actitudes e incluso se imitaban; por supuesto se convirtieron en un rasgo principal de las primeras comunidades cristianas y en una razón principal de la difusión del cristianismo en las ciudades. En vísperas de la misión cristiana produjeron conversos al judaísmo extraídos de todas las clases incluso de las más altas.

Sin embargo es evidente que el judaísmo no podía convertirse en religión mundial sin soportar cambios dolorosos en el área de sus enseñanzas y su organización. Exhibía los signos de sus orígenes tribales, y no sólo en el sentido conceptual.

Las escrituras judías, formidables por el volumen y a menudo impenetrablemente oscuras, entretejían al mundo judío en una red de derecho canónico, demasiado complejo para ser entendidos por la gente común.

Ahora, en la versión de Herodes, el templo, que se alzaba triunfante sobre Jerusalén era un recordatorio ocular que el judaísmo se refería a los judíos y a su historia y a nada más. El Dios de los judíos aún estaba vivo y se mostraba intocable en su Templo, reclamando sangre (eran numerosos los sacrificios de corderos), sin tratar de disimular sus orígenes raciales y primitivos.

1.2 Los inicios del Cristianismo

El cristianismo nacería y se desarrollaría en un mundo en que la religión, el imperio y el patriotismo estaban estrechamente ligados.

En este contexto de paganismo Imperial, donde la expresión ceremonial de la lealtad al trono era base de la religión del estado que surge el cristianismo. No es necesario recordar las restricciones que lo cercaban, es decir, una ciudad romana era la representación física de un sistema monolítico.

El capitolio en Roma, dominaba el Foro, y el Foro era rodeado por templos. En las plazas públicas de las ciudades provinciales había templos y estatuas de dioses y emperadores divinizados: los ídolos. El teatro era una ceremonia dionisiaca; los juegos realizados en el anfiteatro tenían valor propiciatorio. Cada oficial del ejército era ligado a los dioses a través de juramentos; cada

funcionario imperial o municipal de cierta forma era un sacerdote. Un cristiano tendría que quedar necesariamente excluido de la vida pública de su época.

Si el resto de las religiones romanas solían ser incluyentes, es decir, que no restringían ninguna otra manifestación externa o interna de devoción a otros cultos, el Cristianismo fue excluyente, ya que solo se creía en un dios, por lo que no rendían culto al Emperador. Por ello los primeros cristianos fueron perseguidos en diversos momentos históricos. Con la creciente penetración del Cristianismo, se romperá parte de la cohesión interna de Roma. Podemos señalar entonces que el Cristianismo fue un elemento que en vez de ayudar a unir a la población de la época, la separó, a saber, habitantes del campo frente a la ciudad, oligarquía ciudadana frente a otros grupos urbanos. En vez de fortalecer la sociedad, ayudo a fracturarla.

Si las comunidades cristianas florecieron es porque tenían para ofrecer, más que las misteriosas religiones originarias del Oriente, en ese mismo periodo. Expresaba las necesidades de fraternidad, de vida espiritual y de esperanza. Gradual y discretamente esas comunidades crecían. Eran compuestas inicialmente por personas comunes, comerciantes, judíos y sirios, agrupados en distritos de ciudades griegas y romanas, y vecinos paganos atraídos por la novedad del testimonio religioso. Esclavos y artesanos parecen haber sido los primeros en convertirse a la nueva religión, así como las mujeres. Más tarde, y muy lentamente, comenzaron a surgir conversiones de personas más ricas e intelectuales. así, en la primera fase, no había medios suficientes para la creación de un arte cristiano.

Con la herencia de los preconceptos judaicos tal vez la necesidad de tal arte no fuese sentida. Cuando las comunidades comenzaron a incluir ciudadanos ricos e influyentes entre sus miembros surgió el problema de adaptar la nueva fe a un mundo que hasta entonces había sido mantenido aparte. Era atribución del clero, la jerarquía ya existente, preservar las diferencias entre Iglesia y mundo, en cuanto cada uno de los cristianos en su vida particular tenía que aceptar determinados compromisos.

Durante mucho tiempo el cristianismo fue una religión prohibida a causa de que sus valores trastocaban la estructura social, política, económica y religiosa del Imperio Romano; la prueba de ello es que un decreto publicado por el Senado en el año 35, declaró a la religión cristiana como “*strana et allícita*” (*extraña e ilícita*). incluso numerosos personajes importantes de Roma tacharon al cristianismo con etiquetas característica de una situación ajena e ilógica para su conveniencia política estructural:

Tácito la llamo “*exitialis*” (perniciosa)

Plinio la llamo como “*prava et inmódica*” (malvada y desenfrenada)

Suetonio, “*nova et maléfica*” (nueva y maléfica)

Octavio, “*tenebrosa et lucífuga*” (tenebrosa y enemiga de la luz)³

Por tanto era considerada como uno de los enemigos más peligrosos del poder Romano que para ellos afectaba a la antigua religión nacional siendo esta un instrumento y símbolo de la fuerza y la unidad del Imperio.

Es importante destacar que los primeros cristianos tuvieron pocos momentos de tolerancia ya que con el emperador Nerón hasta Diocleciano 67 – 303 comenzó la persecución cristiana, el emperador Diocleciano, por medio del edicto de Nicomedia (situada en Asia menor) en el 303 emprendió la destrucción de todos los templos cristianos.

1.3 Surgimiento del Arte paleocristiano

El punto de partida es el siglo I d.C. Hasta finales de este siglo los grupos Cristianos eran poco numerosos, muy escasos, funcionaban colectivamente como sectas, y además la propia sociedad Romana los integraba como judíos.

A finales del I d.C después de la conquista de Tito, los Cristianos alcanzaron una mayor significación, se diferencian judíos y Cristianos. A lo largo del siglo II encontramos que los grupos Cristianos van creciendo muy lentamente y su expansión a lo largo del imperio es reducida.

Los grupos Cristianos son más numerosos y más ricos en los territorios Orientales, y es aquí donde se difunde este arte. Por ello, el arte cristiano Oriental va a tener una base económica y artística más rica que los occidentales. En los territorios occidentales el Cristianismo tiene menor proyección.

En las ciudades se difunde en las clases bajas. Además, en las zonas rurales los campesinos denominados Pagani no aceptan la implantación del Cristianismo. Ante esta resistencia es fácil deducir el término Pagano que luego utiliza la Iglesia Cristiana para referirse a los que no aceptan la religión Cristiana.

En el siglo III los grupos Cristianos siguen siendo minoritarios y se organizan de forma clandestina en pequeñas iglesias y asambleas para celebrar

³ Sánchez Salor, Polémicas entre paganos y cristianos, Madrid, Akal, 1986, 104.

sus rituales religiosos, tanto los de iniciación como los funerarios. Estas Asambleas eran igualitarias, no existía jerarquización y además se realizaban en las casas privadas de los aristócratas convertidos al Cristianismo.

En los primeros años del cristianismo, varios fueron los Padres de la Iglesia que manifestaron su creencia en el crepúsculo de los valores paganos, denunciando la sordera a su mensaje. Eran los momentos de las primeras reflexiones en voz alta sobre “la crisis de un mundo que ha envejecido y que con sus hechos experimenta su ocaso y derrumbe”.

El culto cristiano comienza a realizarse en los llamados “Tituli”⁴ o casas cristianas, esta celebración eucarística carecía de un lugar propio por lo que comenzaron los antiguos cristianos en verse en la necesidad de buscar refugios en donde pudieran celebrar sus actos de culto. Por tanto debieron de retomar esta misma idea para poder enterrar a sus muertos, ya que las leyes romanas impedían hacerlo dentro del recinto de las ciudades.

La creencia en una segunda venida de Cristo era uno de los dogmas fundamentales de la fe cristiana. El tema de la resurrección del cuerpo, tal como era narrado en la historia del profeta Ezequiel fue representado innumerables veces. El retorno de Cristo, victorioso sobre la muerte y aún después del comienzo del siglo II, esperado de un día para otro. Finalmente fue anunciado que la profecía sería cumplida en tiempo no definido: pero la esperanza de la resurrección permaneció en el centro del pensamiento cristiano.

Probablemente por eso los cristianos no creían en cremar a los muertos práctica que en la historia humana se alternaba con la costumbre del sepultamiento, y era en esa época casi universalmente aceptada. Los romanos usaban la cremación; las cenizas eran colocadas en urnas y las urnas enterradas o colocadas en nichos.

Las comunidades cristianas trataron de auxiliar a las familias en la solución del problema. Naturalmente las dificultades eran agravadas cuando se trataban de cristianos pobres que constituían la mayoría de los fieles. Además era deseo de todos ser enterrado entre sus hermanos. A partir del siglo II fueron creados los cementerios cristianos. Generalmente consistían en áreas reservadas, al aire libre, fuera de los muros de la ciudad, donde,

⁴ Gibbon Ernest, Historia de la decadencia y caída del imperio Romano, Madrid, Arpal, 1988, 122-156.

como los entierros páganos, los cuerpos eran colocados entre dos filas de lápidas formando un techo. Sobre el suelo había una estela con inscripciones o un monumento simple. A veces los cuerpos eran colocados en sarcófagos de piedra, particularmente en Roma los cristianos adoptaron un tipo de cementerio usado anteriormente por los paganos, aunque con poca frecuencia: consistía en una red de túneles subterráneos conocidos como catacumbas. Como era necesario utilizar el mínimo de tierra disponible, los túneles eran siempre estrechos. Cuando todos los lóbulos del túnel estaban ocupados, era aumentadas la altura y la profundidad del túnel con la finalidad de recibir más cuerpos. Entonces, nuevos túneles serían excavados en el nivel inferior.

Así como las casas de los cristianos, inicialmente los cementerios se localizaban en terrenos particulares colocados a disposición de la comunidad por algunos de sus miembros. Pero alrededor del siglo III, parece que el derecho de asociación reconocido por lo romanos permitió que fueran considerados propiedad de la Iglesia y mantenidos por ella. Naturalmente la administración imperial y la policía tenía conocimiento tanto de los locales de las iglesias como de los cementerios, tolerándolos al menos que algún acontecimiento especial (una crisis local, o decisión imperial) motivará una persecución.

En estos cementerios los cuerpos de los mártires eran colocados al lado de los otros cristianos. Al principio todos recibían visitas y honras, como era costumbre en la sociedad romana y posteriormente fueron agregadas oraciones para el reposos de los muertos y oraciones a los mártires pidiendo su intersección. Pero las catacumbas no eran destinadas para culto ni usadas como refugio de los perseguidos: “representaban el mismo papel de los cementerios al aire libre de las provincias del imperio”⁵.

En un mundo en el que el arte era oficial, imperial y pagano, el arte cristiano solo podía iniciarse en pequeña escala: lo que de cualquier forma sería un compromiso con el mundo. Los ídolos paganos representaban para sus adoradores la morada de los dioses: para los cristianos esos mismos ídolos eran habitados por demonios. Por tanto, al quererse concebir las estatuas cristianas, elementos judaicos de la Iglesia rechazarían la idea. Pero había otros factores a considerar. Impedidos inicialmente por la cercanía y después por prudencia de construir edificaciones especiales para reuniones (que de cualquier forma nunca deberían parecerse a los templos) los cristianos se reunían en casa prestadas o donadas a la comunidad por un converso rico. Algunas alteraciones eran efectuadas y se demolían paredes para dar lugar a habitaciones mayores, pero con frecuencia la decoración romana o helénica

⁵ Ibidem, 160-165.

de las casas era dejada intacta. En una fase expansionista, de innumerables conversiones, la ceremonia de iniciación (bautismo de adultos) debía revestirse de todo su significado.



Rolf Toman. El Arte en la Italia del Renacimiento, p. 26

Una de los principales objetivos del arte cristiano era “destacar la misión divina de Jesús, no su personalidad ni sus experiencias humanas”⁶. Por tal motivo fue utilizado como una fuente de enseñanza y catequesis, lo cual puede explicar que la iglesia autorizara la decoración con escenas bíblicas (del antiguo o nuevo testamento) en las bóvedas, muros, altares y el mobiliario litúrgico de sus templos, utilizándose también con esos fines las vidas de los santos.

En los primeros tiempos de la cristiandad no se siguió tal cual el mandato bíblico sobre no hacer visible la imagen de Dios:

“No harás escultura, ni imagen alguna de nada de lo que hay arriba en el cielo, o aquí abajo en la tierra, o en el agua debajo de la tierra. No te prostrarás ante ellas, ni les rendirás culto”.⁷

Dentro de este periodo de cambios a deferencia de la religión pagana. La trascendencia de un nuevo Dios considerado diferente era tomada no de las imágenes si no de su palabra, san Pablo en su “carta a los Romanos”:

“Alardeando de sabios, se han hecho necios y han trocado la gloria de dios incorruptible por representaciones de hombres corruptibles, e incluso de aves, de cuadrúpedos y reptiles. Para la fe cristiana es crucial que a Dios, que es espíritu, hay que adorarlo en espíritu y en verdad, no en imágenes”.⁸

6 Sánchez Salor, Op Cit, 130.

7 Biblia, Éxodo 20, 4-5.

8 Inman Thomas, Pagan and Modern Cristian Symbolism, New York, Publishing

Clemente de Alejandría fue el primero en reconocer la diferencia entre “**ídolon**” e “**ikonon**”. El primero supone una idea pagana, un Dios fabricado por la mano del hombre, el segundo, representa la imagen de Dios. Con el tiempo, se anexará a la imagen de Cristo la utilización de símbolos, advirtiéndose no obstante, evitar caer en la mentalidad pagana, aunque parte de estos símbolos sean retomados de ese pasado.

El único lugar cristiano descubierto hasta el día de hoy anterior a Constantino I es Dura Europos, en pleno desierto Sirio y a orillas de Eufrates. (Anexo 3, 3.1) En él se conservan los frescos de un Batipsterio en los cuales se representa la resurrección de Cristo.

Es probable en referencia a este hecho, que los artistas cristianos primitivos estuvieran más influenciados por las técnicas pictóricas orientales que por una cultura helenística que se encontraba en decadencia, por este hecho es posible que también los primeros cristianos los acusaran de una carencia de valores espirituales.



LA ÚLTIMA CENA

Rolf Toman. El Arte en la Italia del Renacimiento, p. 26

Geográficamente los primeros cristianos vivieron en Palestina durante los años inmediatamente posteriores a Jesucristo y de ahí se extendieron a Asia menor y a Egipto. En este país se propagó entre la población nativa la religión cristiana, en contraposición a los terratenientes griegos. De esta cultura tradicional nació con mucha fuerza el arte Copto, que alcanzó su máximo esplendor en el siglo III.

La información y las pruebas artísticas, ayudan a descubrir de qué manera el mundo cristiano fue el beneficiario de la tradición clásica, mientras que Company, 1990, 45-32.

al mismo tiempo cobraba forma una nueva moral de tono providencialista, interesada en fomentar la esperanza para poder alcanzar la salvación, frente a lo que ellos consideraban un mundo engañoso y en tinieblas.

Esta idea cobra interés particular en un momento de gran inestabilidad dentro del Imperio (fines del siglo II-III), en las catacumbas, cuyas pinturas de sello simbólico-doctrinal invocan esa vía hacia la esperanza, tan vinculada a la Iglesia de los mártires. En realidad, las catacumbas constituyen una valiosa documentación para aproximarse a una iconografía que participa de un principio de fe abstracta y que es la consecuencia de un pensamiento teológico y un espíritu que nada posee en común con el de la Roma pagana. *“La imagen sólo era portadora de un concepto elevado del mundo y del propio existir”*⁹; estaba destinada a educar la “vista interior” para la cura del alma.

La idea de que los cristianos, durante las persecuciones, se ocultaron en las catacumbas, procede de una nota del obispo Gayo (296). No obstante, y dado que su noticia hace referencia a la persecución de Diocleciano, se supone que en el texto hubo alguna manipulación posterior. Durante esta gran persecución no hay mención explícita de que los cementerios cristianos fueran confiscados. No obstante, se sabe que hubo algunas prohibiciones respecto al entierro y posterior culto a los mártires, lo que motivó que el obispo Marcelino, ejecutado en el 301, fuera enterrado en las catacumbas de Priscila, en lugar de en la cripta de los Papas. Se piensa que dicha cripta dejó de utilizarse a causa de la vigilancia que sobre ella ejercían los funcionarios imperiales.

Estos refugios mencionados anteriormente sobre las primeras etapas del cristianismo situado en Europa son llamados “catacumbas”, eran extensas galerías subterráneas, en donde dentro de los muros excavaban nichos rectangulares, llamados “*loculos*” donde se colocaban los cuerpos de los cristianos fallecidos teniendo como preferencia a aquellos que eran considerados como mártires.

Los ciudadanos considerados como los primeros cristianos no la llamaban “catacumba”, ya que el origen de este término es desconocido; existen distintas teorías una de ellas supone que proviene del griego *kata* o *debajo* y *tumbos* o *túmulo*. Por otra parte del latín proviene la palabra *cumbo* verbo que articulado con las palabras *ad cum* y *de*, significa *yacer* o *estar acostada*, de ahí que catacumba significa “*lugar donde se está acostado*”.

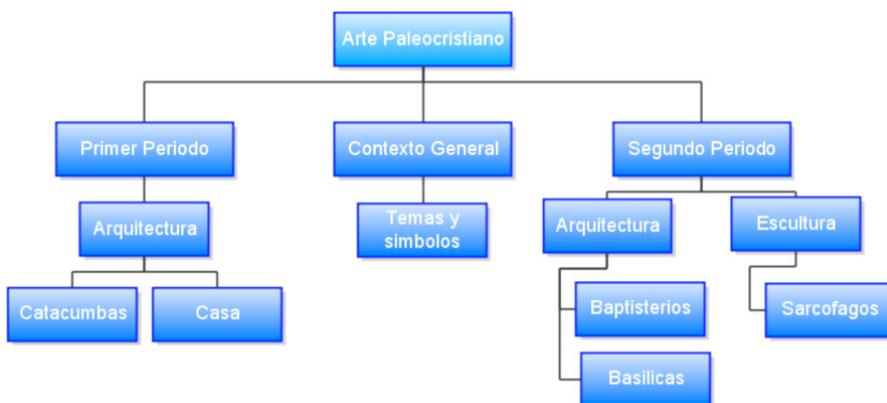
⁹ Gérald Gassiot, Talabot. *Pintura Romana y Paleocristiana*, Madrid, Aguilar, 2002, 50.

La tercera teoría existente propone que la traducción de esta palabra es “agujero”, que era el nombre de un barrio romano, en donde muy próximo a este había un cementerio subterráneo. Sin embargo en el siglo IX el término se extendió a todos los cementerios con el significado específico conocido de cementerios subterráneos.

Los conjuntos de catacumbas llegaron a alcanzar entre cien y ciento cincuenta kilómetros, para una población romano-cristiana de entre quinientas y setecientas cincuenta mil almas. Dotadas con cámaras abiertas a las galerías o cubiculi, sus frescos advierten sobre un sistema educativo para el hombre de fe.

Tras el Edicto de Tolerancia de Galerio y Zicio (311)¹⁰ y, sobre todo, tras el Concilio de Nicea (325)¹¹, la Iglesia inaugura una nueva etapa, tras la proclamación de libertad de cultos por Constantino; o, mejor, “el derecho a seguir la religión que convenga a cada uno”¹² (Constantino). La nueva situación no atenúa situaciones de incertidumbre, como tampoco la indiferencia y censura de determinados teólogos al proyecto imperial que, tras la Paz de la Iglesia, propone una tranquilidad terrena con analogías a la del reino celeste.

Aunque la política procrisiana de Constantino y su propia convocatoria del Concilio de Nicea no incluyen una declaración con respecto a la imagen, sí ayudan a consolidar la receptividad de muchos obispos con relación al valor de aquella dentro del principio de un “reino no perteneciente a este mundo”.



10 Manuel Vega, Arte Paleocristiano, <http://imperioibizantino.com.artepal.pdf>, España, 2006, 22.

11 Ibidem, 50-54.

12 Macmullen Richard, Corruption of the Rome order, Cambridge, London, Mass, 1966, 11 - 21.

La familia imperial constantiniana quiso dignificar el escenario de la pasión y muerte de Jesús en Jerusalén. La leyenda cuenta que fue santa Elena (madre de Constantino) quien descubrió las reliquias de la Vera Cruz en la gruta del Gólgota. Se contrataron a los mejores arquitectos para llevar a cabo una majestuosa construcción que hiciera honor a la relevancia que dichos escenarios tenían para los cristianos. Con este patrocinio se erigió el complejo del Santo Sepulcro, importante centro de peregrinaje a partir de aquel momento. Consistía en una rotonda levantada sobre la tumba, la Anástasis, comunicada mediante un patio porticado con una gran aula compuesta por cinco naves.

Otra gran construcción patrocinada por la familia imperial fue “la iglesia de la Natividad en Belén” (h. 333)¹³, destinada a conmemorar el lugar del nacimiento de Jesús. Concebida también como un gran centro de peregrinaje, esta iglesia contemplaba, en su parte oriental, un magnífico octógono, al cual se añadían un aula con cinco naves y, en su lado occidental, un patio porticado.

Después del año 313 los temas figurativos son las más frecuentes, inspirados en los modelos romanos, en los frentes de los sarcófagos aparecen relieves, que si en un principio siguen la estética clásica, como en el Sarcófago de



Rolf Toman. El Arte en la Italia del Renacimiento, p. 55

13 Thierry Dutour, La ciudad medieval: orígenes y triunfo de la Europa urbana, Buenos Aires, Paídos, 2005, 42 -47

Probo, luego se estereotipan las formas en esquemas planos y figuras de igual tamaño, encajadas en los espacios que determina un estructura de arcos que unifican la escena. Los temas de los sarcófagos se refieren a la vida de Cristo y a escenas del Antiguo Testamento (Daniel entre los leones, sacrificio de Abraham, Adán y Eva, etc.). Entre los sarcófagos más importantes se encuentra el de “Junio Basso, en el Vaticano o el Dogmático o de la Trinidad en el museo Laterano”¹⁴.

Los contenidos variarán con la liberación del culto cristiano y a partir de principios del siglo IV los temas del Antiguo y del Nuevo Testamento protagonizarán las representaciones pictóricas. Esta temática se hará presente también en los mosaicos que, por influencia bizantina, sustituirán a la pintura al fresco, decorando ahora, con esplendor monumental, basílicas y mausoleos, aprovechando todo tipo de superficies (paredes, pavimentos, etc.)

14 Ibidem, 82-83.



*C*APITULO 2. LA IMAGEN



Como se mencionó en el capítulo anterior, la persecución por parte de las autoridades romanas y las controversias respecto al uso de imágenes que no fueran entendidas como idolatría propició que los primeros cristianos no tuvieran un número significativo de imágenes que los identificaran plenamente. Por otro lado, la doctrina cristiana evolucionaba lentamente.

Sin embargo, los primeros cristianos usaban algunas imágenes sencillas, para expresar o comunicar algunos conceptos, aunque todavía se hacía de un modo oculto, sólo para los iniciados, pues temían ser descubiertos por las autoridades romanas que, en algunos momentos, los consideraban gente subversiva por constituir pequeños grupos o sectas que se negaban a rendir culto a los dioses paganos.

En las catacumbas o cementerios de las afueras de la antigua ciudad de Roma, los primeros cristianos pintaban en las paredes de los túneles algunas imágenes alusivas a Jesús, a la Virgen, animales y frutos relacionados con el culto, como el pavorreal, los peces, el pan, entre otros.

La historia de las imágenes cristianas está estrechamente ligada con la Iglesia, pues ésta ha sido y es promotora y patrona de una gran parte de la producción artística que actualmente tenemos.

Al correr el tiempo, el culto a las imágenes, es motivo de preocupación para las autoridades eclesiásticas, pues consideran que las personas adoran la imagen en sí y no a la divinidad.

2.1 Los modos de la imagen

La función más objetiva de la comunicación es, transmitir imágenes. “Toda imagen posee un referente en la realidad independientemente de cuál sea su grado de iconicidad, su naturaleza o el medio que la produce”¹.

Existe un prejuicio al afirmar que el análisis verbal paraliza la creación y comprensión intuitivas. También hay un núcleo de verdad. La historia del pasado y la experiencia del presente ofrece numerosos ejemplos de la destrucción acarreada por fórmulas y recetas. Pero, ¿no es verdad que cuando se producen perturbaciones es precisamente cuando una de las facultades mentales opera a expensas de la otra?

1 Justo Villafañe. Introducción a la teoría de la imagen, España, Ediciones Pirámide, 2001, 55 p.p.

“El delicado equilibrio de todas las potencias de una persona lo único que le permite vivir plenamente y trabajar bien, queda alterado no sólo cuando el intelecto interfiere en la intuición, sino igualmente cuando la sensación desaloja al raciocinio”². Es decir, que el auto análisis incontrolado puede ser dañino.

Esta sería una de los objetivos de este capítulo, realizar una descripción de la clase de cosas que vemos y de los mecanismos perceptuales que explican los hechos visuales.

Con todas las simplificaciones que puedan señalarse dentro de este capítulo, el proceso por el cual percibimos las imágenes visuales es uniforme para todos fenómeno cultural: “el cerebro interpreta las informaciones de luz y color y lo hace de acuerdo con mecanismos que establecen la selección de ciertos componentes, que se hacen pertinentes en función de ciertos hábitos y esquemas que dan a las informaciones provenientes del ojo una estructura”³, una coherencia y un significado.



Pavo Real Catacumba paleocristiana 100 d.C

En la mitología griega se le consideraba como un elemento relacionado a la vanidad, ya que, este pájaro de Hera (Juno), la esposa de Zeus (Júpiter), es ante todo un símbolo solar; que corresponde al despliegue de su cola en rueda.

A través de esta evolución se le adjudica dentro del cristianismo como símbolo de igual forma de la rueda solar y por esta misma razón como símbolo de la inmortalidad, ya que su cola puede ser plasmado en dirección al cielo estrellado.

Gérald Gassiot – Talabot. Pintura Romana y Paleocristiana, Aguilar Madrid, p 32

2 María Acaso. El lenguaje Visual ARTE, México, Paidós Arte y educación. 2007. 75 p. p.

3 Beuchot Mauricio, Función de la imagen y percepción, México, Instituto de investigaciones Filológicas UNAM. 1990, 15 – 35 p. p

Gombrich por su lado hace énfasis en el espectador, de hecho, hace existir la imagen, y eso lo logra por medio de un conjunto de actos que hacen que ésta sea percibida y comprendida (Ernst H. Gombrich. Arte Ilusión) En esta acción de hacer y existir la imagen hay tres aspectos que señalar: en primer lugar, la percepción visual es un proceso que presupone un conjunto de expectativas sobre las cuales se hacen hipótesis, que posteriormente se validan o invalidan. Tales expectativas están impregnadas por nuestro conocimiento del mundo y de las demás imágenes que hemos visto, “por lo cual puede decirse que la percepción visual no es algo aislado, si no que existen siempre anticipaciones y prejuicios”⁴. Ver, por tanto, es comparar lo que se espera ver con lo que realmente se percibe.



Imagen del periodo paleocristiano del 60 d.C

Esta imagen está integrada por símbolos como la palmera, el ave, follaje, etc. De esta manera se produce la significación de un pasaje de la vida de Cristo o de un santo que, en relación de todos estos significados se materializa en las vicisitudes del mismo.

Gérald Gassiot – Talabot. Pintura Romana y Paleocristiana, pag 52

Este proceso es evidente en las imágenes paleocristianas, el significado se refiere muchas veces a lo que era en ese entonces el conocimiento de los cristianos recién convertidos y su apego a una doctrina pagana, heredada sin una estructura formal, por tanto, su evolución y comprensión de imágenes está englobada de anticipaciones y prejuicios estructurados por el desarrollo cultural latente en ese momento.

4 Idem

“El segundo aspecto es que, como una imagen nunca puede representar todo, el espectador tiene que llenar las lagunas de la representación, es decir, lo no representado, con su saber y con sus prejuicios”⁵.

Dentro del universo de las imágenes paleocristianas tanto el artista como el espectador no podían ser explícitos en la información plasmada en la imagen, por lo tanto no era posible crear un panorama detallado de lo que quería expresar el autor de la obra, ya que se apegaba a cuestiones simbólicas. Estas tenían la función de ser interpretadas a juicio del espectador donde comúnmente se entablaban juicios y prejuicios que con el tiempo permitieron convencionalizar la imagen.

El tercer aspecto es que esta facultad de proyección del espectador se sustenta en la existencia de ciertos esquemas perceptivos almacenados en la memoria de cada uno de nosotros. “Percibir visualmente, en resumen, es utilizar todas las capacidades del sistema visual, las capacidades de organización de la realidad y confrontar los datos percibidos con los esquemas perceptivos almacenados”⁶.



Comparativo de la asimilación y manejo del símbolo. La paloma considerada durante el periodo paleocristiano como el símbolo del Espíritu Santo, actualmente se le considera aparte como un símbolo de pureza y de sencillez.

Actualmente podemos ver ese tipo de proyecciones que ocurren en nuestra realidad, es decir, toda la variedad de símbolos que nos envuelven en nuestra sociedad, debido a que ésta ha interpretado y reinterpretado con diferentes

5 Ibidem, 51-59 p. p

6 A. Moles Abraham, La Imagen Comunicación Funcional, México, Trillas, 1991, 15 – 75 p. P.

discursos que engloban a la imagen por tanto es muy característico encontrar para una representación visual distintos tipos de significados variando la interpretación de la misma.

Una de las tesis básicas de Gombrich es que “el ojo inocente no existe”, esta tesis retomada por Goodman quien añade que el ojo se sitúa frente al objeto obsesionado por su pasado y por las insinuaciones pasadas añadiéndole a este la percepción de los sentidos y órganos vitales para el ser humano, es decir, el ojo, no funciona como un instrumento autónomo y solo, sino como un miembro sumiso de un organismo complejo regulado por la necesidad y el prejuicio. “El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye. No actúa como un espejo que, tal como capta, refleja, lo que capta ya no lo ve tal cual es, como datos sin atributo alguno sino como cosas, alimentos, gentes, enemigos, etc”⁷. Es decir, juicios elaborados con base a un prejuicio previo.

Ver, es anticipar, buscar, discriminar, no es simplemente encontrar informaciones, No puede olvidarse que información significa imponer activamente una forma sobre algo y por tanto el propósito de encontrar algo es lo que define la actividad de buscar, si no hay propósito, sólo se encuentra lo más fácil de localizar, entendiendo por “lo más fácil” aquello que estamos predispuestos a encontrar.

2.2 ¿Por qué existen las imágenes?

Tal vez la respuesta mas general es que las imágenes responden a necesidades simbólicas; es decir, constituyen una manera de establecer la mediación entre el hombre y el mundo: éstas son símbolos, pueden actuar como representantes de las cosas del mundo. Su finalidad, es decir, su función respecto a las relaciones que se establecen con el mundo, puede explicarse según la propuesta de Aumont de clasificar esa relación en tres grandes modos: “simbólico, epistémico y estético”⁸.

Dentro del modo simbólico las imágenes han servido y tal vez haya sido la función primera, cronológicamente hablando, como símbolos religiosos, como elementos que permitían el acceso a lo sagrado, como manifiesto de lo divino.

En lo que toca al modo epistémico, las imágenes también sirven para dar informaciones acerca del mundo, son portadoras de conocimiento. Esta

⁷ María Eugenia Regalado Baeza. *Lectura de Imágenes: elementos para la alfabetización visual*, México, Plaza y Valdés Editores. 2006. 9-43 p. P.

⁸ A. Moles Abraham, Op Cit, 102 p. p.

función sigue presente en gran cantidad de imágenes, aunque a través de la historia el valor informativo ha cambiado.

Y por último en el modo estético, las imágenes han servido para proporcionar sensaciones específicas a quienes lo contemplan.



Imagen de catacumba del periodo paleocristiano 100 d. C

Pez, se considera simbólicamente como elemento de agua, sin embargo esta simbólica se ha extendido al cristianismo con un cierto número de aplicaciones que le son propias, mientras que otras interpretaciones han de excluirse. Sin embargo, si a este símbolo se le atribuye una carga extra se símbolo dándole una interpretación diferente, por ejemplo cuando este es acompañado de una canastilla de pan o si esta el mismo sobre un plato, representa la eucaristía, pero principalmente en la catacumbas esta imagen se utilizaba solo para la presentación de la imagen de Cristo.

Gérald Gassiot – Talabot. Pintura Romana y Paleocristiana, p. 25

Es importante mencionar que no existen realmente imágenes que operan exclusivamente en cada uno de estos modos, de hecho es casi imposible separarlos, en las imágenes producidas en otras épocas, tampoco se tiene la certeza de que se hayan tenido una sola finalidad. Por ejemplo: las imágenes de los bisontes de Altamira, tal vez tenían una función mágica, es decir simbólica (quizás el hecho de pintarlos diera acceso directo a los bisontes reales para facilitar su cacería) pero tal vez tuviera una función estética (que el hecho de poder apreciar el movimiento congelado del animal, la tensión de sus músculos llegaría a producir un tipo de sensación), ó tal vez tuviera un tipo de función informativa o didáctica.

En todos estos modos de funcionar, la imagen está en contacto con cierto número de convenciones, sociales, por tanto a través de todos los modos de funcionamiento está presente en ella lo simbólico, Gombrich señala una función primordial de la imagen: como seres sociales, los seres humanos estamos en estrecha relación con el mundo visual.

2.3 El mito como lenguaje

A partir de la consideración estática del símbolo que da lugar a la morfología del mundo imaginario (arquetipología), expresa en función del dinamismo en virtud del cual las grandes imágenes tienden a organizarse en relatos típicos, dando origen al lenguaje mítico.

Para Durand, “el mito representa la primera emergencia de la conciencia, el comienzo de la derivación cultural en la que se actualiza la naturaleza humana, el subimiento de la “ diferencia”⁹. Siendo un discurso último que lleva a cabo la primaria interpretación vivencial del hombre y el mundo, el mito viene a instaurar la significación afectiva en la que enraíza todo posterior despliegue de sentido, sea en el lenguaje natural, en el artístico o en el científico.

De esta forma el discurso mítico aparece como un intento de conciliar diacrónicamente al hombre y su mundo. En palabras más concretas se caracteriza al mito como: “un sistema de símbolos y arquetipos, un sistema dinámico que tiende a formar un relato. El mito es un esbozo de racionalización pues utiliza el hilo del discurso, en la cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas”¹⁰.

Las deidades intervienen en los mitos como potencias o fuerzas antagonistas personificadas, que protagonizan una historia exterior al tiempo, como Nietzsche habla sobre la lucha entre los dioses que edifica la historia de los hombres.

La lectura lineal de un mito no revela más que sinsentidos. Porque el mito se representa a sí mismo no solo como el relato de acontecimientos ocurridos en el pasado mas bien se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro, por tanto se hace necesaria la introducción.

El método de Lévi-Strauss consiste en desarticular el mito, traduciendo la sucesión de acontecimientos en una serie de frases lo más cortas posibles. Cada una de estas frases, que establecen en su interior la atribución de un predicado a un sujeto (es decir, que tiene la naturaleza de una relación), se transcribe en fichas que se van enumerando según el orden de aparición en el relato.

⁹ Rudolf Arheim, *Arte y Percepción Visual*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, 33-38 p.

¹⁰ Idem.



Adán y Eva. Catacumba 130 d. C

El mito de Adán y Eva, esto evoca aquí la creación de la mujer y su dialogo con la serpiente en el paraíso terrenal, sino nos recuerda lo esencial de la significación múltiple que nos representa.

Adán por una parte simboliza al primer hombre y la imagen de Dios, y que es diacrónicamente hablando la primera persona nombrada en el Génesis, sin embargo la significación de que actualmente conocemos de Adán no es de orden cronológico, ya que primero significa más su persona en sí que una prioridad en este tiempo. Adán es el primer orden de la naturaleza, es la cumbre de la creación terrestre, es decir, él es responsable de todo el linaje que desciende de él. Su supremacía es de orden moral, natural y ontológico. Es decir, Adán aparece, Jesucristo, segundo Adán en orden cronológico, pero él también primero, en el sentido místico del término y, si se puede decir, primeramente siendo el primero el más hombre de todos los hombres, a título superior.

Jean Daniélou, "Les symboles chrétiens primitifs", p. 22

Una vez analizado el mito, se puede reproducir su diacronismo en una lectura que siga el orden numérico establecido. Pero se puede establecer, también en ordenación sincrónica en la que varias fechas separadas en el relato por varios intervalos queden ahora vinculadas entre sí.

Es por ello que Durand conserva los dos factores de análisis: el diacrónico del desarrollo discursivo del relato y el sincrónico, tanto en el interior del propio mito con base a las repeticiones de las secuencias, como en referencia comparativa a otros mitos. Pero además, añade un tercer nivel simbólico, fundado sobre la convergencia de los símbolos es decir debido a los haces de significaciones no siempre haces de relaciones.

Podemos decir que Durand coincide también con Lévi-Strauss, en que comprender un mito es reconstruir su "estructura", sólo que nunca se trata de

la estructura única si no de las estructuras, las cuales no caen en la sintaxis (formal) si no del contenido simbólico, caracterizado por ciertas constantes y por una notable coherencia.

2.4 El espacio plástico de la imagen

El ver una imagen es, de hecho, entrar en contacto desde el interior de un espacio que es nuestro universo cotidiano, con otro espacio, el de la imagen, que podíamos llamar espacio plástico.

Ver una imagen es ver en ella un espacio representado, ficticio, imaginario, pero que se refiere al espacio real gracias a ciertos indicios analógicos. Según Francastel “existe un pensamiento plástico o figurativo lo mismo que existe un pensamiento verbal o un pensamiento matemático”¹¹. Tal pensamiento plástico es uno de los múltiples modos por los cuales el hombre conforma su mundo.

La producción de imágenes, es el resultado del pensamiento plástico y es tan natural y necesario a la sociedad como el ejercicio de la lengua, del discurso; es un error creer que los valores expresados plásticamente deben ser traducidos a expresiones lingüísticas para ser comunicados. Sin embargo, no estamos provistos de los instrumentos necesarios para el estudio de lo figurativo, como lo estamos para las expresiones producidas por el ejercicio de la lengua, es decir, el discurso, sea oral o escrito.

La función de la imagen es proporcionar una posibilidad de manifestar, por los medios adecuados, un serie de valores que no pueden captarse y guardarse más que a través de su propio sistema. Por tanto una dificultad en el estudio de la imagen es que en ella participan elementos que provienen del campo de la percepción sensible, es decir, de lo real, junto con otros elementos del sistema imaginario. “Lo real, lo percibido y lo imaginario –dice Francastel– están presentes pero ninguno de ellos es exclusivo”.

Así como el signo verbal, todo signo plástico fija un intento de ordenar el universo de acuerdo con los fines particulares de una sociedad determinada, en función de una capacidad técnica y el desarrollo intelectual de dicha sociedad, es decir, el signo plástico no es exclusivamente expresivo ni exclusivamente representativo de valores, sino figurativo, en él se encuentran

11 E. H. Gombrich. *Los Usos de las imágenes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996. 304 p.p

elementos de lo percibido, de lo real y de lo imaginario, no por ser el reflejo de la realidad de acuerdo con lo percibido, sino porque pone a disposición de los individuos y de las sociedades un instrumento adecuado para expresar el universo sensible tal como lo entiende el pensamiento figurativo.

Una imagen, como signo figurativo no es una representación utilitaria de un objeto toda representación es una selección: no se transfiere de manera indiferente cualquier elemento del mundo, sino que siempre es una elección de ciertos elementos, los cuales muchas veces se refiere menos al objeto representado que al interés que este objeto posee para la persona que realiza la representación o para la sociedad. Por ello la representación no es una copia; ya que, producir un signo representativo es materializar un punto de vista que necesariamente incluye un juicio valorativo lo cual equivale a distinguir un objeto figurativo de uno real, el primero es completamente impreciso “porque jamás coincide con la cosa vista por el artista, tampoco coincide con lo que ve y comprende el espectador, porque es, por definición fijo y único, y su interpretación es única y móvil”¹².



La última Cena. Periodo paleocristiano

Una de las características mas importantes es el espacio plástico y el espacio psíquico que plasma el pintor en os personajes y la superposición de los mismos, plasmando una carga de simbolismo en esta relación física de los personajes, el personaje principal Jesús marca una distancia diferente a los demás personajes y por tanto una jerarquía, justificándose en la divinidad del mismo.

Gérald Gassiot – Talabot. Pintura Romana y Paleocristiana, p. 48

12 Fernando Zamora Águila. *Filosofía de la Imagen, Lenguaje imagen y representación*, México, Editorial Espiral ENAP. 2007. 56 - 77 p. p.

Una imagen es establecer una relación entre el interior del espacio cotidiano del observador y el espacio de la imagen, el espacio plástico. Por la existencia de esta relación, el observador percibe no sólo el espacio representado, es decir, el espacio imaginario, sino que también percibe el espacio plástico.

La relación de estos espacios tiene que ver con lo que Francastel llama distancia psíquica, que es respecto al pintor, “la que separa una de otras, sobre las superficie plástica a las figuras extraídas de su imaginación y las que separa a ellas mismas de sus obras”¹³. Se trata de una distancia imaginaria que regula, la relación, por un lado, entre lo representado y, por otro, entre lo representado y el observador.

No se percibe el mundo, no hay un espacio en general con leyes válidas para cada persona de cualquier época; mas bien cada hombre aporta “la facultad de imaginar y representar sistemas que descansan sobre un inventario limitado de acciones humanas posibles en un momento dado para un grupo más o menos amplio de individuos”¹⁴.

2.5 El lenguaje visual

La comunicación, la visual, se diferencia de las demás en dos aspectos. En primer lugar, el sentido que se utiliza para captar la información es la vista. “Cada sistema de comunicación tiene un código, un procedimiento claro que conocen tanto el receptor como el emisor y que hace posible tanto el intercambio de información entre ellos como la creación de conocimiento a partir de dicho código, específico de la comunicación visual”¹⁵, es un sistema con el que podemos enunciar mensajes y recibir información a través del sentido de la vista.

Este lenguaje en concreto tiene poco que ver con el resto de los lenguajes que conocemos, ya que tanto el escrito como el verbal están sujetos a unas normas específicas completamente estructuradas y definidas. Sin embargo, aunque no nos enseñan cómo funciona este tipo de lenguaje sabemos leerlo, esto ocurre porque lo hacemos de forma automática, aunque no formalizado y porque sólo llegamos al nivel de lectura superficial: no aprendemos a leerlo de manera profunda, no aprendemos a descodificarlo ni, mucho menos, aprendemos a construir mensajes con él.

13 María Acaso, Op Cit, 111 – 131 p. p.

14 Rudolf Arheim, Op Cit, 48 p. p.

15 Idem

El lenguaje visual, es el sistema de comunicación semi estructurado más antiguo que se conoce. Antes que el ser humano articulara un lenguaje escrito y al mismo tiempo que existían formas verbales de comunicación poco estructuradas, comenzó a realizar representaciones visuales de otros seres humanos. También resulta importante su facilidad de penetración, ya que ver cuesta menos esfuerzo que leer. Sin embargo, una vez estructurado mentalmente el proceso de lectura al ver, se lee de manera instantánea, se ve leyendo, se lee viendo.

Este sistema de comunicación es el que tiene el carácter más universal, es decir que un mensaje emitido a través de la comunicación visual es entendible por individuos de diferentes culturas en una proporción muy alta, es el sistema de comunicación que mayor parecido alcanza con la realidad.

2.6 Una imagen no es una realidad, es un signo

La palabra imagen se utiliza en la mayoría de los casos para hacer referencia a una representación de carácter visual y el proceso en el que intervienen de forma básica los siguientes elementos:

1. La realidad
2. El emisor o creador, que es el individuo que lleva acabo el acto de representación y que lo hace en determinado contexto (código)
3. El receptor o espectador, que es el individuo que lleva acabo el acto de interpretación y que lo hace en determinado contexto (código)



La ultima Cena. Periodo paleocristiano
Catacumba. Sarcófago

En la primera fase de construcción de una representación visual, el emisor representa la realidad, en el sentido de sustituir una cosa por otra, Dentro del campo de la semiología de la imagen, representar consiste en sustituir la realidad a través del lenguaje visual. Sin olvidar que el acto en el que el emisor decide que representar, es realizado en un contexto determinado, de manera que el acto de la representación no es neutro: debido a que el autor aporta su experiencia personal, ninguna representación es igual de individuo a individuo ya que en este proceso es fundamental la experiencia personal del autor, se puede decir que la representación implica transformación, por lo que la realidad desaparece en el acto de la representación.

¿Qué se entiende por interpretar? Consiste en otorgar cierto significado a las cosas, sean realidad o sean representación. Para la semiología de la imagen, el acto de interpretar consiste en otorgar significado a las representaciones de carácter visual. El protagonista de este caso es el receptor quien aporta su experiencia personal en cada representación y consume, el mensaje en determinado contexto, por tanto ninguna interpretación es igual de individuo a individuo. “En el acto de interpretación, la representación en sí desaparece, al interpretar, el espectador realiza un acto de significación y da un nuevo sentido a lo representado”¹⁶. Lo que realmente ve el espectador, es un entramado de conceptos construidos por su experiencia personal, su memoria y su imaginación.

La conclusión de todo esto es que una imagen no es la realidad, sino un espacio físico donde se mezclan los intereses de varias personas, así como el contexto de visualización de dicho espacio, por lo que desaparece la realidad de dicha imagen. Este proceso de sustitución se puede hacer mediante diferentes grados de semejanza, es decir una representación visual puede parecerse al origen que representa, puede parecerse poco o no puede parecerse nada.

2.7 La dimensión perceptiva

Una imagen se caracteriza, entre otros aspectos, por el grado de figuración que corresponde a la idea de representación a través de la imagen de objetos y seres conocidos intuitivamente a través de nuestra vista como pertenecientes al mundo exterior.

¹⁶ María Acaso. Op Cit, 150 p. p.

“Esto proviene de la tesis platónica que supone la existencia de una especie evolutiva ficticia que se desprende desde los objetos hasta nuestros ojos y que penetra nuestro cerebro y constituye el icono”¹⁷.

Este tipo de imágenes se pueden dividir en grados conocidos como “iconicidad” opuestos al grado de abstracción.

La condición de identidad de la representación es en relación con el objeto representado. En el extremo, esta identidad es total, sin embargo, para satisfacer el mismo papel un tanto mejor puede llegar a ser ficticia.

Una vez que esta imagen se ha reconocido, llega al punto de convertirse en un símbolo. Así el mensaje se depura y se abstrae, es decir, que se deshace completamente de su iconicidad, se convierte en imagen simbólica abstracta con relación a la pregnancia figurativa de la imagen original.

Arnheim afirma que toda imagen es siempre esquemática debido a la proyección en dos dimensiones que ésta hace de los objetos, construyéndose así lo que podríamos llamar la escala o grado de iconicidad (o escala



Pastor. Pintura paleocristiana

La representación simbólica del bastón aparece en la simbólica con diversos aspectos, el principal y el más obvio es como el sostén de la marcha del pastor y del peregrino, como eje de mundo, el mismo simboliza dentro del cristianismo el “tutor”, el discípulo avanza en los consejos del maestro espiritual.

Gérald Gassiot – Talabot. Pintura Romana y Paleocristiana, p. 101.

17 Rudolf Arheim. Op Cit. 239 p.p.

de abstracción) que será una de las primeras magnitudes que sirven a la caracterización del amplio mundo de imágenes.

Otra particularidad es el contener un aspecto numérico o cuantitativo es decir la complejidad de la imagen, existen imágenes complejas e imágenes simples:

Las imágenes complejas, son aquellas que se componen de muchos elementos, aunque esto no es una regla ya que podemos encontrar imágenes complejas sin que forzosamente contengan un gran número de elementos o de objetos representados y ligados a través de una red de situaciones sutiles y difícilmente descifrables.

La complejidad de una imagen es entonces apreciable a partir de escalas de comparación empírica, y ésta es simultáneamente fusión del número de elementos que contiene.

De acuerdo con el concepto de pregnancia (“cualidad de las formas visuales que captan la atención del observador por la simplicidad, equilibrio o estabilidad”¹⁸) de la forma, noción tomada de la Gestalt, hay imágenes fuertes y débiles, fuera de las imágenes complejas y las imágenes simples, esta pregnancia esta ligada a una optimización de la relación de lo original y banal a una capacidad del sujeto receptor de proyectarse sobre la imagen.

2.8 La imagen y su análisis grafico

2.8.1 Equilibrio

Lo que una persona o un animal percibe no es sólo una disposición de objetos, formas, colores, movimiento y tamaño. Es quizás un juego recíproco de tensiones dirigidas. Esas tensiones no son algo que el observador añada por razones propias a las imágenes estáticas. Estas formas pueden ser tan intrínsecas a cualquier precepto como el tamaño, la ubicación, forma o el color.

“En una composición equilibrada, todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente de tal modo que no parece posible ningún cambio y el todo asume un carácter de necesidad en cada una de sus partes”¹⁹.

18 Ibidem, 238 p.p.

19 Justo Villafañe. Op Cit, 59 p.p.

El equilibrio se basa fundamentalmente en:

- 1.- La jerarquización del espacio plástico
- 2.- La diversidad de elementos y relaciones plásticas
- 3.- El contraste

Algunos aspectos en los que depende el equilibrio son cuantificables; por ejemplo, la superficie de los objetos dentro del marco visual, la relación de esta con la superficie total del cuadro, los repertorios de elementos plásticos.

Es decir que el equilibrio, como fenómeno natural, es una respuesta humana y en él están implicados la mayor parte de los procesos de conducta, el estado de equilibrio “se caracteriza por que la resultante de todas las fuerzas que actúan sobre él son cero, los elementos plásticos que son los que engendran tales fuerzas no poseen valores de actividades estables”²⁰, es decir que se potencian en un contexto determinado o se inhiben en otro similar.

La zona central de una imagen es, lógicamente, de la máxima atracción visual, ya que coincide con su centro geométrico, así mismo es una ubicación estable para cualquier elemento al pasar por ella todas las orientaciones de la imagen.

Es necesario recurrir al concepto de peso visual que hace referencia al valor de la actividad plástica de un elemento en la composición, es decir que este valor no es estable y uno de los factores que lo modifican es la ubicación del elemento en la superficie de la imagen. En estas podemos encontrar zonas más estables que otras, en las primeras, el peso visual de un elemento disminuye y en las zonas de mayor inestabilidad aumenta.

Es importante tanto el equilibrio físico como visual. El equilibrio es el estado de distribución en el que toda acción se ha detenido, en una composición equilibrada todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente, de tal manera que no parece posible ningún cambio asumiendo todo un carácter de necesidad es decir de integración en cada una de sus partes.

2.8.2 Plano y Espacio

El plano es un espacio físico, normalmente identificado con el soporte de la imagen en el que se construye el espacio plástico, es decir, la estructura espacial de la imagen, que constituye un parámetro de significación por

²⁰ Ibidem, 70 p.p.

encima de su propia materialidad, sin embargo, también se le puede adjudicar al plano como elemento morfológico bidimensional limitado por líneas u otros planos.

El plano también puede ser un elemento icónico ya que tiene una naturaleza absolutamente espacial, no sólo queda ligado al espacio de la composición si no, que además, implica otros atributos como los de superficie y bidimensionalidad.

“Los planos se les considera como elementos idóneos para fragmentar el espacio plástico de la imagen, a través de esto, sugieren la tercera dimensión a partir de la articulación de espacios bidimensionales que normalmente se hallan superpuestos”²¹.



Catacumba Romana. Paleocristiana 190 d. C

Gérald Gassiot – Talbot. Pintura Romana y Paleocristiana pag 55

El espacio en cambio, aunque no lo vemos, como concepción visual se reduce a una línea, no hay especificación de forma, se pueden concebir entidades incorpóreas, definidas solo por la ubicación relativa, en términos de su distancia, sus velocidades relativas y las diferencias entre dos direcciones. Es decir, el espacio, aunque no se representa sí se ve.

Es decir que estamos hablando de una conquista bidimensional que nos enriquece con una extensión en el espacio y por consecuencia una diversidad de tamaños y formas, elementos pequeños y grandes, redondos y angulares e irregulares. También nos enriquece añadiendo a la sola distancia las diferencias de dirección y orientación. Se pueden distinguir las formas según las muchas direcciones que apunten, y la colocación de unas respecto a otras puede ser infinitamente variada. Se puede concebir el movimiento en toda la gama de direcciones.

21 Justo Villafañe. Op Cit, 70 p.p.

2.8.3 Color

Aunque el color sea considerado como una experiencia sensorial que satisface determinadas funciones plásticas, no es lo mismo el color que utiliza un pintor en el óleo que en un monitor de computadora, es decir es necesario establecer una serie de requisitos previos, relacionados con este tipo de cambio que se dan naturales.

La principal forma de comprender el funcionamiento del color es sin duda el responder en principio ¿qué es el color? Comúnmente encontramos respuestas que nos indican que es una forma visible de energía luminosa pero además, es necesario entender otro tipo de “conceptualizaciones que generalmente están relacionadas con la experiencia del observador: sus cualidades térmicas, su dinamismo, que produce sensaciones cromáticas de avance o retroceso, es decir ciertas propiedades sinestésicas de los colores, que asocian determinados sonidos, experiencias, etc”²².

El color es, ante todo, una experiencia sensorial que para producirse requiere de tres elementos: un emisor energético, un medio que module esa energía y un sistema de receptor específico. Las tres fuentes de la experiencia cromática son, en este sentido, la luz, las superficies de los objetos y la retina. Debido a esto no es posible definir el color sólo en función de una de estas tres fuentes. Así el matiz de un color coincide con un cierto valor de longitud de onda constante al cambiar de intensidad.

El brillo, normalmente, se corresponde con la intensidad, además el brillo no sólo depende de la intensidad de la luz, sino también de la sensibilidad de la retina ante determinadas longitudes de onda, y esta es variable a lo largo de la superficie retínica. Y por último la saturación que indica la cantidad de luz blanca que posee un color y también está condicionada por la intensidad del estímulo y el tiempo mismo de estimulación.

También el tema del color nos permite hablar de sus funciones plásticas, que es la parte que más nos puede interesar del tema, es decir que el color es un elemento morfológico de la imagen; su presencia material y tangible en la composición le confiere ese atributo y en cierto sentido se puede decir que es el elemento espacial que más dinamismo puede aportar a una imagen, estas dos propiedades como elemento espacial y dinámico, reúnen sus principales funciones plásticas.

22 Rudolf Arheim. *Op Cit*, 11 - 28 p.p.

El color como todo elemento morfológico, contribuye a la creación del espacio plástico de la representación el cual puede tener una naturaleza bi o tridimensional dependiendo de cómo se emplee este elemento.

“La perspectiva cromática crea por el contrario, un espacio plástico de dominancia frontal, un espacio plano”²³. Los colores forman aquí un bloque indivisible con la superficie. Es también frecuente en la perspectiva cromática el contraste de luces, pero, al revés los colores no forman un gradiente que, es en definitiva, el mecanismo para crear profundidad.

La naturaleza cromática no puede reducirse a lo espacial, aunque el color sea un elemento fundamental en la definición morfológica de los objetos o de sus imágenes. Sus propiedades son, al mismo tiempo, intensivas y cualitativas y en este sentido, el color es el elemento idóneo para crear ritmos dentro de la imagen, y por tanto al poseer una presencia material en la representación debe ser vinculado con los elementos del espacio.

La característica dinámica del color es el contraste, es una más de las funciones plásticas de este elemento, ya que tenemos en cuenta que la forma, visualmente, es posible gracias al contraste luminoso o cromático , ya que si no existiesen esas diferencias de luz o color, el individuo perdería toda capacidad de discriminación espacial, y el conocimiento que este extrae del mundo de las apariencias visuales atribuyéndole un valor.

2.8.4 Forma

“La estructura es la forma visual del contenido”²⁴, y de ella se desprende la necesidad de distinguir entre el concepto de forma y el de estructura como paso previo a cualquier teorización sobre este elemento morfológico de la imagen.

Es decir que la forma es el aspecto visual y sensible de un objeto o de su imagen, el conjunto de características cuando dicho objeto cambia de posición, de orientación o simplemente de contexto, siendo esta última la que nos refiere en cuanto a la imagen.

La estructura es un término íntimamente relacionado con la forma, esta diferenciación conceptual es la invariabilidad de la estructura ante cualquier cambio espacial frente a la modificación de la forma que dicho cambio

23 Rudolf Arheim. Op Cit, 238 p.p.

24 Justo Villafañe. Op Cit, 78 – 90 p.p.

conlleva es decir que es inmutable por tanto garantiza el reconocimiento del objeto ya que la conceptualización del mismo, es el requisito previo a dicho reconocimiento, se basa en su estructura.

El éxito de esta operación requiere que los rasgos estructurales que definen ambos patrones no varíen, ya que de lo contrario se necesitaría un concepto visual para cada elemento, es decir que la propiedad perceptiva más importante de la forma estructural es que de ella depende la identidad visual del objeto.



Moscóforo 570 a.C

Es un personaje portando un ternero sobre sus hombros. Se realizó como un exvoto.

- Ojos: Originariamente, tenía incrustaciones de piedras en los ojos que le daban un carácter más naturalista y aumentaban el valor e importancia de la escultura.
 - Ternero: El ternero servía para sacrificio, por eso lo porta en sus hombros.
- Sonrisa: La expresión facial es propia de la época, siendo una especie de sonrisa rígida, pero su expresividad llama la atención.
- Musculatura: El taller se centró en la representación de la musculatura, que está muy evidenciada, pero que no llega a una buena realización. Sin embargo, se ve una técnica muy lograda para la época.
- Autor: Según los teóricos, el autor de la obra se llama Rhombos aunque también se habla de talleres áticos.

MITRE, E.: "Descomposicion del orden romano (siglo IV). El Cristianismo" pag 55

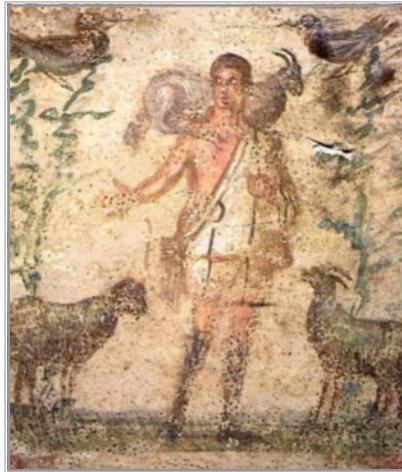
"El orden visual, el que impone la percepción, tiende siempre a la simplicidad"²⁵. En la medida de que el orden de la imagen, la simplicidad dentro de la representación icónica es la única norma natural existente, es aquella que asume el orden visual de la percepción y por tanto, que tiende a la simplicidad. Dentro de esta existen dos elementos importantes: la de la experiencia y la de los componentes estructurales.

²⁵ Idem

Sin embargo los problemas que se plantea al analizar una imagen, el aislar una la experiencia puramente perceptual de la influencia y condicionamientos que otros procesos de la conducta van a tener, esto se refiere a métodos como el cuantitativo, que analiza la simplicidad en sentido absoluto y los cualitativos, que lo hacen en sentido relativo.

La forma y la estructura son dos aspectos de un mismo elemento, del cual dependen, la identidad visual del objeto, en la imagen: la forma y estructura son tan indisolubles como en la realidad, ya que toda la proposición visual de ésta tiene, como fórmula enunciación, una formula plástica.

Uno de estos elementos es sin duda la proyección, implica adoptar un punto de vista fijo y representarlo y representar un único aspecto del objeto, es decir, seleccionar una forma que identifique al objeto en cuestión de entre múltiples que éste posee; ya que al seleccionar la forma, habrá que elegir aquella que reúna el número suficiente de rasgos estructurales capaces de preservar la identidad visual del objeto, teniendo en cuenta que este depende de la estructura y no de la forma o aspecto visual.



“Buen Pastor”, que representa a Cristo como a un joven imberbe, vestido con una túnica corta, que lleva un cordero sobre sus hombros y un morral, que está directamente inspirado en la estatua griega perteneciente al período arcaico conocida como “El Moscóforo”. A partir del 313 aparece un nuevo tipo, el de “Cristo como doctor”, enseñando la ley, al que se representa joven e imberbe, pero con la majestad de un Zeus. Puede estar de pie o sentado, portando el rollo de los Evangelios en la mano. Es el antecedente del Cristo en majestad medieval.

Gérald Gassiot – Talabot. Pintura Romana y Paleocristiana pag 71

Las formas ni se encuentran ni se representan aisladamente; mas bien las encontramos unidas unas con otras. Para que esta superposición de formas sea plásticamente eficaz, su percepción debe cumplir con una condición: que sean vistas como cosas independientes y situadas en diferentes términos, si esto se da, la superposición cumple eficazmente con dos funciones plásticas:

- Establecer una jerarquía entre las diversas formas representadas ya que estas no se perciben como un todo indiferenciado, sino como unidades independientes.

- Articula el espacio en diversos términos y favorece, en cierta medida, la construcción del plano, aunque la superposición no es una clave de profundidad o al menos no es muy objetiva ya que presupone el problema que quiere explicar: que un objeto se encuentra delante de otro, sólo es posible en un medio con profundidad. Se puede mezclar esta forma, una experiencia sensorial y una situación física.

2.9 Expresión (sensaciones y percepciones)

Con los capítulos precedentes donde hemos analizado el color, forma, equilibrio y los conceptos preceptuales, podría decirse que es poco lo que podemos decir sobre la expresión visual, sin embargo se ha demostrado que las cualidades dinámicas de las formas, colores y sucesos son un aspecto inseparable de toda experiencia visual.

Por tanto en cuanto abrimos los ojos a las cualidades dinámicas que presentan cualquiera de esas cosas, inevitablemente las vemos como portadoras de sentido expresivo. Es decir que dentro de las formas pictóricas, las características expresivas se hacen visibles, explícitamente o de manera implícita, tan pronto como volvemos nuestra atención a la dinámica de la imagen, vislumbrado a través de el tipo de carácter que expresan esos movimientos.

Todas las cualidades preceptuales poseen generalidad. Vemos la rojez, la redondez, la pequeñez, la lejanía, la rapidez materializada en ejemplos particulares, pero es importante mencionar que lo que estas nos comunican es un tipo de experiencia única.

Las cualidades dinámicas son estructurales. “Se experimentan en el sonido, en el tacto, en las sensaciones musculares como en la visión, los colores sirven para simbolizar temperamentos humanos, como han hecho en muchas culturas, cuando se les percibe como algo dinámico y las diferencias

dinámicas”²⁶, por ejemplo, la arquitectura románica y la gótica se traducen automáticamente en mentalidades características de los correspondientes períodos culturales.

Por tanto, podemos definir la expresión como los modos de comportamiento orgánico o inorgánico evidenciados en el aspecto dinámico de los objetos o sucesos preceptuales.

Las propiedades estructurales de esos modos nos quedan limitadas a lo captado por los sentidos externos; son eminentemente activas dentro del comportamiento de la mente humana y por tanto se emplean metafóricamente para caracterizar infinidad de fenómenos no sensoriales como podría ser la baja moral.

En un sentido mucho más restrictivo, se dice que hay expresión sólo cuando hay una mente que se expresa. La cara, los gestos de un ser humano expresan lo que sucede en su interior. La expresión facial y gestual desempeña un papel importante en los medios artísticos visuales, pero en especial los rostros son concretos por que están relacionados con la realidad natural y por tanto están firmemente unidos para las personas.



Catacumba Romana

La expresión no solo se transforma en el rostro si no también es recargado en lenguaje del cuerpo, protagonizado por las manos, es este caso las sensaciones propias se transmiten a través del personaje

Gérald Gassiot – Talabot. Pintura Romana y Paleocristiana, p. 62

26 Rudolf Arheim. Op Cit, 240 p.p.

La expresión dentro de un aspecto social como lo refiere Lipss, señala que la expresión implica un tipo de actividad de fuerzas es decir que podemos referirnos a la empatía, la cual pretende explicar por que encontramos expresión aun en objetos inanimados. En este caso dentro de la pintura paleocristiana el razonamiento sería el siguiente: al mirar una pintura sé por mi experiencia, la clase de presión y contrapresión mecánica que actúa en ella. De la misma forma por la experiencia se que tipo de sensación evoca el estar dentro de esa misma pintura y si esas fuerzas físicas actuaran sobre y dentro de mi cuerpo. Proyecto mis sensaciones y sus respuestas, además las sensaciones de esta vista evocan al almacén de mi memoria, en este caso a las representaciones paganas.

Incluso según la teoría de la empatía, “la información visual servía en este caso para informar o notificar al observador de la situación, de la cual éste tendría que extraer sus deducciones”²⁷. Es decir en este caso, el contexto que soportará la imagen paleocristiana, este conocimiento bastaba para proveer a la vista de todos los sentimientos relativos al soporte de carga que el observador pudiese guardar entre sus experiencias pasadas.

Consideramos también que la expresión perceptual no hace referencia necesariamente a una mente que hubiera supuestamente “detrás de ella” , por ejemplo, Köhler ha señalado que normalmente la persona responde al comportamiento externo en sí, sin pensar en él como reflejo de actitudes mentales, es decir que, percibimos movimientos y sensaciones pero no vamos mas allá de las apariencias para suponer tras ellas un estado de sentimientos, ya que están íntegramente cargada dentro de un estado material, el cual nos puede sugerir la sensación a la cual nos orilla el mismo elemento material.

La expresión visual puede ser un concepto indefinible mediante elementos verbales, pero podemos reconocer como una definición mucho mas aproximada que es algo que reside en todo objeto o suceso de forma articulada y de entrada el cuerpo humano resulta ser un esquema particularmente complejo, que no es fácil de deducir a la simplicidad de forma y movimiento capaz de transmitir una expresión poderosa.

27 María Eugenia Regalado Baeza. Op Cit, 50 -55 p.p



*C*APITULO 3. PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS



3.1 Ideas generales de la Semiótica

La semiótica es una “disciplina que permite entender las prácticas culturales que implican significaciones de diverso orden, la semiótica abarca todos los signos ordenados dentro de un sistema”¹. Su objeto, es, no es sólo el signo sino sobre todo la cultura, como lo afirma la Umberto Eco, de esta manera, fue necesario el planteamiento inicial con la explicación de la cultura Romana antes de la llegada del cristianismo, para entender así el proceso cultural que lo vio nacer.

A través de la semiótica podemos comprender los hechos de la realidad, los signos que nos rodean desde una perspectiva social, es comprender que los signos no son cosas que aparecen simplemente por ahí, sino que son designaciones con las cuales el hombre se ha constituido como tal y ha construido su realidad evocándola a su fe, un nuevo pensamiento cultural.

Charles S. Peirce decía que nada es signo a menos que se lo nombre, afirmación que nos devuelve a la vida de las cosas: la semiótica se mueve en ese entorno, es decir como el hombre y su sociedad explican las cosas que les rodean con nombramientos y con sistemas de representación: el signo es mediación lo mismo que es ocultamiento, está entre la realidad y el sujeto que lo define como tal, pero el problema es en que con el paso del tiempo se hace huella de las cosas que designa antes que ser marca de quien hace la designación, es decir, nos enfrentamos con una realidad mediante representaciones y hacemos que dicha realidad sea, a la vez, representación de nuestros imaginarios.

“Una ciencia que estudia la vida de los signos existentes dentro de la sociedad es inimaginable; sería parte de la psicología social y consiguientemente de la psicología general: a este llamaré semiología , que mostrara que es lo que constituye a los signos y que leyes les rigen.”²

Sin embargo lo que uno tiene que evaluar es si la semiótica es útil para aclarar cualquier inquietud que se tenga acerca de tales medios, la definición más breve de la semiótica es el estudio de los signos, considerando que los signos incluyen palabras, imágenes, sonidos, gestos y objetos. Una de las representaciones principales de los semióticos es la relación entre un signo y sus significado; y la manera en que los signos son combinados para formar códigos.

1 Umberto Eco, La estructura Ausente, Introducción a la Semiótica, México, Editorial de Bolsillo, 2005, 34 p.p.

2 Ibidem, 51 – 56 p.p.

Morris los dividió en tres formas:

Semántica, el significado de los signos (la relación de los signos con lo que representan).

Sintáctica (o sintaxis): las relaciones entre signos

La Pragmática: la forma en que los signos son utilizados e interpretados.

Bajo estas tres premisas podremos entender mejor la vida y el funcionamiento de los signos, bajo un marco teórico conceptual, ya que por sí misma la semiótica representa una gama de estudios en el arte permitiéndonos una mejor comprensión de los signos que actualmente aparecen en nuestra sociedad.

Sin embargo, no sólo tienen que ver con la comunicación, sino más bien con nuestra necesidad ancestral o primaria, de atribuir significados a cualquier cosa que nos rodea en nuestra vida social.

3. 1. 1 El Signo

Un signo es algo que está en lugar de otra cosa no como sustituto sino como representación de esa cosa: “El signo es una expresión que señala hacia un contenido que hay fuera del signo mismo. Tiene dos funciones: expresión y contenido”³.

El signo está compuesto por dos elementos para su valoración, el significado y el significante una entidad de dos caras formada por la imagen acústica y el concepto.

Hablar de la significación de los objetos, es decir, es la acción de percibir a los objetos como signos dentro de un sistema estructurado (binario) «significar» es transmitir informaciones, sistemas de diferencias, oposiciones contrastes. (“Los sistemas de signos que utilizamos no son naturales sino resultado del desarrollo cultural por lo que se asocian a valores culturales”)⁴.

Es decir, se basa en la apreciación del signo como entidad binaria (significante y significado) en la que se capta su significación a partir de pares de opuestos.

También se puede dirigir la semiótica, al estudio de “textos” ya que no es necesario enfocarlo siempre a signos independientes. Por lo que también se le

3 Umberto Eco. Tratado de Semiótica General, México, Ed. De Bolsillo, 2005, 56 p.p.

4 Idem

ve al signo como un elemento conformador del texto en este caso es conocido como la Semiósfera, carácter cultural de los estudios semióticos. Se preocupa por el estudio de “textos” (no necesariamente escritos).

Si queremos explicar lo que es el significante, diremos que es la parte física del signo. Podemos decir que en el caso del lenguaje hablado está hecho de sonidos, y en el caso del lenguaje escrito está hecho de color (tinta). También afirmaremos que en el caso del lenguaje hablado el significante es objeto de la percepción auditiva, y en el caso del lenguaje escrito es objeto de la percepción visual. Por último, afirmaremos que los significantes son producidos por el aparato fonador. En suma, con respecto al significante hay muchas cosas claras: sabemos de qué material está hecho, cuál es su configuración, cuál es su modo de existencia, cómo se produce y que órganos de los sentidos lo perciben. Hablemos ahora del significado o concepto, ¿de qué material está hecho? ¿Cuál es su modo de existencia? ¿De qué sentidos es objeto de la percepción? Muchas veces no sabemos qué responder. Se recurre entonces a los procedimientos metalingüísticos, por medio de los cuales damos cuenta de forma mediata de objetos de los que carecemos de conocimiento inmediato.

Este procedimiento metalingüístico sólo sirve para postergar la explicación sobre la naturaleza del significado. Puesto que cuando hablamos del significado lo que a fin de cuenta proporcionamos son palabras, que a su vez serían unidades de significante y significado.

Saussure acuña el término de ‘semiología’ para referirse al estudio del signo, entidad completamente psíquica, de dos caras, la imagen acústica y el concepto. Esta concepción diádica es importante porque marca la diferencia con la concepción peirciana (triádica) no sólo en cuanto al número de componentes del signo, sino en cuanto a su naturaleza. “Que el signo saussureano es una entidad psíquica, es consecuencia de que el significado tiene existencia sólo en nuestra mente y es independiente de posibles referentes externos y materiales; pero también es mental el significante, pues es el sucesor de la imagen acústica, que, como su nombre lo indica, es imagen”⁵. Imagen mental. No debe confundirse el significante (mental) con la materialidad externa que se utiliza para el intercambio de signos. ¿De qué están hechos estos componentes del signo? Hjelmslev nos puede socorrer con su idea de ‘sustancia’: palabras, iconos, gestos, etc., para el significante; pensamientos, emociones, sentimientos, conceptos, etc., para el significado. Otra cosa es la ‘forma’, que nos permite moldear la sustancia y distinguir un signo de otro. Distinto a lo de Peirce, quien pensaba que el signo (o representamen) es algo

5 Umberto Eco. Op Cit, 55 -58 p.p.

(cualquier cosa, material o mental) que representa a algo (material o mental) en alguna medida o capacidad, y que crea en la mente del intérprete un nuevo signo (más desarrollado) que llama interpretante (ahora sí, mental).

El concepto de Peirce: un signo es algo que está en lugar de otra cosa no como sustituto sino como representación de. Para elaborar un concepto se emplean otros conceptos que sirven de materia prima. Aquí, en este caso, el concepto de representación ha sido usado como materia prima para elaborar el concepto de signo. De manera que para lograr una mejor fundamentación del concepto de signo se hace necesario elaborar el concepto de representación.

Hay dos conceptos de representación: uno lo identificado como representación en sentido general, y el otro como representación en el sentido de la teoría del conocimiento. El concepto de representación en sentido general. En toda representación cabe distinguir dos factores: el representante y el representado. “El ejemplo más elocuente de representación lo encontramos en la esfera de la política. Se dice que los partidos políticos representan a los ciudadanos”⁶. ¿Pero qué aspectos de los ciudadanos representan los partidos políticos? Su voluntad y sus intereses. ¿Y bajo qué procedimiento los ciudadanos delegan en los partidos políticos su voluntad e intereses? Mediante las urnas, acudiendo a votar periódicamente.

De aquí extraemos una primera conclusión: no basta con decir que el signo representa al objeto significado, es necesario además saber qué aspectos del objeto significado son representados por el signo. También es necesario saber bajo qué procedimiento el objeto significado delega su función en el signo. Es necesario entender que los conceptos no pueden quedar como fueron entregados por sus creadores, sino que el paso del tiempo exige ciertos arreglos, reparaciones o cambios sustanciales.

El signo es todo lo que se puede interpretar, sea cosa, hecho o persona. El signo está compuesto de un Significado: “imagen mental”⁷ que varía según la cultura, y un Significante: “no siempre es lingüístico, puede ser una imagen”⁸. El símbolo es un signo polivalente. Apunta a muchos significados.

Posteriormente esta concepción de Saussure tuvo una relectura: la semiología forma parte de un sistema más amplio que es la lingüística, ya que el lenguaje verbal es el más rico, porque permite abstracciones que otros lenguajes (por ejemplo el gestual).

6 Idem

7 Umberto Eco, Op cit, 22 p.p.

8 Ibidem, 25 – 29 p. p.

Ya mencionamos anteriormente que para Saussure el signo es la unión de significado y significante, es decir, dos componentes: el concepto y la imagen acústica. Para Charles Peirce un signo es algo que está para alguien en lugar de algo (el objeto) y crea en la mente de ese alguien su interpretante. Está en lugar del objeto no en cuanto a su totalidad sino como una especie de idea. Tenemos 3 componentes: signo, objeto, significación. Y nos dice que se pueden dividir por su naturaleza o por sus relaciones con los objetos dinámicos: “a) La división de los signos por su naturaleza nos da: Tipo y Tono. Tipo: tiene una identidad definida aunque admite una gran variedad de apariencias. Tono: no tiene identidad, es la mera cualidad de la apariencia”⁹.

La división de los signos por sus relaciones con los objetos dinámicos puede ser: Icono, Índice y Símbolo, según Saussure:

Icono: es un signo que está determinado por su objeto dinámico en virtud de su propia naturaleza interna (una pintura, ideograma, etc.).

Índice: es un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de estar en relación real con él (síntomas de una enfermedad, golpes en una puerta cerrada, etc.).

Símbolo: es un signo determinado por su objeto dinámico, en el sentido que así será interpretado. Por lo tanto depende de una convención o hábito (cualquier palabra o signo convencional, etc.).

Las imágenes, según Peirce, se distribuyen entre las tres variedades que se pueden aplicar las denominaciones que genera:

Cualisignos icónicos: se muestran sólo cualidades visuales que transmite puras sensaciones subjetivas. Denominado también signo plástico.

Sinsignos icónicos: son imágenes que proponen el reconocimiento de objetos a través de una representación, dando origen a la iconicidad.

Legisignos icónicos: imagen material que muestra la forma de determinadas relaciones ya normadas en determinados momentos de determinada sociedad. El productor propone una percepción visual y el intérprete una propuesta visual cuya relación de representación consiste en la actualización de los rasgos socialmente asignados para la comunicación de determinada estructura y proceso conceptual y valores ideológicos.

9 Idem

“Los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado, sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que -con exclusión de otros-, permiten construir una estructura perceptiva que -fundada en códigos de experiencia adquirida- tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico”¹⁰.

Los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas, un signo denota de una manera arbitraria una determinada condición perceptiva o bien globalmente una cosa percibida reduciéndola arbitrariamente a una configuración simplificada.

Peirce establece sus famosas “Relaciones Triádicas”, donde abre el camino para lo que actualmente conocemos como Niveles Pragmático, Sintáctico y Semántico del mensaje. En el caso de la comunicación gráfica, estos tres niveles son esenciales, ya que de no cubrirse en forma adecuada, el proceso de comunicación se ve deteriorado.

Nivel Pragmático: Partiendo del axioma de Voloshinov, quien dice que “*todo lo ideológico es signo*”¹¹. Sin signos la ideología difícilmente se comprende, simple y sencillamente porque la ideología, cualquiera que sea, solamente puede manifestarse al materializarse en signos. La comunicación gráfica siempre es portadora de ideología, y por tanto, al materializarse y expresarse en signos, posee el valor semiótico que posee todo lo ideológico.

Los niveles semánticos y sintácticos

La Sintáctica corresponde al análisis de la relación existente entre los distintos símbolos o signos del lenguaje. La Semántica, por su parte, es el estudio de la relación entre los signos y su significados y mencionado anteriormente La Pragmática, la disciplina que estudia la relación entre tales signos y los contextos o circunstancias en que los usuarios usan tales signos. Las relaciones sintácticas pueden categorizarse en categorías espaciales, temporales y visuales. Las relaciones semánticas pueden categorizarse en categorías léxica y predicativa. En todo análisis semiótico (sintáctico, semántico y pragmático) cabe considerar la concepción que se tenga de signo, puesto que existen varias posturas distintas que pueden confundir a la hora de realizar tal análisis.

10 Umberto Eco. Op Cit, 35 p.p.

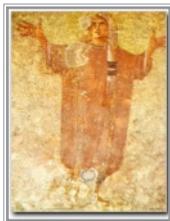
11 Ibidem, 50 p.p.

El signo necesita materializarse en un vehículo significante (signo propiamente dicho). Sin este significante el signo no tiene vida. El significante es, entonces, la materialización del signo. La conciencia, la comprensión y el conocimiento sólo pueden surgir en la concreción de dichos signos. El significado sería así, una respuesta a un signo con otros signos.

Las leyes de la semiótica estarán, así, siempre determinadas por una serie de leyes económico-sociales, por lo cual no podemos jamás abstraer la semiótica de su contexto socio-económico. Los significados de los signos dependerán siempre de la cultura del grupo social que los usa o los produce. La práctica de esos signos nace siempre de las prácticas sociales de dichos grupos.

3.1.1.2 Función del signo

a) “**Función Emotiva**”¹²: (o expresiva) apunta hacia una expresión directa de la actitud del **emisor**. Terminología denotativa y connotativa. Predomina la subjetividad del emisor, no tanto lo que dice o como lo dice, sino quien lo dice. Tiende a dar la impresión de cierta emoción. El factor de la comunicación es el Emisor.



Catacumba de Priscilla. Orante. En actitud de suplica y rezo.

b) “**Función Referencial**”¹³: (o informativa, o denotativa, o cognitiva) está orientada hacia el “**contexto**” que ambienta y rodea la comunicación. Tiene que ver con todo el tema que provoca la comunicación y no sólo con el mensaje. El discurso es objetivo y verosímil y la terminología es denotativa. El factor de la comunicación es el Referente.

c) “**Función Poética**”¹⁴: pone el acento sobre **el mensaje** en si mismo, sea de cualquier género. Por lo tanto busca producir un hecho estético. Para esto se utilizan metáforas, figuras retóricas. El factor de la comunicación es el Mensaje.

12 Cobley Paul, Semiótica para principiantes, España, Longseller, 2006, 22 p.p

13 Idem

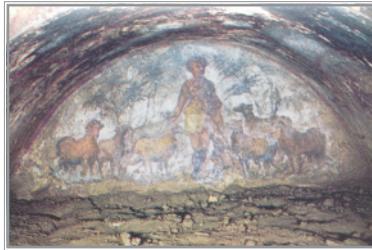
14 Cobley Pau, Op Cit, 25 p.p

d) **“Función Fática”**¹⁵: sirve esencialmente para verificar si el circuito funciona, **el canal**; es decir, establecer, prolongar e interrumpir la comunicación. confirmar si se tiene la atención del interlocutor. El factor de la comunicación es el Canal. Ejemplo de esto tenemos la utilización de la figura del “Buen pastor”, que fue recurrente en el pasado desde la cultura griega con el “moscoforo” por la religión pagana.



Pintura Paleocristiana. Pintura con escenas del martirio de San Mateo.

e) **“Función Metalingüística”**¹⁶: verifica si el emisor y el receptor utilizan el Mismo código. De allí que se hable de Metalenguaje. Se explican términos cuyo significado se desconoce. El estudio del lenguaje es el estudio del código, propiamente. El factor de la comunicación es el Código. Partiendo de esta función tenemos la misma figura del “Buen Pastor” como referencia en cada periodo tanto pagano como cristiano su aceptación cultural como un Dios salvador de almas.



Pintura Paleocristiana. El buen Pastor. La forma de mencionar la figura de Jesús como salvador de vidas.

15 Cobley Pau, Op Cit, 26 p.p

16 Cobley Pau, Op Cit, 28 p.p.

3.1.1.3 De los sistemas y la articulación de los signos

Se denomina a la articulación de los signos a todo conjunto de signos entre los cuales se pueden establecer relaciones. En este sentido forman sistemas semióticos tanto las señales de tráfico, los lenguajes, las imágenes, las reproducciones, las obras de arte, los diccionarios, los textos, así como lógicas o gramáticas, etc. Partiendo de Peirce, cuya metafísica parte no del concepto del “ser” sino del concepto de “estar representado”, es decir del concepto de signo, los sistemas metafísicos son sistemas semióticos, y los sistemas semióticos, como que el signo excede el “horizonte de la realidad, son también sistemas metafísicos”¹⁷:

1. Sistemas de presentación (por ejemplo lenguajes)
2. Sistemas de constitución (por ejemplo el “árbol genealógico de los conceptos” en el sentido de Carnap)
3. Sistemas de generación (por ejemplo axiomas, sistemas deductivos, series de números, gramáticas generativas, muestras, estructuras, programas)
4. Sistemas de gradación (sistemas de valores, números cardinales, números ordinales, todos los esquemas de progresión)
5. Sistemas de comunicación (señales de tráfico, lenguajes)

“El conjunto de todos los sistemas de signos humanos (códigos) se pueden dividir en tres grupos diferenciados atendiendo a sus funciones”¹⁸.

1. Sistemas de signos estéticos que posibilitan la expresión subjetiva, las reacciones emotivas sobre el mundo, la naturaleza y los hombres.
2. Sistemas de signos que se utilizan como fórmulas de comportamiento en el marco de las relaciones sociales entre los hombres (por ejemplo formas de cortesía y de saludos). Se podrían denominar “códigos socio- lógicos”. Con frecuencia toman la forma de modelos de comportamiento en los cuales es imprescindible la presencia física del “emisor” del mensaje.
3. Sistemas de signos lógicos que deben proporcionar una descripción, explicación y pronóstico (racionales) del entorno son los procedentes del campo científico, pero también los pre-científicos (por ejemplo la astrología, la fisonomía, etc.). los sistemas de signos “prácticos” cuyo fin es la regularización

17 Halliday, El lenguaje como semiótica Social, Barcelona, Fondo de Cultura Económica, 2005, 45 p.p.

18 Idem

de los modelos de comportamiento son las “señales” (en el sentido del lenguaje corriente), las instrucciones para el manejo y los programas (por ejemplo programas de ordenadores, planos como programas de construcción y montaje, etc.) así como los sistemas de signos que deben procurar un aumento del rendimiento de la lengua que está, por sí misma, no sería capaz de alcanzar. A estos sistemas pertenecen, por ejemplo, los códigos para la transmisión de lo hablado con independencia del tiempo y del espacio (escritura, morse, alfabeto de las banderas), traducciones de la lengua a otras modalidades sensoriales (en caso en que se carece de las capacidades sensoriales normales en el hombre: Braille, el lenguaje de los sordomudos con los dedos), o los métodos auxiliares de la lengua como la gesticulación y la mímica.

Los sistemas de “**signos estéticos**”¹⁹ conciernen a la disciplina de la semiología del arte. Este campo aún está poco desarrollado. El motivo de ello es que resulta particularmente difícil determinar, o en general, aprehender los sistemas de signos estéticos. Estos sistemas de signos; es decir, estos códigos, se basan en la definición de acuerdos convencionales (convenio). Un acuerdo de este tipo, muy explícito y formalizado, como las señales de tráfico según el convenio internacional, puede ser dominio público. Pero por otro lado existen también “simbolizaciones” que son casi individuales, afectando a los sentimientos de un círculo íntimo o reducido y que suponen un grado menor de acuerdo. Semejantes expresiones subjetivas y emotivas, cuya convencionalización se encuentra en su estado incipiente o está poco desarrollada, sólo son comprensibles a través de “métodos intuitivos” basados en aproximaciones de carácter interpretativo (hermenéutica). De hecho aportan muy poco al entendimiento internacional.

Los sistemas de “**signos sociales**”²⁰ son generalmente muy limitados en su radio de acción. Están ligados a grupos, clases o naciones, entorpeciendo por tanto el entendimiento internacional. Se manifiestan con frecuencia como modelos de comportamiento de tal manera que entendimiento queda reducido a aquellas situaciones en las cuales concurre la persona física del “emisor” y del “receptor”. Para una descripción de estos modelos de comportamiento, generalmente dinámicos, sería más adecuado utilizar como medio el cine, la televisión o acaso la fotografía.

Parecemos una especie que es llevada por el deseo de hacer significados: sobre todo, el hombre es creador de significados. En la semiótica, los signos son unidades significativas que toman la forma de palabras, de imágenes, de

19 Halliday, Op Cit, 51 p.p.

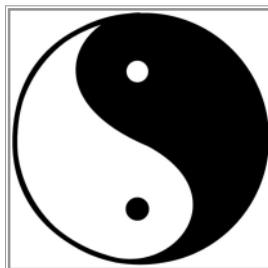
20 Idem.

sonidos, gestos o de objeto. Tales cosas se convierten en signos cuando les ponemos significados, incluso para que algo sea calificado como signo “ debe de tener forma física, se debe referir a algo más que a sí mismo y deberá ser reconocido haciendo esto por otros usuarios del sistema de signos”. (Turner)

3.1.1.4 El uso de los signos en el pasado

Los hombres primitivos se contentaban con un uso puramente instrumental de los signos, ligado a sus condiciones de subsistencia (lugar donde encontrar la caza, avisar de peligros inminentes, etc.), lo que no implicaba problemáticas específicas que resolver. Pero, a medida que la realidad social se va haciendo más compleja, el uso de los signos deviene más estricto: “el signo debe reproducir de forma unívoca las realidades del mundo material con el fin de preservar la integridad y la identidad del grupo humano”²¹.

Los primeros pensadores que reflexionaron sobre los signos fueron Aristóteles y los estoicos, quienes buscaron las relaciones entre la configuración de los términos en el silogismo y la configuración del orden real, así como los motivos de la transferencia de valores de verdad de una a otra.



El simbolismo del Yin – Yang se expresa por un círculo dividido en dos mitades. A pesar de que representan dos contrarios, no se oponen nunca de manera absoluta, por que entre ellos hay siempre un periodo de mutación que permite una continuidad; el hombre, el tiempo y el espacio son tan pronto Yin como Yang; simultáneamente, todo tiene algo de ambos por su propio devenir y su dinamismo, con su doble posibilidad de evolución y de involución.

Los signos se han encontrado representados en nuestro entorno desde la nada como lo manifiesta Luca Pacioli en su tratado “La divina proporción”²², menciona que las civilizaciones antiguas trataban de representar la nada para poder justificar el caos y el orden, en este momento comenzaba para

²¹ Louis Réau, Iconografía del arte cristiano, Introducción General, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008, 150 p.p.

²² Luca Pacioli, Tratado. La Divina Proporción, 15 p.p.

ellos la representación gráfica del “YO” a través de un punto, generando así orden dentro del vacío, esta interpretación fue comúnmente representada y desarrollada en la Cultura Maya.

Poco a poco la presencia de “YO” generaba muchos mas cuestionamientos de entorno, comenzando así la explicación de una dualidad generando dos puntos que se unen, partiendo de la suma de un elemento más que uno mismo.

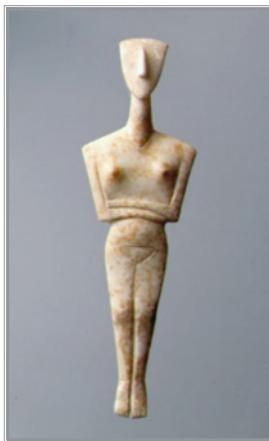


Figura canónica de la variedad dokathismata, cultura de Ceros-Siros. Islas Cícladas, ca. 2400 a. C., mármol.

El triángulo constituye el símbolo capital del ternario; se dice que tres es un número triangular porque tres puntos dispuestos al azar forman naturalmente un triángulo y sólo uno. “El tres es considerado un número perfecto porque es el primer impar, porque es igual a la suma de los números que lo preceden, y porque es necesario para establecer cualquier relación o proporción”²³. Y es, también, la imagen más sencilla capaz de hacer visible que la dualidad se resuelve en la unidad; por eso se ha convertido en el símbolo de esa famosa Trinidad-Una que la Iglesia ha querido convertir en un misterio impenetrable, Padre, Hijo y Espíritu Santo.

El triángulo se encuentra en casi todas las civilizaciones con una significación simbólica. En la escritura china, por ejemplo, el triángulo equilátero significa la reunión, la armonía, el bien supremo del hombre. Y desde el último período del paleolítico superior se da la persistente tradición de grabar la vulva como triángulo sexual sobre figuras femeninas casi naturalistas, como puede

²³ Louis Réau, Op Cit, 156 p.p.

observarse en cierta «figura de mujer de la cultura badariense», en la cual el triángulo sexual, la parte más trabajada de la escultura, se ha acentuado mediante un rayado en cuadrícula. En cuanto a su significado, puede afirmarse que todas ellas eran manifestaciones de la fecundidad, matriz y fuente de toda vida. Otro ejemplo, más insistente aún, es la «Artemisa de Éfeso», probable-mente del siglo V a.C.; una pista sobre el significado de las siete hileras de pechos viene dada por su disposición triangular: la Artemisa efesia compartía con otras diosas mediterráneas el atributo esencial de la fertilidad.

Asociado con el número cuatro, que simboliza la tierra (con sus cuatro puntos cardinales) y el número tres que simboliza el cielo, el siete representa la totalidad del universo en movimiento o de un dinamismo total. Es como la clave del Apocalipsis (siete iglesias, siete estrellas, siete espíritus, etc). Siete implica sin embargo una ansiedad por el hecho de que implica el paso de lo conocido a lo desconocido: un ciclo se ha completado.

El número siete, es el ángulo de inclinación del Sol, que resultó ser siete, dos grados; es decir, $360^\circ/50$, siete es el resultado de la suma del tres (número Divino) y el cuatro (número terrestre), es la unión de la divino y lo terrestre. El siete, la salud, la inteligencia y la luz o el Sol; marca los períodos de la vida como número perfecto: 7, 14, 21, 28, 35, etc.

La representación del número siete es la “escalera”, como símbolo de la progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento y la transfiguración. Si se eleva hacia el cielo, se trata del conocimiento hacia el mundo divino.

El número nueve es la continuación del número ocho que en su representación simbólica de dos cuadrados se superpone para dejar los vértices expuestos creando un octágono, de ahí la continuidad numérica y espacial en su representación simbólica del numero nueve proyectada con un círculo. “El centro es un punto, que geoméricamente tiene un sentido estático, pero también es intensidad, origen, punto de partida y, como tal, dinámico; el primer movimiento crea la línea; el segundo comienza a marcar unos límites que constituyen el círculo y se cierran en la circunferencia”²⁴. Centro y circunferencia van siempre asociados, incluso si el punto en el centro no está representado. Pues también en este último caso, la presencia del centro se deja sentir. Proclo escribió que todos los puntos de la circunferencia se encuentran en el centro, que es su principio y su final. Y Plotino dijo que el centro es el padre del círculo. Los dos son testimonios de una aspiración

²⁴ Louis Réau, Op Cit, 157 p.p.

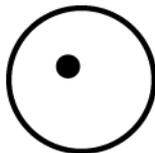


La escalera es un símbolo que se repite comúnmente tanto en la iconografía egipcia y siempre está relacionada con conceptos de ascensión y resurrección, es decir, como un instrumento para ascender a los cielos, como una forma de ir de un lugar a otro, de un estado al superior, del mundo de los muertos al de los vivos, para conducir al difunto al lugar donde se encuentran los dioses. Además simbolizó la colina primordial, montículo emergido de las aguas originales gracias a la acción del dios Sol, lugar donde surgió la creación, donde emergió la vida. Por esta colina el difunto podía alcanzar su meta: el cielo.



Pintura paleocristiana La Escala de Jacob, en la Biblia, túmulos escalonados, por ello está relacionada con la resurrección y se encuentra implícita en gran cantidad de objetos y monumentos.

tendente hacia la unidad que representa el punto central. Se evoca sino a título de símbolo: “el punto central es el Principio, es el Ser puro; y el espacio que colma con su irradiación y que no es sino esa irradiación misma (el Fiat Lux del Génesis)”²⁵, sin la cual tal espacio no sería sino «privación» y nada, es el Mundo en el sentido más amplio del término, el conjunto de todos los seres y todos los estados de Existencia que constituyen la manifestación universal: Dios.



La representación más sencilla de la idea de centro es el punto en el centro del círculo, una representación ancestral que se encuentra a menudo en multitud de objetos prehistóricos. Se ha explicado como la imagen del sol, y, como tal, signo solar astrológico y astronómico. Se puede considerar también la circunferencia moviéndose alrededor de su centro, único punto que no participa del movimiento; en este caso, la circunferencia representa el tiempo que, como ella, no tiene ni principio ni final. Dibujada con un número determinado de radios, se convierte en «rueda», una figura que se encuentra tanto en Oriente como en Occidente. Un ejemplo: el caballo con la «rueda solar» del arte céltico español del primer milenio a.C. Representa el carro del sol y el pilar del universo en el centro del mundo en revolución. La rueda en este caso no es sólo un signo solar sino un símbolo del mundo, «rueda de la vida»; la rotación de la circunferencia es la sucesión, la temporalidad, mientras que la fijeza y la inmovilidad del centro es la imagen de la eternidad. A la representación de la circunferencia en rotación se añade, sin variar el simbolismo, el de la esfera rotando alrededor de un eje fijo, el eje del mundo, tan frecuente en todas las tradiciones antiguas encarnado en tres apariencias distintas y una gran variedad de formas: el obelisco-columna-pilar, el árbol y la montaña.

En el arte Paleocristiano las ideas se manifiestan con pinturas; así se expresa, sobre todo, la esperanza en la vida eterna para los muertos. Primero son pinturas simbólicas y signos: el ancla, la palma, la paloma con el ramo de oliva, todos alegorías de la esperanza, victoria y paz eterna; desde el siglo tercero en adelante aparece un pez, símbolo de Cristo. El Buen Pastor que lleva el cordero en sus hombros y el Orante, ambos pintados juntos con frecuencia, eran muy conocidos y la alusión favorita al gozo celestial.

²⁵ Idem.



Esta ave era símbolo de la resurrección, pues, como es sabido, se le caen todos los años las plumas al acercarse el invierno, para cubrirse con ellas de nuevo al llegar la primavera, cuando la Naturaleza parece salir de la tumba.



I	Iesus	Jesus
X	Cristos	Cristo
Θ	Theos	Dios
Υ	Uios	Hijo
Σ	Soter	Salvador

**Jesus Cristo Hijo de Dios
Nuestro salvador**

El monograma de Cristo está formado por dos letras del alfabeto griego: la X (ji) y la P (ro) superpuestas. Son las dos primeras letras de la palabra griega “Christòs” (Jristòs), es decir, Cristo. Este monograma, puesto en una tumba, indicaba que el difunto era cristiano.

3.1.2 Semiótica y comunicación

Todo acto de comunicación puede describirse como un par constituido por un signo producido por un emisor, interpretado luego por un receptor. Su estudio combinará producción e interpretación de un mismo signo. Tomando el modelo peirceano “podríamos representar los procesos de producción e interpretación con un gráfico como el siguiente, en el que O representa el objeto, S representa el signo, I representa el interpretante y las flechas muestran las relaciones de dependencia”²⁶:

La mayor parte de los autores se han interesado casi exclusivamente en el problema de la interpretación de los signos, partiendo de la opinión, ampliamente extendida, de que la producción y la interpretación son procesos absolutamente reversibles. De esto se desprendería que describir la interpretación es describir también, como en un espejo, la producción.

²⁶ Halligay, Op Cit, 101 p.p

Contra esta afirmación se puede observar que, si el productor es dueño del objeto que elige para comunicar su mensaje (elección de palabras, de grafismos, de gestos, de configuraciones múltiples de unos y de otros), el intérprete está obligado a efectuar un trabajo de reconstrucción de ese objeto (una semiosis inferencial) que no tiene por qué llegar necesariamente a reencontrar el mensaje original. En efecto, “las relaciones singulares que productor e intérprete mantienen con las instituciones de la significación son las que regulan su comunicación”²⁷. Hay, entonces, una disimetría *a priori*, puesto que el primero pone en marcha algo ya presente en él, mientras que el segundo debe descubrir precisamente lo que el primero actualizó.

Lo que hay que remarcar antes que nada es que toda producción es, en alguna medida, una interpretación *a priori*. Dicho en otras palabras, la producción es un proceso de incorporación de un pensamiento en una configuración que se ubica bajo la dependencia de una interpretación anticipada, respecto de la que el productor se vuelve un intérprete más. En este sentido participa en este proceso colectivo de interpretación que describimos como una institución social. Por parte del intérprete hay un proceso que va de lo particular a lo universal, de lo individual a lo colectivo, mientras que, de parte del productor, se va de lo universal a lo particular y de lo colectivo a lo individual. Más que de reversibilidad, que no diferencia los dos procesos, debemos hablar de dualidad.

Algo pasa de la mente del productor a la del intérprete. Puede considerarse que en todo fenómeno semiótico hay un traspaso, a través de un signo, de una cierta forma de relaciones que están en la mente de un productor hacia la mente de un intérprete. El signo se transforma en un medio para la comunicación de una figura.

Hay que destacar que en el acto de comunicación, definido como un par (signo producido / signo interpretado), tanto el productor como el intérprete hacen referencia a la misma relación de naturaleza institucional que liga al signo con su objeto. El productor lo utiliza como algo ya institucionalizado que le permite elegir una cosa (el signo) y presentarla como el sustituto de otra cosa ausente (el objeto), con la garantía (en el interior de su comunidad) de que un intérprete eventual que comparta su cultura tendrá la posibilidad de poner en funcionamiento la relación empleada en el otro sentido. La comunicación sólo se logra cuando el objeto del que habla el productor es el mismo que imagina el intérprete.

27 Idem

Es precisamente en este sentido donde la concepción peirceana del signo nos muestra más potente que sus rivales binarias. *“La noción de interpretante nos remite a las normas sociales compartidas que hacen posible la simetría en el proceso de producción y en el de interpretación; mientras que, en las concepciones binarias, nada nos remite a una intersubjetividad indispensable para cerrar felizmente el proceso comunicativo”*²⁸.

3.1.3 El discurso connotativo como base del lenguaje visual

De todos los tipos de signos nos interesan de manera particular los signos visuales, es decir, aquellos que utilizan el lenguaje visual como código, y, dentro de estos (según la clasificación elaborada por el filósofo norteamericano Charles Peirce y luego adoptado por otros expertos del lenguaje visual como Jaques Aumont o Rudolf Arnheim) podemos encontrar tres grandes tipos:

- “La huella o señal”²⁹: es un signo formado a través de algún resto físico del elemento representado. Por ejemplo la huella dactilar. También pueden entenderse como señales un vestigio, un resto o un indicio, por lo que la representación de la planta de nuestro pie en la arena es una señal.

- Un icono es “un signo en el cual el significado permanece conectado con el significante en algún punto”³⁰, es decir ha perdido parte de las características físicas del original, sin dejar de mantener una relación de semejanza con lo representado. Por ejemplo el signo de la cruz puede catalogarse como un icono porque, aunque su significado sea el cristianismo, encontramos en este signo una semejanza directa con el original del que parte, que no es sino un instrumento de tortura.

- Por último, un símbolo es un signo que ha perdido por completo las características del original, de tal manera que la realidad se representa en virtud de unos rasgos que se asocian con ésta por un convención socialmente aceptada. Por ejemplo: la paloma es el símbolo de la paz.

Estos signos, y entre ellos los signos visuales trabajan desde dos niveles: el nivel semántico y el nivel de significado. Para empezar partimos desde el nivel semántico que tiene que ver con lo denominado como significante, y consiste en el aspecto material del signo, es decir, en su parte física, la que atiende a lo objetivo y lo consciente.

28 Cobley Paul, Op Cit, 66 p.p.

29 Umberto Eco, Op Cit, 56 p.p.

30 Idem

Del significante se desprende el discurso denotativo, un tipo de mensaje sin codificar (Barthes lo define como “un mensaje icónico no codificado”³¹) a través del que se enumeran y describen los elementos de la imagen, sin ninguna proyección valorativa y / o cultural. Podemos decir que es el mensaje objetivo de un signo.

En cambio, el significado es el concepto o la unidad cultural que se otorga al signo por medio de una convención socialmente establecida. Atendiendo a lo subjetivo y lo inconsciente y de él se desprende el discurso connotativo en el que el observador interpreta libremente los elementos de la imagen. El resultado de esta interpretación tiene que ver con la experiencia del sujeto y el contexto de visualización lo que hace que la lectura sea distinta entre distintos observadores. Podemos decir que es el mensaje subjetivo de un signo.

“Es decir, además de la percepción directa por los sentidos, el hombre dispone de otro sistema de conocimiento indirecto que hace posible la representación en su conciencia de una realidad ausente”³². Mediante estas representaciones, el hombre puede adoptar una actitud teórica y enfrentarse con su entorno natural de una manera “descargada” evitando la compulsión que comparte la presencia directa: adquiere una distancia crítica que le libera de la atadura del entorno proporcionando una interpretación propia.

G. Durand distingue tres modos de conocimiento indirecto: el signo, la alegoría y el símbolo, por lo que corresponde al signo es un producto de la actividad consciente que funciona fundamentalmente como un mecanismo de economía que permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en su materialidad. Para ello una imagen sonora o visual (significante) queda asociada a un objeto o a un conjunto de objetos. A diferencia del símbolo sería precisamente el inverso de la alegoría, mientras que la alegoría parte de una idea para llegar a ilustrarla en una figura, y como tal, fuente entre otras cosas de ideas.

Caracterizándose fundamentalmente por la imposibilidad para el pensamiento directo de captar su significado de una manera exterior al proceso simbólico mismo. Ahora la imagen sensible se encuentra vinculada al sentido, y no a una cosa. Una imagen de valor simbólico es la que contiene, como dice Soussure el “Ángel de la obra”³³, es decir, la que encierra un contenido que la trasciende.

31 Cobley Paul, Op Cit, 67 p.p.

32 Halliday, Op Cit, 104 p.p.

33 Cobley Paul, Op Cit, 68 p.p.

Frente a la simple imagen o copia de lo sensible, que se encierra en sí misma, el símbolo viene a instaurar un sentido. En la figura sensible no se anula así misma por referencia al modelo del que procede, sino que carga con excedente de significación. “El símbolo no es un mecanismo de economía no es un autentico medio de conocimiento”³⁴, es decir según Durand se manifiesta, se encarna en y por la imagen, se expresa en una figura, por tanto toda simbolización es una revelación.

En cambio la Alegoría pretende representar una idea abstracta valiéndose de formas humanas, animales o de objetos cotidianos e incluso se le define como un procedimiento retórico de más amplio alcance, en tanto que por él se crea un sistema extenso y subdividido de imágenes metafóricas que representan un pensamiento más complejo o una experiencia humana real.

3.2. La Iconografía

Como indican las dos palabras griegas que entran en su composición (*eikōn*, imagen, y *grafhein* describir) la iconografía es la descripción de las imágenes.

La iconografía de un individuo tiene por objeto reunir y reducir a prototipos todas las representaciones gráficas, la iconografía de una época agrupa todas las obras que ilustran un periodo u otro de la historia y por tanto la iconografía de una religión consiste en “recopilar, identificar e interpretar los temas religiosos que hayan podido inspirar a los artistas a lo largo de los siglos”³⁵. Sin embargo no todas las religiones se prestan a este tipo de estudios.

De esta forma la iconografía no está limitada en el tiempo, la imagen contemporánea es, por tanto, de la incumbencia de la imagen antigua a diferencia la historia del arte estudia las obras desde el punto de vista de la forma que incluye a todo lo que se refiere a la composición, al dibujo y al color, la iconografía solo se preocupa del contenido, o si se prefiere, del tema. De ahí obtendremos dos consecuencias importantes: su dominio es mucho más restringido y a la vez más amplio que la historia del Arte. Restringido porque la iconografía se ocupa sólo de las obras donde interviene la figura humana.

“La iconografía es esencialmente descriptiva y se aleja mucho mas de las ciencias normativas, como la teología, la moral o la estética ya que su función no es ni emitir juicios de valor, ni prescribir o proscribir un tema u otro”³⁶. Es

34 Umberto Eco, Op Cit, 58 p.p.

35 Louis Réau, Op Cit, 11 p.p.

36 Idem

decir que la iconografía es más que una combinación de formas, superficies y colores, es la ilustración de un pensamiento.

Nos puede permitir no sólo identificar el tema de las obras de arte, sino también localizarlas y datar su ejecución, a veces con una precisión rigurosa.

Así, de la descripción, en un sentido más universal, de las imágenes, la Iconografía centra su campo de acción en cinco puntos que podemos denominar: Descripción, Identificación, Clasificación, Origen y Evolución. Diferenciando claramente lo que es un “motivo” de un “tema” iconográfico.

En consecuencia, podemos entender que Iconografía, en la actualidad, es la disciplina que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio y el tiempo, precisando el origen de las mismas y su evolución.

“Tervarent, como lo hacen Panofsky y Sedlmayr, insisten en que la Iconografía es una ciencia auxiliar de la Iconología, un estadio inferior en su estudio”³⁷.

3.2.1 Método de análisis iconográfico

Así, el método de análisis podemos; resumirlo en los siguientes puntos:

- a) Las fuentes del propio artista, mentor, comitente...
- b) La literatura de la época o en la época.
- c) Identidad con obras artísticas anteriores ya conocidas.
- d) Elementos que configuran la obra de arte.

En muchas ocasiones es el artista quien relata y describe con claridad los temas que desea representar en sus composiciones. Un ejemplo, son las imágenes representadas dentro de algunas catacumbas romanas como la de Calisto S. II, de Domitila S. II, de Ponciano principios del s.IV, de Priscila s.III. Aquí, el artista, identifica las figuras y el tema general en el interior, utilizando como lienzo la pared de la misma, convirtiéndose “el texto en fuente fundamental iconográfica y de comprensión total de la obra de arte”³⁸.

a) Las fuentes del propio artista, mentor, comitente...

El iconógrafo no debe olvidar el mundo de los archivos, pues en ellos

37 Louis Réau, Op Cit, 13 p.p.

38 Erwin Panofsky. Estudios sobre Iconología, España, Editorial Alianza, 64 p.p.

encontramos documentos donde se da cuenta e incluso se describe visualmente el deseo del comitente o, en su caso, mentor, de los temas iconográficos a desarrollar por el artista. Los ejemplos en este sentido son múltiples, pues son cuantiosas las paredes cargadas de información, es cierto que las pinturas no se entienden con tanta facilidad como los epitafios o inscripciones, pero mientras que los epitafios más antiguos aportan poca información, ya que se limitan a los nombres de los muertos, las pinturas -de las que han quedado un gran número- ofrecen mucha información sobre los principios del cristianismo. Ciertos tipos fijos se repiten muchas veces de manera que uno explica al otro. Con el tiempo se desarrollan nuevos tipos de pinturas y nuevas concepciones que arrojan una luz siempre creciente sobre las creencias y las esperanzas de los primitivos cristianos con respecto a la muerte.

b) La literatura de la época o en la época

“Fundamentar el suceso plástico en la literatura”³⁹ es un aspecto eminentemente común ya que la incidencia de los textos escritos ha estado siempre muy unida a las artes visuales.

Las investigaciones en este sentido son muy notables. Para pintar la creencia de los primeros cristianos en la vida futura, el arte de las catacumbas generalmente se eligió episodios del Antiguo y Nuevo Testamentos, en los que se dan muchas alusiones en las oraciones por los muertos.

No podemos olvidar que el fin primero e inmediato de la iconografía “es identificar los motivos visuales en los distintos temas”⁴⁰, de ahí que la literatura posterior al suceso artístico, de permitir esta correspondencia es válida. Por ejemplo, de la misma forma que es importante establecer las fechas de las inscripciones, también es esencial determinar lo mejor posible cuándo fueron realizadas. Tanto para las pinturas como para las inscripciones hay indicaciones que sirven de pistas. El valor artístico de las pinturas crece cuanto más cerca están de la edad de oro del arte profano. En los siglos segundo y tercero eran esquematizados y pintados en colores transparentes sobre un fondo de yeso cuidadosamente preparado. Durante este periodo, el artista no seguía modelos sino que estaba bajo la necesidad de inventar por primera vez formas para expresar las ideas cristianas. A medida que el arte secular fue decayendo, el cristiano también. Otra ayuda para determinar la edad de los frescos está en el lugar de la catacumba en la que se pintó, ya sea

39 Federico Revilla, Diccionario de iconografía y simbología, España, Ediciones Catedra, 2007, 85 p.p.

40 Ibidem, 90 p.p.

en la parte más antigua o como algo añadido más tarde. A medida que pasaba el tiempo, se ampliaba el alcance de las concepciones artísticas; así en los siglos tres y cuatro se pintaban escenas que eran extrañas al arte cristiano más antiguo. Cuando, en el siglo cuarto, las basílicas recientemente erigidas eran ornamentadas con mosaicos, la misma forma de decoración se empleaba en las catacumbas; esto se ve en un mosaico que muestra como orante al difunto.

La literatura de la época tiene su incidencia en el campo de las artes visuales, pero también aquella que, teniendo un origen más remoto en el tiempo, se lee en dicha época. En este sentido se debe observar con claro rigor quiénes de entre los autores antiguos tuvieron su vigencia en el tiempo en el que centramos nuestra investigación.

c) Identidad con obras artísticas anteriores ya conocidas

Son muchas las obras de arte que en la actualidad aparecen sin titular o equívocamente conocidas. Por otra parte, la mayoría nos presentan los diferentes temas sin precisar el origen de los mismos. En estos aspectos la iconografía juega uno de sus principales objetivos.



Candelabro de los siete brazos. Catacumba Judía 10 a. C

Así pues las catacumbas judías se habían utilizado antes de que el cristianismo apareciera en Roma. Había dos grandes catacumbas, relacionadas con las dos principales colonias judías, una en la Via Portuensis y otra en la Via Appia, así como algunas más pequeñas; todas son reconocibles por los candelabros de siete brazos que aparece repetidamente en las tumbas y en los lucernarios.

Hasta después de la destrucción de Jerusalén por Tito (70 d.C.), los cristianos eran vistos como una secta judía, de ahí que los judíos convertidos por los apóstoles en Roma fueran enterrados en las catacumbas de sus compatriotas. Pero ¿dónde eran enterrados los convertidos del paganismo? Tácito, Suetonio, Dion Cassio y otros historiadores paganos dan testimonio de que ya en los días de los apóstoles, miembros de las más altas clases de la nobleza se habían convertido al cristianismo. Estos convertidos nobles del paganismo tenían sus propias tumbas y permitieron a sus hermanos en la fe construir tumbas, lugares de enterramiento siguiendo el modelo de las catacumbas judías. “Este es el origen de las catacumbas cristianas. Las de la época apostólica son: en la Vía Ardentina, la catacumba de Domitila, nieta del emperador Domiciano y miembro de la familia Flavia; en la Vía Salaria, la de Priscila, que era probablemente la esposa del cónsul Acilius Glabrio; en la Vía Appia, la de Lucina, miembro de la familia de Pomponia; en la vía Ostiensis, la de Commodilla, relacionada con la tumba de S. Pablo”⁴¹.

En fechas posteriores se construyeron otras catacumbas, casi todas originadas en los enterramientos familiares. Entre ellas están las de Caecelia, Prætextatus, Hermes, etc., que aún llevan el nombre de sus fundadores. Además, la tumba de un mártir venerado era el núcleo de otra catacumba, por ejemplo la de S. Lorenzo, S. Valentín o S. Cástulo; tales cementaria llevaban los nombres del mártir. Los Coemeteria debían a veces su nombre a alguna característica externa como ad duas lauros (en los dos laureles); este título se añada aún a los nombres de dos los mártires, Pedro y Marcelino, que descansan allí. Y de esta manera, en el curso de trescientos años, unas cincuenta catacumbas, grandes y pequeñas formaron un amplio círculo alrededor de la ciudad, la mayoría a una media hora de camino de las puertas de la ciudad. La cuestión que se plantea es si los cristianos fueron capaces de construir las sin ser molestados por los paganos. Sin duda los romanos tenían conocimiento de los lugares donde los cristianos enterraban a sus muertos, pero según antiguas leyes, todo lugar en el que hubiera un cuerpo estaba bajo la protección de la ley y costumbre romanas que garantizaba la inviolabilidad de los lugares de enterramiento. Es verdad que los emperadores Decio y Diocleciano, más tarde, declararon el terreno que cubría las catacumbas, propiedad del Estado, impidiendo entrar así en ellas con los medios ordinarios.

Otro ejemplo, significativo por ser prácticamente el único conocido es la pequeña ciudad fortificada romana de Dura-Europos, ubicada en las márgenes del río Eufrates y que fue acechada por los partos en el año 265. Dura-Europos fue construida por Alejandro Magno y estaba llena de templos

⁴¹ Louis Réau, Op Cit, 104 p.p.

donde eran venerados tanto los dioses de Roma y de Grecia, como también los Dioses de Mesopotamia. En la ciudad había una comunidad judaica y una espléndida sinagoga cubierta de pinturas; una especie de Biblia ilustrada, revelando la existencia de un arte judaico y de una iconografía judaica que entretanto era prohibida por ley.

Pintados en las paredes del baptisterio en estilo muy simple similar a las pinturas en las paredes de los templos de la ciudad, Adán y Eva, el buen Pastor, Cristo andando sobre las aguas, David y Goliat y una procesión de mujeres llevando velas. El arte de Dura-Europos revivió el arte parto, probablemente el arte Alejandrino de Asia. “Son reconocibles a primera vista convenciones e ideas que constituyeron algunas de las características del arte bizantino, como lo será el uso de la frontalidad, la ausencia del relieve y la espiritualidad de los rostros”⁴².

Tal vez ya existiese una cierta elección de los temas que serían representados en las paredes y tal vez una forma definida de representarlos. La simple existencia de la decoración e iconografía en la sinagoga nos lleva a suponer que la iglesia primitiva tuvo conocimiento de este lugar y que tenía acceso a la misma clase de libros de modelos que dieron origen a los pisos de mosaicos paganos, ejecutados paralelamente en todo el mundo romano.

Dentro de la iconografía del arte cristiano podemos ver representadas diferentes escenas análogas, por ejemplo, en la escena de la crucifixión que el arte cristiano evitó durante mucho tiempo representar de otro modo que no fuese el símbolo velado, la cruz vergonzosa se transforma, tras la era de las persecuciones en un emblema triunfal. Podemos ver con esto que la iconografía no refleja solamente las creencias: a menudo las crea ya que muchas leyendas de santos deben su nacimiento a imágenes a veces mal comprendidas.

La supervivencia de la iconografía cristiana como arte profano, es constante, ya que se resiste a morir y a sobrevivir de forma escondida en lo que se le consideraba un arte profano. “Hace mucho tiempo que los historiadores del arte llamaron la atención sobre la persistencia de temas paganos in a iconografía cristiana”⁴³.

d) Elementos que configuran la obra de arte

Warburg señalaba a sus alumnos cómo, en ocasiones, Dios se encuentra en los pequeños detalles. En este sentido, podemos observar que en las

42 Louis Réau, Op Cit, 120 p.p.

43 Idem

composiciones artísticas muchos de los motivos visuales pasan desapercibidos siendo, en realidad, claros temas iconográficos.

Inscripciones

Catacumba de Calisto, siglo Segundo (el texto algo restaurado):

“PHRONTON epoiesen SEPTIMIOS PRAItextATOS kAIKilianos

O LOYLOS TOY theoY AXIOS BIOSas

OY METENOESA KAN ODE SOI YPERSTESA

KAI EYKArISTESO TO ONOMATI SOY PAREdoke

TEN psYCHen TO THEO TRIANTA TRION eton

. . . . EX MENON PETEILos . . . laMPRotatos

ETon . . . paredOKE ten psychen to theo

PRo . . . septEMBRION⁴⁴

Esta inscripción fue encontrada muy fragmentada junto a otras de la familia Cecilia, cerca de la tumba de Sta. Cecilia.

Phroton hizo la tumba. El epitafio menciona dos muertos, Septimio Preatextato Caciliano y Petilio, este último con la afirmación adicional Lamprotatos, clarissimus, que significa del rango senatorial. Septimio es llamado “siervo de Dios” y se representa como diciendo: “*Si he vivido virtuosamente no me he arrepentido de ello y si te he servido a Ti (Oh Señor) daré gracias a Tu Nombre*”. El “entregó su alma a Dios” a la edad de 33 años y seis meses. La misma expresión “entregó su alma a Dios” se usa para Petilio, cuya fecha de fallecimiento se da como antes del 1 de septiembre.

Catacumba de Domitila, siglo Segundo:

“C. IVLIA. AGRIPPINA

SIMPLICI. DVLCIS IN

ÆTERNUM⁴⁵

44 Othmar Keel, La iconografía del antiguo oriente y el antiguo testamento, España Editorial Trotta, 2007, 322 p.p.

45 Ibidem, 324 p.p.

“Dulce Simplicio , vive eternamente” es el deseo de Caia Julia Agrippina, cuyo aristocrático nombre indica una fecha imperial temprana.

Catacumba de Domitila, siglo tercero:

“. . . . SPIRITVS

TVVS IN REFRIGERIO”⁴⁶

Ha desaparecido el principio de la inscripción que contenía el nombre: “*Que el tu espíritu esté en refrigerio. La oración antigua de Canon de la misa pida para los muertos “locum refrigerii, lucis et pacis (un lugar de refrigerio, luz paz y agradable)”*”⁴⁷.

Catacumba de Priscila, siglo tercero (en verso):

“VOS PRECOR O FRATRES. ORARE. HVC QVANDO VENITIS

ET PRECIBVS. TOTIS. PATREM. NATVMQVE ROGATIS

SIT. VESTRÆ. MENTIS. AGAPES. CARÆ. MEMINISSE

VT DEVS. OMNIPOTENS. AGAPEN IN SÆCVLA SERVET”⁴⁸

“*Os pido, hermanos, siempre que vengáis aquí (para el servicio de Dios) y dirigáis vuestras oraciones unidas al Padre y al Hijo, que os acordéis de pensar en vuestro amado Agape, al que Dios Todopoderoso preserve en la eternidad*”⁴⁹.

Una segunda pieza fragmentaria de la inscripción recuerda la sentencia de muerte pronunciada en el Paraíso, de terra sumptus terrae traderis (tomado de la tierra a la que volverás). Agape vivió veinte y siete años, así lo había decidido para ella Cristo. La madre, Eucaris, y el padre, Pío, erigieron el monumento para ella.

Catacumba de Calisto, siglo tercero:

“PETRONIÆ AVXENTIÆ. C.F. QUÆ VIXIT

ANN. XXX. LIBERTI. FECERUNT. BENEMERENTI IN. PACE”⁵⁰

“La libertad de Petronia Auxentia, la señora de alta cuna (clarissimae

46 Ibidem, 327 p.p.

47 Othmar Keel, Op Cit, 229 p.p.

48 Ibidem, 230 p.p.

49 Ibidem, 231 p.p.

50 Ibidem, 232 p.p.

feminae), que murió a la edad de treinta, hizo la tumba donde descansa en paz. Parece que no tuvo hijos, hermanos o hermanas, en el momento de su muerte, padres”⁵¹.

Temas

Además del texto de los epitafios, los bajorrelieves en las tumbas copian esas pinturas de las catacumbas que representan escenas bíblicas, por ejemplo, la resurrección de Lázaro, la adoración de los Reyes, entre otras. También hay relieves de carácter completamente secular, por ejemplo, representaciones de herramientas características para indicar el rango y oficio de fallecido: una medida de grano APRA el panadero, un plano para el carpintero, un martillo y yunque para el herrero. Si el muerto había llevado en vida el nombre de un animal, como león, Equitius (de equus, caballo), el animal se reflejaba en la lápida.

Los temas pintados en la pintura puramente decorativa de las cámaras sepulcrales, especialmente las de los techos, se tomaban generalmente de conceptos propios del cristianismo: la paloma con la rama del olivo de la paz, el pavo real que renueva su alegre plumaje, el cordero, como símbolo del alma, todos ellos reaparecen como alusiones a las esperanzas atesoradas en este lugar de muerte. Cuando el artista pinta la vida familiar, una escena de marido, mujer y niño, que ocupan una tumba común, los representa a los tres como orantes de pie con las manos levantadas, absortos en la contemplación de Dios.

Hay algunos temas puramente seculares, como un fresco del cementerio de Priscila que representa a los viñadores que llevan un gran cesto; en el cementerio de Domitila, comerciantes que supervisan la descarga de sacos de grano del barco y en el cementerio de Calixto, una mujer vende vegetales en el mercado.

Hay que hacer una referencia especial a la representación de la Eucaristía relacionada con la multiplicación de los panes cuando el Señor alimentó a una multitud con las barras de pan y los peces. Desde el siglo segundo, la Primitiva Iglesia consideró las cinco letras de la palabra griega “ijzys” como las primeras letras de las palabras que forman la frase “IESOUS XRISTOS THEOU YIOS SOTER”⁵² (Jesús Cristo Hijo de Dios Salvador), pan y peces, la comida con la que Cristo alimentó a la multitud, eran en sí mismos una

51 Ibidem, 233 p.p.

52 Jean Daniélou, Les symboles chrétiens primitive, Francia, Éditios du Senil, 1992, 28 p.p.

alusión al banquete eucarístico. Así, en la catacumba de Domitila, un hombre y su esposa son representados reclinados en un cojín, ante una mesa con barras de pan y pescado; en el cementerio de Priscila un oficiante preside una mesa semicircular y parte el pan para los huéspedes que están alrededor de las barras de pan. La copa de vino que maneja está cerca del pan y los peces; hay cestas a ambos lados contienen las barras de pan y peces multiplicados milagrosamente que indican el significado más hondo de la escena. Ambas pinturas pertenecen al más antiguo arte cristiano. En la catacumba de Calixto hay una pintura de un gran pez, cerca de él hay una cesta sobre la que hay panes redondos; la parte frontal de la cesta tiene una apertura cuadrada por la que se ve un vaso con vino tinto.

En las llamadas seis capillas de los Sacramentos de la misma catacumba, varias representaciones de la Eucaristía aparecen combinadas con pinturas del bautismo, la resurrección de Lázaro, un barco, etc. Pan y peces se muestran sobre la mesa; en una parte está Cristo extendiendo la mano bendiciendo la comida, en la otra parte un orante, símbolo del alma, que en su comida recibe la garantía celestial. La pintura opuesta representa el sacrificio de Isaac. Una tercera colocada entre las dos los comensales se sientan alrededor de la mesa sobre la que hay pan y pez; en primer plano está la cesta con las barras de pan milagrosamente multiplicadas. Estas y otras similares pertenecientes a la primera mitad del siglo tercero, se basan en la idea de que el banquete eucarístico ha sido preparado para nosotros por el Salvador como muestra del banquete celestial.

A veces se ha dicho que el cristianismo dio un giro histórico al arte religioso de Imperio Romano; en lugar de representar acontecimientos imaginarios, inspirados en la mitología cristiana, los cristianos representaron las escenas y personajes mencionados en las Escrituras.

La iconografía cristiana solía limitarse a figuraciones extremadamente esquemáticas, que evocaban los acontecimientos o los personajes descritos por la Biblia, pero que no los representaba. “En una iconografía, generalmente más producto de las imágenes - signo que de escenas narrativas o de retratos de los protagonistas de la historia religiosa. Por lo demás, es cierto, que el objeto de la imaginería cristiana fue originalmente la referencia a los acontecimientos de un pasado histórico”⁵³. El resto es una cuestión de forma y realizaciones. Pero estas, tienen sin embargo, una gran importancia para el historiador, ya que estudiándolas se llega a comprender mejor como se

53 Juan Francisco Esteban Lorente, Tratado de Iconografía, España, Ediciones Istmo, 1979. 66 – 68 p.p.

crearon, la parte que le deben a los modelos anteriores, y la que es original y verdaderamente cristiana.

Cuando hablamos de imágenes históricas cristianas, nos referimos a las imágenes de acontecimientos tomados de la vida terrenal de Jesús.

3.3 La Iconología como parte de un análisis iconográfico

La revolución planteada por la iconología se basa en el análisis de las formas-motivos que componen la obra de arte. Estos elementos, interrelacionados expresan tanto la estrategia concreta de un artista como la mentalidad de un periodo, que está a su vez definida mediante un estilo artístico, una manera de mirar e interpretar la realidad.

Ante una imagen, cualquiera que sea, se pueden practicar tres tipos de investigación:

a) Tratar la imagen como un simple objeto histórico, unido a otros, en un todo que reenvía al estudio de una época. En este sentido contamos con dos posiciones, una histórica y otra estética que llegan al mismo punto:

i) Considerar la iconología como un espejo de la época que estudiamos, un ejemplo, una ilustración a recordar.

ii) Presentar la iconografía como el reflejo de un sentimiento estético, de un estilo de vida dominante en ese periodo.

Es la posición adoptada normalmente por los historiadores y los historiadores del arte. La imagen es únicamente el descanso de un pesado texto histórico o un indicio, una llave, que reenvía a los acontecimientos como un testigo o un ornamento de los mismos.

b) Otra posición es la de disecar la imagen, identificar cada detalle, y adivinar su referencia siguiendo su historia en un tiempo mucho más extenso (larga duración o *longue durée*). Esta deconstrucción da una autonomía a la obra artística y a cada elemento, como parte del conjunto, pero con un hilo conductor que lo sitúa en una perspectiva de profundidad.

c) Se puede también estudiar la imagen como un microcosmos, con unas relaciones internas vivas, unas conexiones, tensiones y contradicciones que constituyen un mundo imaginario donde diversos personajes se mueven, viven y actúan, incluso más allá de lo que contemplamos (como si se tratara

de un espejo de Alicia). Un exterior que se encuentra en el interior de la imagen.

3.3.1 La Iconografía como parte de la Iconología

Pre-iconográfico; que es la forma material

En el caso de una *descripción pre-iconográfica*, que se mantiene dentro de los límites del mundo de los *motivos*, el asunto parece bastante sencillo. “Los objetos y las acciones cuya representación por líneas, colores y volúmenes constituye el mundo de los motivos, pueden ser identificados, como hemos visto, basándonos en nuestra experiencia práctica. Cualquiera puede reconocer la forma y comportamiento de seres humanos, plantas y animales, y todo el mundo sabe diferenciar una cara enfadada de una alegre”⁵⁴. Es posible, desde luego, que en un caso determinado el alcance de nuestra experiencia personal no sea lo bastante amplio; por ejemplo, cuando nos encontramos frente a la representación de un instrumento fuera de uso o poco corriente o con la representación de una planta o un animal que nos sean desconocidos. En tales casos tenemos que ampliar el campo de nuestra experiencia práctica consultando un libro o un experto, pero no abandonamos la esfera de la experiencia práctica como tal.

Iconográfico que es la idea convencional

“El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, en vez de motivos, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos”⁵⁵. Cuando se trata de la representación de temas distintos de los relatos bíblicos o de escenas históricas o mitológicas que suelen ser conocidas por el hombre de educación media, el asunto se torna un poco más complicado. En tales casos también nosotros tendríamos que llegar a conocer lo que los autores de esas representaciones habían leído o conocían de alguna forma. Pero otras veces, mientras que el conocimiento de los *temas* y *conceptos* específicos, transmitidos por las fuentes literarias es un material indispensable y suficiente para un *análisis iconográfico* correcto, aplicando indiscriminadamente nuestros conocimientos literarios a los motivos, como lo es hacer una *descripción pre-iconográfica* correcta aplicando indiscriminadamente nuestra experiencia práctica de las *formas*.

54 Ibidem, 75 p.p.

55 Ibidem, 77 p.p.

Significado intrínseco o contenido. Iconología

“Lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica -cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra”⁵⁶. Apenas hace falta decir que esos principios son manifestados y por lo tanto esclarecidos a la vez por los ‘métodos compositivos’ y por la ‘significación iconográfica’. Por ejemplo en los siglos XIV y XV (el ejemplo más antiguo data de hacia 1310) el tipo tradicional de Natividad que muestra a la Virgen María tendida en una especie de lecho fue sustituido frecuentemente por un nuevo que la muestra arrodillada en adoración ante el Niño. Desde un punto de vista compositivo este cambio significa, en términos generales, la sustitución de un esquema triangular por uno rectangular; desde un punto de vista iconográfico, significa la introducción de un tema nuevo formulado textualmente por escritores como el Pseudo Buenaventura y Santa Brígida. Pero, al mismo tiempo, expresa una nueva actitud emocional, peculiar del último período de la Edad Media.

Una interpretación realmente exhaustiva del significado intrínseco o contenido podría incluso mostrar que los procedimientos técnicos característicos de un país, época o artista determinado, por ejemplo, la preferencia de Miguel Ángel por la escultura en piedra en vez de bronce, o el uso peculiar de los trazos para sombrear sus dibujos, son un síntoma de la misma actitud básica, que es discernible en todas las otras cualidades específicas de su estilo. Concibiendo así las formas puras, los motivos las imágenes, las historias y las alegorías como manifestaciones de principios fundamentales, interpretamos todos estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó valores ‘simbólicos’.

Mientras nos limitemos a afirmar que el famoso fresco de Leonardo da Vinci muestra un grupo de trece hombres alrededor de la mesa de un comedor, y que este grupo de hombres representa la Última Cena, nos estamos ocupando de la obra de arte como tal, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como sus propiedades o características peculiares.

El descubrimiento y la interpretación de estos “valores ‘simbólicos’ (generalmente desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir marcadamente de lo que el artista intentaba expresar conscientemente) es el objeto de lo que llamamos iconología”⁵⁷, un método de interpretación que

56 Erwin Panofsky. Op Cit, 201 p.p.

57 Según la versión de este escrito que abordemos, encontraremos que Panofsky denomina a la iconología como iconografía en un sentido más profundo (para diferenciarla de la iconografía en un sentido más estricto, esto es, el nivel metodológico

aparece como síntesis más que como análisis. Y puesto que la identificación correcta de los motivos es el prerrequisito para un correcto análisis iconográfico, el análisis correcto de imágenes, historias y alegorías es el prerrequisito de una correcta interpretación iconológica -a no ser que nos ocupemos de obras de arte en las cuales se ha eliminado la esfera del contenido secundario o convencional, y se intenta una transición directa de motivos a contenido, como en el caso del paisaje, la naturaleza muerta y el género en la pintura europea; es decir, en general, fenómenos excepcionales, que señalan las fases tardías y extremadamente refinadas de un largo proceso.

La interpretación de la *significación intrínseca* o *contenido*, que se trata de los que hemos llamado *valores 'simbólicos'* en vez de con *imágenes, historias y alegorías*, requiere algo más que el conocimiento de *temas* o *conceptos* específicos, tal como los transmiten las fuentes literarias. "Cuando queremos captar los principios básicos que subyacen en la elección y presentación de *motivos*, de la misma forma que en la producción de interpretación de *imágenes, historia y alegorías*, y que dan significado incluso a las disposiciones formales y a los procedimientos técnicos empleados, no podemos esperar encontrar un texto individual que cuadre en esos principios básicos, de la misma forma que San Juan (XIII, 21 *et seqq.*) corresponde a la iconografía de la Última Cena"⁵⁸. Para comprender estos principios necesitamos una facultad mental similar a la que hace un diagnóstico.

El cambio de planteamiento nos lleva del estudio de la obra (o de su autor) a las prácticas del arte, a las diversas estrategias creativas y a las diferentes miradas que los receptores realizan sobre la obra, a la comprensión de la realidad que las obras pretenden y a la visión que los autores han escenificado sobre el entorno social en que vivieron. Aunque es difícil articular este complicado proceso de creación y de recepción, es fundamental para definir los mecanismos que activan la inspiración, la producción y la publicidad de la obra.

La iconología considerada en toda su amplitud puede dividirse en tres ramas en razón del objeto representado:

* Iconología pagana. Comprende las imágenes propias de la idolatría o religiones no cristianas.

* Iconología profana o civil. Comprende las figuras de personajes históricos que no sean objeto de culto religioso.

previo).

58 Erwin Panofsky. Op Cit, 215 p.p.

* Iconología cristiana. Se refiere a Dios, lo ángeles, santos y otras imágenes procedentes de la religión.

3.3.2 Análisis general

PREICONOGRAFÍA	ICONOGRAFÍA	ICONOLOGÍA
Objeto de Interpretación: asunto <i>primario o natural</i> : a) fáctico, y b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos	Objeto de Interpretación: asunto <i>secundario o convencional</i> , que constituye el universo de las imágenes, historias y alegorías	Objeto de Interpretación <i>significación intrínseca o contenido</i> , que constituye el universo de los valores simbólicos .
Acto de Interpretación: <i>descripción pre-iconográfica (y análisis pseudoformal)</i>	Acto de Interpretación: <i>análisis iconográfico</i> El sufijo <i>graphein</i> (escribir) denota algo descriptivo	Acto de Interpretación: <i>interpretación iconológica</i> El sufijo <i>logos</i> (razón) denota algo interpretativo
Identificación correcta de los motivos (objetos, acontecimientos), que se basa en nuestra experiencia práctica	Descripción y clasificación de imágenes, historias y alegorías	Interpretación de los principios básicos subyacentes
Bagaje para la interpretación: <i>experiencia práctica (familiaridad con objetos y acontecimientos)</i>	Bagaje para la interpretación: <i>conocimiento de las fuentes literarias (familiaridad con temas y conceptos específicos)</i>	Bagaje para la interpretación: <i>intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana) condicionada por una psicología y una "Weltanschauung" personales</i>
<i>Si nuestra experiencia práctica no fuera suficiente se recurre a consulta especializada, pero a partir del campo específico de los motivos y sin salir del mismo. 'Nuestra experiencia práctica es indispensable, así como suficiente, en cuanto material para una descripción pre-iconográfica, pero no nos garantiza su corrección'</i>	<i>Presupone una familiaridad con los temas o conceptos específicos, tal como nos los transmiten las fuentes literarias asimilados en escritos o por tradición oral. 'Aquí, aunque la familiaridad con los temas y los conceptos específicos, transmitidos por las fuentes literarias es indispensable y suficiente para un análisis iconográfico no por ello nos garantiza su corrección'</i>	<i>Es un método de interpretación que procede más de una síntesis que de un análisis: Para captar los principios básicos (que subyacen a la elección y presentación de los motivos, así como a la producción e interpretación de las imágenes historias y alegorías) y que dan significación a las ordenaciones formales y a los procedimientos técnicos) nos hace falta una facultad mental comparable a la del diagnóstico: la 'intuición sintética'.</i>
Interpretación de rasgos distintivos (expresiones): <i>'adivinación' del locus histórico: 'mientras nos imaginamos identificar los motivos fundándonos pura y simplemente en nuestra experiencia práctica, estamos interpretando realmente lo que vemos en función de la manera en que los objetos y los acontecimientos expresaron por medio de formas en diversas condiciones históricas. Al hacerlo, sometemos nuestra experiencia práctica a un principio correctivo que podemos llamar la historia del estilo'</i>	Interpretación de cualidades Corregimos y suplementamos nuestros conocimientos de las fuentes literarias profundizando en la historia de los tipos (ej.: Judit con la fuente. Tipo pictórico que no se apoya en la fidelidad al modelo literario). Así el principio correctivo: -informa sobre cuándo y donde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos. -esto brinda una valiosa ayuda para fijar fechas y lugares de procedencia, e incluso a veces la autenticidad misma de las obras y sirve de base para interpretaciones ulteriores	Interpretación de síntomas de 'algo distinto' Para evitar la excesiva subjetividad y aún la irracionalidad, nuestra intuición sintética debe ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas circunstancias históricas, las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos. Esto es una historia de los síntomas culturales en general (o símbolos en el sentido de Cassirer). Se confrontará la 'significación intrínseca' con aquella de otros documentos culturales, históricamente vinculados a la obra, u obras, en la mayor cantidad posible. En esta búsqueda de contenidos intrínsecos es donde las diversas disciplinas humanísticas coinciden en un mismo plano, en lugar de subordinarse unas a otras.
Principio correctivo de la interpretación (Historia de la Tradición)	Principio correctivo de la interpretación (Historia de la Tradición)	Principio correctivo de la interpretación (Historia de la Tradición)
<i>Historia del estilo: estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas)</i>	<i>Historia de los tipos. estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos</i>	<i>Historia de los síntomas culturales o símbolos en general: estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos.</i>
Significación primaria o natural Lo que las obras representan	Significación secundaria o convencional. Lo que las obras figuran	Significación intrínseca o contenido Lo que las obras documentan
<i>Significación fáctica</i>	<i>significación expresiva</i>	
se aprehende al identificar; 1) 'formas puras' con 'representaciones' 2) sus relaciones mutuas como	se aprehende 1. advirtiendo lo que una figura o un grupo de figuras (según una determinada disposición y unas determinadas actitudes) representan	se aprehende 1) investigando los 'principios subyacentes' que revelan la mentalidad básica (de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o

Otro elemento a destacar dentro de la iconografía es el uso de colores brillantes, que intentan exponer la sobrenaturalidad de las Sagradas Imágenes que, aunque mantienen similitud con los rasgos humanos, van más allá al estar glorificados y trascendidos, tan representados en los estofados de las imágenes o en los bordados de sus ropajes.

Curiosamente, el uso de la túnica morada (heráldicamente hablando sería púrpura) se recomienda siempre exceptuando a Jesús Niño (en el cual se utiliza el blanco) y en el pasaje evangélico de San Lucas (XXIII, 11) del desprecio de Herodes: “Entonces Herodes con sus soldados lo menospreció y se burló de Él, vistiéndolo con una ropa espléndida”⁵⁹. El morado representa la humildad y la castidad, simbolizada en piedra por la amatista. Otros colores litúrgicos son el carmesí y el jacinto.

El uso de los colores con tonalidad de oro y plata, viene directamente de las citas bíblicas en las cuales se describe a Jesús como “Astro Rey” o directamente como “Luz”, este hecho lo podemos constatar en el propio Credo: Luz de Luz, o en los rayos del ostensorio que porta al Santísimo, reproducción del Sol invicto.

3.4 La Hermenéutica

3.4.1 Visión analítica artística en relación a la hermenéutica

Puede decirse que la hermenéutica (del griego *hermeneutikós*, interpretación) en términos generales es la pretensión de explicar las relaciones existentes entre un hecho y el contexto en el que acontece.

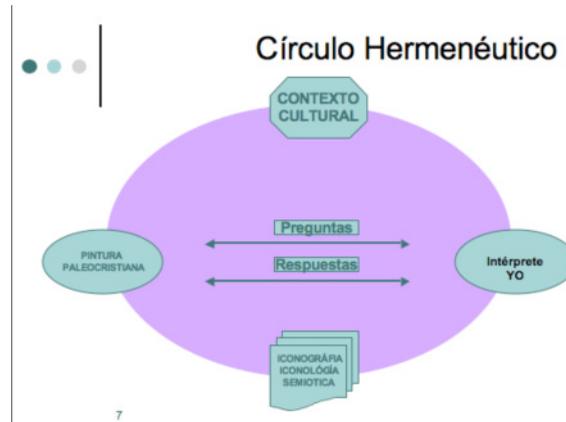
Aunque en un principio la hermenéutica constituyó un campo cuya aplicación se vio restringida exclusivamente a cuestiones de carácter bíblico, hoy en día se emplea en el análisis e interpretación de textos y contextos filosóficos, históricos, literarios, científicos, etc.

Seguramente una de las aportaciones más discutidas de la hermenéutica fue su abierto rechazo a considerar a la historia únicamente como una sucesión de hechos (positivismo histórico). Según la hermenéutica, “el intérprete o hermeneuta debe separarse de su tiempo, de sus juicios personales, etc., e intentar lograr una contemporaneidad con el texto de referencia y el autor del mismo, interpretándolos, renunciando a cualquier intención o normatividad de actualidad”⁶⁰.

59 Biblia, Nuevo Testamento

60 Jean Gronding, *Que es la Hermenéutica?*, España, Editorial Herder, 2008, 56 p.p.

El denominado círculo hermenéutico es un recurso explicativo a través del cual se establece, desde una óptica evidentemente dialéctica, que el todo siempre es más que la suma de sus partes, pues los elementos sólo resultan comprensibles dentro del contexto, pero también este se explica en función de sus partes y de las relaciones existentes entre las mismas: la palabra, dentro de la frase; la frase, dentro del capítulo; el capítulo, dentro de todo el texto; el texto, inscrito en su tiempo, etc., y viceversa.



Gadamer se apoya en el círculo hermenéutico del todo y las partes, aunque aclara que “El mismo concepto del todo sólo debe entenderse como relativo. La totalidad del sentido que se trata de comprender en la historia o en la tradición no se refiere en ningún caso al sentido de la totalidad de la historia... la finitud de la propia comprensión es el modo en el que afirman su validez la realidad, la resistencia, lo absurdo e incomprensible. El que toma en serio esta finitud tiene que tomar en serio la realidad de la historia.”⁶¹

Una vez hechas estas precisiones, podemos exponer la síntesis de lo que Gadamer considera como comprensión y dónde y cómo se realiza:

1. comprender es ponerse de acuerdo con alguien sobre algo;
2. el lenguaje es, por tanto, el medio universal para realizar el consenso o comprensión;
3. el diálogo es el modo concreto de alcanzar la comprensión;
4. todo comprender viene a ser así un interpretar;
5. la comprensión, que se realiza siempre, fundamentalmente, en el diálogo

61 Ibidem, 58 p.p.

por medio del lenguaje, se mueve en un círculo encerrado en la dialéctica de pregunta y respuesta;

6. la dimensión lingüística de la comprensión, indica que es la concreción de la conciencia de la historia efectual;

7. la tradición consiste en existir en el medio del lenguaje, en cuanto el pasado se actualiza, se reconoce su sentido a menudo con nuevas iluminaciones.”

Derivado de esto, el autor propone en su texto: “La comprensión sólo se convierte en una tarea necesaria de dirección metodológica a partir del momento en que surge la conciencia histórica, que implica una distancia fundamental del presente frente a toda transmisión histórica”⁶².

Esta idea sobre la comprensión, Gadamer la aplica a la acción traductora, es decir la acción de traducir textos.

Sobre ello, el autor dice: “Igual que en la conversación con el fin de alcanzar este objetivo, uno se pone en el lugar del otro para comprender su punto de vista, también el traductor intenta ponerse por completo en el lugar del autor”⁶³.

Pero esto no proporciona por sí solo ni el acuerdo en la conversación ni el éxito en la reproducción de la traducción.

El ponerse de acuerdo en una conversación implica que los interlocutores están dispuestos a ello y que van a intentar hacer valer en sí mismos lo extraño y adverso. Cuando esto ocurre recíprocamente y cada interlocutor sopesa los contra argumentos al mismo tiempo que mantiene sus propias razones puede llegarse poco a poco a una transferencia recíproca, imperceptible y no arbitraria de los puntos de vista (lo que llamamos intercambio de pareceres) hacia una lengua común y una sentencia compartida.

En realidad en este sentido determinado inequívocamente son extraños todos los “objetivos” con los que tiene que ver la hermenéutica tradicional. La tarea de reproducción propia del traductor no se distingue cualitativa, sino sólo gradualmente, de la tarea hermenéutica general que plantea cualquier texto.

62 Ibidem, 60 p.p.

63 Ibidem, 75 p.p.

El alcance de la hermenéutica va ligado según Gadamer, a los alcances de la ciencia, en donde existe un lenguaje que transmitir y comprender, o textos que traducir, se hará evidente la necesaria presencia de la hermenéutica.

Por ejemplo la explicación del contenido de imágenes y su función más reconocida “La catacumba”:

En aquel tiempo también había cementerios al aire libre en Roma, pero los cristianos, por diferentes razones, prefirieron los subterráneos. Ante todo, los cristianos rechazaban la costumbre pagana de la incineración de los cuerpos. Siguiendo el ejemplo de la sepultura de Jesús, preferían la inhumación, por un sentido de respeto hacia el cuerpo destinado un día a la resurrección de los muertos.

Este sentimiento tan vivo de los cristianos creó un problema de espacio, problema que influyó poderosamente en la ampliación de las catacumbas. Si hubiesen utilizado sólo cementerios al aire libre, dado que los cristianos no volvían a usar, normalmente, las tumbas para sucesivos entierros, el espacio disponible se habría agotado rápidamente. Las catacumbas resolvieron el problema de forma económica, práctica y segura. Como los primeros cristianos eran en su mayoría pobres, esta forma de sepultura fue decisiva.

Hubo otros motivos que llevaron a la elección de las excavaciones subterráneas. En los cristianos se vivía de un modo muy fuerte el sentido de la comunidad: deseaban encontrarse juntos también en el “sueño de la muerte”. Además, estos lugares apartados permitían, especialmente durante las persecuciones, reuniones comunitarias reservadas y discretas que permitían el uso libre de los símbolos cristianos.

De acuerdo con la ley romana, que prohibía la sepultura de los difuntos dentro de los muros de la ciudad, todas las catacumbas están situadas a lo largo de las grandes vías consulares y, generalmente, en las zonas de los suburbios de aquel tiempo.

Dimensiones de la hermenéutica

Es con Schleiermacher y con Dilthey que la hermenéutica adquiere una dimensión específicamente filosófica, partiendo de dos concepciones fundamentales:

- La hermenéutica es el arte evitar el malentendido.

Si la totalidad de una obra tiene que ser comprendida a partir de sus

palabras y de la combinación de las mismas, la comprensión plena del detalle presupone que el propio conjunto ya es comprendido. A través de los siguientes cuestionamientos:

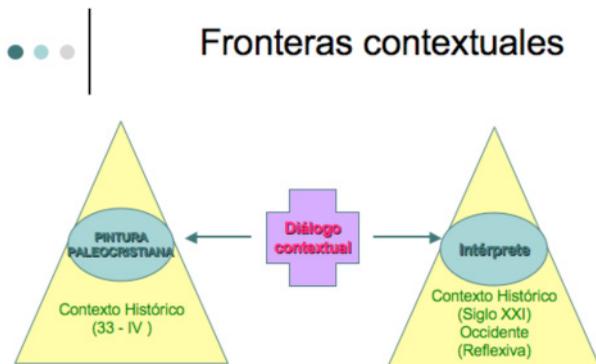
¿Qué es?

¿Cuál es su contenido?

¿Cuál es su propósito?

¿Cuál es su aplicación?

En el caso de Paul Ricoeur, Gutiérrez Pantoja afirma que “la interpretación del comportamiento humano, remitiéndose a la historia, no se contraponen con las de las finalidades que persigue el ser humano, ambas se complementan, aunque dialécticamente se unen y se niegan, se integran y se transforman”⁶⁴.



El entendimiento de esto, la comprensión, se consolida solamente mediante la interpretación de la dialéctica entre arqueología y teología. No hay dos hermenéuticas, una de la historia y otra de la aspiración, del deseo, solamente es necesaria una hermenéutica filosófica, una hermenéutica reflexiva sobre lo concreto, que una las concepciones antagónicas dialécticamente.

En síntesis, según Ricoeur, durante la infancia se van adquiriendo símbolos que se asientan en el inconsciente, para manifestarse en cada momento de la historia del individuo. Esta dialéctica entre espíritu e inconsciente es el objeto de la filosofía reflexiva, que actúa como una hermenéutica filosófica. La solución entre la confrontación de las hermenéuticas, como principio, está en la dialéctica entre arqueología y teología.

64 Ibidem, 78 p.p.

Por tanto, la dialéctica se coloca en el centro de la hermenéutica para comprender el símbolo. En palabras del autor “Es preciso dialectizar el símbolo a fin de pensar conforme al símbolo, y sólo así resulta posible inscribir la dialéctica dentro de la propia interpretación y regresar a la palabra viva. Esta última fase de la reapropiación es la que constituye el paso a la reflexión concreta. Volviéndose a la escucha del lenguaje, lenguaje, es como la reflexión pasa a la plenitud del habla simplemente oída.” La reflexión vuelve a la palabra pero sigue siendo reflexión, es decir intelección del sentido; la reflexión se convierte en hermenéutica y no hay otra forma de poder llegar a ser concreta sin dejar de ser reflexión.”⁶⁵

En el plano de lo más común, tal vez uno de los principales rasgos por los cuales se descalifica al proceso hermenéutico, lo constituye la presentación del trabajo final, mismo que no se ajusta a la tradición científicista de presentar separadamente las reflexiones teóricas, las estructuras conceptuales clasificadas y otros criterios de categorización. Porque, al contrario, el procedimiento hermenéutico ofrece como resultado final un trabajo en forma de lectura que choca a todas luces con los correspondientes a otros derivados de procedimientos nomológicos o inductivos.

3.4.2 La hermenéutica analógica como herramienta para el análisis visual

La hermenéutica se debate entre dos posturas extremas, la del univocismo y la del equivocismo, por eso falta una postura intermedia y equilibrada, que será la de la analogía. Como sabemos, la univocidad, la equivocidad y la analogía son tres modos de significar. Los términos unívocos significan de manera clara y distinta lo que significan, tienen un rigor y exactitud muy grandes, como los términos «hombre» y «mortal», pues todo hombre es mortal, aunque de diferente manera y en distinta circunstancia. Los términos equívocos significan de manera totalmente vaga y ambigua, como el término «gato», que puede significar un animal doméstico, un aparato para levantar coches, un juego y hasta una persona servil. “Los términos análogos están a medio camino entre los unívocos y los equívocos; no alcanzan la precisión de los primeros, pero tampoco se despeñan en la ambigüedad como los equívocos; padecen cierta ambigüedad, pero tienen la suficiente claridad como para ser entendidos”⁶⁶.

65 Mauricio Beuchot, *Hermeneutica Analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación*, Mexico; Editorial ITACA, UNAM, 14 p.p.

66 Idem, 18 - 20 p.p.

Por ejemplo, la palabra «ser», que se aplica distintamente a la substancia y los accidentes; la palabra «causa», que se aplica diversamente a la causa final, a la eficiente, a la formal y a la material; o la palabra «bien», que se aplica de modo distinto al bien útil, al bien deleitable y al bien honesto. La mayoría de las palabras o conceptos principales de la filosofía tienen esta significación analógica; no poseen la claridad de los términos unívocos, pero tampoco la excesiva ambigüedad de los términos equívocos. Se pueden manejar suficientemente en el discurso filosófico.

Así, una hermenéutica univocista admite sólo una interpretación del texto, la mejor, como la única válida. En cambio, la hermenéutica equivocista abre tanto la interpretación que admite todas las lecturas que se quiera como válidas, incluso dice que puede haber infinitas.

Ambas posturas hermenéuticas pueden conducir a callejones sin salida, una por demasiado estrecha y otra por demasiado amplia. Por eso se necesita una hermenéutica analógica que es la que se propone utilizar este análisis.

Una hermenéutica analógica permite no quedarse en una sola interpretación válida, sino abrirse a más de una, a varias, pero no a todas, y establece una jerarquía de modo que se pueda decir cuáles interpretaciones se acercan más al texto, es decir, a la verdad textual, y cuáles ya se apartan de ella hasta volverse inválidas.

Hermenéutica Univocista



Una Interpretación

- o **Buen Pastor**
Aparece también en el arte cristiano primitivo en la forma del dios griego de Orfeo. La capacidad de Orfeo para domar a los animales salvajes con su canción, su heroico viaje a los infiernos, y su muerte violenta, han recordado a los primeros cristianos las similitudes con Jesús.

Hermenéutica Equivocista



- o Aparece también en el arte cristiano primitivo en la forma del dios griego de Orfeo. La capacidad de Orfeo para domar a los animales salvajes con su canción, su heroico viaje a los infiernos, y su muerte violenta, han recordado a los primeros cristianos las similitudes con Jesús.



- o Se consideraba en Grecia un exvoto, y fue una ofrenda dedicada por Rhombos, hijo de Pales.



- o En el Judaísmo Dios es el pastor de Israel y que David era pastor de ovejas, esto no hace más que seguir las costumbres de las religiones vecinas de Egipto y Mesopotamia, de ahí este simbolismo del pastor implica también un sentido de sabiduría intuitiva y experimental.

9

Hermenéutica Analógica

- o El pastor simboliza la vigilia; su función es un constante ejercicio de vigilancia, de igual forma simboliza al nómada, que carece de raíces, representando el alma que nunca es indígena en el mundo y que siempre está en él de paso. La denominación de pastores a los conductores espirituales, cuyo ministerio se refiere constantemente al de su señor, el gran pastor, jefe de los pastores.
- o El pastor ejerce respeto de su rebaño una protección ligada a un conocimiento, como el saber que alimento conviene a los animales.
- o Con la oveja sobre los hombros representa a Cristo salvador y al alma que ha salvado





*C*APITULO 4. EL SIMBOLISMO PALEOCRISTIANO COMO ARTE



Si buscamos la definición de arte en un diccionario convencional seguramente encontraremos algo parecido a esto: “actividad que requiere de un aprendizaje y a su vez puede limitarse a una habilidad técnica; y al mismo tiempo ampliarse hasta el punto de incluir una visión particular del mundo”¹. Aunque, por supuesto, dicha explicación no sea errónea, puede considerarse incompleta; ya que al mismo tiempo el arte es una disciplina subjetiva. Cuando leemos la definición de arte al estilo “técnico” sólo estamos entendiendo que se trata de una actividad en la cual se requiere habilidad y aprendizaje, pero el arte en sí mismo involucra muchas más características.

La definición de arte establece que es una disciplina o actividad, pero en un sentido más amplio del concepto, decimos que el talento o habilidad que se requiere para ejercerlo está siempre situada en un contexto literario, musical, visual o de puesta en escena. El arte involucra tanto a las personas que lo practican como a quienes lo observan; la experiencia que vivimos a través del mismo puede ser del tipo intelectual, emocional, estético o bien una mezcla de todos ellos.

Si buscamos una definición de arte de índole más “pura”, decimos que es un medio por el cual un individuo expresa sentimientos, pensamientos e ideas; es así como vemos a este conjunto plasmado en pinturas.

4.1 Lo contextual en el Arte

La integración a un medio compositivo de elementos simbólicos es renombrada por conceptos a través de la historia y estos están ubicados y comprendidos en la actualidad por criterios estéticos inmanentes relativos a la experiencia y el conocimiento.

¿Qué hace que una cosa sea considerada arte?

*Involucramos diferentes conceptos, percepciones aceptadas posiciones establecidas y determinantes y estableciendo interpretaciones ontológicas y metafísicas*². Al establecer un algo como obra de arte es importante realizar una reflexión en cuanto a las condiciones sociales, políticas y religiosas, para poder así atribuirle un sentido estético, como parte de su validez dentro de la obra, como objeto artístico.

1 Omar Calabrese,. El lenguaje del Arte, Barcelona, Paidós, 1997, 29 – 39 p. p.

2 Hubertus Butín. Diccionario de Conceptos del Arte Contemporáneo, Londres, Editorial Abada, 46 p. p.

El término de “Contexto”, entendemos como el texto que rodea a un texto determinado, que no es parte de él pero contribuye a su sentido.

En cada símbolo, el significado depende, no sólo de la intención, la voluntad o el pensamiento de quien lo representa o transmite, sino que es propio de un sistema de lenguaje ubicado en una época determinada.

Jacques Derrida en su hermenéutica pos estructuralista (es decir tomar en cuenta el transcurrir histórico para la interpretación), sostenía que toda comprensión depende de contextos, de lo que en el momento presente no viene dicho o no viene escrito.

Según Derrida, ningún contexto y por tanto ninguna comprensión, es delimitable en cada caso pues cada contexto está rodeado de un contexto más amplio. Si cada contexto reobra sobre la comprensión del texto modificándola, el movimiento del comprender nunca tiene fin; continuamente produce transformaciones del sentido, de modo que nunca hay un sentido estable en la simbología.

A este concepto teórico del contexto se añadió una concepción semiológica de las cosas, especialmente de las mercancías como signos (Jean Baudrillard)³.

Para entender el entorno de la obra de Arte, las condiciones reales, espaciales, temporales e institucionales supuestas o halladas; el entorno (como la parte espacial), el lugar, y la situación puede ser analizada ahora desde la teoría de los signos como un orden de signos objetuales o figurativos y como contexto.

El modo como la obra de arte se despegas o separa de su entorno hace del espacio lugar de una diferencia, entre el dentro y el fuera del arte, entre la obra y su entorno. Cuyo límite sólo puede apreciarse cuando ya ha quedado histórico y socialmente establecido (símbolo) lo que una obra de arte es y lo que es propio de ella.

“Hay que saber” y esto es una condición fundamental como lo es, definir lo interior, lo enmarcado y lo que excluye como marco y como lo exterior al marco según Derrida. *El marco es el contexto espacial (sobre ello hablamos de lo temporal, discursivo e institucional)*⁴ que hace posible la percepción del trabajo artístico y retroactivamente modifica y cambia la interpretación del mismo.

3 Estela Ocampo, Martín Peran. Teorías del Arte, Barcelona, Editorial Icaria, 1991, 88 – 91 p. p.

4 Idem

La interpretación final, así como el juicio final de una obra de arte se basa únicamente en la exclusión de los mitos y realidades temporales basándose en el conocimiento estructuralista y conservando el juicio en la dinámica de establecer y aplicar teorías como la hermenéutica y la semiótica para poder simplificar la acción de la obra y su influencia respectiva en la parte artística.

4.2 El simbolismo en el Arte paleocristiano

Definimos el símbolo, como un signo que, a través de su significación inmediata y manifiesta, hace referencia a otra significación que se revela y oculta en la anterior. Es decir, el símbolo representa algo más que su significado inmediato. Añade un nuevo valor a un objeto o acción: un contenido espiritual.

Es un signo de reconocimiento entre hospedador y huésped, que compartirán las dos mitades de una misma cosa cuya reunión servía de legitimación y adquiría fuerza de prueba. Se aplicaban a las señales secretas de reconocimiento y de reunión de las que formaban parte los iniciados en los misterios paganos y que adoptaron más tarde los primeros cristianos durante la era de las persecuciones.

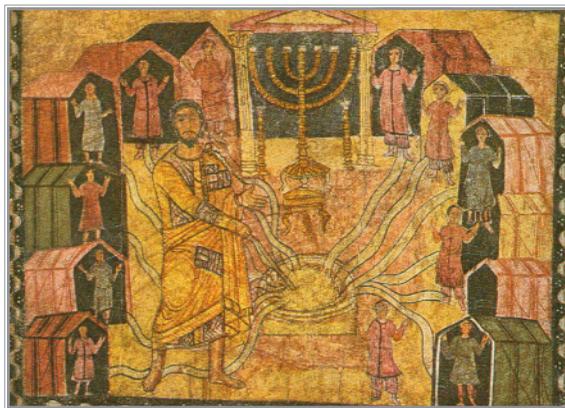
Representa además un modo de conocimiento opuesto al racional, al intelectual. Es un pensamiento intuitivo que trata de restablecer la unión entre el interior del alma y el mundo circundante. El símbolo es el lenguaje del espíritu y por ello, esta manera de pensar, debió aparecer mucho antes de que el hombre desarrollara una consciencia intelectual. *«Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón», dice Jung*⁵. Y por ser lenguaje de la psique, posee un aspecto inconsciente que nunca se define o explica con claridad.

En la vida onírica, donde el inconsciente aflora, se desarrollan originariamente la mayoría de los símbolos, muchos sueños presentan imágenes análogas a las ideas, mitos y ritos primitivos. La existencia de esta analogía se debe, también según Jung, a la existencia de un inconsciente colectivo, un modelo de pensamiento innato y heredado como lo son también los instintos. Estos modelos funcionan, cuando surge la ocasión, con la misma forma aproximada en todos nosotros, y constituyen los arquetipos: tendencias a formar representaciones de un motivo, que pueden variar mucho en cuanto al detalle, sin perder su modelo básico. Todos los hombres empleamos los mismos «arquetipos», que son fundamentalmente religiosos.

⁵ Estela Ocampo, Martín Peran. Op Cit, 78 – 85 p. p.

La alegoría es un símbolo reducido a signo, una mecanización de éste, que remite de forma automática a una significación precisa, perdiendo con ello lo que de tensión dinámica posee el símbolo, su dimensión psicológica. Un ejemplo de Diel, citado por J. E. Cirlot, es el siguiente: *«Zeus lanza el rayo, lo cual, en el plano del sentido meteorológico, es una simple alegoría. Esta se transmuta en símbolo cuando la acción adquiere un sentido psicológico, Zeus deviene símbolo del espíritu y el rayo lanzado simboliza la súbita aparición del pensamiento iluminante (intuición), que se supone enviado por la deidad»*.⁶

Toda cualidad perceptual posee una generalidad, en muchos casos podemos analizar la “expresión” y la “simbolización”. La tarea de expresar o simbolizar un contenido universal a través de una imagen particular se lleva a cabo no sólo mediante el esquema formal, sino mediante el tema, si lo hay.



Moisés haciendo brotar agua de una roca. Pintura mural; sinagoga de Dura – Europos, Siria

La ley judía prohibía en realidad la creación de imágenes por temor a la idolatría. Sin embargo, las colonias hebreas en las ciudades orientales decoraron las paredes de sus sinagogas con temas extraídos del Antiguo Testamento. Representa a Moisés sacando agua de la roca. No es tanto una ilustración del relato bíblico como una explicación gráfica de su significación para el pueblo judío. Esta puede ser la razón de que Moisés este representado como una figura de gran tamaño frente al tabernáculo. Para significar que cada tribu de Israel recibía su parte de agua milagrosa, el artista puso 12 riachuelos.

Es decir, solo en relación con el tema representado se puede emplear el término “simbolismo” en un sentido más restringido; una obra de arte puede tener lugar en un mundo histórico o de fabula o incluso la escena puede ser puramente “simbólica”. Ahora bien “el tema” representado y su disposición aspiran a corporeizar una idea, y pueden indicar ese propósito por lo improbable de su presencia en cualquier mundo real o imaginado.

⁶ Ernest Cassirer, Filosofía de las formas simbólicas I, “El lenguaje”, Valencia España, Fondo de Cultura Económica, 2003, 50 p. p.

La lectura correcta de una composición de esas características depende de gran medida de determinadas convenciones, que pueden ser *históricas*. Estas convenciones tienden a estandarizar la manera de representar una idea, de modo que en el arte cristiano se sabe que el lirio simboliza la virginidad de María, las ovejas son los discípulos y los ciervos bebiendo de una charca muestran la recreación de los fieles.

Sin embargo, cuanto más depende del conocimiento una experiencia artística, menos directa resultará. En las grandes obras de arte, la significación más honda es transmitida a la vista por las características preceptuales del esquema compositivo. *La historia de la creación del hombre de Miguel Ángel* comprendida por el lector como libro del Génesis, incluso está modificada para hacerla mucho más comprensible e impresionante a la vista, *el creador, en lugar de infundir con su aliento un alma viva al cuerpo de barro se inclina al tocar la mano de Adán*. El puente del brazo enlaza visualmente dos mundos separados, existiendo de igual forma una pasividad en la curva cóncava sobre la cual está moldeado el cuerpo de Adán. El deseo y la capacidad potencial de levantarse y echar andar están indicados como tema subordinado en la pierna izquierda, que sirve como apoyo al brazo de Adán, incapaz de sostenerse libremente como el brazo cargado de energía de Dios.



Capilla Sextina. Miguel Ángel. El Génesis

Este análisis demuestra que el tema es mucho más profundo que la imagen, la idea de creación es ya comunicada por lo que primero llega a la vista, lo más importante es que la imagen no se limita a esclarecer el significado de la particular historia que se presenta en la obra. No sólo el esquema perceptual es un medio para comprender la historia de la creación del hombre, en este caso esa historia deviene en un medio de ilustrar una clase de conceptos universales y por ende abstractos, y que por lo tanto requiere ser vestida de carne y hueso para que el ojo la vea, es decir, una convención ya establecida.

Por consiguiente la *forma* visual de una obra no es ni arbitraria ni un juego de formas y colores. Es indispensable en cuanto intérprete precisar la idea que la obra pretende expresar. De modo semejante, el tema representado no es arbitrario ni de poca importancia mantiene una correlación exacta con el esquema formal, sin embargo, ni el esquema formal ni el tema representado constituyen el contenido final de una obra de arte. Ambos son instrumentos de la forma artística.



Tres Hombres en el fuego ardiente. Siglo III. Pintura Mural
Catacumba de Priscilla, Roma.

Los artistas a quienes primero se les llamo para que pintarán imágenes de Cristo en los lugares de enterramiento Cristiano, esta imagen muestra que esos artistas estaban familiarizados con los procedimientos de la pintura helenística empleados en Pompeya.. estaban perfectamente capacitados para evocar la idea de una figura humana por medio de unas pinceladas. Por el carácter de la obra nos damos cuenta que tales recursos no les interesaba demasiado . Considerando que su propósito principal es el de evocar en los fieles uno de los ejemplos del poder y la clemencia de Dios.

Es decir que, hablar de una “significación” es no sólo considerar su composición material, si nos contentamos con describir los signos de los que sirven en cuanto a una sola naturaleza física, nos vemos de nuevo conducidos a una suma de sensaciones a simples cualidades como lo serian los sentidos del oído, olfato, vista y tacto. Lo que resulta es esa sensibilidad que trasciende a una espiritualidad.

“Ninguna creación artística puede entenderse como la simple suma de estos elementos, sino que cada uno opera una ley determinada y un sentido específico dentro de la conformación estética”.⁷

El contenido del espíritu se descubre sólo en su manifestación; la forma ideal es reconocida sólo en y por la totalidad de los signos sensibles de los cuales se sirve para expresarse.

7 Rudolf Arheim, *Arte y Percepción Visual*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, 40 - 48 p. p.

Refiriéndonos específicamente al arte paleocristiano, podemos distinguir algunos temas recurrentes que dan pie a un análisis simbólico. Así, los banquetes eucarísticos, los ciclos destinados a Daniel, Jonás, Orfeo, el Buen Pastor y, sobre todo, el tema de la Orante o María quedan destinados a invocar la universalidad de un principio expresado por San Pablo: "Todo poder viene de Dios". A la vez que se insiste en la idea del Mesías que redime con su muerte los pecados del individuo y le brinda la promesa de vencer a la muerte para retornar a la vida.

Sin embargo hay que distinguir, en primer lugar, las figuras simbólicas de las puramente decorativas, sobre todo, de creer que el arte cristiano es esotérico, criptográfico o reservado para iniciados. Puede decirse que para las pinturas de las catacumbas, pero no lo será para el arte de la Edad Media, que no tendrá ninguna razón para ocultarse ni para proponer cosas que descifrar, y que se dirige por el contrario, a la comprensión de todos los fieles, incluso de los iletrados. Lo que hoy en día nos parece oscuro estaba claro para las gentes del siglo XII, cuya cultura era mucho más teológica que la nuestra.

De esta manera, el lenguaje simbólico de Cristo-Orfeo, Cristo-Apolo, etc., formaba parte de un pasado que las primeras comunidades cristianas habían asumido de manera idealista. Pero la nueva Iglesia, surgida tras el Edicto de Tolerancia de Galerio y Zicio (311), tampoco puede prescindir del icono puesto que constituye un recurso necesario para la educación religiosa y moral del fiel; sobre todo en un momento de protagonismo por parte de movimientos heréticos que cuestionan aspectos sobre la naturaleza de Cristo.

Se podría decir que tras la amenaza de las persecuciones se abría paso la amenaza de las herejías. Se impone, en consecuencia, enseñar a valorar lo que es necesario ver en las representaciones figurativas. Tal como indicaba Plotino, se trataba de descuidar el valor de la imagen como apariencia, para asumir una visión metafísica: la única que permite que la contemplación pase a ser "conocimiento total". Muy acorde con lo que por arte deberán entender las religiones reveladas, tan propensas a la búsqueda de la esencia de las cosas, con el fin de descubrir aquello que no se puede mostrar el principio superior. Por muchos aspectos se estaba defendiendo una imagen mental, para que el creyente, en esa valoración de lo que el icono le ofrecía, se refugiara en sí mismo, más allá del mundo material o la realidad exterior.

Tanto en la pintura como en la escultura, la valoración de los primitivos cristianos se dirige al significado de las representaciones más que a la estética de las mismas. “El carácter simbólico se impone a la belleza formal”⁸.

Los temas son muy variados. Muchos representan a animales cargados de simbología cristiana: paloma, ciervo, pavo real, o signos acrósticos con un gran significado teológico. Destacan entre ellos el Crismón, monograma formado por las dos primeras letras griegas del nombre de Cristo, XR, junto a la alfa a y la omega o, primera y última letra del alfabeto griego, significando el principio y el fin. A estas letras se solía añadir la cruz y todo ello era encerrado en un círculo. En este signo existe un simbolismo cosmológico, la rueda solar, con la idea de Cristo. La combinación del círculo, con el monograma y la cruz representa a un Cristo como síntesis espiritual del universo, como la luz que alumbra las tinieblas del paganismo grecorromano sobre las que triunfa.

4.3 La pintura paleocristiana como lenguaje

El hombre es por naturaleza un ser que necesita comunicarse y expresarse para relacionarse con los demás. Es un ser único, con una capacidad de autenticidad en su expresión individual y con un lenguaje que lo diferencia del mundo animal. Precisamente por este lenguaje el hombre puede expresarse y crear sus propios símbolos. El individuo ha creado una simbología a través del tiempo; ésta se va transformando de acuerdo con su evolución intelectual, social y cultural. El hombre crea diferentes lenguajes y expresa sentimientos ya sea por medios orales, escritos, corporales, musicales o gráfico-pictóricos. Al ir desarrollando su lenguaje el hombre está contribuyendo a su desarrollo intelectual, creativo y sensitivo.

Para comenzar, definiremos aspectos de cómo una obra de arte *comunica* algo ya sea de forma activa (puede considerarse a la obra como el centro de un evento comunicativo) o en forma pasiva (la obra tiene un potencial comunicativo, que en general es aprovechable para cualquier observador).

En este sentido nos enfocamos a la forma activa de comunicar como lo manifiesta Susanne Langer, considerando así el simbolismo de la obra. “La acción simbólica de la obra de arte es considerada una característica esencial, hecho que constituye un mínimo común denominador *se trata de su modo de hablar*”⁹ que lo distingue del lenguaje, otro principio común es el distinguir

8 Frédéric Tristan, “Les premières images chrétiens” Du symbole à l’icône, Francia, Fayard, 1996, 51 -54 p. p.

9 Cooke Bernand J, Christian symbol and ritual: an introduction, New York, Oxford University Press, 2005,101 p. p.

entre los *valores emocionales* del arte y los *cognoscitivo-informativos* del lenguaje cotidiano, al final el poder atribuir importancia fundamental a la ambigüedad artística, entendida como portadora de significados acumulados y polivalentes.

La *acción simbólica* constituye el núcleo fundamental de las diversas elaboraciones teóricas de Susanne Langer quien en busca de la naturaleza de los objetos de determinaciones de las relaciones entre entidades de las cuales no se puede demostrar la realidad, pero que tienen valor para el pensamiento que las usa como símbolos para su propia actividad de síntesis a priori. Esto puede ser comparado con la evolución reciente de la matemática, por ejemplo, se puede ver como cómo se desnuda al símbolo de todo carácter intuitivo-sensible, y se tiende en cambio a derivar su significado de las relaciones lógicas en las que entra en un sistema de pensamiento determinado.

Langer menciona lo siguiente “*Los diversos productos de la cultura espiritual, el lenguaje, el conocimiento científico, el mito, el arte, la religión, se convierten, a pesar de su diversidad interior, en miembros de una única y gran conexión problemática, en puntos de partida diferentes para llegar a un único fin: transformar el mundo pasivo de las “impresiones” simples, en las cuales el espíritu aparece encerrado, en un mundo de la pura experiencia espiritual*”.¹⁰



Adoración a los Magos . Siglo IV. Habitáculo de los santos Pedro y Marcelino, Roma
En san Pedro y San Marcelino reconocemos al fondo escenas de la adoración de los magos, Flaqueadas por Moisés, haciendo brotar agua de un aroca y por Noé saliendo del arca. Este es un ejemplo adecuado por que nadie puede haber pensado que el arca, que al fin y al cabo estaba echa para alojar a una pareja de cada especie, pudiera haber sido pudiera ser más pequeña que el propio Noé.

Se trata de un pictograma en el sentido de que la imagen de una caja flotando identifica al personaje como Noé, y de que el personaje apenas genera alrededor de si más espacio ficticio que los pergaminos decorados.

10 Ernest Cassierrer, Op Cit, 75 p. p.

Porque a través del lenguaje no se designa y expresa algo exclusivamente subjetivo ni exclusivamente objetivo, sino que en él aparece una nueva mediación, una peculiar determinación recíproca entre ambos factores. Por consiguiente, ni la mera descarga afectiva ni la repetición de estímulos sonoros objetivos representan ya el sentido y la forma característicos del lenguaje, ésta surge más bien ahí donde ambos extremos se unen en uno solo, creando una nueva síntesis no dada anteriormente del “yo” y “mundo”. (Cassirer 1923)

Las categorías lingüísticas fundamentales, como el espacio, el tiempo, el número, el “yo”, constituyen la base de desarrollos posteriores del pensamiento lógico. Por medio de instrumentos como éstos, el lenguaje constituye un punto intermedio entre la visión teórica y la visión estética del mundo. Así como la pintura paleocristiana, todos los medios expresivos son, entonces, mediaciones entre esos dos aspectos, ya que todos los medios expresivos funcionan como lenguajes.

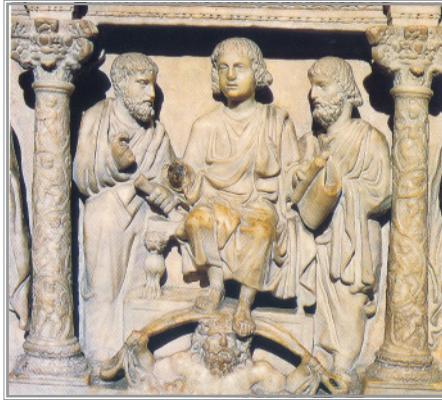
Al punto en donde podemos llegar es a la determinación de sus “formas estructurales”, es decir, la definición de las categorías de pensamiento que establecen el funcionamiento. Como todo lenguaje, también el mito funciona por medio de una herramienta, las “formas simbólicas” que son un complejo de elementos formales portadores de significado y relacionados con una *finalidad* y un *uso* que los generan.

Cassirer llega a definir la especificidad del ser humano a partir del uso de la función simbólica. A través del simbolismo, el hombre es capaz de reaccionar frente a los estímulos externos igual que los animales y, sobre todo, de crear los elementos intermedios sobre los cuales basar la actividad del pensamiento. Lenguaje, mito, arte y ciencia son los universos de lo simbólico.

En la pintura, la ilusión primaria es la de un espacio virtual constituido por elementos del dibujo, de color, de la forma, y que no tiene ninguna continuidad con el espacio real de la existencia. Sin embargo, y de acuerdo con la fórmula langeriana, “el arte es presentativo pero no representativo”, es decir, que, al parecer, los símbolos repiten algunos esquemas de la vida afectiva, ya que simbolizan esencialmente aspectos relacionados con los sentimientos.

Al final, la autora intenta establecer, a partir de las anteriores definiciones de simbolismo, los fundamentos de una teoría del arte que enlace los dos conceptos base de sentimiento y de forma simbólica, es decir, por “sentimiento” se entiende, sustancialmente, todo lo que sea fruto de sensaciones físicas o espirituales del pensamiento siendo la otra parte la racional. Aquí Peirce coincide con esta teoría refiriendo que el símbolo llega a ser, entonces, “todo

artificio que nos permita elaborar una abstracción” es decir, una claridad de la naturaleza entre una forma simbólica y el sentimiento.



El Cristo con San Pedro y San Pablo. 389 d. C, relieve en mármol del sarcófago de Junius Bassus, cripta de san Pedro, Roma.

Esta es una de las primeras representaciones de Cristo. En lugar de la figura barbada a la que estamos acostumbrados por las ilustraciones posteriores, vemos al Cristo en su juvenil belleza, sentado en un trono entre San Pedro y San Pablo que parecen filósofos griegos dignificados. El detalle particular que nos demuestra una relación semejante con los métodos paganos del arte helenístico: para indicar que el Cristo tiene su trono sobre el cielo, el escultor ha hecho que sus pies descansen sobre el dosel del firmamento, sostenidos por el antiguo Dios del Cielo.

Los orígenes del arte cristiano retroceden incluso más allá de lo que se ve en los ejemplos mencionados, pero en los monumentos primitivos nunca vemos representado al propio Cristo. Los Judíos de Dura Europos pintaron escenas del Antiguo Testamento en su sinagoga, no tanto para adornarla como para relatar la narración sagrada de una manera visible. Los artistas a quienes primero se llamó para que pintaran imágenes de Cristo en los lugares de enterramiento cristiano - la catacumba cristiana - actuaron en gran medida dentro del mismo espíritu.

La función del arte consiste en expresar, y la expresión artística descansa sobre una certidumbre. Ya sea el pintor o el músico, el artista dice. La obra prolonga y rebasa la percepción vulgar. Lo que la segunda vuelve trivial y deja de lado, la primera, coincidiendo con la intuición metafísica, lo capta en su esencia irreductible. Ahí donde el lenguaje común cede, el poema o el cuadro hablan.

“El concebir un contexto dentro de la elaborada muestra cultural y social nos brinda una posibilidad de un común simbólico”¹¹, como es el caso de la

11 Louis Réau, Iconografía del arte cristiano, Introducción General, Barcelona,

bandera roja, la estrella de cinco puntas, la silueta del Che, etc. toda esta simbología de referencia ataca los sentidos de seres afectados por un capital simbólico común y específico, que es respaldado por medio de un enlace de la conciencia social, de un evento relativo al ámbito, en el que se desarrolla dicha sociedad y sus relaciones semióticas cotidianas, el fenómeno social hace referencia a un común interpretativo que intenta identificar, como primera instancia, los puntos relativos de la interpretación social, para de aquí partir a una equidad social y por ende lingüística.



La esvástica que sorprenderá a muchos encontrarla en un recinto cristiano pero que era algo bastante común e incluso en los hábitos sacros del clero, obispos incluidos fue ya usada en el arte paleocristiano (¡y mucho antes por nuestros ancestros celtíberos como lo demuestra la cerámica numantina). La esvástica fue una de las imágenes encubiertas más antiguas por las que pasó la cruz “antes de poder manifestarse con franqueza” (el cristianismo tardó lo suyo en representarla: hasta el siglo V “la cruz propiamente dicha” no empezó a usarse habitualmente, afirma Martigny, aunque autores contemporáneos señalan su presencia “artística” en el siglo IV). La cruz esvástica se compone de cuatro letras gammas cruzadas, de ahí su nombre como cruz gamada (la gamma pertenece al alfabeto griego).

Así, la obra, más real que la realidad, consume la dignidad de la imaginación artística que se erige en saber de lo absoluto. Incluso descalificado como canon estético, el realismo conserva todo su prestigio. De hecho sólo lo negamos en nombre de un realismo superior: el surrealismo es un superlativo.

Es decir que el lenguaje adquiere sentido a partir de que sus componentes tengan un significado particular integrándose a un todo, y formando un nuevo sentido, todo esto a través de la necesidad de querer decir algo, cualesquiera que sean su forma de expresión aceptadas convencionalmente.

El cristianismo logró expandirse rápidamente ya que el mensaje de Jesús era sencillo, a través de parábolas y un lenguaje accesible estuvo al alcance de los más humildes, también gracias a que esta doctrina era atractiva para los pobres por su estilo de vida y comunidad de bienes, las representaciones gráficas demuestran no sólo por medio de las formas o elementos compositivos,

mucho se relaciona con la forma de representación y el mensaje de la igualdad entre los hombres que quería transmitir el cristianismo aunque fue considerado en su momento como subversión y propenso a generar conflictos, estas razones se consideraban como traición y los perseguidores creían que los cristianos debían morir.

Este arte está marcado por las persecuciones y represiones por parte del Imperio Romano, lo que forjó el carácter de estas expresiones artísticas durante este periodo.

- Exclusiva motivación religiosa: lo que lo diferenciaba del romano clásico.
- Arte didáctico: buscaba señalar la doctrina de Jesús.
- Arte simbólico: marcado por las represiones causadas, lo que hacía que este arte sólo podía ser interpretado por los creyentes en Jesús.
- Desde el siglo II los cristianos comenzaron a ocupar el símbolo del pez, para identificarse ya que pez en griego, está formado por las iniciales: Iesous, Jristos, Zeou, Uios, Soter, que traducido significa: Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador.

El expresionismo de carácter simbólico y de origen orientalizado del arte paelocristiano se concreta esencialmente en el rostro y sobretodo en la expresión de los ojos, muy marcados y grandes. Todas las figuras son representadas pictóricamente aisladas entre sí. Cada una de ellas tiene una significación religiosa a sí misma, por lo tanto no se realizan estudios compositivos, es decir, no se relacionan las figuras representadas porque en último término están representadas única y exclusivamente por la simbología religiosa, además para potenciarla el pintor cristiano no duda en romper la proporcionalidad figurativa, o bien en una figura, o unas figuras con otras, por ejemplo, en la Orante que estamos comentando las manos son más grandes y desproporcionadas y se destacan al igual que la figuración en un único plano frontal al espectador.

Este recurso se realiza para destacar la simbología de la figuración: la plegaria.

La significación de esta Orante al representarse una pequeña figuración del niño y a ambos lados la realización del anagrama de Jesucristo, es decir, el Crismón, podemos plantear la hipótesis de que pudiera ser una de las primeras representaciones de la virgen como madre de Jesucristo.

En un primer momento se utilizan figuras paganas con un claro simbolismo cristiano como Psiquis como el alma o Eros simbolizando a Cristo. Posteriormente se incorporan temas propios como el Crismón, el Cordero, o el Pez, elementos que simbolizan a Cristo.

La iconografía de la Orante es una de las imágenes más repetidas en todas las catacumbas, tanto en las Orientales como en las Occidentales. Este hecho nos lleva a una hipótesis que es la que se basa en la posible intervención de un clero naciente en el siglo II que va a marcar y a definir las imágenes que prioritariamente van a proyectar los pintores Cristianos.

El arte paleocristiano evoluciona desde el un primitivo aniconismo hacia el descubrimiento de la utilidad de las imágenes.

- La claridad y la sencillez son el eje del lenguaje plástico y de los programas iconográficos. Importa su significado, su valor conceptual.
- Los artistas, educados en los métodos descriptivos romanos, se fueron concentrando progresivamente en lo esencial.
- Como religión libertadora y salvadora, el cristianismo recurre a la representación visual para adoctrinar a los fieles.
- Más que a la perfección plástica, recurre a símbolos, o a temas de la mitología clásica, pero dotándolos de un significado cristiano.

La simbología y la iconografía cristiana comenzará, en consecuencia, por unificar dos tendencias: la realista romana y la abstracta oriental.

De aquí el endeudamiento formal de las expresiones artísticas paleocristianas con el mundo clásico, lo que ha permitido que en ocasiones se haya denominado al arte paleocristiano “arte romano rebautizado”.

Es indudable tal endeudamiento, pero si se considera que lo importante es la idea que subyace en toda imagen, lo cierto es que no puede hablarse ni de una dependencia absoluta ni de un planteamiento rupturista. Así, por ejemplo, muchos son los temas iconográficos de tradición romana. En consecuencia, aunque desde el punto de vista formal el mundo paleocristiano enseñe pocas novedades, su “idea” estaba montada sobre los presupuestos de una doctrina de salvación asentada en textos bíblicos y en conceptos teológicos sobre el misterio de lo universal.

En consecuencia, “la imagen en el mundo paleocristiano es la respuesta a un sistema doctrinal y educativo”¹². Su función habrá de dar forma a una guía moral que corresponde al programa y función de su Iglesia. Primero mediante imágenes polisémicas ofrecidas en clave (Cristo-Orfeo, Cristo-Pastor, Cristo-Filósofo); luego, a través de imágenes que poseen su propio peso narrativo (Cristo-Doctor, Cristo-Maestro, Cristo-Legislador).

4.4 La pintura paleocristiana como enseñanza moral

La concepción moralista se basa en que el arte ha de estar al servicio de la moralidad, y se llega a considerar incluso de que debe ser rechazado todo arte que no prometa valores morales que se consideren aceptables. El moralismo en el arte se remonta a Platón (siglo IV a.C.), para quien las tres ideas fundamentales a las que debe aspirar el ser humano son la de Belleza, Bondad y Justicia, habiendo entre ellas una íntima relación. Según esta concepción, el arte es la criada de la moralidad.



Escenas del Antiguo Testamento, siglo IV.
Catacumba de Virginia Magna, Roma

La concesión que hizo posible esto por el dictamen Gregorio Magno que reconoce la finalidad didáctica de las imágenes: “Para que aquellos que no saben leer, la pintura es lo que las letras para quienes si sabe leer”. Posteriormente esta restricción de la función del arte religioso reorientó a los productores de imágenes.hacia la exploración de aquellos métodos pictográficos que nunca habían desaparecido por completo.

El arte puede transmitir al pueblo ideas heterodoxas, en aquel entonces la pintura paleocristiana era motivo de movimientos profanos considerada así para el decaimiento del imperio romano; el reciente cristianismo podía turbarlo e intranquilizarlo y, puesto que acentúa la individualidad y el desviacionismo

12 Frédérick Tristan, Op Cit, 24 p.p.

más que la conformidad, resultaba peligroso y podía socavar las creencias utilizadas como base para la sociedad.

En consecuencia, el arte es algo que han de mirar siempre con recelo los guardianes del orden establecido. Cuando el arte no afecta mayormente al pueblo, se considera un placer inocuo, un lujo, una evasión; pero cuando le afecta, se convierte en algo insidioso y hasta subversivo, que perjudica a la infraestructura de nuestras creencias y actitudes sociales más estimables.

Una concepción del arte exactamente contraria a ésta es la del esteticismo, según el cual la moralidad es la criada del arte, y no al revés. Para esta concepción, la experiencia del arte es la suprema experiencia accesible a la humanidad, y nada debería interferirla. Si entra en conflicto con la moralidad, tanto peor para la moralidad; y si las masas no saben apreciarlo o no admiten la experiencia que les ofrece, tanto peor para las masas. La intensidad vital de la experiencia estética es el supremo objetivo de la vida; por encima de todo.

Los valores estéticos, aunque muy superiores a lo que la mayoría de la gente piensa, son no obstante unos pocos entre muchos. Siendo así, difícilmente podemos comportarnos como si los demás valores no existiesen.



Escenas del Antiguo Testamento, siglo IV.
Catacumba de Virginia Magna, Roma

En este fragmento se puede rescatar gran número de ejemplos de intervención divina dispuestos en diferentes registros, en esta parte, Moisés haciendo brotar agua de una roca, el milagro de los panes y los peces, la adoración de los magos.

Claramente lo que importa aquí es el que no el como del acontecimiento.

Por eso, debemos considerar la relación de los valores estéticos con los otros valores que nos ofrece la vida, como el simbolismo y su representación carente de una energía estética pero, si llena de un valor emocional que produce ante el observador.

Esto nos lleva a una tercera postura, sin duda menos excluyente que las dos extremas antes mencionadas, y que, a falta de un término más adecuado, podemos denominar interaccionismo. Según esta concepción, los valores estéticos y morales tienen distintas funciones que realizar en el mundo, pero

no actúan independientemente unos de otros: de hecho, el arte y la moralidad están íntimamente relacionados, y ninguno de los dos actúa plenamente sin el otro.

Será más conveniente considerar primero la relación del arte literario con la moralidad, porque en este caso la relación es más obvia.

A veces la literatura da una lección, señala una línea moral o transmite un mensaje que nos es muy importante aprender; y así, puede ponerse directamente al servicio de la moralidad. Incluso el gran arte puede a veces ser didáctico.

Reconoce que en ocasiones la obra de arte excita emociones moralmente inadecuadas sin que ello impida su comprensión, y que esto podría contribuir a la clarificación de nuestra vida mental. “El autonomismo moderado sostiene que el carácter autónomo de la obra de arte, representacional o ficcional, permite relajar nuestras exigencias morales”¹³.

Sólo cuando la falsedad perjudica la verosimilitud se puede producir el fracaso de la obra: no por provocar emociones moralmente inadecuadas, sino al presentar como verdadero en la ficción algo falso o incoherente con la verdad en realidad.



Esta ilustración -sin certeza- del siglo V d. C., representa a San Pedro crucificado de cabeza abajo. La cruz invertida fue conocida durante siglos como la “cruz de Nerón” (54-68 después de Cristo), debido al suplicio aplicado a tantos mártires de la Iglesia Católica.

La Iglesia Católica celebra el martirio de San Pedro y San Pablo el 29 de junio del año 67, esta es una de las fiestas religiosas más antiguas y solemnes del calendario litúrgico. En el siglo IV se acostumbraba officiar tres misas el mismo día; una en la basilica de San Pedro, la segunda en San Pablo Extramuros, y la tercera en las catacumbas de San Sebastián.

13 Ernest Cassirer, Op Cit, 55 p. p.

“La primera consecuencia del moralismo en sus versiones utópica o platónica consiste en juzgar moral o políticamente las obras de arte, que han de ser valiosas éticamente”¹⁴. Se condena cualquier obra que no lo sea y se exige del arte que sea ético o político, que participe bien en la educación moral, bien en la acción política, como crítico o como propagandista, que es en el caso de la pintura paleocristiana.

Frente al utopista, “el platónico es mucho menos optimista sobre los beneficios morales del arte, pero como él considera que sólo cuando el arte contribuya a la vida moral estará justificado en su existencia”¹⁵. De esta funcionalidad ética de las obras de arte hacen derivar la idea de que el valor artístico más elevado consiste en satisfacer esa función.

De ahí que para el moralista estético los valores morales de la obra contribuyan a (cuando no constituyan) su valor estético y, por lo tanto, los defectos morales perjudiquen su valor como obra de arte.

Cómo se realice la educación moral a través del arte es una cuestión que desde Schiller se ha enfatizado, pero quizá sea en la concepción de la obra de arte como símbolo de un mundo moralmente deseable donde el carácter utópico de lo artístico se subraya con más claridad. Mediante la representación de un mundo diferente real, la obra de arte sugiere que “otro mundo es posible”¹⁶: un mundo más feliz, más justo, etc. De esta manera, las obras de arte construirían y presentarían mundos alternativos al real, facilitando la imaginación y la acción morales.

Ante la obra de arte, el intérprete se emplea en una tarea de colaboración imaginativa con el autor, en la que en lugar de considerar la verdad o falsedad de las representaciones, su valor informativo o ético, considera los hechos representados en su imaginación y reacciona emocionalmente hacia ellos.

Podemos considerar que el arte paleocristiano cumple esta función. Los primeros cristianos estaban interesados en reafirmar su superioridad moral frente a la sociedad pagana que los oprimía y perseguía. De ese modo, los nuevos adeptos podían empezar a aprender esta nueva forma de comportamiento, instaurando una moralidad que evidentemente se contraponía a la del imperio.

14 Ernest Cassierrer, *Op Cit*, 58 p. p.

15 *Idem*

16 Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía*, España, Ediciones Ismo, 1979, 66 – 80 p. p.



*C*APÍTULO 5. INTERPRETACIÓN DE LA PINTURA PALEOCRISTIANA.

ANÁLISIS VISUAL



5.1 Introducción General

Los primeros cristianos vivían en una sociedad mayoritariamente pagana y hostil. Desde la persecución de Nerón (64 d.C.) se consideraba que su religión era “una superstición extraña e ilegal”¹. Los paganos desconfiaban de los cristianos y se mantenían a distancia, sospechaban de ellos y los acusaban de los peores delitos. Los perseguían, los encarcelaban y los condenaban al destierro o a la muerte.

Como no podían profesar abiertamente su fe, los cristianos se valían de símbolos que pintaban en los muros de las catacumbas y, con mayor frecuencia, grababan en las lápidas de mármol que cerraban las tumbas.

Los símbolos expresaban visiblemente su fe. Recordemos que el término “símbolo” se aplica a un signo concreto o a una figura que, de acuerdo con la intención del autor, evoca una idea o una realidad espiritual. Los símbolos más importantes en el paleocristiano son el Buen Pastor, el “Orante”, el monograma de Cristo y el pez que se encuentran integrados dentro de imágenes realizadas de estas tumbas.

5.2 Influencia Pagana del cristianismo y sustitución a la conversión en la pintura.

Toda religión es un fenómeno histórico, una obra humana (para emplear una expresión griega de la que los iconógrafos se sirven para designar las imágenes, milagrosas o no, de Cristo se pueden decir que no existe una religión aquiopita, es decir, no hecha con la mano del hombre)² creada en una época u en un medio determinado por lo que no puede aislarse en el espacio ni en el tiempo. Recibe la influencia de creencias anteriores, de las que es heredera, y de las civilizaciones extrañas que la rodearon.

El cristianismo procede no solo de la religión Judía, sino también de todas las religiones anteriores de la cuenca oriental del Mediterráneo y de oriente próximo, que tuvieron sobre él tanta influencia como el mismo cristianismo ejerció sobre el islamismo, el éxito fue su parentesco con los cultos antiguos a los que sustituyó.

1 Romero García Eladio, Las catacumbas de Roma. Barcelona, En Historia, 1991, 112-118 p.p.

2 Louis Réau, Iconografía del arte cristiano, Introducción General, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008, 24 – 60 p.p.

La religión cristiana nació en Palestina, que se debió llamar Filistina en aquel entonces (el país de los filisteos) que sirvió a veces de unión y otras de campo de batalla a los imperios de Egipto y de Babilonia. Esta penetración era inevitable en tanto que judíos, egipcios y asirios pertenecía a la misma raza semítica, y que en dos ocasiones al menos los israelitas estuvieron completamente subyugados por sus vecinos del sur y del este: tras la esclavitud de Egipto vino la cautividad de Babilonia.

A esta influencia de las antiguas civilizaciones de oriente se añadió la de los griegos y más tarde, la de los romanos. Palestina y Siria, son países mediterráneos, en contacto por mar con la civilización grecorromana. Palestina había sido helenizada después de las conquistas de Alejandro Magno y estaba administrada en la época de Jesús por un procurador romano, en Jerusalén y Antioquia, el cristianismo inició su difusión desde Roma. Estos datos geográficos e históricos nos señalan en dónde podemos buscar las influencias extranjeras ejercidas sobre la religión y la iconografía cristiana y que se reducen a dos fuentes esenciales: las religiones de oriente y el paganismo grecorromano.

Luis Réau manifiesta en la introducción general del libro *Iconografía del Arte Cristiano*, la influencia de la religión egipcia, es esencialmente funeraria, en Egipto es donde nacen las fuentes más antiguas de la Biblia y por tanto, de la iconografía cristiana; Por ejemplo el yavismo sería una transposición judaica de la mitología egipcia, el propio Yavé sería un Osiris hebreo; Moisés lo asimilan a Thot, legislador y mago; El becerro de Oro, levantado por Aarón al pie de Sinaí, es un recuerdo del buey Apis. El Arca de la Alianza no es más que una copia de la navecilla que los egipcios llevaban en la barca sagrada de Amón, en lo que se refiere al antiguo testamento.

En la leyenda y la iconografía de Cristo y de la virgen posteriormente, se señalaron analogías sorprendentes con los mitos y los temas del antiguo Egipto. La resurrección de Osiris asesinado, cortado en trozos y reanimado por la magia de Isis el tercer día después de su muerte, sería el prototipo no sólo de la resurrección del profeta Jonás, quien permaneció tres días y tres noches en el vientre del pez, sino incluso de la del propio Cristo. La diosa Isis dándole el pecho a Horus prefigura a la Virgen de la leche.

Tal como describe Réau, los judíos tomaron de Babilonia una gran parte de sus creencias sobre los orígenes del mundo, los mitos babilónicos desempeñaron un papel capital en la formación de la cosmología hebrea. El Génesis atribuido a Moisés es, en el fondo mucho más babilónico que judaico, pues se elaboró en las orillas del Eufrates y no en el río Jordán; un ejemplo

de ello es la historia de la Creación, con el Paraíso o Edén concebido como un jardín real custodiado por los querubines, sólo pudo existir en Mesopotamia. Otro ejemplo, es en el Pentateuco, que no es sólo una cosmogonía y una crónica del éxodo, sino también un código y un ritual. El descubrimiento del código de Hammurabi (rey de Babilonia en el año 1900 a.C) grabado sobre una estela encontrada en Susa, permitió comprobar que el código de Moisés, escrito mucho más tarde, no es más que una transcripción en la que se encuentra sobre todo, una redacción muy similar de la ley del tali3n. De esta forma, las milenarias leyes de Caldea serían el fundamento y la ley de Moisés.

En cuanto a la influencia de pagana, el Antiguo Testamento es, más oriental que helénico, sin embargo existen ciertas concordancias con la mitología griega. La serpiente de bronce de Moisés recuerda a la serpiente de Esculapio. En la “leyenda de Jonás”³ se ha creído encontrar el mito de Perseo liberando a Andr3meda. Pero fue el cristianismo, mucho más que el judaísmo, el que entr3 en contacto con la civilizaci3n grecorromana. Para triunfar sobre el paganismo, fuertemente arraigado en el mundo antiguo, la iglesia de Cristo tenía que elegir entre dos métodos: abolirlo o remplazarlo, aniquilarlo o suplantarlo. Con un inequívoco sentido político y psicol3gico optaron por lo segundo.

Este procedimiento de sustituci3n, que no traía siempre consigo la conversi3n profunda de las almas, pero que facilitaba considerablemente la cristianizaci3n rápida del mundo pagano, se aplic3 a la vez tanto a las

3 El libro da cuenta del profeta Jonás y relata una historia en la cual Dios manda a Jonás a predicar al pueblo de Nínive, la capital de Asiria para persuadirlos de arrepentirse de su maldad o de lo contrario su ciudad quedaría destruida. Jonás se neg3 a obedecer y al principio rehúye de la presencia de Yahveh embarcándose rumbo a Tarsis, pero en el camino Dios prepara una tempestad y los tripulantes al saber que huían de Yahveh lo arrojan al mar en medio de la tempestad. Jonás 1. Entonces Dios envi3 un gran pez para que se tragara a Jonás. Después de tres días de permanecer en el vientre del pez durante los cuales Jonás or3, Yahveh di3 la orden de que el pez vomitara a Jonás, arrojándolo a tierra firme. Jonás 2. Después de esto, Jonás recibió por segunda vez la orden de Dios de ir a predicar a Nínive. Jonás accedi3 y en esa ciudad anunci3 la destrucci3n inminente para temor de todos sus habitantes: «Dentro de cuarenta días Nínive ser3 destruida». El Rey de la ciudad, al enterarse sobre dicho designio, orden3 el ayuno de toda la poblaci3n. Al presenciar el arrepentimiento masivo de la poblaci3n de Nínive, Dios decidi3 que no castigaría la ciudad ni a sus habitantes. Jonás se enoj3 al contemplar la piedad de su Dios y el hecho de que su profecía no se cumpliera, por lo que se march3 de la ciudad disgustado. Dios lo reprendió por su falta de compasi3n hacia los muchos miles de personas y animales de Nínive, pero al final lo alecciona. Jonás 4

creencias, que lograron perpetuar el politeísmo mediante el culto a los santos, sucesores de los dioses, como a los lugares de culto, a las fiestas religiosas, cuyo reemplazamiento la iglesia mantuvo mientras fue posible y, finalmente, a la iconografía que se apropió de los tipos y los temas del arte pagano dándoles un sentido nuevo.

Los artistas cristianos no intentaron crear, para traducir creencias nuevas, un arte nuevo. Se contentaron con rebuscar en el repertorio del arte pagano, tomando del mismo entre otras cosas, la forma de sus templos. Las pinturas de las catacumbas no difieren en nada, desde el punto de vista de las formas y de la técnica, de los frescos de Pompeya.

Para representar a Cristo, los cristianos dudan entre el tipo de Zeus barbado o el de Apolo imberbe. El buen Pastor deriva de las estatuas de crióforos o moscóforos, apoyado sobre su cayado, Hermes o Aristeo. El Cristo Maestro se concibe a partir del tipo de orador antiguo. El arte cristiano no se pondrá a crear tipos nuevos. Los ángeles, por ejemplo, reproducen los tres tipos principales de la Niké:

La Niké caminando de perfil que inspiró el ángel de la anunciación.

La Niké de frente sosteniendo en sus manos levantadas un medallón.

La Niké volando horizontalmente que decoraba los arcos de triunfo que se encuentra en el ángel con la estrella de la adoración de los Magos.

Es este sentido, los ángeles alados son, una simple transposición de la Niké griega, diosa pagana de la victoria, mientras que los pequeños querubines se parecen, casi hasta confundirse, a las pequeñas figuras alejandrinas de Eros.

5.3 La Catacumba

Desde un punto de vista etimológico, el origen de la palabra catacumba es incierto. Algunas fuentes creen que viene del “griego *κατα* (debajo), y *τυμβος* (túmulo); o también de *κατα* (debajo) y *κυμβη* (excavación)”⁴. Otras dicen que viene del latín “cumbo”, de un verbo que combinado con las partículas *ad*, *cum* y *de*, significa yacer, o estar acostado, de ahí que catacumba signifique “lugar donde se está acostado”. Su traducción literal es “agujero”, nombre de un distrito periférico de Roma, en cuyas proximidades había un cementerio

⁴ Krautheimer Richard, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, 1996, 155 – 178 p.p.

subterráneo, donde en el siglo III, se trasladaron provisionalmente los cuerpos de San Pedro y San Pablo. En castellano es un término que empezó a utilizarse en el siglo XVIII.

Las catacumbas son una red de galerías subterráneas construidas principalmente en Roma, primero por hebreos y después por cristianos, para enterrar a sus muertos. Los hebreos mantuvieron la costumbre como en Palestina, colocando a sus muertos en un espacio excavado en la roca. En Roma adaptaron esa costumbre construyendo catacumbas antes de la era cristiana.

En el primer siglo de nuestra era los cristianos no tenían cementerios propios; San Pedro y San Pablo fueron enterrados en cementerios comunes, S. Pedro en la necrópolis de la Colina Vaticana y S. Pablo en una necrópolis de la Vía Ostiense. Los cristianos construyeron catacumbas a partir del segundo siglo y la construcción de estas catacumbas se extendió hasta el siglo IV.

Los cristianos rechazaron la costumbre pagana de incinerar los cuerpos prefiriendo la inhumación por respeto al cuerpo que espera la resurrección y repetir la sepultura de Jesús. Celebraban en ellas ritos funerales y aniversarios de los mártires y otros difuntos. “Las catacumbas hacían posible enterrar un gran número de personas dentro de un terreno pequeño. De esta manera los pobres también tenían lugar de entierro junto con sus hermanos de fe”⁵. Además en las catacumbas los cuerpos estaban protegidos de actos sacrílegos y de robo.

Los paganos no construían catacumbas para enterrar a sus muertos sino que los incineraban y depositaban sus cenizas en la tumba de su familia o sepulcro común (columbarium). Desde el tiempo de los apóstoles hubieron conversiones de paganos al cristianismo. Algunos de estos conversos eran de la nobleza romana, como lo aseguran los historiadores paganos Tacitus, Suetonius, Dio Cassius y otros. Hay numerosos epitafios pertenecientes a tumbas de nobles romanos del siglo I. Los nobles conversos tenían tumbas familiares y en esos terrenos permitieron a sus nuevos hermanos de la fe, construir catacumbas llamadas “koimenterion” o “coemeterium” (lugar de descanso).

Existen aproximadamente 50 catacumbas cristianas en Roma. La mayoría ubicadas en las áreas cercanas a las puertas de la ciudad junto a las vías consulares ya que los romanos no permitían cementerios en su interior. La

5 Idem

cantidad de cristianos enterrados en ellas es desconocida pero podemos suponer que es un número muy alto.

Durante las persecuciones pudieron utilizarlas como refugio en casos excepcionales para reuniones breves y para celebrar la misas. Hay varias razones por la que los cristianos no podían utilizar las catacumbas para evadir persecución: “El gobierno romano ciertamente conocía la ubicación de las catacumbas y podía controlar los caminos de acceso. No era posible reunir en las catacumbas un grupo grande de personas por mucho tiempo por la falta de aire y por la descomposición de los cadáveres que hacía nocivo el poco aire existente”⁶.

Aunque la costumbre romana respetaba todo lugar donde un cuerpo descansaba, los emperadores Decio y después Diocleciano promulgaron leyes declarando el terreno sobre las catacumbas propiedad del Estado, de manera que no se pudiera entrar en las catacumbas en la forma ordinaria. Pero los sucesores de esos emperadores abolieron esas leyes por considerarlas contrarias al espíritu del Estado Romano.

La fe y la vida de los primeros cristianos, se ha descubierto en las catacumbas: pinturas, epitafios y otras inscripciones que ofrecen numerosas pruebas no sólo de los dogmas fundamentales de la Iglesia Católica sino también de sus prácticas. Esto es de gran importancia teniendo en cuenta que el arte y todas las inscripciones son de los primeros cuatro siglos del cristianismo, ya que después de la invasión de los godos (410 d.C) solo se realizaban enterramientos en las catacumbas en casos muy aislados, y pronto dejó completamente de realizarse este tipo de enterramientos.

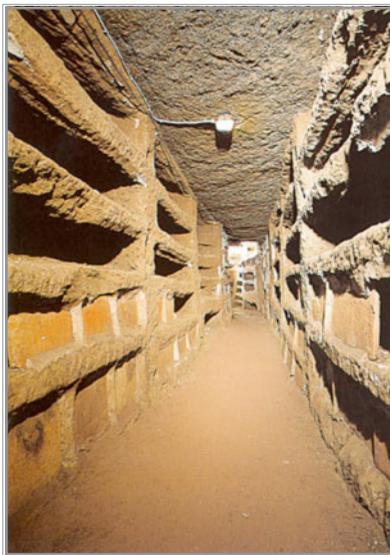
5.4 Catacumba de Priscila

Es una de las mayores catacumbas de Roma y también la mejor conservada, distribuida en dos niveles, el superior de los siglos II y III, y el inferior del siglo IV o finales del III. Hoy tiene su entrada en la vía Salaria n. 430.

Originariamente estuvo constituida por diversos núcleos cementeriales independientes, con entradas y escaleras propias cada uno de ellos. De los enterramientos y mausoleos al aire libre que cubrían una gran extensión apenas queda rastro.

⁶ Stevenson James, *The catacombs: rediscovered monuments of early Christianity*, London, Thames and Hudson, 1978, 47 – 49 p.p.

Sin embargo, de las realizaciones bajo tierra, dos zonas se remontan al siglo II: la primera constituida por el primitivo hipogeo de la familia de la *Matrona Priscila*, formada por dos grandes galerías en ángulo, una de ellas abovedada, llamada “criptopórtico (galerías subterráneas de época romana que fueron creadas con objeto de resolver la pendiente del terreno sobre el cual se construyeron edificaciones civiles⁷), algunos cubículos y un aula cultural denominada capilla griega, llamada así por dos inscripciones en este idioma que se encuentran en ella; la segunda, El hipogeo de los Acilios llamándose hipogeo a una cámara subterránea destinada a sepulcro pero de pequeñas dimensiones. Era la planta baja de la anterior villa y se cree que era usado como aljibe. Allí se encuentran las inscripciones que han permitido nombrar las catacumbas y que muestran que era usado como mausoleo familiar. En la misma galería hay un arcosolio con pinturas de pavorreales y una inscripción en griego que dice: «Oh, Padre de todos los has creado, acoge también a Irene, Zoe y Marcelo. A ti la gloria en Cristo».

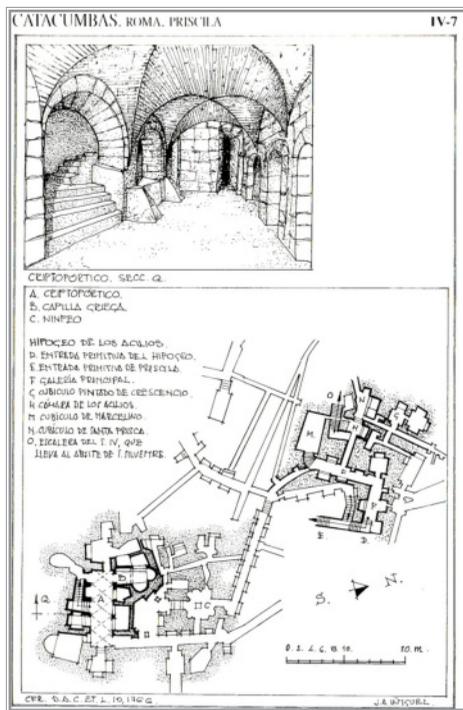


Galería. Catacumba de Priscila

Originariamente debió de ser pagana, quizá destinada solamente a los banquetes funerarios, pero, en la primera mitad del siglo II fue cerrado el ábside del fondo con una pared, precisamente la que contiene las dos frases griegas, y cubiertas las superficies de sus paredes y de su bóveda por

⁷ Ward-Perkins, John B, *Arquitectura Romana*, Madrid, Colección Historia Universal de Arquitectura, 1990, 45 – 49 p.p

pinturas cristianas. Todos los parámetros de la capilla, así como la bóveda, están pintados, las zonas bajas imitando un zócalo de mármol, las altas y la bóveda con escenas bíblicas y una litúrgica, todas contemporáneas, muy probablemente pintadas por la misma mano. Además, los personajes de estas pinturas cubren, en una buena parte, la temática que será propia de toda la pintura catacumbaria hasta el siglo V, dando testimonio de un hecho verdaderamente importante: ya a comienzos del siglo II el arte cristiano funerario está ya casi totalmente formado, tanto los temas como las formas y veremos como se repiten en sus diversas variantes.



Criptoportico. Catacumba de Priscila

Así aparecen, del Antiguo Testamento: Noé en el arca, el sacrificio de Abraham, Moisés golpeando la roca de Horeb en Raphidim, los tres jóvenes en el horno de Babilonia, Daniel en el foso de los leones, y el ciclo de Daniel y Susana. Del Nuevo Testamento: la Epifanía, la curación del paralítico de la piscina probática. Y, como representación de escenas de la liturgia, la fracción panis o ágape.

La bóveda, muy estropeada, debió tener la representación tradicional de las cuatro estaciones, solo se conserva la del verano (como una cabeza dentro de un círculo vegetal). Se puede reconocer en la zona baja la representación del paralítico portando sobre su espalda la camilla.



Capilla Griega. Catacumba de Priscila

En la segunda región primitiva, la llamada de los *Acilios*, vemos una tumba familiar, dotada de grandes hornacinas para alojar sarcófagos, con decoración de estuco blanco y pinturas. Sucesivamente fue enriquecida con revestimientos de mármol en las paredes y mosaicos en las hornacinas (se llama hornacina al hueco de planta semicircular abierto en un muro para colocar en él una urna o estatua. Se coloca orientada tanto al exterior como al interior de los edificios y cumple una función principalmente ornamental) varias inscripciones, algunas con seguridad paganas y otras cristianas.

Junto al hipogeo de *los Acilios* se encuentra un grupo de cubiculos independientes con escalera propia, que muy pronto se unió con el presbiterio de la basílica de San Silvestre a través de una escalera.

La *región del arenario*, también independiente en su origen, es la más extensa del nivel primero, y se desarrolló durante los siglos II y III. Se entraba por una amplia escalera que desembocaba en una galería con grandes nichos en la que, más adelante y en un lugar distante unos 10 metros del final de la escalera, fue abierto un lucernario que atravesaba hasta el segundo nivel. En ella se encuentran dos pinturas importantes:

La primera es, **nuestra Señora**, sentada de frente al observador, mantiene al Niño entre sus brazos, mientras un profeta, quizá Balaam (Num 24, 15-17), tiene un rollo en su mano izquierda y, con la derecha, señala a una estrella. María con el niño tiene a su lado al profeta Balaán o, para algunos, a Isaías. La Virgen madre tiene la cabeza cubierta por un velo y aprieta en su pecho al mesías, mientras que Balaán, con su brazo levantado hacia lo alto, señala la aparición de la estrella que había preanunciado: “Una estrella se destaca de Jacob, surge un cetro de Israel” (Núm 24,17) [1 Liturgia 1, 7, c].

Se encuentra en el arranque derecho un Arcosolio decorado con un Buen Pastor de estuco blanco en el centro; ramajes con hojas y frutos cubren el resto de la superficie. Todo ello es datado de la segunda mitad del siglo II, que analizaremos más tarde.



Virgen con el niño. Catacumba de Priscila

De estos primeros siglos sólo pueden recogerse testimonios indirectos del culto mariano. Entre ellos se encuentran algunos restos arqueológicos en las catacumbas, que demuestran el culto y la veneración, que los primeros cristianos tuvieron por María. Tal es el caso de las pinturas marianas de las catacumbas de Priscila: en una de ellas se muestra a la Virgen nimbada con el Niño al pecho y un profeta (quizá Isaías) a un lado; las otras dos representan la Anunciación y la Epifanía. Todas ellas son de finales del siglo II. En las catacumbas de San Pedro y San Marceliano se admira también una pintura del siglo III/IV que representa a María en medio de S. Pedro y S. Pablo, con las manos extendidas y orando.

La figura de María, a semejanza de la de Cristo, se sitúa en la historia del arte religioso en el centro de la producción iconográfica. “El mero nombre de la *Theotókos*, la madre de Dios, contiene todo el misterio de la economía de la salvación”. Las imágenes marianas contienen los sentimientos de la iglesia para con Cristo, del cual “nosotros vimos su gloria, gloria cual de unigénito venido del Padre, lleno de gracia y de verdad” (Juan 1,14).

Las imágenes marianas más antiguas proceden del arte funerario, de los cementerios y catacumbas, lugares que, por no estar destinados al culto, limitan necesariamente los conocimientos. De todas formas parece claro que la iconografía de la Virgen está subordinada y guarda relación con el misterio de la encarnación del Verbo, con la doncella preanunciada por el profeta Isaías: “He aquí que una doncella concibe y da a luz un hijo” (Isaías 7,10-16). Los fieles y la literatura cristiana la aclaman virgen y madre.

Los episodios que se refieren a María proceden de los relatos -evangelios de la infancia de Jesús: el anuncio del ángel a María, la virgen y el profeta Balaán (para algunos, Isaías), el nacimiento de Jesús, la adoración de los magos. Esta última es la escena más representada. Styger, a comienzos de este siglo, contó hasta 85 representaciones de la adoración de los magos. La más antigua, que se remonta probablemente a la segunda mitad del s. II, procede de la “capilla griega” de la catacumba de Priscila. A diferencia de las demás, que ofrecen generalmente a la Virgen madre en el acto de presentar a su Hijo a los magos, en número incierto (dos, tres, cuatro), María cobija al niño en su regazo.

En la segunda, parte, una **figura femenina** está sentada en una cátedra y, tiene ante sí una figura masculina de pie. Tradicionalmente se la considera una representación de la Anunciación. Sin duda es de finales del siglo II.

En estas galerías abundan los *lóculos* cerrados por placas de cerámica con inscripciones en color rojo, conservadas bajo muros de refuerzo de ladrillo posteriores, hoy descubiertas.

Avanzando en el mismo nivel hacia el sur se llega a una nueva región, ya del siglo III avanzado, en la cual se encuentran dos cubículos con pinturas.

En el llamado *velatio*, se representa en el luneto frontal y en su centro una gran **orante**; a la izquierda, un anciano sentado tiene ante sí una mujer joven en pie, acompañada por una figura masculina, también joven, tras ella; a la derecha, una mujer sentada tiene sobre sus rodillas un niño; esta imagen la analizaremos más tarde.

En la pared de la izquierda del cubículo se encuentra representado el episodio del **sacrificio de Abraham**, y en la de la derecha, el de **los tres jóvenes en el horno**, vestidos a la frigia, sobre grandes llamas, y una paloma sobre sus cabezas, símbolo del Espíritu Santo.

En el techo aparece el **Buen Pastor** en el centro, y el ciclo de Jonás, pájaros y un pavorreal, en los paneles que rodean a éste, analizado a continuación.



Los tres Jóvenes en Horno. Catacumba de Priscila

Recordemos el contexto en que el cap. 3 del libro de Daniel incluye este cántico. Nabucodonosor, rey de los caldeos, hizo en Babilonia una estatua enorme y ordenó que, al toque de los instrumentos musicales, todos se postraran para adorarla, amenazando a quienes no lo hicieran con ser arrojados a un horno abrasador. Tres jóvenes judíos, Ananías, Azarías y Misael, fieles a su fe en Yahvé, se negaron a adorar la estatua, y el rey mandó que los arrojaran al horno. «Los siervos del rey que los habían arrojado al horno no cesaban de atizar el fuego con nafta, pez, estopa y sarmientos. Las llamas se elevaban cuarenta y nueve codos por encima del horno y, al extenderse, abrasaron a los caldeos que se encontraban junto al horno. Pero el ángel del Señor bajó al horno junto a Azarías y sus compañeros, expulsó las llamas de fuego fuera del horno e hizo que una brisa refrescante recorriera el interior del horno, de manera que el fuego no los tocó lo más mínimo, ni les causó ningún daño o molestia. Entonces los tres se pusieron a cantar a coro, glorificando y bendiciendo a Dios dentro del horno de esta manera: “Bendito eres, Señor, Dios de nuestros padres”, etc.»--

El segundo cubículo mencionado tiene pintado en el luneto de *un arcosolio* la escena del transporte de unos toneles. Se le denomina comúnmente como el cubicolo delle bottai.

El segundo nivel está situado a bastante profundidad y consta de dos grandes galerías con dos entradas independientes. Es una buena muestra de las excavaciones regulares realizadas a partir del siglo IV, y contiene miles de cubículos, algunos con inscripciones de interés. El lucernario ya citado y dos escaleras de considerable longitud que conducen a otras dos cisternas completan los elementos más importantes que reúne esta sección tardía de la catacumba de Priscila, para un mejor acercamiento visual de la estructura compositiva tenemos a continuación en la Infografía 1 Catacumba de Priscila.

Su ubicación es el muro sólido, concretamente en la parte de las cutículas. Así, en primer lugar lo que hacen es dividir el espacio donde van a realizar la figuración en porciones o espacios geométricos donde ubican las figuras. Estas formas de dividir el espacio es una clara influencia de la pintura romana. El espacio sobre el que van a representar la figuración es pictóricamente hablando, plano, es decir, no se proyecta ningún elemento que pueda representar capacidad espacial. Por lo tanto, en la concepción espacial se han eliminado todos los recursos de plenitud realista.

La figuración paleocristiana presenta las siguientes características. Es una figuración totalmente plana, es decir no existe la proyección de valor figurativo. “Son figuras que pictóricamente están realizadas mediante el predominio de lo lineal frente a lo pictórico”⁸. Esto es, el trazo del dibujo delimita las formas y en el interior de estas se contiene el color. Los colores utilizados en estas primeras pinturas son: colores fríos y cálidos, utilizados de forma plana. No hay por lo tanto estudios de luz ni plasmación de la luz porque no interesa el color como elemento realista sino que interesa el color para destacar la significación ideológica de la imagen.

La figuración se realiza proyectando un realismo expresionista tendiente al esquematismo y a la abstracción. Este expresionismo de carácter simbólico y de origen oriental se concreta esencialmente en el rostro y sobretodo en la expresión de los ojos, muy marcados y grandes. Todas las figuras son representadas pictóricamente aisladas entre sí. Cada una de ellas tiene una significación religiosa en sí misma, por lo tanto no se realizan estudios compositivos, es decir, no se relacionan las figuras representadas porque en último término están representadas única y exclusivamente por la simbología religiosa, además para potenciarla el pintor cristiano no duda en romper la proporcionalidad figurativa, o bien en una figura, o unas figuras con otras, por ejemplo, en la Orante que estamos comentando las manos son más grandes y desproporcionadas y se destacan al igual que la figuración en un único plano frontal al espectador. Este recurso se realiza para destacar la simbología de la figuración: la plegaria que lo veremos a continuación con la figura del “Orante”.

5.5 Análisis Interpretativo

Pintura 1. El Buen Pastor

El cordero y el buen pastor

En el primer arte cristiano no hay representaciones de Jesús, excepto simbólicamente, como el Buen Pastor persistió como una imagen de Jesús hasta alrededor del año 500 d.C.⁹.

⁸ Jean Daniélou, Les symboles chrétiens primitive, Francia, Éditios du Senil, 1992, 19 – 29 p.p.

⁹ Ibidem, 30 p.p.

El “símbolo del cordero, animal sacrificial por excelencia”¹⁰, los ovinos tienen un lugar privilegiado en la Biblia y como consecuencia un simbolismo religioso e icnográfico, judíos y cristianos.

El buen pastor es de todos los símbolos cristianos primitivos el más elaborado junto con el orante, Se considera así porque es una figura sin matización, la mayor parte del tiempo muestra un certero realismo. La razón es simple ya que es una representación recurrente en el mundo pagano principalmente en la cultura de Hérmes.



Buen Pastor en el centro, y el ciclo de Jonás, pájaros y un pavo real, en los paneles que rodean a éste.

Catacumba de Santa Priscila

El origen Griego: Hérmes

“A menudo se le ve dando un sacrificio a una víctima, con anterioridad a la altar uno de los grandes dioses, se le atribuye la invención del ritual y, en particular, el sacrificio por el fuego, y se convirtió, por extensión, el jefe cocinar, sobre todo porque las funciones de un heraldo y un cocinero fueron asignados a menudo a la misma persona. El símbolo de su cargo es el palo o varilla que se recibe y adornos diversos y se convirtió en el Caduceo . A veces da un poder mágico, el poder de despertar a los muertos, para arrullar a los vivos para dirigir el las almas”¹¹.

10 Cabral Pérez Ignacio, Los símbolos cristianos, México, Trillas, 1995, 54 p.p.

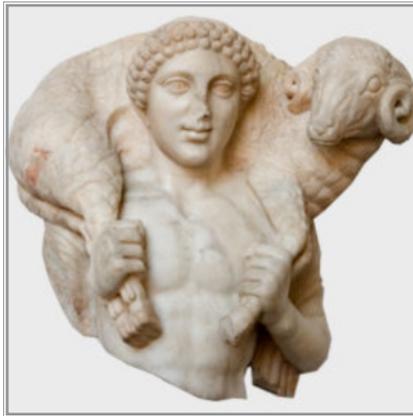
11 Bréhier Louis, L'art chrétien : son développement iconographique des origines à nos jours, Paris, H. Laurens, 1996, 101 p.p.

Las funciones de Hérmes requieren de la habilidad oratoria y la imaginación, por lo que es el dios de la elocuencia, la astucia, lo describió como Logios. Se le atribuye varias invenciones, las de fuego, la lira y la siringa, la flauta, y más tarde las del lenguaje, escritura, matemáticas, astronomía, confundiéndolo con el Thoth de Egipto.

Hermes se convirtió en el dios de la salud. Se le representa caminando con un carnero en los hombros, hecho que se recrea cada año en una procesión en la ciudad griega de Tanagra.

Según la leyenda, Hermes nació en esa ciudad que estaba invadida por la peste. Aquí, la figura aparece como pastor de almas y podría pensarse que el cordero que porta simboliza el alma de los muertos de la peste que conduce al reposo.

La tipología está tomada del arte griego, el moscóforo, que aparece en algunas esculturas clásicas. Durante el helenismo la figura del pastor personificaba a Aristeo, dios de los jardines, que era ampliamente representado en ex votos.



Hérmes Kriophoros. Grecia IV a. C

El origen pagano: Orfeo

Para esta representación también, se va a tomar del arte pagano, como modelo a Orfeo, cuyo mito relata que encantaba a los animales con la lira. En el arte romano pagano, esta semejanza en la representación se encuentra en la Catacumba de Calixto y la catacumba de Domitilla, pero al igual en otras catacumbas esta semejanza desaparece.

En la mitología griega, Orfeo era el hijo de Apolo y la musa Caliope, un músico de Tracia que tocaba la lira y cantaba tan bien que los animales salvajes se apaciguaban y hasta los ríos se detenían a escuchar su armoniosa melodía. La figura de Orfeo, quien encantaba a las ovejas con los sonidos de su flauta. Cuando la esposa de Orfeo, Euridice, fue muerta por la mordedura de una serpiente, bajó a los infiernos para traerla de vuelta. Sus canciones en pos de la amada son tan hermosas que el mismísimo Hades accedió finalmente permitir a Euridice volver al mundo de los vivos de la mano de Orfeo, que incumple su promesa de no girar la cabeza hacia atrás para contemplar a su esposa, hasta regresar al mundo de los vivos y Euridice se desvanece para siempre en una impenetrable oscuridad. Después Orfeo es atacado y asesinado por las Ménades (seguidoras de Dionisio), que lo hicieron pedazos. Su cabeza -siempre cantando- viaja flotando por un río hasta llegar a la isla de Lesbos.

Es una prefiguración de la imagen de Jesús, quien también descenderá a los reinos subterráneos para rescatar a las almas antes de conducir las al Cielo.



Buen Pastor. Catacumba de San Marcelino y Pedro

La capacidad de Orfeo para domar a los animales salvajes con su canción, su heroico viaje a los infiernos, y su muerte violenta, han recordado a los primeros cristianos las similitudes con Jesús. Clemente de Alejandría escribió que Cristo, a diferencia de Orfeo, doma, incluso la más salvaje de las bestias: el ser humano. Y Umberto Eco, jefe del departamento del Museo del Vaticano del arte cristiano primitivo, explicó recientemente: “Así como Orfeo domestica fieras con su música, su imagen se convirtió en la imagen de Cristo, que con sus palabras transforma las vidas de los pecadores”¹².

¹² Frédérick Tristan, *Les premières images chrétiennes* Du symbole à l'icône, Francia, Fayard, 1996, 56 p.p.

El símbolo

La figura del Buen Pastor con el cordero entre los brazos era un símbolo de filantropía, por ende esta creación cristiana esta hecha a partir de un símbolo de la filosofía moral romana.

Un elemento repetitivo en este tipo de representaciones son el pastor apoyado sobre su **bastón** teniendo en la mano un **recipiente** conteniendo leche, tales escenas en estos lugares funerarios toman un sentido diferente y que la leche, alimento de corderos no esta aquí educando, pero se considera como el viático supremo para el cristiano: la eucaristía.

“...Entonces Jesús les dijo en ésta parábola: “Si uno de ustedes pierde una oveja de las cien que tiene, ¿no deja las otras noventa y nueve en el campo para ir en busca de la que se perdió hasta encontrarla? Y cuando la encuentra muy feliz, la pone sobre los hombros y, al llegar a su casa, reúne amigos y vecinos y les dice: Alégrense conmigo, porque encontré la oveja que se me había perdido.

Yo les declaro que de igual modo habrá más alegría en el cielo por un solo pecador que vuelva a Dios que por noventa y nueve justos que no tiene necesidad de convertirse.”¹³

Lucas 15,3-7.

Aunque repetidas veces encontramos el símbolo del **pavorreal**, considerado como un símbolo representante de vicios, en las aplicaciones del simbolismo animal a Cristo y a Satanás, a la Iglesia y a la Sinagoga, los vicios o conocidos más bien como pecados capitales, extienden su estudio hasta esta ave; “el pavorreal era considerado como emblema del orgullo cuando hace la rueda y se pavonea haciendo estallar su plumaje. Pero si se mira la fealdad de sus patas, se siente humillado y deja caer su cola”¹⁴. En la antigüedad, el pavo real, en cuya cola Hera¹⁵ (Juno) había sembrado los cien ojos de Argos, era un pájaro apotropaico¹⁶, todopoderoso contra el mal de ojo. Como los ojos que adornan su cola se asimilaron a las estrellas del firmamento, fue elegido, además, para

13 Biblia. Nuevo testamento

14 Louis Réau, Op Cit, 64 p.p.

15 Hera (en griego antiguo Ἥρα Hēra, o equivalentemente Ἥρη Hērē en jónico y griego homérico) era la esposa y una de las tres hermanas de Zeus en el panteón olímpico de la mitología griega clásica. Su principal función era como diosa de las mujeres y el matrimonio. Su equivalente en la mitología romana era Juno. Se le sacrificaban la vaca y más tarde el pavo real. Su madre era Rea y su padre Crono.

16 **1.** adj. p. us. Dicho de un rito, de un sacrificio, de una fórmula, etc.: Que, por su carácter mágico, se cree que aleja el mal o propicia el bien.

representar la inmortalidad celestial. El arte cristiano primitivo recogió este simbolismo asociándolo a la Resurrección de Cristo y a la inmortalidad del alma: Se ha intentado explicar esta creencia pretendiendo que los antiguos en las dos vocales de su nombre griego el alfa y la omega, la primera y la última letra del alfabeto, es decir, el principio y el fin. Es decir, si el pavorreal evocaba la idea de la inmortalidad es porque, según una superstición popular recogida por San Agustín, su carne se consideraba incorruptible.



Buen Pastor Catacumba San Calixto

En cuanto al símbolo de la resurrección, fue sugerido por la muda anual de su plumaje, que pierde cada invierno para recuperarlo en primavera.

A partir del siglo XI, este tema predilecto del arte paleocristiano deja de utilizarse. No se cree que la carne del pavorreal sea incorruptible, sino que como se le pavonearse, haciendo la rueda, se le considera el símbolo de la vanidad.

El **cordero** considerado en cambio, como símbolo de virtud, ya que además de numerosos animales considerados símbolos de Cristo o de la Virgen, hay otros, es un símbolo de dulzura, simplicidad, inocencia, pureza, obediencia. El fue la imagen de Cristo. La crucifixión, el viernes santo evoca los sacrificios del cordero preparado para la pascua judía, así como el papel salvador de la sangre del cordero, con los que los judíos de Egipto habían marcado su puerta antes de la exterminación. Su origen proviene debido a que el pueblo hebreo era originalmente nómada y por ello criador de ganado. Su instalación en Palestina no puso término a esta actividad: por ello el cordero ofrece desde siempre una sólida base de simbolismos variados. “El cordero (o la oveja) simboliza en primer lugar al israelita, miembro del rebaño de Dios (*Is 4, 10-11*) que parece bajo la conducción de los pastores (Jefes Políticos)”¹⁷.

17 Blumenkranz Bernhard, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, Études

*“He aquí al señor Yahvéh que llega con poderío,
¡su brazo domina todo!
El premio de su victoria lo acompaña
Y sus trofeos los preceden.
Cual pastor que apacienta su rebaño, recoge en sus brazos los cordero,
Y en su regazo los lleva
Y conduce al reposo las madres (Is 4, 10-11)¹⁸.*

El cordero inmaculado, que los hebreos comían el día de la Pascua, es para el profeta el símbolo del Mesías. La complejidad del simbolismo del cordero explica la variedad de su iconografía, sin embargo, sólo nos evocaremos a su representación del **Cordero Idílico del Buen Pastor**, este cordero se dispone junto con los atributos del buen pastor (cayado y el cuenco con leche) sobre una roca simbólica donde brotan los cuatro ríos del Paraíso.

Es tradición constante y casi universal que fuese el animal de los sacrificios propiciatorios. “Los fieles de Dionisio suplicaban al dios reaparecer al borde del lago de Lerne, por donde había descendido a los infiernos para buscar a su madre después de haber arrojado a la sima un cordero para apaciguar a Phylakos, guardián de las puertas infernales”¹⁹.



Buen Pastor Catacumba Domitila

El Buen Pastor generalmente va a estar representado con los rasgos de un joven pastor adolescente, aunque en algunos ejemplos aparece barbado, vestido con una túnica (exomis), generalmente sin mangas que acaba por encima de las rodillas. Lleva las piernas vendadas (fascias crurales) y en las

Augustiniennes, 1996, 74 -76 p.p.

18 Ibidem, 82 p.p.

19 Louis Réau, Op Cit, 158 p.p.

manos tiene un cayado (pedum), un recipiente para ordeñar (mulcra) o una flauta de pan (syrinx).

Sin embargo cada detalle es importante, el simbolismo vegetal, puede simbolizar distintas significaciones, por ejemplo **la vid o el racimo de uvas** cuando es representado siendo transportado por los emisarios de Moisés de la tierra de Canaán es la imagen de la Tierra Prometida. Pero para los cristianos es el símbolo de la iglesia y del salvador crucificado cuya sangre se transforma en símbolo eucarístico. En cambio podemos encontrar representaciones de **árboles**, en cuyas ramas anidan las palomas, es representado a menudo como una imagen de Cristo en cuyo seno las almas buscan cobijo. Y finalmente la representación del árbol ya que si se encuentra esta imagen con el **árbol disecado** es símbolo del pecado, de la muerte y a diferencia si se encuentra el **árbol verde** simboliza la redención.

El Buen Pastor, para los cristianos, es una alegoría a Jesús, visto como el pastor que salva al cordero, que es una alegoría del alma cristiana, del alma del pecador que se ha salido del camino de la salvación.

Esta figura del pastor está también presente en la Biblia, desde Abel, pasando por Abraham, Jacob, Moisés y también David. Todos ellos eran pastores antes de ser llamados por Dios. El cristianismo le agrega un significado nuevo: Jesús es el pastor, y las ovejas son los fieles a los que el pastor cuida y salva.

“El cristo imberbe diseccionándolo hacia el centro, a sus pies cada uno entre ellos esta acostado un cordero, todos haciendo un gesto de aclamación (la mano derecha elevada en dirección a cristo) salvo el completamente a la derecha que revela la palma de su mano a fin de mostrar su inocencia”²⁰.

Pintura 2 Orante del Velatio

Numerosas imágenes paleocristianas del orante van desde una imagen esquemática hacia una de carácter individualizado. La serie comienza con las más antiguas figuras de catacumbas, en las que el orante es un signo semiabstracto. “Simple esquema de una figura frontal, sin edad ni sexo, lo único que sabemos de él es una cosa: levanta los dos brazos en actitud de orar”²¹.

20 Monique Sherrer, Frédéric Mazuy, Erwann Surcouf, “Le dico des symboles chrétiens dans l’art”, Francia, Fayard, 1996, 66 p.p.

21 Jean Daniélou, Op Cit, 64 p.p.



Orante del Velatio

En el luneto frontal y en su centro una gran orante; a la izquierda, un anciano sentado tiene ante sí una mujer joven en pie, acompañada por una figura masculina, también joven, tras ella; a la derecha, una mujer sentada tiene sobre sus rodillas un niño.

Después en forma no sistemática pero progresiva, el personaje en actitud de orar se hace más consistente, al concluir finalmente en el retrato funerario de un individuo. Se producen los rasgos de su cara y los detalles de su vestido, posteriormente hacia el 400 quizás la Iglesia recoge este esquema para los retratos de mártires, probablemente porque el gesto del orante conviene perfectamente a la expresión de esta idea de intercesión de los santos.

El orante

Sin embargo en una época donde todo se presta al símbolo religioso, la figura del orante, ya sea masculino o femenino, va a ser cargada de diversos significados que nosotros estudiaremos. Al constatar que las más antiguas representaciones masculinas de este tipo nos muestran personajes del Antiguo Testamento como los tres hebreos en la hoguera (Catacumba de Priscila), entre otros.

Retomamos por ahora que ellos aparecen en ruego, en la actitud del orante y que a su alrededor contamos con pocas figuras masculinas de este tipo. Si comparamos el nombre con la profusión de orantes en las pinturas o esculturas de los primeros siglos. Esto dicho, los orantes (“masculinos y femeninos”²²) representan de acuerdo a los difuntos donde el nombre está inscrito sobre el epitafio. Esto era considerado de buena suerte, pero como el

22 Frédérick Tristan, Op Cit, 84 p.p.

difunto regresa en alma muy rápido identificaba al orante con su envoltura carnal, pero con esta alma que en el contexto cristiano debe encontrar su camino hacia el cielo.



Los jóvenes en el horno de Babilonia (Catacumba de Santa Priscila)

Esto puede confundirse con la paloma ya que ocupaba este rol. Pero como el alma es femenina es sobre la forma del orante que la recordará cual sea el sexo del difunto. El orante se encuentra rezando, esta es un alma en comunicación con Dios.



Orante. Catacumba de San Calixto

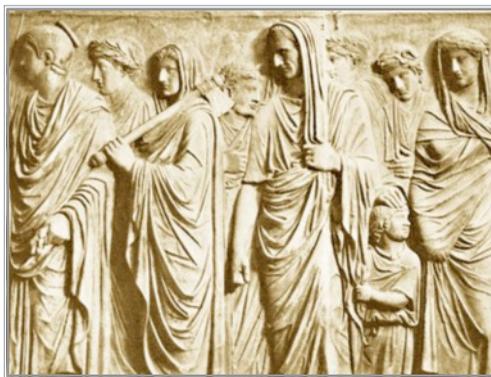
En el cementerio de Calixto vemos un orante entre dos olivos, ubicado en el Paraíso. Ahora bien, la inscripción recuerda que el difunto es un hombre llamado Fausto. Sobre un medallón se representa el martirio de San Lorenzo y se puede ver a un orante elevarse del cuerpo suplicando y detenido sobre el Grial.

Los elementos de esta flora, están tomados, en su mayoría de la vegetación existente en Palestina y en el Oriente Mediterráneo. **La rama de olivo**, el

árbol que los griegos habían consagrado a Atenea, diosa de la sabiduría, fue siempre considerado un símbolo de paz. Lo porta la paloma de vuelta al Arca de Noé, tras el Diluvio, sella con esta la reconciliación de Dios con los hombres.

El origen pagano

La temática representada es la figura de la Orante Cristiana, que es uno de los referentes más importantes en la iconografía Cristiana. Esta temática no es original en cuanto a su iconografía de los Cristianos, porque se basa en una divinidad pagana, concretamente en la representación de “la divinidad romana de Pietas, que se realizaba sedente, velata”²³ (con velo), con un niño en una mano y en la otra se representaba el cuerno de la abundancia.



Pietas del emperador Romano

Si buscamos un antecedente al concepto cristiano de Piedad, éste sería la Pietas romana. Para los romanos de la época clásica la Pietas, por decirlo con una fórmula abarcadora, era la virtud cívica por excelencia. La virtud que ennoblece al hombre y lo vincula estrechamente con los antepasados, con la Cives y con los dioses. Así el modelo de la Pietas romana es el «Pío Eneas», personaje immortalizado por Virgilio en la Eneida. Este héroe lucha noblemente y muestra las virtudes más acrisoladas. Sale de la incendiada Troya, para fundar la nueva ciudad, llevando a su anciano padre, los huesos de sus antepasados y los dioses familiares. Es decir, es el hombre que respeta su pasado como seña de identidad y que intenta ser leal a estos principios y a estas personas. Es el hombre «arraigado»; tiene raíces y se nutre de ellas. Pío, en este sentido sería sinónimo de ciudadano, dándole a esta palabra su sentido más profundo: no sólo sujeto de derechos, sino sobre todo portador de

²³ Jean Daniélou, Op Cit, 74 - 79 p.p

valores y sujeto de deberes. Cicerón lo resume bien; «La Piedad, que aconseja cumplir los deberes con la patria, con los padres y con los demás unidos por vínculos de sangre».

Las pietas romanas tenían un sentido mucho más amplio que el que suele dársele hoy en día. Equivalía al aprecio y respeto por los padres y los ancestros, pero también un sentido de responsabilidad hacia las generaciones por venir. Era el sentimiento de que lo que somos, como pueblo, lo hemos recibido de nuestros mayores, y tenemos la obligación de transmitirlo a nuestros descendientes. Desde luego, incluía también el respeto y adoración a los dioses del panteón, a los dioses familiares y locales.

El romano, en contraste con el griego, tan individualista y orgulloso de su cultura, es ante todo piadoso. Eneas –el legendario padre de los romanos– dio muestras de gran piedad al cargar con su padre enfermo cuando tenían que huir de la sitiada Troya. A llegar a Cartago, resistió el amor de la reina Dido que le pedía quedarse en la ciudad, y prefirió seguir el mandato los dioses, que lo obligaba a seguir su camino hasta la península Itálica. Él sabía que no podía hacer lo que quería, sino lo que debía. En contraste, veamos a dos héroes helenos; Aquiles y Odiseo. El primero, en pleno sitio de Troya, no está dispuesto a ayudar a sus compañeros de armas hasta que Agamenón se haya disculpado con él. Odiseo, por su parte, vuelve a Ítaca solo; en el camino ha perdido a sus amigos. (Para Eneas, esto habría sido impensable.)

“Este sentido de piedad da lugar, como es evidente, al sentido de pertenencia a una comunidad (la *communitas*)”²⁴. El romano sabe que individualmente puede ser inferior al galo, al germano o al macedonio, pero que como pueblo, son invencibles. Los soldados romanos triunfaron sobre todos los pueblos de Europa por su disciplina, por su valor, pero ante todo, porque ponían los intereses de Roma por encima de los suyos.

Esta divinidad representaba en el mundo clásico la prosperidad y la abundancia, a partir de esta imagen clásica los Cristianos readaptaron la iconografía para darle nueva significación ideológica, para aportar una nueva iconografía.

En la antigüedad pagana se nos ofrece el ejemplo de pequeños personajes saliendo del cuerpo del difunto. El caso más célebre es el de Medusa, de su cuello cortado por la espada de Perseo surge una joven, hija nueva que no puede ser otra cosa que su alma. Pero es más interesante por la iconología

24 Inman, Thomas, Pagan and modern Christian Symbolism, New york, Peter Eckler Publishing Cmpany 1962, 99 p.p

esta representación física de los primeros cristianos que reconocen esta imagen sobre los monumentos del siglo III al IV.

La personificación de un alma por una joven mujer entre simplemente las convenciones de la época y naturalmente el orante hace todavía mejor la aceptación física “El orante va a situarnos en escenas que nosotros tenemos ya evocadas junto con el Buen Pastor”²⁵. Ciertamente tenemos leída la conducta del alma en el paraíso representado por un jardín, con dos árboles, de uvas y de pájaros.

Aunque hay casos donde el orante ubicado en un sarcófago, rodeado por dos árboles sobre los cuales hay palomas resulta confuso, porque puede argumentarse que al estar situada en el centro de la cueva, ahora que el Buen Pastor está vuelto al extremo como pescador de almas. Encontramos en la izquierda al pescador y un árbol con pájaros y el orante atacado por una víbora y una figura enseñando a un niño. Esta yuxtaposición de símbolos con una intención, donde el orante representa el alma como la figura de la Iglesia y la paloma el vehículo.



María orando. Imperio Bizantino

Podemos preguntarnos si las figuras del orante aisladas como en el cementerio de Calixto donde se encuentra en el límite de la cripta de Lucine “no es la imagen de la iglesia o es la representación del alma”²⁶, ya que se puede observar en otro tipo de representaciones aisladas no pueden tener la misma significación. Es necesario remarcar que el orante dentro de la Iglesia ya constituida cambiara a la representación de Maria la madre de Jesús representada en esta misma actitud, aunque también puede considerarse la misma disposición con las representaciones de santos.

25 Idem

26 Frédérick Tristan, Op Cit, 74 - 79 p.p

Existen otro tipo de orantes figurando el alma a través de sus sentencias. Encontramos personajes sentados sobre una silla una cátedra con la mano mientras que con la otra sostiene un libro. Este tema aparece únicamente en el periodo de Constantino, observamos simplemente que la figura de una orante sobre una tumba no significa siempre que trate sobre el alma del difunto.

Como ejemplo, tenemos en una estela funeraria del Cairo donde el orante representa a el santo Thècle, desnudo un hombre pagano, tal como dice que fue entregado de las profundidades del paraíso, el difunto se llama igual que Thècle, teniéndole deseo de descansar designando su alma rezando al cielo por los vivos. Es claro y en efecto que si el alma esta en el paraíso no tiene más que rezar por ella misma.

Si nosotros tenemos la creencia latente de que las almas puedan ganar el paraíso o mas bien lo que consideraban el “Jesusalen celeste”²⁷, todas las imágenes de orantes rodeadas de follajes o de aves representan el deseo ardiente de poder llegar, al final de los tiempos y ganar el cielo de la felicidad.

Pero también podemos relacionar esta creencia completamente primaria como el “refrigerium”²⁸, lugar donde las almas justas están y reposan esperando el día del Señor. Antiguamente los fieles tenían que hacer una diferencia entre el “refrigerium”, el “paraíso” y el “Jerusalén celeste”. Eran nociones teológicas comunes de los cristianos de esa época, la creencia de los fieles era fuerte sobre el final de los tiempos y sobre todo que Cristo no tardaría en venir.

En cambio era evidente que la fe en la resurrección estaba comprendida como la resurrección del cuerpo de gloria a la imagen de Cristo y no como el cuerpo de carne reconstituída. Existen pruebas de que a través del martirio no temían ser devorados por animales o quemados hasta ser reducidos en cenizas.

Estos testimonios compuestos de excesos, son muy reveladores, hablan de una actitud de espíritu. En estas se considera la figura del orante, no solamente como el alma, pero sí, como el cuerpo glorioso. Es conveniente recordar las dificultades que encontró el cristianismo por hacer admitir esta idea de resurrección del cuerpo, por comprender que era necesario habituar a los contemporáneos e incluir a los fieles.

27 Idem

28 Jean Daniélou, Op Cit, 46 p.p

Todo un esfuerzo de explicación tenía el fin de hacer olvidar la idea pagana del alma entrante en el sepulcro. Es decir, se siembra un cuerpo físico, resucita el cuerpo espiritual, hay un cuerpo físico y hay un cuerpo espiritual. Con esta idea se adapta el concepto de gloria a la idea de un cuerpo “espiritual” y este es bien adaptado a la figura del orante representando el cuerpo de la resurrección.



Orante. Catacumba de Santa Priscila

La Orante representa la personificación de la plegaria, de la oración para el Cristiano. Por ello tiene las manos extendidas. Simboliza la actitud de la oración hacia Dios para que al moribundo se le abran las puertas del cielo. Es decir, la importancia para los Cristianos de la Oración o la plegaria como salvación.

Pintura 3 Ágape

Otras categorías de imágenes típicas del arte paleocristiano siguieron también curvas análogas, por ejemplo, las escenas de banquete. A principio del siglo III, la escena contiene grupos de comensales en número variable, sin edad ni sexo ni nombre, de tal manera que no se sabe si se trata de una comida ritual de cristianos o de una escena sacada de los evangelios.

En el siglo I dos eran las formas de realizar los banquetes: sentados los comensales en sillas ante una mesa, o bien tumbados en divanes (*triclinium*²⁹), alrededor también de mesas, éstas más pequeñas que en el caso anterior. Generalmente, los divanes eran de madera, ladrillo o piedra, y se disponían formando tres lados de un cuadrado.

29 Idem



Ágape. Catacumba de Priscila

Siguiendo este ejemplo, así debieron de ser las primeras celebraciones de la Eucaristía, a pesar de la representación del sacerdote en pie ante un trípode, de una de las capillas de los sacramentos de San Calixto, que estudiaremos más adelante; y así se representan en múltiples pinturas catacumbarias, asociado el triclinium con panes y peces en bandejas sobre la mesa, y cestos de panes y tinajas de vino (alusión a la vez a la Eucaristía, a los dos milagros de la multiplicación de los panes y al milagro de las bodas en Canaán).

Se disponen casi siempre a derecha e izquierda de la representación principal, en dos grupos, siete cestos y siete tinajas. También los comensales, por lo general, son siete.



Pintura Paleocristiana. Catacumba de Domitila. Eucaristía.

El nombre de **ágape** como sinónimo de la celebración eucarística no aparece hasta finales del siglo II o comienzos del III. No puede de finirse con certeza que todas las representaciones de triclinios correspondan al ágape eucarístico. Algunos bien pueden expresar el banquete celestial.

En principio puede suponerse que, si no aparece el simbolismo de los panes y los peces, o los panes y el vino, no es eucarística.

Cualquiera de las dos interpretaciones, y esto es importante, puede ser válida; esas imágenes pueden aludir a la vez a un acontecimiento evangélico preciso y a una comida ritual que lo renueva litúrgicamente. Más tarde esas representaciones van siendo concretas, los personajes y los accesorios van haciéndose lo suficientemente detallados como para eliminar cualquier ambigüedad; pero después del siglo V, las imágenes de ágapes rituales desaparecen, mientras que el esquema iconográfico del banquete se dedica definitiva y exclusivamente a temas evangélicos, como la Última Cena o la Multiplicación de los Panes y los Peces.

El Origen Pagano

“Agapao” y “Fileo” son dos verbos griegos que se traducen habitualmente como “amar”. “De “agapao” proviene el sustantivo “ágape” que significa “amor” en castellano. “Fileo”, por su parte, viene de “filos”, que se traduce “amigo” en español³⁰. Aunque ambos verbos pueden traducirse como “amar”, la verdad es que no son sinónimos. En efecto, “agapao” y “fileo” denotan dos clases de amores diferentes y, en rigor, sólo “agapao” debiera traducirse por “amar” mientras que “fileo” debiera traducirse, más bien, como “querer”. Más aún, cuando en la revelación del Nuevo Testamento ambos verbos adquieren una connotación especial.



Eros, Filia y Ágape. Grecia

Los romanos celebraban los banquetes tendidos o recostados sobre camas de mesa, generalmente para tres personas (triclinia), o para dos (biclinia). La

30 Bréhier Louis, Op Cit, 54 p.p.

comida principal era la cena hacia las cuatro de la tarde; hacían además un desayuno (ientaculum) y una especie de tentempié al mediodía (prandium). En las grandes comidas los comensales se quitaban las sandalias, hacían unas abluciones (abluciones) y se coronaban de flores. Las comidas ordinarias se hacían de una forma más sencilla. Invitar a comensales suponía algo más que un acto de hospitalidad, se trataba de crear lazos morales y de amistad entre familias que se transmitía de padres a hijos. Era también frecuente el intercambio, de un regalo o símbolo de reconocimiento de esos lazos, por ejemplo una tessera o cubilete para jugar a los dados o una pequeña pieza de orfebrería que consistía en dos manos juntas de metal.

El Origen Judío

Las fuentes judías permiten reconstruir con una certeza razonable, pero no absoluta, el rito pascual como lo habría celebrado Jesús.

Cena tradicional judía. “La sala de un convite judío solía ser una pieza cuadrada de 10 codos (menos de 5 m.) de lado. En ella se encontraba la mesa del banquete y, a su alrededor, los triclinios o lechos en que se recostaban los comensales. Los triclinios eran generalmente una agrupación de tres lechos ligeramente escalonados del primero al tercero; la postura de los comensales, reclinados sobre el costado izquierdo, era oblicua a la mesa”³¹. En el triclinio de la presidencia el lecho del centro lo ocupaba el más digno; en nuestro caso, Jesús; detrás de él, y un poco más elevado, el segundo más digno; y delante, un poco más bajo, el tercero. Lo más importante de la cena pascual era el cordero, que podía ser también un cabrito (hay indicios de pascua sin cordero o sin su inmolación en el templo). Debía ser matado en el recinto sagrado del templo; este rito podía ejecutarlo cualquier judío, no era necesario un sacerdote. La matanza de los corderos comenzaba hacia las dos y media de la tarde, pero se adelantaba una hora cuando las pascuas caían en Sábado. El número de comensales debía ser tal que consumiese todo el cordero, como estaba prescrito (Ex 12,4). “La jurisprudencia había determinado un mínimo de 10 comensales, entre familiares o vecinos. Todos los comensales debían salir satisfechos de la cena; por eso, además del cordero, se habían añadido al rito algunos otros”³² elementos característicos y sacrales: hortalizas amargas (Ex 12,8) que debían recordar la amargura de la esclavitud en Egipto, y una especie de puré o mermelada de higos, dátiles, almendras, que debía recordar la paja y masa para la producción de ladrillos en la esclavitud (Ex 1,14). Otros ingredientes rituales eran pan sin levadura, en recuerdo de la masa que con

31 Blumenkranz, Bernhard, Op Cit, 80 - 81 p.p.

32 Idem

la prisa se llevaron sin fermentar los israelitas al salir de Egipto (Ex 12,34), y vino, símbolo de la alegría de la fiesta y de la liberación. Cada uno de los comensales debía tomar cuatro copas de vino (no consta la cuarta en tiempos de Jesús) ritualmente servidas en momentos determinados de la cena. El vino se temperaba con agua. Lo normal era que cada uno tuviese su propia copa, pero algunos indicios permiten pensar en la posibilidad de que una misma copa se la pasase a los comensales de mano en mano a partir del que presidía.

Acomodados en los triclinios los comensales, después de lavarse las manos, se les servía la primera copa sobre la que recitaba una «bendición» el que presidía «dando gracias» a «Dios por el vino y, después (Hilel) o antes (Sammay)»³³, por el día de Pascua; los comensales respondían «amén», y tomaban esta copa. Se servían luego las hortalizas y lechugas amargas que se comían con la mano, mojóndolas en una solución de vinagre, y el puré de higos, etc. De estos vegetales debió ser el «bocado mojado» que Jesús ofreció a judas (Jn 13,26s.). A continuación se servía la segunda copa. Aquí, tras la pregunta de uno de los comensales, exponía el presidente de la mesa el contenido teológico de todo el rito y alimentos. Seguía la recitación de la primera parte del Hallel, salmos 113-118. Se pasaba agua para que los comensales se lavasen las manos. Comienza entonces la cena propiamente dicha, que aquella noche se abría con la bendición del pan ázimo. El que preside se incorpora en su lecho, toma pan, recita sobre él una «bendición», lo parte, lo alarga a los comensales, y comen todos. Se pasa entonces el cordero, servido en porciones, sobre el que se pronuncia también una «bendición»; y se consume.

Hasta aquí la Cena de Jesús transcurre según el rito tradicional, que habrá tenido su influencia en la institución del Ágape antes de la celebración eucarística en la primitiva Iglesia.

Innovación de Jesús

Con el cordero terminaba la cena. Se retiraban de la mesa los restos. Una costumbre que fácilmente puede remontarse a los tiempos del Nuevo Testamento era, en los banquetes solemnes judíos, poner al fin de la comida un pan encima de la mesa para indicar que no se servían más platos. Se pasa entonces la llamada «segunda agua», caliente esta vez, para lavar las manos. Se sirve la tercera copa de vino, a la que se daba especial importancia; era la llamada «copa de la bendición»³⁴, expresión precisamente que S. Pablo aplica a la copa eucarística (1 Cor 10,16); se llamaba así porque sobre ella se pronunciaba la «acción de gracias» que concluía la cena. Una vez preparada, y

33 Idem

34 Blumenkranz, Bernhard, Op Cit, 84 - 86 p.p.

recitada una breve oración, el que presidía se incorporaba en su lecho, tomaba con ambas manos la «copa de bendición», la levantaba un palmo sobre la mesa, y así la sostenía con la mano derecha sola. En esta actitud pronunciaba la triple «bendición» con que daba a Dios «gracias» por sus beneficios. Por último se recitaba la segunda parte del Hallél y (en tiempos posteriores) se servía la cuarta copa. S. Pablo dice expresamente que la copa que Jesús usa para instituir la Eucaristía es la de «después de cenar» (1 Cor 11,25)³⁵, la que llama «copa de la bendición»; también (Lucas 22,20) entiende que la copa eucarística es la de «después de cenar». Se puede tener, pues, por cierto, que el vino consagrado por Jesús es el de la tercera copa al final de la cena judía.

Aunque no todas las opiniones coincidan, la reproducción más verosímil de los hechos parece ser como sugiere Tristan; Jesús observa el rito tradicional hasta comer el cordero. Luego, apartándose de lo tradicional, se levanta, lava los pies a los discípulos con la «segunda agua» y se sienta (Juan 13,2-12). Pronuncia los desahogos teniendo ganas de «comer esta pascua» con sus discípulos, porque ya no comerá otra. «Entonces prepara «la copa de la bendición» (que Lucas 22,17 llama «una» copa), pronuncia sobre ella la «bendición» de «acción de gracias», y advierte a sus discípulos que esta copa es para ellos, pues Él, que normalmente debía beber primero, no beberá de ella; porque va a contener su propia sangre»³⁶. La deja preparada pero no la consagra. Luego toma pan, posiblemente el pan que señalaba el fin de la comida, pronuncia sobre él una (tradicional o nueva) «bendición» de «acción de gracias», lo consagra, lo parte y lo extiende a sus discípulos. Él no come tampoco de este pan. Entonces es cuando consagra «la» **copa** antes preparada y la da a beber. Terminado el rito eucarístico, Jesús y los suyos cantan la segunda parte del Hallél (Mt 26,30; Mc 14,26), y salen para Getsemaní, al otro lado del Cedrón.

El ágape y la eucaristía

En la recámara del sacramento «A2» un fresco que muestra a Moisés intentando levantar la roca para el paso del agua, en esta agua un pescador en la línea levanta un pescado, arriba siete personas conviven mientras comen. Podemos sugerir la idea del bautismo para llegar a la eucaristía. Este fresco juega con los dos registros. El fresco de Moisés no está ligado directamente con el bautizo, pero sí esta ligada la eucaristía con la comida de los siete personajes.

35 Biblia, Libro de los Corintios.

36 Blumenkranz, Bernhard, Op Cit, 85 p.p.

Encontramos en las catacumbas, la representación de la eucaristía como himnos, rezos y sacrificios. En el Nuevo testamento la eucaristía aparece frecuentemente, a veces es remplazada por el griego **eulogia** el cual es su sinónimo primitivo. En los actos propios de San Pablo en medio de una celebración dando las gracias, rompe el pan y lo come. Pero el momento esencial, es diferente a los otros, es el de la última cena o la implementación de la eucaristía tomando un valor fundamental para los cristianos.

Lucas describe el momento: “hasta que la hora vino, Jesús en medio de la mesa y los apóstoles con él, diciendo: Yo ardientemente diré, comer este pan con vosotros antes de sufrir, cada uno, diré jamás comeré hasta que ese día que sea el reino de Dios, levantando esta copa doy gracias, después tomo el pan y dio gracias, este es mi cuerpo quien doy a ustedes hacer esto en memoria mía”³⁷.

Es claro que tales parábolas no pueden ser comprendidas a través de la muerte y de la resurrección después de que él las pronuncia. Nosotros renovamos un concepto fundamental del cuerpo de Cristo, a la vez un cuerpo místico, espiritual en tanto que es el cuerpo de gloria y el cuerpo físico del destino y el sacrificio.



Ágape. Catacumba de San Calixto

La expresión de romper el pan, es de origen judío como ya lo mencionamos anteriormente y se refiere a una comida ordinaria donde el que la precede pronuncia una bendición antes de partir el pan. Nada se refiere a eso que los judeos - cristianos implementaron como nueva la conmemoración de la eucaristía, esta era una costumbre típica de los judíos difundida en el mundo pagano al mismo tiempo que la fe cristiana sería rechazada. Esto hace que nos encontramos restos de celebraciones conocidas como Ágape de otras partes como banquete eucarístico, mismo que si nos vamos a lo que precede al ágape habla sobre el misterio de los Corintios, a Jerusalén como a Roma. Toda las veces Tertuliano describe al ágape de la eucaristía así como Pablo: “Cada vez,

37 Biblia. Nuevo Testamento

en efecto que comamos este pan y que bebamos esta copa anunciaremos la muerte del señor hasta que él regrese”³⁸.

Existen versiones que proponen que en ciertas regiones, una liturgia primitiva se dividía en dos partes, la primera en memoria de la muerte de Jesús (ágape) y la segunda en comunión con su resurrección (la eucaristía). No olvidemos que la muerte de Cristo era para los primeros cristianos el ejemplo exaltado de su propia muerte y un preludio necesario de la futura resurrección. *Juan dice*: XXI, 12-13 en la catacumba de San Calixto “se encontraban reunidos siete discípulos al borde del río Tiberiades (orilla occidental del mar de Galilea, distrito norte de Israel) cuando se les apareció Cristo ya resucitado y los invitó a almorzar. Los discípulos en un primer momento no sabían si preguntar quién era. Sin embargo pronto entendieron que quien estaban señalando era Jesús que les ofreció pan y se los dio y de igual forma el pescado”.



Ágape. Catacumba de Priscila

Por su parte *Lucas* cuenta XXIV, 13- 35 que dos discípulos se encuentran con el Cristo resucitado. Él lo adivina, porque estaba en la mesa con ellos, tomando el pan y dando la bendición, después los rompe y se los da y por eso lo reconoció.

De ese modo estas dos comidas en compañía de Jesús resucitado se refieren a la eucaristía. En efecto después de la Cena, que es el sacrificio real de la resurrección, sirve como punto de partida a la representación cristiana que también tiene su relación con la cena funeraria que los paganos tenían la costumbre de celebrar -los *collegias*- reconocidos por las autoridades romanas.

La idea de materializar estaba en mostrar la eucaristía hacia la multitud. Presentar el banquete escatológico haciendo sugerir que la eucaristía está en este espíritu no solamente en una imagen o en la anunciación de este banquete o ágape, pero su realización actual es a través del cuerpo místico.

38 Idem

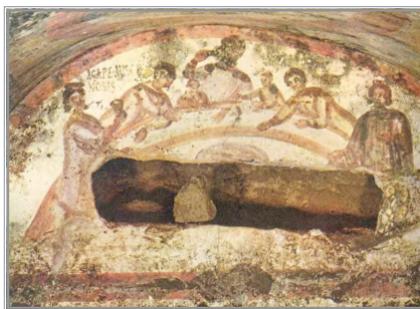
Es muy celebre el fresco de la catacumba de **Priscila** donde se puede leer tres niveles diferentes. Se ve un hombre a la derecha sobre un taburete, con un pan, detrás de él seis personas, hay una o dos mujeres. Frente a ellos hay una mesa de media luna en la cual se encuentra dos platos y un vaso. Para las autoridades paganas esto demostraba un banquete funerario como era reconocido en la antigüedad.

Esta es la representación típica de un ágape fraternal, pero notamos que todavía se encuentran las siete personas realizando una alusión de los siete apóstoles que se mencionan en el pasaje de Cristo resucitado.



Eucaristía. Catacumba de San Calixto

En la catacumba de **San Calixto** en la recámara de los sacramentos encontramos la misma mesa con siete personas conviviendo y dos platos pero delante hay ocho panes evocando la multiplicación de los panes, estos tienen una marca de una cruz o una estrella que los designan discretamente como parte de una escena eucarística.



Catacumba san Marcelino y San Pedro

Por su parte el cambio del agua en vino podría, en efecto, servir de símbolo hacia un cambio de vino en sangre de Cristo. En la catacumba de San Pedro y San Marcelino, encontramos a mediados del siglo III un banquete igualmente precedido por la media luna, los siete personajes (dos mujeres) pero delante

está dispuesto una pequeña tabla con tres pies: Portando un plato, a la derecha el Cristo se dispone el pan y hay seis vasijas que están delante de cada uno, aquí se yuxtaponen las escenas del ágape y la de la multiplicación de los panes.

El símbolo del Pez

Entre los símbolos empleados por los cristianos primitivos, el del pez es posiblemente el de mayor importancia. Aunque el uso del pez en el arte pagano primitivo como un signo netamente decorativo es antiguo y constante, la referencia escrita más antigua del símbolo del pez es de “Clemente de Alejandría, nacido alrededor del 150, quien recomienda a sus lectores (Paedagogus, III, XI) el grabar sus sellos con una paloma o un pez”³⁹. Clemente no consideró necesario dar una explicación para esta recomendación, por lo que podemos con toda seguridad concluir que el significado de ambos símbolos era conocido. De hecho, por algunos monumentos sabemos que el símbolo del pez era conocido para los cristianos mucho antes que el famoso alejandrino naciera. En monumentos romanos tales como la Capella Greca y las Capillas del Sacramento de la catacumba de San Calixto, el pez era utilizado como un símbolo en las primeras décadas del siglo segundo.



Catacumba San Calixto

Al igual que el cordero y las palomas, los peces representan a veces las almas que el Divino Pescador recoge en sus redes. Esta asimilación llegó a ser relacionada con la vocación de los apóstoles, reclutados los cuatro primeros entre los pescadores del lago Genesaret y convertidos después en pescadores de almas.

A primera vista el símbolo cristológico del pez se explica más fácil que la paloma y el cordero. Si lo adoptó el arte cristiano primitivo fue quizás en

39 Fréderick Tristan, Op Cit, 114 p.p

recuerdo del dios pez babilónico *Oannes*, pero, sobre todo, porque su nombre griego ***Ichtus*** es el acróstico de Jesucristo.

Ichtus⁴⁰ es uno de los dos modos griegos utilizados para traducir al hebreo *dâg* que significa pescado. La otra palabra es *kétos* que, al contrario del griego, en hebreo significa peces como el atún o cetáceos como las ballenas, la orca y los monstruos marinos. Los hebreos no tenían palabras para designar a esas especies, mientras que el griego tenía hasta cuatro palabras.

La ley defendía “toda imagen de pez que vive en las aguas debajo de la tierra”. Y los filisteos tenían un dios del pez que venía del hebreo *dâg*. Los fenicios y cartagineses se hacían enterrar con amuletos en forma de pez.

Los judíos devotos de nuestra era no tenían la misma repulsión, el pez podía simbolizar el agua viva. El pez adopta a veces la forma de un delfín que, se creía, salvaba a los naufragos y que nada, escoltándola, junto a la barca de la Iglesia o incluso la lleva sobre su dorso, como símbolo de Cristo sosteniendo a su iglesia.

El símbolo como tal pudo haber sido inspirado por la multiplicación milagrosa de los panes y peces o por la comida de los siete Discípulos luego de la Resurrección, en las orillas del Mar de Galilea (Jn. 21:9), pero su popularidad entre los cristianos se debió principalmente, al parecer, al famoso acróstico compuesto por las iniciales de cinco palabras griegas que forman la palabra pez (*Ichthys*), palabras que describen de forma breve pero clara el carácter de Cristo y su pretensión con respecto a la fe de sus creyentes: “*Iesous Christos Theou Yios Soter*, es decir, Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador”⁴¹.

Sin embargo sólo tenía sentido para los iniciados y desapareció en el siglo V al mismo tiempo que el uso del griego en la iglesia romana.

El símbolo del Ancla

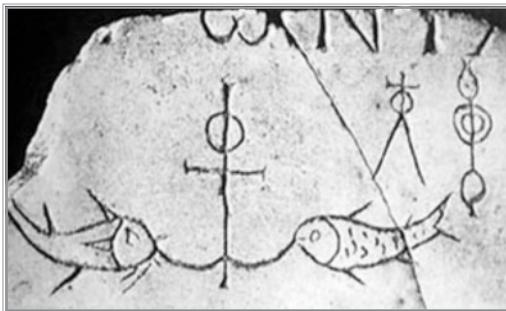
El hacha “causaba problema por su denominación de cruz disimulada que se haya en una situación diferente respecto al ancla. Esta se encontraba primitivamente dentro de los símbolos griegos”⁴², y al igual para los latinos significa la esperanza remarcando la espera de la estabilidad. En efecto, el barco que rápido en una tormenta espera llegar con bien al puerto y echar el ancla. Después el portarla significaba un saludo de paz.

40 Jean Daniélou, *Op Cit*, 123 p.p

41 *Idem*

42 Jean Daniélou, *Op Cit*, 75 p.p

Esta analogía aparece con frecuencia en la literatura profana y es muy rara su asociación con la muerte y el más allá. Encontramos el ancla sola sobre las tumbas paganas de personas asociadas a las labores marítimas.



Simbolo Ancla. Catacumba de Priscila

San Pablo declara en la esperanza nosotros tenemos el ancla del alma, es sobre todo sólida y pertenece más allá de lo que vemos, donde está entre nosotros Jesús, el precursor. “El ancla es el testimonio de esa felicidad eterna y de la paz prometida, es por eso que sobre los epitafios más antiguos de la catacumba de Priscila (finales del s. II) encontramos el símbolo del ancla”⁴³. Estas suman cien y aparecen tanto solas como acompañadas del pez o de una palma. Su forma es muy simple, es una figura alargada rematada por un anillo complementada con dos brazos en los extremos. En algunas ocasiones aparece una segunda forma alargada intercalada en los brazos. Otras veces los brazos representan colmillos que se cierran formando una salida en punto de flecha. Es más frecuente el uso de una barra horizontal sobre el anillo superior haciéndolo más parecido a la figura de la cruz, y se le empieza a nombrar ancla cruciforme.

No está de más mencionar que la idea de disimular a cruz con la forma de esta ancla llega muy tarde; se encuentra a partir del s. II en las catacumbas romanas y es muy frecuente que se acompañe con la figura del pez.

En la catacumba de Priscila se encuentran estos símbolos en una gran placa de mármol en donde el ancla dirigida, a la derecha y a la izquierda la cual precede un pez igualmente dirigido a la boca. Tiende a lo alto de la barra horizontal, formando una cruz. La intención es certera de la idea de consagrar ese pez particular en lo más alto del cristianismo por lo mismo la comprensión del ancla sin el pez no podría ser total. Por esta razón el estudio precede de

43 Idem

un pez. En el medio palestino se puede entender esta ancla que simboliza la espera que penetra en la felicidad eterna y el pez nos tiene constatado que podría representar el agua viva, purificante (el bautizo).

Pero si el ancla es la esperanza, el delfín es el agente que obra dicha esperanza, por lo tanto que se puede encontrar sobre innumerables sarcófagos paganos donde se evoca el cruzar el paraíso. Rara vez se acompaña del ancla o tridente, símbolo de Neptuno.



Capilla de los Sacramentos. Catacumba de san Calixto



*C*ONCLUSIONES



Aunque es evidente que los primeros cristianos no partieron de la nada, ni en cuanto al tipo de los motivos que emplearon, ni en cuanto a la manera en que los organizaron y les dieron el sentido dogmático deseado, hay que insistir en la novedad y en la originalidad de las experiencias cristianas.

Distinguimos en este arte símbolos como el pez, los panes, el orante, el pavorreal y ellos son interpretados a partir de su contexto histórico, así el símbolo, como un signo que, a través de su significación inmediata y manifiesta, hace referencia a otra significación que se revela y oculta en la anterior representa algo más que su significado inmediato. Añade un nuevo valor a un objeto o acción: un contenido espiritual, como lo vemos reflejado en este caso.

Es decir que, hablar de una “significación” es no sólo considerar su composición material, si nos contentamos con describir los signos únicamente en cuanto a una sola naturaleza física, nos vemos de nuevo conducidos a una suma de sensaciones, a simples cualidades como lo serían los sentidos del oído, olfato, vista y tacto. Lo que resulta es esa sensibilidad que trasciende a una espiritualidad.

El cristianismo retoma la imagen pagana y la palabra judía, enlazando conceptos para unificar la fe cristiana y propiciando un futuro dogma en los primeros convertidos. No podemos dejar a un lado los elementos constitutivos propios de cada religión, elementos que serán retomados como una estrategia para aplicarlos con una reinterpretación y reestructuración de sus componentes, sin embargo estos devotos comenzarán una búsqueda para difundir las principales enseñanzas del hijo de Dios: Jesús, esta propaganda transformará la palabra en imagen, la imagen en un signo y de un signo a un símbolo, para llegar a lo que es la actualidad, un Icono cultural.

No es casualidad que encontremos analogías paganas con las cristianas ni con las judías al cristianismo, este tuvo un origen donde historias y elementos significativos simbólicos son retomados, de esta forma era mucho más sencillo partir con una base bien sustentada ante la sociedad para que al final sólo cambiara quizás el nombre del personaje y el sentido del evento, siempre enfocándolo en un escrito o comentario por un personaje que tuvo contacto directo o indirecto con Cristo o con los apóstoles.

Quizás las versiones entre estos testigos directos o indirectos de Cristo no son completamente confiables, ya que los primeros cristianos parten de una interpretación personal, no de una razonada en mutuo acuerdo bajo un concilio general, el manejar cada óptica o cada punto de vista nos hace entrar

en distintos conflictos de representación ya que en este punto el representar una escena de Cristo variaba dependiendo del lugar; como ejemplo tenemos las imágenes del “ágape” o la “eucaristía” que muchas veces eran confundidas por la carencia de elementos simbólicos representados que integran el concepto de la eucaristía conocida en la actualidad.

Todas las figuras son representadas pictóricamente aisladas entre sí, para dar pie al simbolismo. Cada una de ellas tiene una significación religiosa en sí misma, por lo tanto no se realizan estudios compositivos, es decir, no siempre se relacionan las figuras porque en último término están representadas única y exclusivamente por la simbología religiosa, además para potenciarla, el pintor cristiano no duda en romper la proporcionalidad figurativa, por ejemplo, en la Orante que estamos comentamos las manos son más grandes y desproporcionadas y se destacan al igual que la figuración en un único plano frontal al espectador. Este recurso se realiza para destacar la simbología de la plegaria.

Desde la perspectiva del diseño esta investigación aporta una lectura visual que implica el entendimiento de los signos, entendiendo que el diseño actual puede (y muy probablemente debe) nutrirse de metodologías que, si bien cuestionables en su comprensión y aplicación práctica, sí hacen posible fortalecer el conocimiento de la historia de la producción de imágenes visuales.

“Hay que ser originales”, se nos repite hasta el cansancio en el aula, sin embargo, ¿cómo poder serlo si no somos capaces de reconocer el origen de algunos símbolos? O peor aún, ¿cómo probar originalidad cuando nuestras lecturas son pobres, deficientes y unívocas?

Los preceptos teóricos lejos de ser una carga deben ser el combustible del diseñador, su manejo como herramienta en la producción visual puede convertirse en algo tan familiar como el clic de un ratón y debe sustituir el “copiar y pegar”.

Esta investigación pretende generar incomodidad, pero esa incomodidad que precede a la inquietud por conocer, por producir algo nuevo. El tema evidentemente no es fácil, el periodo artístico lo es menos, pero precisamente en esta aridez es que considero que los conceptos pueden sobresalir. Es también un llamado a revalorar los aspectos teóricos del diseño, la profesionalización pasa por esa ruta.

Personalmente, descubrí cosas nuevas, no sólo los datos y significados de algunas imágenes que conforman parte de mi entorno, sino también me

descubrí como una idealista del diseño; al reflexionar sobre la profunda religiosidad con la que los primitivos artistas cristianos se apropiaban de un espacio y de una ideología, pude tener un atisbo de lo que puede ser una producción comprometida más allá de puritanismos técnicos; en esos casos el mensaje sí importaba y he ahí la belleza de la imagen.



*B*IBLIOGRAFÍA



Ariés Ph. Y Duby, G, Del Imperio romano al año mil, Madrid, Taurus, 1987. 348 p.p.

Badawy A, “L’Art Copte. Les influences hellénistiques et romaines”, Bulletin de l’Institut d’Égypte, XXXIV-XXXV, 1953, 212 p.p.

Badawy A, Guide de l’Égypte chretienne. Musée Copte, églises, monastères, El Cairo, 1953. 212 p.p.

Badawy A, “La stèle funéraire copta à motif architectural”, Bulletin de la Société d’Archéologie Copte, XI, 1945, 301 p.p.

Badawy A, L’Art Copte. Les influences égyptiennes, El Cairo, 1949. 212 p.p.

Blumenkranz Bernhard, Le Juif médiéval au miroir de l’art chrétien, Paris, Études Augustiniennes, 1966. 160 p.p.

Bravo Gonzalo, Historia del Mundo Antiguo Una introducción critica, Madrid, Alianza, 1995, 369 p.p.

Bravo Gonzalo, Revolucion y Spatantike. Problemas de método en el análisis histórico de la sociedad Tardorromana, Zephirus, 1976, 454 p.p.

Bréhier, Louis, L’art chrétien: son développement iconographique des origines à nos jours, Paris, H. Laurens, 1928, 268 p.p.

Cabral Perez Ignacio, Los simbolos cristianos, Mexico, Trillas, 1995, 221 p.p.

Choppy Etienne, L’Annonciation, Marseille, France, Editions AGEP, 108 p.p.

Cooke Bernard J, Christian symbol and ritual : an introduction, Gary Macy New York : Oxford University Press, 2005, 178 p.p.

Ernst Cassierrer, Filosofía de las formas simbólicas I “el lenguaje, México, Editorial Fondo de Cultura Económica. 2003 270 p.p.

Erwin Panofsky. Estudios sobre Iconología. España, Editorial Alianza Editorial, 564 p.p.

Estela Ocampo, Martín Peran. Teorías del Arte, Barcelona. Editorial Icaria, 1991, 96 p.p.

Federico Revilla, Diccionario de iconografía y simbología, España, Ediciones Catedra, 2007, 325 p.p.

Frédéric Tristan, Les premières images chrétiens. Du symbole à l'icône. Francia, Fayard, 1996, 576 p.p.

Gérald Gassiot Talabot, Pintura Romana y Paleocristiana, Madrid, Editorial Aguilar, 2002, 229 p.p.

González Isidoro José, Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de Cristo en la ciudad de Carmona, 2003, Revista Carel N° 1 (Páginas 252 – 253).

Grabar, Andre, El primer arte cristiano, (200-395), Traducción de Luis Hernández Alfonso. Madrid, Editorial Aguilar, 1967 327 p.p.

Hubertus Butín, Diccionario de Conceptos del Arte Contemporáneo. Barcelona, Editorial ABAD, 248 p.p.

Inman Thomas, Pagan and modern Christian symbolism. New York, (1820-1876), Peter Eckler Publishing Company, 1962, 321 p.p.

Jean Daniélou, Les symboles chrétiens primitifs, Francia, Éditions du Seuil, 1961, 121 p.p.

Jean Gronding, ¿Que es la Hermenéutica?, España, Editorial Herder, 2008, 176 p.p.

Juan Francisco Esteban Lorente, Tratado de Iconografía, España, Ediciones Istmo, 1979, 323 p.p.

Krautheimer Richard, Arquitectura paleocristiana y bizantina, Madrid, Cátedra, 1992. 296 p.p.

Macmullen R, Corruption and the decline of Rome, Cambridge Mass, 1988, 231 p.p.

Macmullen R, Enemies of the Rome Order, Cambridge Mass, 1966, 210 p.p.

Manuel Vehga, “Arte Paleocristiano” , <http://www.imperiobizantino.com.artepal.pdf>

Martín González, Historia del Arte, Madrid, Editorial Gredos, 1974. 321 p.p.

Mauricio Beuchot, [Hermeneutica, Analogía y Símbolo](#), México, Editorial Herder, 2004, 191 p.p.

Mauricio Beuchot, [Tratado de Hermenéutica Analógica; Hacia un nuevo modelo de interpretación](#), Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Editorial ITACA, 1997, 207 p.p.

Miitre E, *Descomposicion del orden romano (siglo IV)*.Barcelona, Ariel, 1995, 235 p.p.

Monique Sherrer, Frédéric Mazuy, Erwann Surcouf, [Le dico des symboles chrétiens dans l'art](#), Francia, Bayard, 2009, 112 p.p.

Omar Calabrese, [Cómo se lee una obra de Arte](#). México, Editorial Catedra, 2001, 130 p.p.

Omar Calabrese, [El lenguaje del Arte](#). México, Editorial Paidos. 1997, 279 p.p.

Othmar Keel, [La iconografía del antiguo oriente y el antiguo testamento](#), España, Editorial Trotta, 2007, 424 p.p

Pacioli Luca. [La Divina Proporción](#). 1548.

Robertson D.S, [Arquitectura griega y romana](#), Madrid, Ed. Cátedra. Col. Arte. Grandes Temas, 1988, 220 p.p.

Rolf Toman. [El Arte en la Italia del Renacimiento](#). España, Editorial Konemann, 2005, 621 p.p.

Romero García Eladio, [Las catacumbas de Roma](#). Madrid, En Historia, 1991. 118 p.p.

Romero Gracia Eladio, [Las catacumbas de Roma](#). España, Editorial en Historia, 1991. 118 p.p.

Rudolf Arnheim, [Arte y percepción visual](#). España, Editorial Alianza Forma, 1995, 512 p.p.

Rudolf Koch, [El libro de los símbolos](#). México, Editora y Distribuidora tomo II México S.A ,1994, 128 p.p.

Sánchez SalorSÁNCHEZ SALOR, E.: [“Polémicas entre paganos y cristianos”](#), Madrid, Akal, 1986.

Stevenson, James, *The catacombs : rediscovered monuments of early Christianity*, (1978), London : Thames and Hudson

Umberto Eco. *La Estructura Ausente, Introducción a la Semiótica*, México, Editorial Debolsillo. 2005, 446 p.p.

Umberto Eco. *Tratado de Semiótica General*, México, Editorial Debolsillo, 2005, 461 p.p.

Ward-Perkins, John B, *Arquitectura romana*, Madrid, Col. Historia Universal de la Arquitectura, 1990, 228 p.p.

Zovatto Paolo Lino, *Il Mausoleo di Galla Placidia, architettura e decorazione*, Ravenna, Edizioni A. Longo, 1968, 661 p.p.