



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**LA CONFIGURACIÓN ICONOGRÁFICA DEL ROSTRO DE DIOS EN
CRISTO**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

VILLALVA JIMÉNEZ, JULIO CÉSAR

ASESOR: RUILOBA AUSSIN, JAVIER

MÉXICO, D. F.

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Mi más sincero agradecimiento a los maestros Javier Ruiloba Ausin, Juan Martín Vásquez Kanagusico, Arturo de la Serna, Pablo Kubli y Francisco Estrada.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Julio César
Villalva Jiménez
FECHA: 26-05-2004
FIRMA: [Firma manuscrita]

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Danzón dedicado a Victor, a Magos, a Garbiñe, a Naroa, a Rocío, a Hugo, a Liliana,
a Amanda y demás familia que les acompañan: Turututúturúturutú...

**Dios perdona todo menos
las pendejaditas.**
Dicho popular.

Índice

Introducción.	5
I. ¿Por qué Dios tiene ese rostro?	7
Capítulo 1. La Iglesia y su relación con la imagen.	8
1.1 Los autores bíblicos como primera fuente.	8
1.2 Sincretismo cultural en la formación de un nuevo culto.	9
1.3 La conformación gramatical como antecedente iconográfico.	11
1.4 El símbolo y el icono.	12
1.5 La Iglesia y su renuencia a la imagen.	16
Capítulo 2. Estado y enajenación iconográfica.	18
2.1 El Estado y el uso de la imagen religiosa.	18
2.2 La imagen de la cruz como estrategia de Estado.	19
2.3 Objetos sagrados, el retrato imperial, y el retrato funerario.	21
2.4 La súbita aparición de la aquerópita.	23
2.5 Iconografía monetaria.	25
Capítulo 3. La legislación de la imagen religiosa: Iglesia y Estado.	27
3.1 Los Concilios ecuménicos.	27
3.1.1 Concilio de Nicea.	27
3.1.2 Concilio Trullano.	28
3.1.3 Primer Concilio iconoclasta.	29
3.1.4 Segundo Concilio iconoclasta.	30
3.1.5 Segundo Concilio ecuménico de Nicea.	30
3.1.6 Concilio de Santa Sofía.	32
3.1.7 Triunfo de la Ortodoxia.	32
3.2 La imagen de Cristo entre Oriente y Occidente.	33
3.3 Concilio de Trento. Determinación iconográfica.	35
Capítulo 4. La imagen de Cristo: sincretismo.	39
4.1 La Encarnación como representación verídica: Europa, siglo XVI.	39
4.2 Interpretación e intervención iconográfica: América, siglo XVI.	41
4.3 Del siglo XVI al XXI: apropiación de la imagen religiosa.	44

II. ¿Qué motivos influyen para que este tema sea una constante pictórica en mi obra, durante diez años de producción?	46
Capítulo 5. Condicionamiento cultural.	47
5.1 De lo social e histórico a lo individual y creativo.	47
5.2 Interpretación.	50
5.3 Intervención.	54
5.3.1 Épocas de representación iconográfica.	57
5.3.2 Modos de producción.	58
5.3.3 Esferas sociales y estereotipos culturales.	59
5.4 Apropiación.	60
5.4.1 La ironía como recurso pictórico.	63
5.5 Segunda apropiación: en torno a una imagen.	65
Conclusiones.	68
III. ANEXOS. Comentarios de diversas personalidades en torno a la obra.	71
Comentarios de Vía...X. Camino a la cruz.	72
A QUIEN CORRESPONDA. Alberto Hajar Serrano.	72
ARDE EL SILENCIO. César Delgado Martínez.	73
LOS "CRISTOS" DE JULIO CÉSAR VILLALVA. Svetlana Vasílieva.	74
EL TEOLOGICO STREAP TEASE. Germán Rodríguez Sosa.	77
DANCIN PARA DOS. Germán Rodríguez Sosa.	79
Comentarios de Ópera Omina.	80
ÓPERA OMINA. Juan Manuel D. Serna.	80
LA OPERA DESCUARTIZADA DE JULIO CÉSAR VILLALVA. Germán Rodríguez Sosa.	82
BAJO EL SIGNO DE CANTATA NOCTURNA. César Delgado Martínez.	83
Comentarios de Responso.	84
RESPONSO, DE JULIO CÉSAR VILLALVA: ORACIÓN COMPROMETIDA POR ACTEAL. Mónica Mateos.	84
Bibliografía.	86

Introducción.

La presente tesis es una investigación acerca de la configuración iconográfica del rostro de Dios en Cristo, en dos partes: La primera revisa su conformación histórica, desde las primeras imágenes paleocristianas hasta su representación antropomorfa; y la segunda la analiza como motivo temático inmerso en mi producción pictórica de 1991 a 2001.

Dos preguntas dan origen a este trabajo: ¿Por qué Dios tiene ese rostro? y ¿Qué motivos influyen para que este tema sea una constante pictórica en mi obra, durante diez años de producción?

Para dar respuesta a la primera interrogante, abordo la investigación siguiendo un esquema histórico e iconográfico, que lejos de buscar la profundidad y el detalle exhaustivo es realizado con un carácter meramente expositivo de los hechos (tampoco se pretende entrar a discutir los problemas de corte teológico que la imagen suscita), que únicamente destaca algunos momentos que nos orientan sobre el desarrollo representativo de la imagen de Cristo.

Siendo nuestro motivo de estudio un personaje bíblico, se indaga en los textos del Nuevo Testamento un posible viso que nos indique alguna descripción física de Jesús, como referente que haya influido en la postrera conformación iconográfica de sus facciones. De aquí, buscamos en las primeras imágenes paleocristianas aquellos patrones iconográficos que van dando cuerpo e identidad a la forma que va a ir adquiriendo el rostro de Cristo a lo largo de su historia, las influencias socioculturales que lo van a determinar iconográficamente, así como la actitud de los primeros Padres de la Iglesia, y el Estado en relación con la misma.

La intención es encontrar algún hilo conductor que nos explique cuáles fueron las determinantes históricas e iconográficas que dieron origen a una imagen representativa del Dios cristiano, particularmente a aquella que culturalmente ha conformado mi concepción religiosa. Se trata de encontrar en qué momento la representación se hace antropomorfa y cuáles son las razones de la configuración actual que encontramos en los santuarios religiosos de un país como México. ¿Por qué la imagen de Cristo es así? Lejos de conformarnos con una descripción de estilos artísticos, se buscan los patrones iconográficos, producto de cuestiones socioculturales, que le dan ese sentido, y que hoy por hoy, de este lado del océano, hemos asimilado como la representación de Dios.

Se trata de una imagen impuesta por la herencia cultural, reinventada iconográficamente, producto de un fervor que observo como un fenómeno del cual no estoy exento, que ha permeado mis propios intereses creativos y que he utilizado una y otra vez en diversas propuestas plásticas. De esto que, la segunda parte de la

tesis atiende a los motivos que influyen para que la imagen de Cristo sea una constante pictórica en mi obra, durante diez años de producción.

En esta parte se exponen las razones históricas y socioculturales, que condicionan mi interés por interpretar, intervenir y apropiarme del icono de Cristo en las diversas series pictóricas que desarrollo desde 1991 a 2001. Para el análisis de estas producciones plásticas recurro al legado cultural inscrito en la idiosincrasia mexicana que me aporta elementos de reflexión y un marco de revisión cultural en el que me reconozco.

Anexos al final de esta investigación, aparecen algunos de los artículos que personalidades relacionadas con el arte y la cultura han realizado de la obra revisada; lo cual si bien no aporta datos sustancialmente novedosos sobre el tema, sí enriquece y nos ofrece una visión sobre la percepción de la misma por parte de terceras personas.

I. ¿Por qué Dios tiene ese rostro?

Capítulo 1. La Iglesia y su relación con la imagen.

1.1 Los autores bíblicos como primera fuente.

Si intentamos hallar en la Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento) algún indicio descriptivo de cómo es el rostro de Cristo, o alguna aproximación a la conformación anatómica del Mesías, nos encontramos ante una serie de analogías diversas que surgen a partir del género literario bíblico que lo evoca. En el Antiguo Testamento, el profeta Isaías lo describe de la siguiente manera:

Así como se asombraron de él muchos —pues tan desfigurado tenía el aspecto que no parecía hombre, ni su apariencia era humana— [...] No tenía apariencia ni presencia; (le vimos) y no tenía aspecto que pudiésemos estimar. Despreciable y desecho de hombres, varón de dolores y sabedor de dolencias, como uno ante quien se oculta el rostro, despreciable, y no le tuvimos en cuenta.¹

El autor de los Salmos, nos proporciona una perspectiva diferente: “Eres hermoso, el más hermoso de los hijos de Adán, la gracia está derramada en tus labios. Por eso Dios te bendijo para siempre.”² En el caso del Nuevo Testamento, San Pablo expone: “Y si conocimos a Cristo según la carne, ya no le conocemos así.”³

Los diferentes autores bíblicos cuando hacen referencia a la humanidad de Jesús, mencionan sus actos, su grandeza espiritual, su posición frente a las leyes de la Tora con las que no coincide y su padecimiento. En el Nuevo Testamento asume la categoría central de Encarnación de Dios en su segunda persona, con ello Jesús posibilita a la carne —o la prepara—, como un vehículo que reconcilia a la humanidad con el Creador.

De Jesús el Nazareno, tenemos conocimiento a partir de los Evangelios Sinópticos, del 4º Evangelio de los hechos de los apóstoles y de las 14 cartas de San Pablo. Dichos testimonios se centran en el relato de sus frases, su enseñanza y su mensaje. Ninguno de los pasajes del Nuevo Testamento describe físicamente a Jesús. A lo más, encontramos referencias a él como las que nos proporciona San Lucas: “Jesús progresaba en sabiduría, en estatura y en gracia ante Dios y ante los hombres.”⁴ Ningún dato extra nos indica una postrera influencia iconográfica.

¹ [Is 52, 14; 53,2-3] *Biblia de Jerusalén*, dirigida por José Ángel Ubieta. Bilbao: Desclée De Brouwer, 1992, pp. 1776-1777.

² [Sal 44,3] *Ibid.*, p. 1221.

³ [2 Cor 5, 16] *Ibid.*, p. 2644.

⁴ [Lc 2, 52] *Ibid.*, p. 2358.

Los evangelistas pasan del invisible Yahvé, al configurable Cristo. Las antiguas escrituras se convierten así, en la preparación del advenimiento del Mesías, en donde Dios, que no tiene rostro (Moisés y Elías desean verlo, pero no pueden, y Job protesta contra esta lejanía), adquiere uno con Jesucristo. La abstracción suprema se convierte en la imagen visible del Dios que se venera. Su revelación posee las facciones del hombre, así de vago y general. ¿Es, entonces, *el hijo*, la primera representación divina? Podemos decir que sí, aunque las primeras imágenes representativas se empiezan a configurar casi dos siglos después de la presencia histórica de Cristo.

1.2 Sincretismo cultural en la formación de un nuevo culto.

El cristianismo no surge como algo aislado del tiempo y el espacio. Deviene directamente del judaísmo, y se ubica geográficamente en Palestina, en un ámbito fuertemente penetrado por el espíritu grecorromano, donde se habla griego, hebreo y arameo. De éstos idiomas el dominante es el griego, y su uso cotidiano introduce en el pensamiento cristiano conceptos, categorías intelectuales, metáforas, y connotaciones helénicas.⁵ Sus inicios están rodeados por una rica diversidad de cultos exóticos (griegos y asiáticos), y por las luchas políticas en Medio Oriente.

Todo este bagaje cultural condiciona iconográficamente al cristianismo, que lo utiliza dentro de su mensaje como medio de propaganda e identidad. Selecciona y administra diversos elementos simbólicos, conforme se va estructurando como culto:

La creación de nuevas imágenes en el cristianismo surgió [...] como fenómeno de adaptación y asimilación de formas ajenas en un momento en que fue necesario no sólo defender la nueva religión, sino convencer, convertir y triunfar.⁶

Los primeros símbolos paleocristianos surgen en las catacumbas por el año 200, y las primeras representaciones figurativas se registran en el primer tercio del siglo III. Antes de estas fechas no encontramos testimonios materiales, de lo que se deduce que, en los inicios del cristianismo, se prescindía de cualquier tipo de imagen de corte sacro.

La ausencia de imágenes en los comienzos de la religión cristiana se explica por su origen judaico, que se rige con los preceptos religiosos del Antiguo Testamento, los cuales prohíben la representación y la adoración a cualquier imagen. La ley mosaica en el Decálogo lo reglamenta: "No te harás escultura ni imagen alguna ni

⁵ Werner Jaeger. *Cristianismo primitivo y paideia griega*. México: FCE, 1965, p. 14.

⁶ Juan Carmona Muela. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo, 1998, p. 34.

de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni le darás culto.”⁷

Sin embargo el cristianismo con el correr de los siglos, va a conformar un cuerpo iconográfico en el que Jesús es evocado como Señor y Salvador: Verbo encarnado que desciende y se hace “imagen”, por amor.

Quienes conforman esta nueva religión son “judíos mesiánicos”; es decir, cristianos que bajo una fuerte influencia helénica estructuran el mundo con una doble visión. La primera en relación con la palabra, de tradición hebrea y monoteísta, fundada en la Escritura; la segunda, vinculada a la imagen, de tradición griega, dinámica, y plagada de figuraciones divinas. En esta doble visión cultural, que termina por fundirse, surge una serie de imágenes con las que se identifica a quienes forman parte de esta corriente religiosa, y que a su vez son utilizadas como un medio de propagación ante una población sociocultural heterogénea.

La naturaleza del cristianismo, en medio de las condiciones en las que surge, le obliga a rebasar sus propias fronteras. No se erige como religión exclusiva de un sector determinado; abre sus puertas para todo aquel que quiera entrar. Ya no se trata del poder de un grupo sacerdotal (rabínico) que monopoliza el otorgamiento y denegación de los bienes divinos.⁸ Ahora, se estructura una concepción del mundo fundada en la misión de Cristo, que por medio de su muerte y resurrección, redime a la humanidad y abre la perspectiva de una mejor vida, en ésta, y más allá de esta vida.⁹

Según Michel Gourgues,¹⁰ un alto número de adeptos son personajes socialmente segregados: samaritanos, pastores, usureros, orfebres, carniceros, jugadores y camelleros, entre otros, que depositan su fe en Cristo, y en la promesa de la segunda venida del Mesías (conocida como Parusía). La influencia de un medio cultural rico en religiones e imaginaciones, aunado a el carácter paternalista del mensaje cristiano, ofrece a los conversos la posibilidad de liberar su imaginación y recrear con ello, pese a la prohibición judaica, las primeras imágenes de su Salvador:

[...] el cristianismo aceptó prácticas y costumbres, antes ajenas pero ahora necesarias para facilitar el proselitismo entre la población. Entre ellas, la de imaginarse una representación material de aquello que se venera, costumbre tan arraigada en el paganismo que resultaba prácticamente imposible oponerse a ella.¹¹

⁷ [Ex 20, 4-5] *Biblia de Jerusalén. Op. Cit.*, p. 142.

⁸ Por lo menos la idea original es así, posteriormente ya como Iglesia, institucionaliza la gracia y ordena la religiosidad de las masas, con direcciones bien establecidas, según sus intereses.

⁹ Max Weber. *Sociología de la religión*. México: Colofón, 1991, p. 19.

¹⁰ Michel Gourgues. *Jesús ante su pasión y muerte*. Navarra: Verbo Divino, 1984, p. 49.

¹¹ Juan Carmona Muela. *Op. Cit.*, p. 17.

El éxito de esta nueva conformación religiosa va a radicar en su capacidad de expansión, apropiación, y asimilación cultural de elementos ajenos al propio culto. La misión de quienes profesan este credo, es la de propagarse, catequizar y organizar núcleos cristianos fuera del perímetro original, valiéndose de cuanto recurso les sea favorable para ello.

1.3 La conformación gramatical como antecedente iconográfico.

En las décadas que transcurren entre el tiempo en que Jesús ejerce su ministerio y la redacción de los distintos evangelios, el recuerdo de lo que él ha dicho y hecho, circula entre las diversas comunidades cristianas en forma de tradición oral. Posteriormente es escrita en los relatos neotestamentarios, los cuales, no son otra cosa más que testimonios de creyentes, que a la luz de la fe pascual redactan su visión sobre Cristo. Los primeros Padres de la Iglesia tienen el cometido de interpretar y traducir dichos textos, al tiempo que conforman el marco teológico que posibilite los elementos teológicos y las justificaciones adecuadas en torno al credo.

En este contexto surgen dos posiciones: una vinculada a la mirada judía (semita) que no acepta la representación, y la otra, de corte helénico que otorga espacio a la figuración imaginativa. En la primera corriente se encuentran: San Justino, quien comenta de Cristo “[...] se dignó nacer hombre sin hermosura, sin honor y pasible [...]”.¹² San Clemente de Alejandría, que apunta que Jesús no quiso tener belleza corporal para enseñarnos a volver nuestro rostro a las cosas invisibles.¹³ Orígenes, que le hace saber al pagano Celso, que Cristo “[...] al tomar un cuerpo mortal y un alma humana parece que sufre cambio y deformación [...]”¹⁴ y añade la curiosa teoría de que sólo le podían ver hermoso los que eran dignos de ello. Aún va más allá Tertuliano, que escribe “[...] su cuerpo, en lugar de brillar con celestial fulgor se hallaba desprovisto de la simple belleza humana.”¹⁵

Pero pronto se impone la corriente contraria, en la que se exalta la belleza “física” de Jesús. San Juan Crisóstomo cuenta que el aspecto de Cristo está lleno de una gracia admirable. San Irineo de Lyon menciona de Jesús que “[...] por ser Señor, es [...] hermoso en su figura.”¹⁶ San Jerónimo alude a la majestad divina oculta en Cristo que atrae, desde el principio, a los que lo veían. Y es San Agustín quien, en sus *Comentarios al Cantar de los Cantares*, populariza la visión de un Jesús, el

¹² José Vives. *Los padres de la iglesia. Textos doctrinales del cristianismo desde los orígenes hasta san Atanasio*. Barcelona: Herder, 1988, p. 78.

¹³ Francesco Trisoglio. *Cristo en los padres de la iglesia: las primeras generaciones cristianas ante Jesús*. Barcelona: Herder, 1986, p. 143.

¹⁴ José Vives. *Op. Cit.*, p. 283.

¹⁵ *Ibid.*, p. 351.

¹⁶ *Ibid.*, p. 143.

más hermoso de los hijos de los hombres, a quien se aplican todas las exaltadas frases que la Esposa del Cantar dirige a su Amado. Esta va a ser la imagen que los teólogos hacen suya a lo largo de la historia, y tratan de apoyar con todo tipo de argumentos, como es en el caso de Santo Tomás, que escribe en su momento: “[...] tuvo toda aquella suma belleza correspondiente al estado de su alma.”¹⁷

Todas estas menciones se perfilan como las primeras “descripciones” de Cristo en su razón gramatical, que no iconográfica, y sin duda contribuyen a las representaciones posteriores que de él se hacen. Por lo pronto el interés de los Padres de la Iglesia en los primeros siglos, se avoca exclusivamente a modelar el cuerpo teológico del mensaje mesiánico, manteniendo a distancia el problema de su configuración como imagen.

Esta cuestión no impide que, paralelo a la labor de los Padres de la Iglesia, empiecen a brotar intentos por “retratar” a Cristo. El fervor popular impulsa a que aparezcan las primeras imágenes del Salvador, de un Cristo que va a delinear la fe. En este proceso, la imaginaria que se cierne sobre la configuración divina y humana de Cristo, se desarrolla en un primer momento de manera simbólica, luego se apropia de esquemas convencionales de representación que devienen de otras corrientes religiosas, y posteriormente, se observa un desarrollo hacia escenas narrativas cristianas. Por supuesto que este orden de aparición no es lineal, ya que en su desarrollo se combinan las representaciones simbólicas, con las prefiguraciones humanas que nos remiten a la Encarnación de Dios. Lo simbólico se entreteteje con lo narrativo, y la tradición oral por fin desemboca en una tradición de corte representativa, como producto de una “evolución” propia de la religión cristiana.

1.4 El símbolo y el icono.

La práctica del culto cristiano y los recursos iconográficos que empieza a desarrollar, se da de manera clandestina. El Estado Romano la persigue como reacción al auge que va adquiriendo, pues suponen una célula de riesgo para el orden social y político del Imperio. Los cristianos se niegan a rendir culto al emperador en turno y a las divinidades correspondientes (cuestiones que forman parte de una práctica oficial dentro del Imperio), motivo que les confiere la calificación de ateos. Al negar los honores divinos al emperador, su ateísmo es, a la vez, subversión política. Por estas razones, su fe y manifestaciones materiales son sometidas a la clandestinidad; perseguidos y asesinados, tienen que profesar su creencia en secreto. Se resguardan en las catacumbas romanas, y es en estos lugares donde nace un lenguaje simbólico paleocristiano.

Es en Roma donde se crean, en el primer tercio del siglo III, las más antiguas figuraciones de Jesús. Los cristianos hacen de las catacumbas y de los sarcófagos,

¹⁷ Guillermo Pons. *Jesucristo en los padres de la iglesia*. Madrid: Ciudad Nueva, 1997, p. 214.

sus primeros soportes. Pero en ellos no se intenta representar un verdadero retrato sino que se conforman con el símbolo:

[...] hasta principios del siglo III, [los primeros cristianos] se contentan con un repertorio muy reducido de símbolos gráficos, análogos a las rosetas, la fronda y las vides judías (símbolos de fecundidad). Estos símbolos impulsan la metáfora hasta el reino animal. El pez (en el que la letra se hace imagen); el pavo real, símbolo de la inmortalidad; el cordero, de fidelidad. La Iglesia primitiva es hostil por principio a la representación de animales, al realismo figurativo y, absolutamente, a la estatuaria [...]. Y, sin embargo, la imagen se va a infiltrar poco a poco en el pueblo cristiano por abajo —la piedad inhumante— y por arriba —el interés político— [...] La prohibición monoteísta es superada por la simbolización.¹⁸

El lenguaje visual que utilizan estos pintores, proviene de la tradición cultural grecorromana, cuyos cánones están vigentes en el momento del nacimiento del arte cristiano. Las primeras representaciones son anicónicas, meros símbolos realizados en las catacumbas. Sin embargo, la religiosidad popular es, en la práctica, proclive a una representación figurativa más explícita, por lo que, con gran rapidez, surgen imágenes más elaboradas sobre temas evangélicos.

Las aproximaciones plásticas a la imagen de Cristo, se ensayan bajo la figura de un pastor adolescente o de un Orfeo que, con su música, amansa a los animales. En todos los casos se trata de un romano con su corto pelo, sin barba, con rasgos claramente latinos. Su configuración reproduce un esquema convencional que funciona para sugerir un tema, no lo narra, tan sólo lo muestra. Las imágenes carecen de rasgos particulares pero son operativas en la medida que pueden descifrarse sin equívocos. Los frescos de las catacumbas, van a evolucionar en la temática, a causa de la liturgia y de la nueva actitud frente a la estética clásica.

Los pintores empiezan a fusionar símbolos y narrativas iconográficas más evidentes. Se apropian de las influencias culturales de su tiempo, y elaboran un abanico más amplio de interpretación pictórica acorde al credo. Al margen de la opinión oficial, ya en la segunda mitad del siglo III comienzan a aparecer pinturas en las catacumbas con temáticas concernientes al Antiguo y al Nuevo Testamento, como el Sacrificio de Isaac, Daniel entre los leones, Jonás y la ballena, la Adoración de los Magos o el Bautismo de Cristo:



"Pez, Pan y Vino eucarísticos".
Cripta de Lucina, catacumba de Calixto.

¹⁸ Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 76.

Estos temas narrativos coexistieron con otros cuyo contenido era más simbólico, como el crismón, formado por la superposición de las dos primeras letras de Cristo en griego, X y P, el pez, como símbolo eucarístico o como anagrama de Cristo; el ancla, simbolizando la cruz o la esperanza.¹⁹

Estas imágenes son semejantes entre sí. Se reproducen los mismos motivos para evocar una idea en específico: su multiplicación y semejanza asegura la recepción del mensaje.

Los elementos iconográficos que van apareciendo dan testimonio de la elaboración de un fervor que se materializa. Al inicio se establecen signos que identifican a los devotos, posteriormente, estas imágenes son utilizadas como una especie de “plegaria ilustrada” dentro del servicio fúnebre, cuya función es la de interceder a favor del fiel que acaba de morir.



“El Buen Pastor”.
Catacumba de Calixto.



“Daniel entre los leones”.
Catacumba de Marcelino y Pedro.

La representación de los sacramentos del Bautismo y la Eucaristía, que se plasman bajo una apariencia gozosa, reviste la experiencia mortuoria de confianza en la promesa de una vida plena en el más allá. En la decoración de los sarcófagos aparecen imágenes de Cristo, y de los apóstoles Pedro y Pablo. La imagen simbólica de los inicios comienza a desarrollar descripciones, al recordar al personaje y los acontecimientos que evoca.

La comunidad cristiana, redimida, alimenta una devoción figurativa por el

Redentor. Aparecen símbolos y escenas narrativas que conmemoran al Cristo, su vida, sus milagros, su muerte y su resurrección, lo que provoca las tempranas muestras de iconización del rostro divino. Los pintores paleocristianos se apropian de tradiciones representativas de su época (el retrato funerario y la representación oficial del Emperador, entre otras), e imprimen un “nuevo” fervor figurativo.

Los encargados de pintar los temas cristianos, desarrollan esquemas iconográficos que obedecen al sentimiento de la comunidad. No se establecen detalles ni particularidades de los personajes retratados, salvo algunos elementos que



“El bautismo de Cristo”. Catacumba de Marcelino y Pedro.

¹⁹ Juan Carmona Muela. *Op. Cit.*, p. 17.

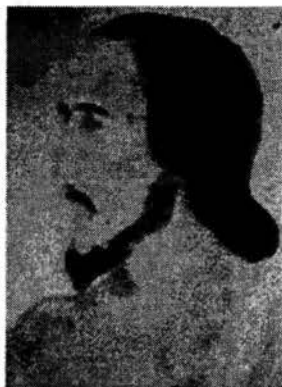
permiten diferenciar las referencias a Cristo del resto de las imágenes.

El desarrollo iconográfico adquiere un tono peculiar en la ciudad oriental de Dura Europos, donde pervive un testimonio (un mural) en el que se fusionan elementos simbólicos de inspiración clásica, escenas neotestamentarias que van sustituyendo a las del Antiguo Testamento, y detalles compositivos del "retrato" a Mitra (la configuración pagana de esta divinidad como personaje principal es rodeado con episodios de su "vida").²⁰



"Pintura mural de la sinagoga". Dura Europos.

Las primeras aproximaciones iconográficas a la imagen de Dios en su versión antropomorfa, empiezan a circular en el siglo IV. Sin embargo, encontramos la opinión de Ramón Puig²¹, que retoma testimonios de Franz Theodor Kugler, Sylvia Bogdanescu y Rex Morgan, para mencionar la existencia de dos imágenes de Cristo antropomorfo en una época más temprana a la anteriormente señalada. Estas imágenes se hallan en la *Catacumba Romana de Calixto* (que data del siglo I). La primera de ellas se encuentra en el cubículo llamado *Orpheus Cubiculum* y es un rostro barbado de perfil en lo alto del techo que se asocia con cualquier *imago clipeata* (retrato funerario) de la época. Se ignora la fecha exacta de su realización, pero estos autores la catalogan como producto de la mano de un pintor del siglo primero que ha visto a Cristo o al menos ha trabajado de acuerdo con las descripciones recibidas de un testimonio presencial, "[...] es sin duda el primer retrato conservado de Cristo, que lo presenta como buen judío sefardí y no en la forma estilizada de un joven greco-romano sin barba."²²



¿Primer retrato de Jesús?
Catacumba de Calixto.

A la entrada de otro *cubiculum* de la misma catacumba, se encuentra un Cristo *Pantocrátor* (imagen frontal y barbada en su acepción siríaca), fechado hacia el año 235 según X. Barral y Altet²³. A su costado se encuentra el retrato de Urbano I,

²⁰ "Según Carl Kraeling, las pinturas de Dura pueden considerarse con toda justicia como un precedente del arte bizantino." Jaroslav Pelikan. *Jesús a través de los siglos. Su lugar en la historia de la cultura*. Barcelona: Herder, 1989, p. 112.

²¹ Ramón Puig. *El rostro de Jesús, el Cristo. Paseo fenomenológico por dos mil años de iconografía cristológica*. Barcelona: Beascoa, 1998, p.18.

²² *Idem*.

²³ *Ibid.*, p. 22.

quien funge como Papa, del año 222 al 230, y cuya imagen, por la datación, se convierte en el patrón de los *pantocrátor* sucesivos.²⁴

Encontramos así, una doble tipología de representación de Cristo durante los primeros siglos: la primera, tiene que ver con las imágenes griegas, que nos presentan a un Cristo apolíneo e imberbe, que a veces sostiene sobre sus hombros a una oveja, se erige en taumaturgo al multiplicar viandas (las bodas de Caná), o seduce por medio del milagro (la resurrección de Lázaro). La segunda (que es el prototipo que se impone a lo largo de la historia), corresponde a la interpretación siríaca, donde se observa al Cristo Nazareno, con abundante barba y melena, apostado en viril presencia.²⁵



"Pantocrátor y el papa Urbano I".



Cristo apolíneo.



Cristo siríaco.

1.5 La Iglesia y su renuencia a la imagen.

Durante los primeros cuatro siglos de vida del cristianismo, los jefes eclesiásticos difunden el mensaje evangélico a través de sus escritos.²⁶ Interpolan libros enteros

²⁴ En cuanto a la fecha sugerida por Puig, y Barral y Altet, no podemos anexarnos a su veracidad, por carecer de testimonios iconográficos semejantes en la época propuesta. Este "estilo" empieza a figurar en el siglo IV, sin embargo, nos apegamos a las fuentes para exponer los hechos.

²⁵ Juan F. Esteban Llorente. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo, 1998, p. 200.

²⁶ Desde mediados del siglo II hasta el siglo IV, surge una extensa literatura dirigida a la comunidad cristiana y en especial, al sector político e intelectual del Imperio romano: "Los escritores no pretenden dirigirse a las masas iletradas, sino que dirigen su obra a quienes leen con el propósito de adquirir una mayor información. Hablan a los pocos que poseen cultura, entre ellos, los gobernantes del Imperio romano. [...] Los cristianos tenían que enfrentarse a la acusación de completo canibalismo, ya que en la eucaristía comían la carne y bebían la sangre de su Dios." Werner Jaeger. *Op. Cit.*, p. 45.

del mundo pagano con sentencias cristianas (o cristianizadas), y buscan en los escritos griegos anticipaciones de la nueva doctrina. Los precursores intelectuales del cristianismo, ante tal empresa, dejan al margen de sus preocupaciones teológicas el problema iconográfico (excluyendo a Tertuliano, quien anatemiza las profesiones de escultor y de pintor, ya que las vincula con la manufactura de ídolos).

Mientras los Padres de la Iglesia se encuentran argumentando el credo, la conformación iconográfica del cristianismo florece, de manera paralela, como un producto de la devoción popular. Las imágenes con temas cristianos proliferan en los lugares de culto, en las casas de sus seguidores, y no es sino hasta que los emperadores reconocen su valor y las introducen en el arte oficial gubernamental, que la Iglesia manifiesta interés en el asunto de su veneración:

Todo este auge del arte cristiano tuvo lugar al margen de las directrices de los jefes de la Iglesia, hecho que nos puede sorprender tanto más cuanto que, en vísperas del triunfo del cristianismo, bajo Constantino, un sínodo local, en Elvira, en España, (entre 305 y 312), estimó necesario prohibir, sino las imágenes en sí, por lo menos su presencia en las iglesias. [...] aun admitiendo que ese canon no concerniera a todo el conjunto de la Iglesia, demuestra que en la época constantiniana, y en vísperas de la "conversión" del emperador, la Iglesia permanecía fiel a los usos cristianos iniciales y excluía la imaginería cristiana por temor a la idolatría.²⁷

Durante los primeros siglos de nuestra era, la relación que mantiene la Iglesia con respecto a la imagen, si bien no es de indiferencia, si es de cautela, lo que la lleva a asumir una posición conservadora frente al uso de la misma, prohibiéndola. Sin embargo, no hay que olvidar que lo que impulsa la creación de imágenes, obedece a la necesidad popular de una comunidad que anhela, no argumentos teológicos sino imágenes con las que pueda identificarse.

²⁷ André Grabar. *La iconoclastia bizantina. Dossier Arqueológico*. Madrid: Akal, 1998, pp. 90-91.

Capítulo 2. Estado y enajenación iconográfica.

2.1 El Estado y el uso de la imagen religiosa.

Hemos de esperar hasta el siglo IV, con Constantino como emperador del nuevo Imperio Romano (de 306 al 337), y en vísperas de la batalla del puente Milvio (el 28 de octubre del 312), para que sobre la cabeza del Emperador, aparezca milagrosamente una cruz, que da pie a su conversión y a la oficialización del culto cristiano.

Como signo de sus triunfos militares, Constantino adopta el lábaro o crismón (símbolo constituido por la yuxtaposición de las letras griegas X y P), como emblema oficial, y en el año 315, lo acuña, en el dorso de la moneda en circulación. El emblema gobierna con Constantino, que lo introduce como valor monetario, imperial, material y divino, poniendo fin a la hostilidad que había estado enfrentando el cristianismo. La imagen de Cristo se monarquiza como Rey de reyes, y se genera la idea de que el emperador es su lugarteniente.

Más allá de la leyenda, son los intereses del Estado y del propio Emperador, los que posibilitan esta nueva dirección del culto. En el año 313, Constantino promulga el Edicto de Milán, en el que declara la libertad de confesión de la fe cristiana, otorga privilegios al clero y a las iglesias, pone a su disposición edificios, y manda construir basílicas para el desempeño oficial cristiano: "De la edad de las catacumbas los cristianos pasan a la de las basílicas."²⁸ En el año 324, tras vencer a sus adversarios, Constantino declara a Constantinopla como capital de la nueva Roma, y al cristianismo como religión oficial del Imperio.

Con este Emperador es el Estado el que se apropia del mensaje y la iconografía que vienen forjando el cristianismo, y los utiliza como estrategia política, con la que unifica los movimientos sociales y culturales de un imperio en vías de formación. La imagen imperial coincide con la imagen cristiana, por lo que el Estado hace suya la representación simbólica y estructura con ella, su dominio terrestre, teniendo al frente al emperador, de forma análoga al dominio celeste que encabeza Jesús. El Imperio se convierte así, en el reflejo de lo divino, y se rige bajo un orden político-religioso, donde la imagen de Cristo se adopta como medio de representación del poder del Emperador: "No es fácil gobernar a las almas sin imágenes, signos externos de la investidura, insignias públicas del poder."²⁹

²⁸ Mahmoud Zibawi. *Iconos. Sentido e historia*. España: Libsa, 1998, p. 134.

²⁹ Régis Debray. *Op. Cit.*, p. 81.

2.2 La imagen de la cruz como estrategia de Estado.

La imagen de la cruz en tiempos de Constantino, se renueva como emblema religioso que concilia la representatividad política con la fuerza divina de Cristo. Dicho símbolo, figura como un recurso cotidiano dentro de la comunidad cristiana primitiva, ya que se ocupa como talismán contra el mal.

En los anales históricos, Tertuliano expone: “[...] en cada paso que damos y en cada movimiento que hacemos, siempre que salimos o entramos [...] en todas las acciones corrientes de la vida cotidiana, hacemos la señal sobre nuestra frente.”³⁰ La señal de la cruz es la principal demostración de la existencia de una tradición no escrita que todos obedecen, y que está al margen de la Escritura. A esta señal se le atribuye poder, y es en esta apropiación, que el vulgo y el Estado recurren a su funcionalidad: “En unos apócrifos *Hechos de los apóstoles*, por ejemplo, el hacer la señal de la cruz sobre una puerta cerrada la abre milagrosamente para que entren los apóstoles: y en uno de los *Martirologios*, sirve para que un perro deje de ladrar.”³¹ Esta imaginaria popular se extiende a relatos sobre curaciones de enfermedades, de histerias, de fiebres, y de heridas en campos de batalla. Dentro de este abanico de mitos, por intermediación de la Iglesia se refuerzan elementos, como el poder del agua bendita, el de las reliquias, y el de la hostia consagrada en la eucaristía. Pero la que goza de un lugar preponderante, es la señal de la cruz, que tiene un vínculo inmediato con la crucifixión de Jesús y con el poder divino que éste representa.

Por ello no resulta extraño que la milagrosa aparición de tiempos de Constantino adquiera esta forma. Su adopción política obedece al uso y reconocimiento popular de la misma, y al poder mediatizante que representa. Se adapta el milagro a la función militar del Emperador, que no duda en apropiarse de la conversión *pablista*. Con Pablo, el milagro de la conversión se da por la presencia de Cristo convertido en luz cegadora que pregunta: “Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?”³² En el caso de Constantino, la conversión es a partir de la presencia de Cristo, transfigurado en una cruz luminosa en los cielos, y después, en sueño anunciador de su triunfo. Dato curioso de la presencialidad de Cristo: mientras a uno se le presenta como *palabra* —condicionante sustancial de la presencia divina y herencia veterotestamentaria—, al otro se le presenta, como *símbolo cruciforme* —producto del período de asimilación y apropiación del legado neotestamentario—. ¿Curiosidad dogmática o mecanismo mediatizante?

El marco característico del cristianismo, lo constituye gente segregada, marginada, y explotada, que acoge el mensaje salvífico como una posibilidad de bienestar. La contienda bajo el símbolo cristiano que inicia Constantino, arremete potencialmente contra el sistema romano y su régimen que les azota con iniquidad. El Emperador

³⁰ Jaroslav Pelikan. *Op. Cit.*, p. 126.

³¹ *Ibid.*, p. 127.

³² [Hech 9, 4] Biblia de Jerusalén. *Op. Cit.*, p. 2520.

organiza el sentir del pueblo, y utiliza sus símbolos como un mecanismo de protección mediatizante. La imaginería popular es introducida al aparato político, para dirigirla según sus intereses: toma lo privado de la población —el culto a la cruz—, y lo hace público, bajo su autoridad.³³

Con el recurso plástico y simbólico del lábaro imperial, el emblema monoteísta (producto de una visión religiosa renovada) se pone al servicio del Estado. La cruz que Constantino hace imprimir sobre los escudos de su ejército, es presencia divina revelada, gracia mistagógica, y talismán protector que garantiza el triunfo sobre los enemigos que combaten contra el Cristo transfigurado.

En el año 325, Constantino convoca y preside el Concilio universal de Nicea, en el cual el lábaro se vuelve emblema imperial, y personal del Emperador. El viso grabado en escudos de batalla, pasa al ornato de la corona, después a símbolo-testimonio de estandartes, de edificios públicos y de las tumbas de aquellos que han muerto en su nombre. La preeminencia de este símbolo, al ser honrado como enseña real, da al cristianismo autonomía —bajo supervisión—, para que desarrolle su propia configuración iconográfica.

Para el año 350, la imagen de la cruz se refuerza por su antecedente histórico y material: empiezan a circular pedazos de madera que se supone son parte de la cruz original donde murió Cristo.³⁴ Con estas piezas surge un nuevo producto del bien divino que se introduce en el fervor cristiano, y retoma del culto a las reliquias imperiales (común en el Imperio romano) su estructura de veneración; sustituyendo el objeto de culto, que convertido en reliquia, pasa a manos de obispos y emperadores; la clase social poderosa administra el poder de Dios a través de este tipo de objetos.³⁵

El legado divino va de los apóstoles a las madres de los emperadores, de los emperadores a los patriarcas, de los patriarcas a los reyes, de los reyes a los obispos, y así, la mutua y perpetua enajenación histórica entre el Estado y la Iglesia, se convierte en imagen, leyenda, y estrategia de alineación, y nos advierte del origen monárquico con el que van a ser investidas las primeras representaciones del Cristo Rey.

³³ Max Weber. *Op. Cit.*, p. 15.

³⁴ La leyenda atribuye a la madre del emperador Constantino, santa Elena, el descubrimiento de la cruz auténtica. Versa dicho mito que estando frente a tres cruces, aplica a cada una de ellas un cadáver, dando con la verdadera cruz al resucitar el muerto. Jaroslav Pelikan. *Op. Cit.*, p. 129.

³⁵ Hay menciones de la presencia de esta reliquia (*Vera Icon*) en Jerusalén, Constantinopla, Capadocia, y en Antioquia, durante la segunda mitad del siglo IV, y en la Galia, a principios del siglo V. A mediados de este mismo siglo Juvenal, patriarca de Jerusalén, envía una de estas reliquias al papa León I, en Roma. El papa Gregorio I, que muere en el año 604, regala un fragmento de la cruz a Teodolina, reina de los lombardos, y a Ricardo I, rey de los visigodos. Después, se dice que es robada por los persas en el siglo VII, y el emperador Heraclio la recupera, y en el siglo XII es llevada a una batalla por el obispo de Belén y se pierde.

2.3 Objetos sagrados, el retrato imperial, y el retrato funerario.

El culto a las reliquias cristianas u objetos sagrados, es una práctica dirigida a la gracia divina que penetra cualquier objeto que haya estado en contacto con Cristo, la Virgen, o los apóstoles. En los lugares considerados como santos, empiezan a proliferar *souvenirs* con temas evangélicos, que conmemoran la Resurrección, la Adoración de los Magos o la Crucifixión. Se graban en vasijas, prototipos religiosos y retratos *verídicos* de acontecimientos providenciales, que al formar parte de relicarios, participan de su prestigio sagrado.

Los primeros promotores del Reino de los cielos, anuncian el evangelio a través de la tradición de la que provienen. Los que vienen después de ellos, los mediadores de Cristo (los emperadores, los papas, los patriarcas y los obispos), administran su imagen y la distribuyen entre la población, repartiendo con ella, las relaciones de autoridad, de dominación y de carisma.



"Cristo Sindónico entre santos". Vaso de plata.

La Antigüedad tardía comparte destellos culturales con el albor del cristianismo, en el uso y la veneración de las reliquias, del retrato imperial, y del retrato funerario. Estas prácticas no cesan, sino hasta el siglo VIII, por lo que, cronológicamente, coinciden con las misteriosas apariciones de la *aquerópita* (imagen no pintada por mano humana) o *santa faz*, que se registran por primera vez en el siglo VI.



"Retrato romano".

El *uso y costumbre* del retrato imperial tiene razón de memorial. Con él, las instancias políticas del Imperio administran su autoridad en ausencia del Emperador. El cristianismo aprovecha esta práctica y la traslada a la Santa Faz, que es la representación del rostro de Cristo en su carácter antropomorfo. La práctica cultural es semejante, sólo se modifican las imágenes a venerar. Las formas se "transfiguran", y las instancias burocráticas de turno, les imprimen aquellos signos que satisfacen la libido tanto óptica como existencial que el vulgo demanda. De la *tradicción* se pasa a una *innovación*, que no se queda en el

mero cambio de imagen, sino que introduce una significación distinta como motivo de adoración. Las formas externas del culto al retrato imperial —aclamaciones, reverencia, veneración con el incienso y con la luz de los cirios—, se transmiten a los primeros cristianos, y la liturgia se las apropia. El culto a los emperadores se manifiesta no sólo en la reverencia a los retratos del soberano y de la emperatriz (que circulan por todo el Estado romano), sino que trasciende a todo aquello que esté vinculado con la realeza:

[...] lo que había estado en contacto con ellos o con los medios allegados a ellos: palacio sagrado, insignias sagradas de su poder, escritos sagrados que dimanaban del emperador. Este modelo —que tenía la ventaja de no estar ligado a la idolatría— es el que, desde Constantino, pudieron seguir los cristianos sin riesgo de que llegaran a prohibirlo.³⁶

La veneración a los iconos cristianos se remite abiertamente a la forma de adorar las imágenes del Estado. El retrato imperial se centra en la representación oficial de los grandes dignatarios del Imperio, cónsules y demás, y esta costumbre la hereda la Iglesia. En ambos casos, se honra a las autoridades, representándolas. El culto por la imagen imperial se pone al servicio de la religión cristiana, como parte integral y cotidiana de la vida del Estado, y seguramente desde el siglo V y sobre todo desde el VI, es un culto diseminado en casi todos los países.

Hay pruebas de ello (pinturas y textos conservados) en Roma y Nápoles, en Grecia y Constantinopla, en todos los países del Oriente cristiano, sin excluir las provincias semíticas. En Antioquia y en su "hinterland" se veneraban, desde el siglo V, las imágenes del obispo Melecio, las de los dos Simeón, las de Cosme y Damián, las de Sergio; en Asia Menor, se conservan los rastros —materiales o escritos— de los iconos de varios mártires: Focas, Teodoro, Tecla, Eufemia e imágenes de los apóstoles; y en Palestina —con una participación griega sin duda considerable— es todo el auge de la iconografía evangélica, sobre la que después vivió toda la cristiandad durante siglos.³⁷

En cuanto al retrato funerario, que se conoce como *imago clipeata*, es la imagen que "retrata" a la persona muerta en escudos, medallones, paredes de las casas o sarcófagos. Dicha representación no pretende describir rasgos particulares del difunto, sólo lo evoca. Su práctica es común entre los etruscos, los romanos y los pompeyanos, que realizan una imagen *post mortem* de sus familiares, o bien, recurren a un motivo religioso que funciona como elemento de intercesión por el alma de quien yace en el sepulcro.

Es probable que los retratos en forma de *imago clipeata* hayan ocupado numéricamente el primer lugar en el amplio campo de

³⁶ André Grabar. *Op. Cit.*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*, p. 105.

la iconografía del retrato cristiano. Sus antecedentes en el arte romano, e incluso en el arte griego clásico, son bien conocidos.²⁸

Ante la desintegración del cuerpo, lo único que permite su permanencia es la imagen: tributo, testimonio o peaje necesario de los ritos funerarios.

Entre estas imágenes fúnebres, encontramos los retratos del Fayum, Egipto, en donde se vislumbra la fusión iconográfica entre Oriente y Occidente. Dichos iconos están elaborados bajo los cánones helénicos y romanos del retrato, pero dejan traslucir una estilización que nos coloca frente a una iconografía que ha asimilado su herencia plástica, y sincretiza elementos pictóricos de diversos lugares geográficos (sirios, palestinos y egipcios). El cristianismo con todo su bagaje helénico, ahora también se *orientaliza*, y nos coloca en los principios de composición plástica, con los que se representa el rostro de Cristo en su versión de imagen milagrosa o *aquerópita*.



"Joven con corona de oro".
Fayum.

2.4 La súbita aparición de la *aquerópita*.



"Acherópita".

Tanto el uso de las reliquias como la veneración a las imágenes religiosas, con sus respectivas leyendas, prueban el gran valor espiritual que los cristianos les atribuyen. Desde el final de la Antigüedad, se recurre a ciertas imágenes que la población cataloga como santas. Su aparición milagrosa y súbita, refuerza el sentimiento que comparte la comunidad cristiana hacia el bien divino, y a su vez, aumenta el prestigio de quien la posee.

Un trámite semejante, pero posterior es el que da lugar a la aparición (en el siglo VI) de la primera imagen "acherópita", enviada por el mismísimo Cristo (a quien se declara autor de la misma), al rey Abgar de Edesa. La leyenda refiere que el rey que es leproso y se quiere curar, dispone una delegación que en su representación va donde Jesús está predicando (Palestina), pidiéndole

²⁸ André Grabar. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Alianza: Madrid, 1985, p. 76.

una intervención milagrosa y un retrato. Cristo escucha y manda al rey un paño en el que se ha secado el rostro, donde han quedado impresos sus rasgos. En este caso y remitiéndonos a la fuente original *Correspondencia apócrifa entre Jesús y Abgar, rey de Edesa*, lo que envía Jesús al rey, no es una imagen sino una carta.³⁹ Paralelo a este mito encontramos aquella invención del paño de la Verónica (*Vera icon*), en el que Jesús deja su imagen cuando se dirige al Calvario. Las dos leyendas nos dan razón de una misma reliquia: por el lado Oriental, el *mandylion*; y por el lado Occidental, la *santa faz*.

Estas imágenes *no hechas por mano humana*, aparecen de modo casi simultáneo en distintas localidades de Europa, y contribuyen a la expansión del culto a los iconos, tanto más cuanto que, desde la época de su aparición, los emperadores de Constantinopla son adoradores particularmente fervorosos de los mismos.

La aparición de la *aquerópita* y su utilización en los confines orientales del Imperio, nos da un testimonio de primer orden sobre la actitud de los emperadores de los siglos VI y VII, con respecto a las imágenes sagradas. La *aquerópita*, al igual que el lábaro de Constantino, es utilizada (durante el transcurso de las guerras pérsicas) a favor de los fieles a Dios, como consigna y promesa de triunfo. Este icono taumatúrgico, que aparece por primera vez en campaña en el año 586, hace que los ejércitos imperiales ganen la categoría de *ejércitos de Cristo*, pues enarbolan una imagen-reliquia, cuyo origen sobrenatural se sitúa por encima de cualquier otro icono:

Es en el ambiente de esta guerra que enfrentaba a dos religiones universales, en la que, según se creía, lo que estaba en juego era la dominación mundial, donde se sitúan los hechos que son importantes para la historia de las imágenes religiosas. En efecto, es entonces cuando vemos que unos emperadores hacen resurgir las representaciones simbólicas de Constantino, y que otros recurren a imágenes de Cristo y de la Virgen, para encomendarles su propio destino o el del Imperio.⁴⁰

Según ciertos libros hagiográficos, la aparición de las *aquerópitas* se da cuando el Imperio cristiano se enfrenta al Imperio persa, por lo que su invención desempeña una función religiosa a favor de una guerra-cruzada, cuyo poder se sitúa por encima de la realidad cotidiana; reactivando la idea de una especie de encarnación renovada, a través de la Santa Faz, como símbolo de un nuevo retorno del Salvador.



"El rey Abgar y el mandylion de Cristo".

³⁹ *Evangelios Apócrifos*. Tr. Edmundo González Blanco. México: CNCA, 1995, pp. 398-400.

⁴⁰ André Grabar. *La iconoclastia bizantina. Dossier Arqueológico*. Madrid: Akal, 1998, p. 33.

La conformación de la imagen *aquerópita*, plantea un sistema jerárquico en su contemplación, y un juego de tropos entre lo imperial y lo divino. Esta imagen no sólo va a encabezar a los ejércitos como estandarte, también va a reflejar el poder del Estado, y la conformación iconográfica en boga dentro del culto cristiano.

2.5 Iconografía monetaria.



Lábaro o Crismón acuñado.

La primera imagen cristiana que se imprime en una moneda es el lábaro. Esta imagen, acuñada en el año 315 por orden de Constantino, y utilizada como memorial de la hazaña militar del Emperador, ingresa en la práctica cotidiana del intercambio de valores dentro de la economía del Estado. El signo cristiano no sólo organiza de manera funcional el estrato político y religioso, sino que también fija un valor de moneda que orienta la dirección del mercado. El emblema, además de poseer virtud mistagógica, se inserta en los intereses económicos del Imperio Bizantino, como tópico de la riqueza tanto espiritual como material de quien la posee, y se suma a la gran oferta de

imágenes que proliferan en plazas, casas, medallones y sellos de personajes importantes.

La conciencia política y económica del Estado introduce la imagen del crismón en el dinero como “divulgadora persuasiva” de la fuerza divina que le protege. La imagen deífica es a la cúpula del poder, garantía y recurso material, tangible e intercambiable. El crismón que circula en las monedas es un refuerzo emblemático que “rutiniza” los significados establecidos por Dios. El objetivo del Imperio consiste en salvaguardar —o modificar— el reparto externo e interno del poder, por lo que, reclama para sí el monopolio de la imagen y su uso legítimo como fuerza de coacción política, militar, ideológica, religiosa y económica. Para ello impone y tasa (con autoridad divina) un valor distribuido por medio de elementos (objetos) que Dios ha cedido al Estado.



Solidus de oro, con la cruz de Gólgota.

Al lábaro, le sucede, como imagen monetaria, la cruz de Gólgota, propuesta por Tiberio II con miras a una *renovatio* de las tradiciones constantinianas. Esta imagen continúa en uso hasta que Justiniano II la sustituye por la efigie de Cristo con la leyenda inscrita: *servus Christi*.



Solidus de oro, Justiniano II.

Las monedas de Justiniano II muestran a un Cristo *Rey de los reinantes* con barba y cabellos largos. Es el Cristo que, en una Edad Media más adelantada, los iconógrafos llamarán *Pantocrátor*. El interés por ocupar esta imagen en la iconografía monetaria, tiene el propósito de generar una *Cristomimesis* que haga evidente el paralelismo entre la vida y milagros de Cristo con la del emperador. La moneda y su iconografía manifiestan una lectura de concordia entre el poder del cielo y el poder de la tierra.

Capítulo 3. La legislación de la imagen religiosa: Iglesia y Estado.

3.1 Los Concilios ecuménicos.

Los Concilios ecuménicos son, desde la Antigüedad, los órganos más importantes en los que se establecen las normas disciplinarias e interpretaciones del dogma que priman en todas las Iglesias cristianas. En estos sínodos —que por siglos figuran como foro de discusión, de rivalidades, odios y luchas por el poder, entre los jefes del Estado y los jefes de la Iglesia—, se discute el cuerpo teológico del cristianismo, se toman decisiones en materia de fe y de costumbres, se perfilan los cánones del credo, y se legisla, en ocasiones, sobre las imágenes religiosas. Varios de estos concilios, son convocados por emperadores, patriarcas y papas, respectivamente: difícilmente puede escindirse lo político de lo doctrinal, al permutarse de constante la autoridad y la representación divina frente al mundo.

El primer sínodo que se registra como tal, es el llamado Concilio de Jerusalén, en el año 48, presidido por el mismo Cristo con la participación de Pedro, Pablo, Santiago el menor y otros apóstoles.⁴¹ A este concilio, le suceden otros que, desde el punto de vista histórico, se consideran como manifestaciones institucionales de corte romano y que se llevan a efecto hasta finales del siglo II, en Asia Menor.

A comienzos del siglo IV se realiza (en Granada) el Concilio de Elvira, en el que se establecen cánones de carácter disciplinar y ciertas normas de convivencia en una sociedad mayoritariamente pagana. La actitud con relación a las imágenes religiosas queda reglamentada en el canon 36, que reza: “Decidimos que en las iglesias no debe haber pinturas, para que aquello que se adora y reverencia no se vea retratado en las paredes.”⁴² Esta regla es considerada de corte local, y no trasciende (por lo menos no de inmediato) a toda la Iglesia cristiana.

En el año 314, Constantino convoca un sínodo en Arlés, donde el Emperador asume la figura del *Pontifex Maximus*, o cabeza suprema de la religión romana. Se reconoce al cristianismo como religión del Imperio.

3.1.1 Concilio de Nicea.

El 20 de mayo del año 325, en el palacio imperial de Nicea (Asia Menor), Constantino preside el I Concilio ecuménico, en donde participan los jefes

⁴¹ [Hechos de los apóstoles 15] *Biblia de Jerusalén. Op. Cit.*, pp. 2533-2536.

⁴² Ramón Teja. *Los Concilios en el Cristianismo Antiguo*. Madrid: Ed., del Orto, 1999, p. 64.

eclesiásticos de oriente, y un delegado del Papa de Roma. Esto coloca a este concilio bajo el título de ecuménico (universal):

[...] la ecumene era la tierra habitada, que para los romanos se identificaba con el Imperio [...] Se sentaron así los precedentes y las bases de la autoridad de los concilios ecuménicos cuya importancia será enorme en la historia posterior del cristianismo. Pero, al propio tiempo, el emperador Constantino sentó también el precedente de que los concilios, cualquiera que fuese su ámbito territorial, pudiesen ser convocados por las autoridades políticas y que éstas interfiriesen en mayor o menor medida en su desarrollo. Se inició con ello una nueva época en la historia del cristianismo y de la Iglesia, caracterizada por la interferencia de los poderes civiles en las cuestiones eclesiásticas.⁴³

3.1.2 Concilio Trullano.

En el año 692, la Iglesia oriental celebra el sínodo que se conoce como Quinisexto o Concilio Trullano. El emperador Justiniano II preside esta reunión de jerarcas eclesiásticos, y dispone renovar los símbolos del Imperio. Este concilio manifiesta su interés por la imagen presentada a los fieles, y determina la importancia del vínculo entre el icono y el dogma de la Encarnación. En el canon 82, establece abolir la representación del Mesías como cordero, —símbolo tradicional del Redentor—, y ordena que se pongan en cambio,

[...] los rasgos de Cristo, nuestro Dios, cordero que lleva los pecados del mundo. De este modo comprenderemos la profunda humildad del Verbo de Dios, y nos llevará a recordar su vida en carne, su pasión, su muerte, causa de nuestra salvación y de la redención que de ahí ha venido para el mundo.⁴⁴

La conciencia político-religiosa del Imperio cristiano pretende (con esta reglamentación) corregir aquellos elementos iconográficos que la vinculan con la tradición judía (como el *cordero*), o con cualquier analogía pagana. Esta actitud genera una evolución en las imágenes. El canon 100 dispone que se eliminen las pinturas “[...] que corrompen la inteligencia excitando placeres vergonzosos.”⁴⁵ Es evidente que al poner la representación de la imagen de Cristo como “hombre”, el cristianismo selecciona y forja el tópico de su poder, bajo su propio vocabulario pictórico. La legitimación de la imagen religiosa ya no sólo es asunto del Estado, la Iglesia al prescribir a favor de ellas supone tácitamente que la imaginaria cristiana es útil, pues nos recuerda la obra de la salvación universal.

⁴³ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁴ Sor María Donadeo. *El icono. Imagen de lo invisible*. Madrid: Narcea, 1989, p. 64.

⁴⁵ Mahmoud Zibawi. *Op. Cit.*, p. 139.

La medida tomada en el Concilio Trullano con relación a los iconos es de orden disciplinario (prohibición de un tipo de imagen y recomendación de otro), y los cánones que se establecen son autorizados por el Emperador y por los patriarcas de Constantinopla, Alejandría, Jerusalén y Antioquia, pero no por el Papa romano. De este modo Occidente queda al margen de la política del icono.

3.1.3 Primer Concilio iconoclasta.

Con relación al ambiente de la época, se practica la tolerancia y la convivencia entre diversas corrientes religiosas. En los diversos estratos sociales, hay amigos y enemigos de las imágenes, viven unos junto a otros sin enfrentarse, siendo la libertad de culto una actitud tradicionalmente aceptada. Pero todo cambia cuando el poder imperial en Constantinopla decide tomar parte en el desacuerdo sobre la veneración de los iconos, y hace del problema de la imagen y de su culto un asunto de Estado. Inician a partir de entonces, las confrontaciones y la "Querella" de las imágenes bizantinas del siglo VIII.

La actitud que hasta ese momento prevalece para con las imágenes, es un caso de conciencia de los individuos o de comunidades cristianas. Sin embargo el emperador de Constantinopla, León III, el Isáurico, quiere someter a la Iglesia bajo su jurisdicción y para ello, pretende frenar el poder creciente del monaquismo oriental, basado en el comercio de iconos y reliquias. En el año 726, el Emperador prohíbe el culto a las imágenes, y ordena quemar y destruir los iconos que hay en Constantinopla. Se añade la dimensión sociopolítica al problema de representación sacra, y se inicia la etapa de confrontación entre los que están a favor de la imagen (iconodólos), y los que están en contra de ellas (iconoclastas). Las diferencias entre un bando y otro adquieren la dimensión de conflicto de Estado.

En el año 730 se establece la pena capital para los adoradores de las imágenes. Según Paulo Diácono en su *Historia Longobardum* (siglo VIII), quienes se oponen a la nueva normativa imperial, son ajusticiados mediante la mutilación o se les decapita.⁴⁶ Por iniciativa del Estado se encienden las posiciones a favor y en contra de las imágenes sagradas, lo cual ocasiona una violenta tempestad iconoclasta que enardece a los partidos opuestos. En el año 729 se profana una imagen de Cristo en el barrio de Calcis en Constantinopla, lo cual provoca un motín popular de protesta y una represión sofocada en sangre. La controversia iconoclasta se transforma en guerra civil. La disposición de varios obispos del Imperio se pone de parte del Emperador, lo que obliga al patriarca de Constantinopla, San Germán, defensor de los iconos, a dimitir.

Hay quien ha querido ver en la posición iconoclasta, una tentativa a título personal del emperador, y un tanto de la influencia judía y musulmana que priman

⁴⁶ Juan Carmona Muela. *Op. Cit.*, p. 20.

dentro de la corte. Los escritores que registran este acontecimiento, hacen uso del recurso de la descalificación del culto debido a una "influencia externa". Pero esta acusación es un argumento que, de hecho, los iconoclastas e iconodólos, ocupan recíprocamente, y no es del todo convincente, pues existen datos que respaldan que desde antes del desencadenamiento de la guerra, hay súbditos, que sin ser judíos ni sarracenos, se asumen como iconóforos, e incluso perseguidores de las imágenes religiosas.

Durante la "Querrela" iconográfica no siempre se descarta el uso del emblema representativo de la religión (las monedas e inscripciones lo prueban). La cruz continúa al frente del Imperio, asegurando los triunfos sobre los enemigos, lo cual es, desde el siglo V, una tradición dentro del arte oficial. Este signo brinda un distintivo de la religión cristiana tal y como se requiere en esta época. Debido a la coexistencia de varios Estados, cada uno de ellos se vale de una religión distinta con símbolos propios.⁴⁷ Este primer período iconoclasta, se caracteriza por las acusaciones de idolatría con las que se abruma, simultáneamente, judíos, musulmanes, cristianos hostiles a las imágenes, y cristianos ortodoxos a favor del culto.

3.1.4 Segundo Concilio iconoclasta.

En el año 754, el emperador Constantino V, llamado el Coprónimo (hijo de León III), convoca un sínodo iconoclasta (Concilio de Hiera), con el que inaugura una serie de decisiones oficiales, en oposición a las imágenes sagradas. El Emperador suscribe, con la venia de por lo menos 338 obispos, la condena del uso y del culto a las imágenes, como una forma de idolatría: "[...] pues el pueblo, llevado por su ignorancia, daba al objeto lo que debía al verdadero Dios."⁴⁸ El pueblo, y especialmente los monjes, protestan contra tal iniciativa, lo que da origen a una persecución con destierro, prisión, tortura y martirio entre los defensores de los iconos, y a una destrucción masiva de los objetos sagrados.

3.1.5 Segundo Concilio ecuménico de Nicea.

Entre los años que van del 775 al 780, con León IV como emperador, se mitiga la lucha iconoclasta, y a la muerte de éste, la emperatriz Irene asume el poder en nombre de su hijo de 6 años (Constantino VI), lo que hace posible el restablecimiento del culto a las imágenes.

La emperatriz envía, en el año 785 una delegación a Roma para proponer al papa Adriano I, la iniciativa de convocar un sínodo ecuménico que avale la restitución

⁴⁷ André Grabar. *Op. Cit.*, p. 154.

⁴⁸ Juan Carmona Muela. *Op. Cit.*, p. 21.

del culto y la veneración a las imágenes. El Papa lo aprueba y manda delegados que asisten al año siguiente a la apertura de un concilio en Constantinopla. Pero debido a una nueva sublevación iconoclasta, la emperatriz Irene se ve obligada a retrasar dicho evento, que se celebra, por fin, en Nicea en el año 787. Los iconoclastas son condenados, a la vez que se explica y justifica el culto dado a los iconos religiosos.

Para este momento, la relación entre la Iglesia de Oriente y la Iglesia de Occidente presenta grandes diferencias a pesar de las cuales, se vuelve a compartir autoridad para celebrar el II Concilio de Nicea, séptimo y último de la Iglesia del primer milenio antes de la separación. Es en este sínodo que se reglamenta estrictamente la reverencia debida a los iconos, así como su creación.

Las cláusulas que se emiten en el II Concilio de Nicea, son fundamentales y perennes para el arte sagrado. Se atribuye a la pintura un valor pedagógico, donde la eficacia de la imagen sirve como medio para la predicación de la fe cristiana, y en algunos pasajes se llega a afirmar su superioridad por sobre la palabra. El papel del pintor se reglamenta, y se le confiere exclusivamente el aspecto técnico de la obra, por lo que la ordenación, disposición, formación y composición del icono, corresponde claramente a los santos Padres.

El VII Concilio ecuménico, decreta:

[...] guardamos inalterables las tradiciones eclesiales que nos han dejado en herencia, ya sean escritas o verbales, una de las cuales es hacer representaciones pictóricas de acuerdo con la historia de los sermones del Evangelio, una tradición valiosa en muchos aspectos, pero especialmente en éstos, que así la encarnación de la Palabra de Dios se muestra fuertemente real y no meramente fantástica... Por otra parte definimos con toda certeza y precisión que del mismo modo que la figura preciosa y generadora de vida de la cruz, así las imágenes venerables y santas de Dios en los vasos sagrados, en los ornamentos, en los adornos, en los cuadros, tanto dentro de las casas como fuera... Más frecuentemente de cómo son vistos en representaciones artísticas, más aún están preparados los hombres para elevarse a la memoria de sus prototipos y al anhelo de éstos; a los cuales se debe tributar el honor y la veneración debida, mas no con el verdadero culto de fe que pertenece sólo a la naturaleza divina. A éstos como a la figura preciosa y generadora de vida de la cruz y al Evangelio y a los objetos sagrados se les puede ofrecer, de acuerdo con las antiguas costumbres piadosas, incienso y velas. Así el honor que se ofrece a la imagen se transmite al prototipo y quien venera la imagen venera al sujeto representado.⁴⁹

⁴⁹ John Erickson. "La representación plástica de lo divino como problema teológico de los cánones del II Concilio de Nicea (789) a hoy", en Adolfo González Montes (comp.). *Arte y Fe. Actas del Congreso de "Las Edades del Hombre"*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, pp. 561-562.

3.1.6 Concilio de Santa Sofía.

Todo supone para este momento histórico, un momento de paz restablecida, pero con la elección del armenio León V en el año 813, se implanta de nueva cuenta una política represiva contra el icono. Se vuelven a remover los ánimos iconoclastas, al prohibir en el Concilio de Santa Sofía, la fabricación de imágenes, consideradas inadecuadas para el culto a Dios. Ante tal posición, el patriarca de Constantinopla, San Nicéforo, dimite en el año 815, y la persecución contra los amantes de las imágenes se torna aún más violenta. Se expulsa a los obispos de sus sedes, los monasterios son cerrados, los monjes y los fieles son hechos prisioneros, y al no renunciar a su posición, son torturados hasta la muerte.

3.1.7 Triunfo de la Ortodoxia.

León V, el Armenio, es asesinado en el año 820, pero la lucha iconoclasta continúa con sus sucesores, acaso con alguna tregua parcial. Sólo en el año 842, muerto el emperador Teófilo, su viuda regente Teodora, favorable a las imágenes, restaura el culto. En el año 843, se reinstaura la veneración a los iconos, y con ello, se asume la victoria de los defensores de las imágenes religiosas como el "Triunfo de la Ortodoxia". Para este año, el problema de idolatría, tan socorrido en el conflicto iconoclasta, ya no es un punto enconado; ahora la preocupación estriba en la relación entre los iconos de Cristo y la doctrina cristológica de la Iglesia. El patriarca Metodio declara venerar la verdadera carne de Cristo (carne material como la de cualquiera, fruto de una encarnación íntegra), tanto en una imagen de la cruz como en la representación de Cristo. Se efectúa una rehabilitación sistemática de la carne, en lo que concierne a Cristo, lo que supone una actitud contrapuesta a la denigración de la materia que realizan los iconoclastas. Esta tendencia a rehabilitar la carne, en el cuerpo de Cristo significa que, la Iglesia se ha dado cuenta de un hecho, que va a ser esencial para la suerte ulterior de las imágenes sagradas en Bizancio: Cristo, por su muy efectiva encarnación, confiere al cuerpo humano un prestigio que, desde entonces, le será propio. El cuerpo material que Dios habita en Cristo, deja de ser un objeto mudo y sin vida, por lo que su representación a través del icono supone un ápice de la "energía" divina que fluye en su imagen como prototipo divino.



"La emperatriz Teodora como santa".

La iconoclastia bizantina acaba en marzo del año 843, cuando la emperatriz Teodora toma la decisión de poner fin a la iconofobia gubernamental, y actuando en nombre propio y en el de su joven hijo, Miguel III, proclama la vuelta a la veneración de las imágenes. Esta restauración de los iconos es definitiva y no temporal.

3.2 La imagen de Cristo entre Oriente y Occidente.

Oriente y Occidente, pese a estar vinculados por la misma fe, asumen perspectivas y políticas distintas en cuanto a la utilización de la imagen religiosa. Las desavenencias entre una iglesia y la otra, se ponen de manifiesto en diversos sínodos, y aunque el problema de la configuración, uso y veneración de los iconos, no resulta el motivo central de su ruptura, sí contribuye a demarcar un desarrollo de representación diferente.



"Pantocrátor".

Los desacuerdos de interpretación religiosa e iconográfica, ya se presentan desde el Concilio Trullano (692), donde la autoridad papal, como representante del Estado Eclesiástico Romano, se contraponen tanto al Estado Imperial de Oriente, como a la Iglesia Ortodoxa, al no ceder su derecho a reglamentar, vigilar y controlar la iconografía del credo.

Un segundo momento en donde las posiciones se vuelven a contraponer, sucede en el II Concilio de Nicea, donde las Actas que recogen el contenido del sínodo del 787, son mal traducidas al latín, lo que ocasiona malentendidos respecto a la interpretación de algunos términos. Tanto el Papa como el rey Carlomagno, las rechazan, por lo que, a iniciativa del segundo, se encarga a los teólogos francos la redacción de los llamados Libros Carolinos (*Liber Carolini*), publicados en el año 794, a fin de exponer las objeciones que ha suscitado la traducción. La doctrina teológica sobre los iconos llega de este modo, alterada a Occidente.⁵⁰

Sin embargo, las diferencias entre la Iglesia de Roma y la Iglesia de Oriente, son más de carácter político que de traducción.⁵¹

La iconoclasia viene de Oriente. Prende en Alejandría y Antioquia, gana el imperio griego, pero apenas consigue penetrar en Occidente, en Roma y en el reino franco. El gran cisma entre Roma y Constantinopla no tendrá como disparador aparente el

⁵⁰ Sor María Donadeo. *Op. Cit.*, p. 67.

⁵¹ Roma y Constantinopla, se enfrentan desde la tribuna sacerdotal: el Credo niceno-constantinopolitano profesa que el Espíritu Santo "procede del Padre"; Occidente añade: "del Padre y del Hijo". Focio rechaza esta fórmula latina y afirma que el Espíritu Santo procede sólo del Padre. El "cisma de Focio" (en el año 867) anuncia la ruptura con el papado, que se consuma en el año 1054, cuando el patriarca de Oriente como el papa de Occidente, se excomulgan mutuamente.

icono sino el *Filioque* [...], las posturas figurativas trazaban ya una línea divisoria entre un Oeste más político, ágil y por lo tanto deseoso de demostrarlo y un Este más místico, inmóvil, no tan preocupado de hacer como de ser.⁵²

El Occidente y el Oriente cristiano se distancian por conflicto político y religioso, pero el modelo bizantino termina modelando ambas atmósferas. Su desarrollo asegura la filiación entre las creencias mágicas del mundo pagano y la teología de la imagen derivada de la encarnación: "Bizancio enlaza lo cristiano del año mil de nuestra era con lo pagano del año 1.000 a. C."⁵³

Oriente asume que el icono tiene poder sacramental; no es solamente útil sino que presenta una constitución sagrada, que la diferencia de cualquier otra imagen. La energía del iconógrafo —que no es laico—, hace que el esfuerzo pictórico se convierta en una especie de fervor orante: de la teología discursiva se pasa a la teología cromática. La elaboración de las imágenes se vuelve actividad primordial de los monasterios y parte integral de la liturgia.

Occidente por su parte, hace del arte sacro algo más individual y menos teológico. El papel de la imagen es secundario y está desprovisto de cualquier valor dogmático. El Concilio de Frankfurt, convocado por Carlomagno en el 794, apunta que el arte "ilustra" la hagiografía sin revelarla. Los iconos poseen un valor pedagógico más no místico, se trata de una representación no de una presencia.



"Cristo con mandorla".

Con el Triunfo de la Ortodoxia en el año 843, las Actas de los Concilios iconoclastas de los años 754 y 815 son cuidadosamente destruidas. La imagen de Cristo como *Rey de reyes* (jefe supremo del Imperio), pasa a la representación del Cristo *Pantocrátor* (Señor y Dueño supremo del universo), lo cual establece, iconográficamente, una distancia entre su antiguo y tradicional uso por parte del Estado, y el que la Iglesia va a asentar para controlar.

La legitimidad de los iconos de Cristo, posibilita la proliferación de imágenes representativas de la Pasión. Más que nunca se requiere subrayar el carácter totalmente humano de Jesús durante su trayecto terrestre. Cristo debe aparecer como rey de honor vencedor de la muerte, pues rehabilitar esta idea implica garantizar la promesa del retorno del Mesías y la resurrección de los muertos. Las

⁵² Régis Debray. *Op. Cit.*, p. 85.

⁵³ *Ibid.*, p. 191.

imágenes se avocan a esta noción, por lo que se añaden al abanico iconográfico: el Cristo *Tetramorfo*, producto de variaciones apocalípticas de inspiración asirio-babilónica, en el que se funden símbolos zoomorfos; y la imagen de Cristo transfigurado o resucitado enmarcado con *La mandorla* (almendra mística).

Estas imágenes evolucionan estratégicamente, no en cuanto a diversidad, sino en razón del cuidado de exponer el mensaje mesiánico, a través de la repetición de modelos iconográficos semejantes entre sí. La imagen cristiana que se reproduce por medio de patrones, propicia una sistematización del sentimiento cristiano.

En Oriente, observamos que la política del icono se supedita estricta y rigurosamente a la tutela de la Iglesia Ortodoxa. Sus monjes son los comisionados para la ejecución de la imagen:

[...] el icono es una "teoptía", una visión fundada en el conocimiento divino, es "una semejanza y un paradigma". "Visión de lo invisible", el icono nos muestra la naturaleza ontológica de lo real más que lo real mismo, de lo finito abierto sobre lo infinito, de lo visible de lo invisible.⁵⁴



En el año 1551, se desarrolla en Moscú, el Concilio ortodoxo llamado de los Cien Capítulos, donde se cita la importancia de la verdadera iconografía, fiel a las orientaciones de la iglesia. La libertad del pintor es acotada hasta tal extremo que lo ahoga a favor del dogma.

La imagen religiosa en Occidente, se desarrolla entre una mezcla de intereses políticos y religiosos del Imperio, del gobierno eclesiástico, y de las nuevas estructuras sociales. Culturalmente, el *corpus* de la Iglesia —en el sentido más amplio del término— no se va a mantener ajeno a la política de la configuración del icono. La representación divina en este terreno, encuentra un margen más amplio de permisividad, por lo que el repertorio de imágenes religiosas incurre en "errores" y "contaminaciones" que la Iglesia con sus decretos, cree preciso depurar.

3.3 Concilio de Trento. Determinación iconográfica.

En el siglo XVI, en Occidente se experimenta otro cisma producto (en esta ocasión) de la Reforma protestante de 1517. La Iglesia tiene que reafirmar su posición frente

⁵⁴ Mahmoud Zibawi. *Op. Cit.*, p. 11.

a las imágenes, y celebra en el año 1545-1563, el sínodo católico de Trento, donde decretan los cánones sobre "La invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes"⁵⁵ para evitar contaminaciones iconográficas que puedan apoyar la acusación de idolatría. En el concilio tridentino se incluyen 33 decretos urgentes contra el *Juicio Final* de Miguel Ángel, y se ordena corregir toda parte obscena de la pintura. Miguel Ángel muere un mes después del edicto (no sin antes haberse negado a dicha ordenanza), por lo que la corrección se comisiona a Daniele Volterra, que con el cometido de cubrir con paños las partes pudendas de la pintura, se gana el apelativo de *Il Braghettone*. El trabajo no convence ni a Gregorio XIII (1572-1585), ni a Clemente VIII (1592-1605), quienes piensan en su eliminación por completo. Afortunadamente se evita la pérdida de la obra, pero la obra no se salva de las sucesivas intervenciones: Santa Catalina que estaba desnuda, termina vestida totalmente.



"Cristo Resucitado".
Miguel Ángel.

A mediados del siglo XVI, se genera una gran actividad literario-doctrinal en torno a las imágenes para volver contra los protestantes, los argumentos de la vieja querrela contra los iconoclastas. La Iglesia desea un arte digno y con decoro, que contribuya a la defensa de la fe católica frente a las desviaciones de la Reforma.

Se pretende que las imágenes cumplan una función didáctica como fin primordial, lo que genera una política contrarreformista favorecida por una serie de libros que estipulan lo que es correcto y digno, y por supuesto moral, dentro de la iconografía. Empiezan a circular manuales de pintura con prototipos a seguir, y se



"Cena en casa de Leví". Pablo Veronés.

⁵⁵ Juan Carmona Muela. *Op. Cit.*, p. 28.



"Resurrección".
El Greco.

publican los siguientes textos: *Dialogo degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'Istoria*, de Andre Gilio (1564); *De picturis et imaginibus sacris*, del flamenco Juan Molano (1570); *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, del obispo de Bolonia Gabrielle Paleotti (1582); *Evangelicae Historiae Imagines*, del jesuita Jerónimo Nadal(1593); *De Pittura sacra*, del cardenal Federico Borromeo (1625); *El pintor cristiano y erudito*, de Pacheco (1730). En estos tratados, se recomiendan fórmulas pictóricas para abordar un determinado tema, se enlistan elementos iconográficos aptos para determinados santos, se recomienda una gama cromática específica para los personajes bíblicos, y los detalles a incluir en la escena. Al pintor que ejecuta el encargo, no se le pide inventiva, es considerado un artesano, y su producción debe subordinarse al escrutinio de la Institución religiosa. Se le controla bajo contrato, y se le imponen las historias y detalles iconográficos.

En el año 1573, el pintor veneciano Pablo Veronés es requerido por el Tribunal de la Santa Inquisición a consecuencia de su obra *Última Cena*. En dicho cuadro dispone de tal cantidad de gente, que según los inquisidores, "perjudica" y oculta el tema principal:

Se le pregunta por ejemplo qué tienen que ver con la Cena unos soldados alemanes con alabardas que ha colocado, a lo que él responde: "Nosotros, pintores, nos tomamos las licencias que se toman los poetas y los locos y yo he puesto aquellos alabarderos para dar a entender que el patrón de la casa era hombre rico y grande y podía tener tales servidores." En otro momento, el tribunal le pregunta quiénes cree que estaban en la Cena: "Creo que se encontraban Cristo y los apóstoles; pero si queda espacio en el cuadro, yo lo adorno con figuras de mi invención".⁵⁶

El caso es que se le ordena enmendar la obra, lo cual hace al cambiar el nombre por el de *Cena en casa de Leví* (el publicano Mateo que invita a Cristo a cenar a su casa en compañía de pecadores), quedando así justificado el mensaje evangélico.

En 1577, se levanta una acusación a El Greco por incluir elementos de "falsa doctrina" en *El Expolio* pintado para la sacristía de la Catedral del Toledo.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

En el año 1606, Miguel Ángel Merisi de Caravaggio enfrenta constantes críticas, y no menos rechazo por el extremo naturalismo que retrata en su obra. Se le condena que tome como modelos a la gente de la calle para la representación de santos. *La muerte de la Virgen*, que realiza para la iglesia carmelita de Santa María della Scala, se desmonta, objetando que no cumple con el decoro demandado (se rumora que la modelo de la virgen, es el cadáver de una mujer prostituta, ahogada en el Tiber). Retirada dicha obra, el duque de Mantua a instancias de Rubens, la adquiere inmediatamente.⁵⁷



"Varón de Dolores".
Maerten Van Heemskerck

En estos tiempos la actitud que la Iglesia toma para con los pintores es algo que a éstos no les preocupa del todo, pues su trabajo empieza a valorarse en un mercado distinto al eclesiástico. El artista como individuo desarrolla un estilo, que anuncia ostensiblemente la entrada en la era del arte. La imagen divina que representa el cuerpo de Cristo, se va humanizando cada vez más, hasta que se emancipa del culto: pasa de lo sacro a lo laico.

⁵⁷ *Idem.*

Capítulo 4. La imagen de Cristo: sincretismo.

4.1 La Encarnación como representación verídica: Europa, siglo XVI.

En el primer tercio del siglo XV, Europa es fuertemente diezmada por las guerras y las pestes. España va aumentando su poder, y Roma asienta su papel dentro del mundo católico. El interés por la crítica y el análisis artístico adquieren un tono ecléctico.

En la época renacentista, la imagen de Cristo remite al verdadero Dios y verdadero hombre, por lo que se desarrolla un naturalismo cristológico en la pintura, al que se adhieren nuevas consideraciones iconográficas. Se presenta la integridad física del Salvador, incluyendo en ocasiones el sexo como testimonio del "Dios verdadero nacido en la naturaleza entera y perfecta del verdadero hombre, completo en todas sus propiedades."⁵⁸ La configuración divina se completa y se incluye la humanidad de Cristo correspondiente de la cintura para abajo.



"Sagrada Familia". El Greco.

En el Renacimiento, se aborda el tema de la desnudez de Cristo, que obedece a una realidad que se cree, debe ser mostrada. Los primeros momentos de este recurso pictórico, suceden en la escena de la Circuncisión, donde la sangre de Cristo (líquido que da testimonio de la veracidad que goza la Encarnación de Dios), hace evidente "el pago" como adelanto salvífico en nombre de la humanidad, a través de su propia carne. Cristo cumple con la Ley, y prefigura con esta sumisión, la futura donación de su sangre, en la Pasión. Vorágine advierte en su disertación sobre las efusiones de sangre del Mesías, que hay un camino "entre el corte del cuchillo y la herida de la lanza"⁵⁹ que se transcribe como un camino en su cuerpo, que va del hombre a Dios.

Del miembro sexual a la herida del torso, se formula anatómicamente el recorrido de la Pasión redentora de Dios hecho hombre. El plan divino se desarrolla en círculo: lo que comienza en el falo, termina en el recorrido de la sangre derramada del

⁵⁸ Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el Renacimiento y en el olvido moderno*. España: Hermann Blume, 1989, p. 28.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 74.



"La Ascensión".
Marco Pina da Siena.

pecho como consumación, por todo su cuerpo. La sangre del Redentor da testimonio de la veracidad de la Encarnación divina, por lo que su corporeidad hace honor a la naturaleza humana que Dios asume. Diversos artistas elaboran grabados y pinturas bajo este rubro: Jean Malovel, Maerten van Heemskerck, Jean de Beaumetz, Corregio, Jacques de Gheyn, Ludwing Krug, Jacques Bellange, Roger van der Weyden, Robert Camping, Lucas Cranach, Wolf Huber, y Durero.

El realismo representativo plasmado en las nuevas imágenes del cuerpo de Cristo, adquiere en Occidente, un giro humano. Se decodifican los gestos solemnes y se profundiza en el movimiento de las imágenes religiosas, en un afán por subrayar el misterio de la Encarnación. La doctrina de la veneración de los iconos se dirige en específico, a la veneración de una persona, motivo que lleva a los artistas del Renacimiento, a ver y a tratar la imagen de Jesucristo, bajo un proceso de resignificación y reivindicación del cuerpo. Para el artista occidental, el interés se enfoca en exponer la humanización de Dios, hecho que genera un proceso desmitologizador del cristianismo de cara al futuro.

Para el siglo XVI, nuevas clases sociales empiezan a surgir en las ciudades: banqueros, comerciantes y armadores de barcos, van conformando la floreciente clase burguesa. La aristocracia terrateniente desplaza a la feudal, y el monaquismo se abre a nuevas ordenes religiosas. Cada una de estas esferas sociales, se suma a la ley de la oferta y la demanda, dentro del "mercado artístico". La representación iconográfica abre paso a las visiones del paraíso y de los santos en la gloria.

El tema de la desnudez de Cristo, es sustituida en el Barroco, por una "desnudez" sugerida, dramatizada y escenificada. La construcción iconográfica vuelve a enmarcar el "decoro" como eje de representación. El cuerpo de Cristo se reinventa entre la fantasía y la extravagancia de su propio duelo. La imagen de Jesucristo en la etapa barroca, se dirige con tal crudeza a los sentidos, que orilla al espectador o al devoto, a hundirse en el insondable terreno del dolor de ese cuerpo, y en la terrible condición "pecadora" que como humanidad le hemos



"Cristo yacente". Gregorio Fernández.

hecho pagar. En ningún otro momento se diseña una imagen tan dolorosa, para someter emocionalmente la *devotio moderna*.

4.2 Interpretación e intervención iconográfica: América, siglo XVI.

Los acontecimientos históricos del siglo XVI, precipitan nuevas formas de apropiación y estilización de la imagen de Cristo. Se da paso a un lenguaje visual ágil que enmarca las contradicciones culturales de la época. La autoridad dogmática de la Iglesia se enfrenta al libre pensamiento y a la experimentación científica, y el arte adquiere una nueva conformación iconográfica, que busca imponer en el espectador sensaciones inmediatas “[...] a través de la frescura de las intuiciones y emociones, aunque éstas muchas veces resultaran irracionales [...]”.⁶⁰

En este siglo se inventa América. Aparecen en el escenario eurocentrista civilizaciones milenarias poseedoras de un mundo histórico y cultural propio. Ingleses, españoles y portugueses se dan a la empresa de conquistar el “Nuevo Mundo”, ocupando sus territorios y sometiendo a quienes lo habitan.

En el caso específico de la corona española en América Latina, la conquista y sus métodos se legitima con razones evangelizadoras. Bajo esta posición, cristianizar se reduce al sometimiento servil de los indígenas por medio de la fuerza y el abuso, justificados en aras de la fe que se predica.

La imagen de Cristo con su legado tridentino, se impone en un proceso que paulatinamente asimilan los nativos. Los primeros misioneros (jesuitas y franciscanos), evitan presentar la imagen antropomorfa del Cristo crucificado para no generar confusiones relacionadas con el rito del sacrificio humano, usual en la cosmovisión prehispánica. Inicialmente se incorpora la cruz ornamental que a través de los símbolos relacionados con la pasión —tallados en este tipo de piezas—, enseñan a los naturales los dogmas del credo.

La religión cristiana trata de conciliar su propuesta iconográfica con las fórmulas religiosas propias de las culturas autóctonas, por lo que, se funde, con el universo prehispánico en estrategia evangelizadora.



“Cruz ornamental”

⁶⁰ Silvia Sigal, et-al. *Historia de la Cultura y del Arte*. México: Alhambra, 1989, p. 164.

La conquista espiritual católica sustituye los ritos y los mitos indígenas, refuncionalizando su interpretación bajo el esquema cristiano. Las ceremonias ancestrales y las costumbres populares se acogen al interior de la Iglesia católica para trastocarlas en una aparente aceptación a cambio de la alienación de los fieles.

Es el comienzo de la domesticación, estructuración, colonización del *modo* como aquellas gentes vivían y reproducían su vida humana. Sobre el efecto de aquella *colonización* del mundo de la vida se construirá la América Latina posterior: una raza mestiza, una cultura sincrética, híbrida, un Estado colonial, una economía capitalista (primero mercantilista y después industrial) dependiente y periférica desde su inicio, desde el origen de la Modernidad (su *Otra-cara*).⁶¹

Sin embargo, el sustrato mítico del imaginario indígena no se elimina del todo pese a la opresión. Paralelo a la imaginería religiosa de los conquistadores, se articula un sincretismo iconográfico marginal propio del sector dominado, que busca mantener una resistencia cultural, y bajo códigos específicos, salvaguardar su identidad *satanizada*.

A mediados del siglo XVI, se fundan en México las cofradías pasionarias, que a través de las procesiones penitenciaras de Semana Santa, introducen en el ánimo de los indígenas las representaciones escultóricas de la imagen de Cristo de la Pasión: Ecce-Homo, Santo Cristo y Santo Entierro.⁶² En este tiempo, también comienzan a suceder "apariciones milagrosas" de estas imágenes lo que da origen a un fervor religioso católico y popular.

Los favores que éstas imágenes dispensan a los nuevos fieles, dan lugar a la creación de las grandes romerías y procesiones que mueven prodigiosamente a los impasibles moradores de las regiones más distantes, para visitar periódicamente los santuarios, sea éste el del Santo Cristo de Chalma, el del Señor de Totolapan, o bien el del Sacromonte, con su famoso Santo Entierro, fundados en 1539, 1541 y 1584, respectivamente.⁶³



"Varón de Dolores".

La imagen europea de Cristo se funde con concepciones religiosas, materiales y procesos

⁶¹ Enrique Dussel. *El encubrimiento del indio: 1492. Hacia el origen del mito de la Modernidad*. México: Cambio XXI, 1994, p. 62.

⁶² Xavier Moyssén. *México, angustia de sus cristos*. México: INAH, 1967, p. X.

⁶³ *Ibid.*, p. XI.

técnicos que proceden de la época prehispánica. Se esculpen Cristos clavados en la cruz de una sola pieza, con madera de *tzompantle* (árbol del colorín),⁶⁴ y las esculturas de Jesucristo se construyen con pasta de caña de maíz.

Para dar forma y solidez a los cuerpos de los cristos de caña, se preparaba un armazón de carrizo sobre el que se fijaba y modelaba la pasta conseguida con la médula de la caña y aglutinada con una goma extraída de cierta variedad de orquídeas. En la factura de estas obras, el papel tenía una función importante; debido a ello los artistas echaron mano de un material proveniente, en muchos casos, de valiosos incunables de la imprenta americana. En otras ocasiones y para lamentación nuestra, a falta de papel europeo utilizaron códices indígenas anteriores a la conquista, lo cual originó una curiosa yuxtaposición de valores: la imagen de Jesucristo, el nuevo Dios, fue hecha con partes de los libros religiosos de los antiguos dioses. El estudio del Cristo de Mexicalzingo, D.F., puso al descubierto esta verdad. La venerada imagen del Señor de Totolapan, Mor., es otro caso semejante.⁶⁵



"Ecce-Homo".

La apropiación iconográfica de la imagen de Cristo, en las escenas del Vía Crucis, adquiere en México un realismo tremendista recreado en la imaginería escultórica y en cuadros atribuidos a maestros populares. Su antecedente imaginario español, es superado por lo tético y el realismo extremo: las esculturas son revestidas con telas, cabelleras y pestañas naturales, e inclusive huesos humanos.

Jesucristo, bien sea atado a la columna o clavado en la cruz, aparece con la dentadura que ha pertenecido a algún mortal y el mismo origen tienen las costillas que debido a crueles heridas llevan al descubierto; incluso hasta en las espinillas se hicieron aplicaciones semejantes.⁶⁶

La interpretación religiosa de esta imagen, propicia una iconografía pasionaria exacerbada hasta la monumentalidad del dolor, donde se fusionan realidades contrastantes, producto de la confrontación cultural de dos culturas que empiezan a conciliarse iconográfica y devocionalmente.

⁶⁴ Un ejemplar de este tipo de crucifijo se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán.

⁶⁵ *Ibid.*, p. XIV.

⁶⁶ *Ibid.*, p. XVI.

La producción iconográfica de esta época no sólo es responsabilidad de los indígenas, ya que ordenanzas gremiales de criollos y peninsulares también contribuyen en su proliferación.

4.3 Del siglo XVI al XXI: apropiación de la imagen religiosa.

Somos producto de un mestizaje que, a través de la historia, se manifiesta como un sistema abierto en continua elaboración y absorción de elementos, que sirven para conformar una identidad nacional. Durante siglos, el aparato político en América Latina ha buscado legitimar su posición por medio de las referencias al sincretismo social, cultural y religioso de dos culturas.

Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales.⁶⁷



"Cristo del veneno".

En el caso específico de México, el sincretismo no se reduce a la persistencia de lo antiguo en respuesta a las pretensiones colonialistas, sino a la reedición de la vieja identidad y la reinterpretación de nuevas propuestas. En territorio nacional, el culto cristológico pasionario, se desarrolla paralelo al fervor guadalupano, cuya invención data de 1531. Esta devoción se establece con gran fuerza en la cultura mexicana, pues la imagen de la Virgen se apropia del culto a Tonanzin, logrando la perfecta hibridización de la variedad étnica y religiosa de un pueblo colonizado.⁶⁸ En lo referente a la imagen de Cristo, esta se detiene temporal e iconográficamente con el bagaje que adquiere en el periodo barroco, el cual identificamos en diversas

⁶⁷ Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989, p. 71.

⁶⁸ Santiago Ramírez en *Sicología del mexicano* y Octavio Paz en *Laberinto de la soledad*, exponen que el fervor religioso inclina su balanza a favor de la Virgen Madre que cobija y da sentido a la identidad perdida de una nación despojada de sus bienes espirituales, por lo que, la imagen de un Dios Padre va a representar dentro de este sincretismo cultural, el poder autoritario y vejatorio, que se tiene que mirar a distancia.



"Niño ciego".

iglesias del país. Desde el siglo XVI a la fecha, el cuerpo de Cristo más que representar variaciones iconográficas, se reviste de interpretaciones y apropiaciones de costumbres populares, mitos, milagros e historias donde se introduce un imaginario al margen de la institución religiosa, plagado de contrapoderes, contradiscursos y contrarelatos⁶⁹ que dan testimonio de un pueblo cuyo fervor asimila cuanto elemento le sea favorable, en beneficio de una sobrevivencia cotidiana sustentada como acto de fe.

⁶⁹ El testimonio del tipo de manifestaciones culturales, que generan una devoción periférica la encontramos en el Cristo negro de la Catedral metropolitana, el Cristo de la calle de Manzanares, en la Merced o el Niño pan de Xochimilco (ciudad de México), que son objetos de devoción donde se sincretizan historias y mitos marginales, producto de una resistencia cultural frente a los convencionalismos sociales.

II. ¿Qué motivos influyen para que este tema sea una constante pictórica en mi obra, durante diez años de producción?

Capítulo 5. Condicionamiento cultural.

5.1 De lo social e histórico a lo individual y creativo.

La ciudad de México se convierte en el crisol donde se funden y confunden propuestas culturales diversas, que generan una hibridación ideológica en la que conviven lo coercitivo (tradicional) y lo contracultural (formas alternativas que surgen a partir de lecturas populares y artísticas).⁷⁰



"Doble sagrado Corazón". Serie: Vía...X. Camino a la cruz.

El catolicismo como religión fundacional se impone como una tradición nacional asimilada de manera diversa y lo conservador del sistema religioso se funde con propuestas de resistencia (como es el caso del santo Malverde, en el norte de México), que dependen del entorno geográfico o el estrato social. La religión católica que, por cuestiones de naturaleza y sobrevivencia, asimila el entorno cultural donde se asienta, desarrolla elementos y medios diversos que dan razón de sí misma, condicionando parcialmente, las lecturas ideológicas y materiales de nuestro entorno.

El fenómeno religioso católico se lee a través del abanico iconográfico que se encuentra en plazas, mercados, altares, fiestas, ceremonias y productos de consumo como carteles, estampas, llaveros y medallas. Su mensaje continúa diseminándose en *imaginaciones* e interpretaciones plásticas de muy diversa índole.

⁷⁰ El sincretismo cultural fuera del parámetro bipolar y simplista, abre direcciones de asimilación y apropiación según etnias, estados, urbes, clases sociales e interpretaciones individuales y colectivas.

Los patrones tradicionales de representación de la imagen de Cristo, utilizados a lo largo de la historia, no impiden diversos modos de acercamiento al ícono. Al contrario, se generan nuevas propuestas y conceptos, que propician estilos e interpretaciones diferentes. Lo histórico como un sistema abierto conforma nuestra idiosincrasia reflejando la hibridación cultural.



"Autorretrato".
Serie: Vía... X. Camino a la cruz.

Si el objetivo inicial de esta tesis es encontrar un sustento teórico de la configuración del rostro de Cristo, con el desarrollo de la investigación descubro la importancia de incorporar al estudio la configuración y representación física del mismo. Rostro y cuerpo dan fe de una presencia histórica e iconográfica que impacta mi proceso creativo y condiciona mis propuestas plásticas.

Factores históricos y culturales influyen consciente e inconscientemente en la elección del ícono de Cristo como recurso temático reiterativo en mi obra. El interés inicial por aproximarme a la imagen, proviene de la intuición de que existe una utilización ideológica de los patrones iconográficos católicos. Descubro que, inconscientemente, asumo, reinterpreto y reconstruyo cotidianamente costumbres propias de la cultura en la que vivo. Los discursos de poder, tanto tradicionales como contraculturales, que se asocian a la imagen de Cristo guían mi proceder artístico y generan mi interés por ahondar en las diversas formas de significación y asimilación popular que se producen en México.

En el análisis que realizo a continuación, tres conceptos explican el modo en que me he aproximado a la imagen religiosa a lo largo de diez años de producción:

El primer concepto es el de la *interpretación*. A partir de la representación tradicional de la imagen de Cristo que observo en mi entorno y que conforma mi idiosincrasia, uno de los primeros ejercicios que realizo se centra en la descontextualización de la misma. Las imágenes impresas que encuentro en puestos ambulantes, mercados, comercios formales casas particulares e iglesias son retomadas y llevadas a un formato estrictamente pictórico donde trato de cuestionarme el condicionamiento cultural y religioso al que estoy sometido. De esta manera en mis primeras obras el peso de tradición representativa domina el proceso creativo y condiciona el resultado.



"Cristo con foto". Serie: Via... X. Camino a la cruz.

El segundo concepto que explica mi acercamiento al ícono religioso es el de la *intervención* que efectúo sobre la imagen. El siguiente paso en mi desarrollo plástico se fundamenta en la yuxtaposición de representaciones colectivas religiosas e imágenes de creación personal. En estas obras los impresos populares que aluden a Cristo son utilizados como soportes sobre los que se interviene con imágenes alusivas a la realidad social nacional. En este proceso de producción de la obra, son varios los niveles de oposición que se generan: lo colectivo de las estampas contra la interpretación personal de la realidad religiosa; lo folclórico de los cromos contra su reformulación artística; lo mecánico de las imágenes impresas contra lo manual de la aplicación pictórica; lo ortodoxo y formal de la imagen sacra contra lo lúdico y espontáneo de la intervención. Todo ello obedece a un interés por resaltar el proceso sincrético que se opera no solo en la realidad social en la que me desarrollo sino también en el marco de mi quehacer reflexivo y productivo dentro de las artes.

El tercer concepto al que recorro para explicar otra forma de acercarme a la imagen es el de la *apropiación* que hago del ícono de Cristo. Las obras que enmarco dentro de este procedimiento son producto de la extrapolación de algunos de los elementos que ya se han presentado con anterioridad en mi producción; de la reproducción descontextualizada de la imagen a la creación, a partir de ella, de alegorías visuales y de lo lúdico a lo irreverente haciendo uso, para ello, de la ironía. Las imágenes de Cristo se transforman en muñecos que hacen alusión a la sensualidad y sexualidad

de sus propios cuerpos plastificados y enajenados, con la intención de generar una reflexión en el espectador acerca de la alienación producto del sistema religioso tradicional. En este sentido, el trabajo trata de dar una respuesta contracultural a la interpretación ortodoxa del icono de Cristo.

La reiteración y utilización de la imagen divina como constante temática de gran parte de las obras realizadas a lo largo de diez años de producción, es abordada en este capítulo desde el punto de vista del contenido, y pretende hacer evidentes las implicaciones socioculturales que le dan origen. Los tres conceptos que se utilizan como fundamento para la revisión se interrelacionan dentro de la producción plástica estudiada y a pesar que en ciertas obras es evidente la prevalencia de uno sobre los demás, el análisis exige cierta flexibilidad a la hora de su aplicación.

5.2 Interpretación.

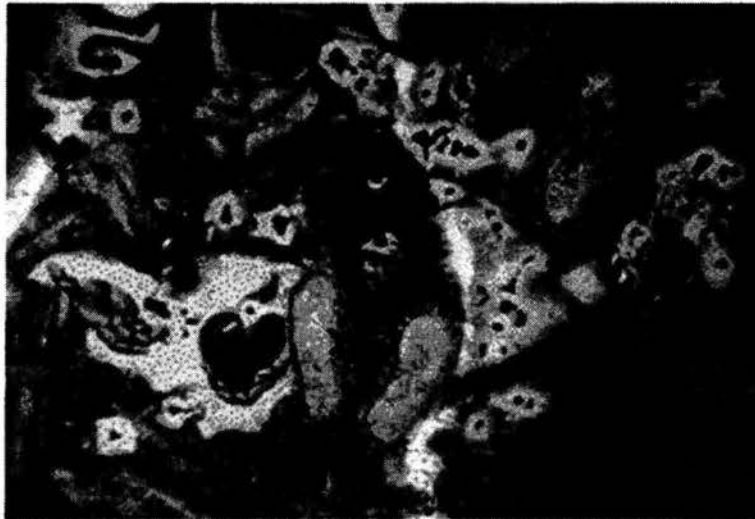
La imagen de Cristo aparece por primera vez como tema pictórico de mi obra, en su forma de Crucificado y de Sagrado Corazón, en la producción de la serie *Vía... X. Camino a la cruz* (1991-1993)⁷¹. La elección de estas dos imágenes es en razón de su cotidianeidad, ya que se encuentran tanto en iglesias como en los múltiples objetos comerciales y populares (carteles, estampas y crucifijos) que decoran los tableros del transporte público, altares de mercados y vecindades. La familiaridad



"Anunciación". Serie: Vía X... Camino a la cruz.

⁷¹ Expuesta en 1997, en el Museo del Carmen (ciudad de México).

con la imagen se impone en el proceso creativo y revela cierta inercia en la elección de un producto que proviene de una tradición asumida. La constatación de dicho mecanismo, me hace retomar el icono para explorar de qué forma se articula el fenómeno religioso dentro de mi idiosincrasia y bajo qué parámetros puedo interpretarlo. Dos realidades inciden en la producción de esta obra: una que tiene que ver con la información que como creyente he asimilado de la institución eclesial, y la otra, que proviene de la influencia que el ámbito popular-urbano, donde me desenvuelvo, tiene sobre mi identidad. El afán de buscar el rostro de Cristo en esta doble vertiente, propicia la interiorización de los significados de esta imagen en mi propia constitución cultural, tanto social como individual. De manera intuitiva exploro el icono religioso rastreando cuales son las implicaciones sociales que me condicionan al abordarlo y con ello, qué posibilidades tengo para encontrar significaciones distintas.



"Sagrado Corazón de Jesús". Serie: Vía... X. Camino a la cruz.

La imagen de Cristo que se reproduce "a imagen y semejanza" del original, evoca una imagen de otra imagen, se convierte en simulacro, reiteración y demagogia visual del sujeto principal. No es propiamente el icono de Jesucristo proveniente del orden eclesiástico ortodoxo, sino aquel que, interiorizado, da identidad a una creencia que presenta particularidades locales originadas en vecindades y colonias en las que se funden realidades sociales diversas. El Cristo barroco que como imagen prevalece en mi formación cultural, se enriquece con las diversas presentaciones del mismo en sus versiones populares, las cuales asimilo y retomo para interpretar como objeto de análisis y reflexión de condicionamientos religiosos que perviven en mi idiosincrasia. La imagen se convierte así en un elemento de contemplación

artística, y finalmente, en fetiche "religioso" que da pie a una elaboración creativa donde se enmarca un discurso histórico, social y personal.



"El sueño".
Serie: Vía... X. Camino a la cruz.

Para generar un primer acercamiento recurro a la descontextualización de la imagen, que al ser desplazada de su espacio original e interpretada según mi propio bagaje religioso, me posibilita una lectura del fenómeno en un análisis distinto al que usualmente tiendo a ejecutar. Los Cristos que me sirven de modelo, al igual que los elementos de su iconografía (la posición de sus manos, la corona de espinas), son reinterpretados a partir de una vivencia en la que predomina lo urbano. En las obras de esta serie retomo las interpretaciones iconográficas que he visto en las vecindades, mercados, casas, libros, iglesias, y presento composiciones que permiten una apreciación no convencional del código religioso lejos de la significación tradicional del icono.

Al recurrir a la reproducción y descontextualización del rostro y cuerpo de Cristo, retomo por igual la imagen que conservo en la memoria, la de la Iglesia, la que ilustra el catecismo o cualquier estampa alusiva. Con ello no intento enunciar el perpetuo conflicto humano de lo finito frente a lo infinito, sino aquel patrón cultural y religioso que tiende a configurar nuestro devenir histórico y sociocultural.

Al no haber más alteración de la imagen que la que propicia su descontextualización, que de un sitio se traslada a otro, se ejecuta una re-presentación de la misma: por medio de esta manipulación, la imagen del Cristo encarnado es inscrita en un ámbito alejado de lo eclesiástico por lo que el discurso iconográfico se resemantiza incluyendo realidades socioculturales diversas (la personal, la popular-urbana, y el legado religioso).



"Collar de manos". Serie: *Vía... X. Camino a la cruz.*

La imagen cercenada de Jesús aparece en algunos cuadros de la serie, en un intento de evocar las diversas circunstancias históricas y sociales que se han originado en torno a ella: la *pasión* desplegada por los seguidores y detractores de los iconos en el siglo VIII (iconodúlos e iconoclastas), y de manera más local, el reflejo de una religiosidad nacional que se vuelve intolerante, alienada, retardataria y moralista con aquellos que no participan de su fe (por ejemplo la de los cristeros o la del Opus Dei).

En la serie *Vía...X. Camino a la cruz*, se incluyen elementos pintados del culto (flores, estampas, milagros, veladoras, cruces) como fórmula que busca reflejar la cotidianeidad del fenómeno religioso. Los cánones iconográficos que determinan la imagen, se mantienen en la obra, con el fin de destacar los condicionamientos culturales establecidos por tradición y que trato de renovar por medio de la repetición del icono.

La repetición es un fenómeno común a toda la Historia como fundamento de organización del conocimiento en todos los ámbitos, en su transmisión, evolución y fijación. La cultura evoluciona desde un proceso en el que se repiten o desechan códigos conocidos, para coexistir, ser renovados o sustituidos por otros nuevos, sucesivamente. Esto permite una clasificación y evolución a partir de patrones de repetición-variación que practicamos para su fijación en la memoria.⁷²

La interpretación del icono como mecanismo creativo, evoca aspectos colectivos e individuales de un sincretismo social y artístico. Del sistema histórico del que proviene, pasa a una percepción dependiente de una realidad sociocultural específica;⁷³ que obedece a patrones iconográficos y simbólicos determinados por el sistema social, cultural, político y religioso del cual provengo.

Al decodificar (descontextualizar) la imagen, encuentro estereotipos culturales relacionados con ella, como por ejemplo lo reverencial por lo sagrado, la masculinidad como emblema de poder y la sumisión que rebasa el ámbito religioso para instalarse como aspecto cultural y nacional. Esta forma de acercamiento a la imagen de Cristo, posibilita un sistema de interpretación abierto en el que confluyen múltiples realidades en torno al fenómeno religioso.



"Santo Ascenso". Serie: Vía...
X. Camino a la cruz.

Con independencia del matiz interpretativo que se quiera dar, es evidente que las explicaciones de la obra artística buscadas o encontradas en otras artes o en otros sectores del complejo sociocultural al que pertenecen, son un procedimiento absolutamente lícito, y yo diría que aconsejable, ya que es precisamente *elensimismamiento* en la propia obra artística lo que ha conducido a los historiadores del arte a un callejón sin salida.⁷⁴

5.3 Intervención.

Si bien, en el proceso de *interpretación* existe una jerarquía ineludible impuesta por el objeto que da origen a la obra, en el tratamiento por medio de la *intervención* el ordenamiento se uniforma por la convivencia de elementos yuxtapuestos. A partir del mecanismo creativo de reiteración representativa, se deriva un sistema de signos

⁷² Alberto Carrere y José Saborit. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 236-237.

⁷³ José Alcina Franch. *Arte y antropología*. Madrid: Alianza, 1982, p. 45.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 68.

en el que no hay estructuras dominantes ni márgenes que delimitan la lectura de las obras intervenidas. Por el contrario, con el intercambio simbólico que se produce en la convivencia de elementos visuales diversos —algunos impresos de antemano, se favorece una lectura múltiple de unas imágenes que están inmersas en una realidad social concreta, la realidad mexicana.



"Toreno".
Serie: Intervenciones.

Esta segunda aproximación a la imagen divina, origina tres series pictóricas: *Perversión de los ángeles* (1996);⁷⁵ *Responso* (1998);⁷⁶ e *Intervenciones* (2000-2001),⁷⁷ en las que se interviene el icono de Cristo por medio de la inserción de objetos pintados y pegados en un mismo espacio.

En las series mencionadas se da una hibridación pictórica que pretende poner de manifiesto el proceso histórico-sincrético que se da en la evolución iconográfica de la imagen de Cristo. Para ello se utilizan imágenes impresas en papel (fotocopias y

⁷⁵ Expuesta en 1996, en la Galería Frida Kalho. (Ciudad de México).

⁷⁶ Esta serie se donó al Movimiento de las Madres de Plaza de mayo (Buenos Aires, Argentina), ignorando si se expuso finalmente.

⁷⁷ Expuesta en 2000 y 2001, en Colectiva de fin de año, Galería P/9 (Madrid), y Rick Welland, Tim Hazell and Julio Villalva, Aldea Gallery of art (San Miguel de Allende), respectivamente.

cromos), en sus variaciones iconográficas (Pantocrátor, Santa Faz, Varón de Dolores Crucificado), y objetos religiosos (estampas, rosarios, escapularios, milagros y medallas) procedentes de la manufactura industrial y popular. Con el uso de éstos elementos se asienta una visión histórica de la imagen como patrimonio cultural mexicano: "Los productos generados por las clases populares suelen ser más



"La foto". Serie: Interversiones.

representativos de la historia local y más adecuados a las necesidades presentes del grupo que los fabrica. Constituyen en este sentido, su propio patrimonio."⁷⁸

El proceso de intervención por yuxtaposición me permite explorar sistemas culturales confrontados (lo masivo, mecánico e industrial *versus* la manufactura manual y artística; la contemplación reverente y formal del icono *versus* la aplicación lúdica del *souvenir* religioso). Se combinan procesos y conceptos aparentemente lejanos entre sí: épocas de representación iconográfica, modos de producción, y esferas sociales y estereotipos culturales, los cuales se abordan a continuación.

⁷⁸ Néstor García Canclini. *Op. Cit.*, p. 183.

5.3.1 Épocas de representación iconográfica.

Al ocupar materiales de diversa índole en *Perversión de los ángeles*, *Responso* e *Interversiones*, se recurre tanto a imágenes bizantinas, renacentistas y barrocas, como a estampas, medallas y fotografías, estableciendo nexos e interrelaciones temporales entre las mismas. Algunas de las obras parten de reproducciones fotocopiadas yuxtapuestas a cromos (lito-offset) de Cristos que actualmente se editan de forma masiva por medio de la imprenta nacional.



"Ábaco". Serie: Interversiones.

En la creación de estas obras, recupero la importancia de los impresos en la propagación del credo católico, la cual nos remite al "*catecismo por imágenes* que tanto gustaba al Concilio de Trento [y que] se extendió por el mundo cristiano gracias a la imprenta."⁷⁹ y vuelvo a emplear el papel como material para la "configuración" religiosa en alusión a la manufactura de los primeros cristos nacionales.⁸⁰

En el caso concreto de la serie *Interversiones*, el papel que utilizo como soporte proviene de cromos impresos por el periódico *La Prensa* en los años sesenta, y que sin ser incunables o códices, representan una colección que se vuelve a actualizar, cuarenta años después, por medio de un discurso sincrético que vincula una etapa de reforzamiento nacionalista, con una visión lúdica y particular de finales del siglo XX.

⁷⁹ Silvia Sigal et al. *Op. Cit.*, p. 175.

⁸⁰ Cfr. Cita 65.



"Contingente por la paz". Serie: Responso.

El material que se emplea en las tres series mencionadas adquiere una significación actual del fenómeno social y religioso que no se reduce a una interpretación dogmática, sino que abre lecturas contraculturales que enriquecen la apreciación del icono de Cristo, a partir de la intervención artística.

5.3.2 Modos de producción.

La utilización de los medios impresos en América, se desarrolla en un primer momento, bajo lineamientos evangelizadores y didácticos a partir de los cuales se imprimen masivamente catecismos ilustrados con los que se propaga el credo católico: se diseña, bajo esquemas religiosos, una identidad nacional.

En las series *Perversión de los ángeles*, *Responso* e *Interversiones*, al ocupar el recurso técnico de las fotocopias e impresiones, "reactualizo" una tecnología que data del segundo tercio del siglo XV, y rescato la importancia de su función para la obtención de "datos" visuales acerca de la imagen de Cristo. De esta manera planteo la continuidad técnica e histórica dentro de los medios de producción. La utilización de procesos técnicos e industriales con fines artísticos, propicia una contracción

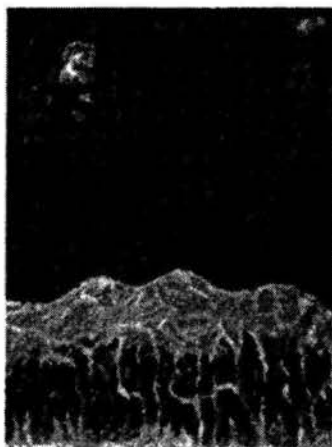
temporal que lejos de reforzar los contenidos implícitos en las mismas, los desgasta gracias a la reproducción masiva. En el caso de las obras que estamos analizando, el icono de Cristo impreso de forma mecánica es utilizado con el objetivo de desacralizar el mismo.

La intervención de las imágenes impresas da por resultado la hibridación de procedimientos técnicos, que conforman un discurso plástico que sincretiza dos modos de elaboración y dos tiempos de producción: el mecánico que alude a la manipulación industrial de un objeto, que en este caso nos remite a tiempos pasados y la intervención manual (humanizada e individual) de la aplicación pictórica realizada en el momento actual.

Por supuesto, las relaciones suelen no ser igualitarias, pero es evidente que el poder y la construcción del acontecimiento [pictórico] son resultado de un tejido complejo y descentrado de tradiciones reformuladas e intercambios modernos, de actores múltiples que se combinan.⁸¹

5.3.3 Esferas sociales y estereotipos culturales.

La yuxtaposición de elementos visuales que se efectúa sobre la imagen de Cristo en *Perversión de los ángeles*, *Responso* e *Interversiones*, fusiona no sólo medios técnicos y contenidos simbólicos, sino también, formas de consumo procedentes de diversas estructuras sociales. La utilización con una finalidad "artística", del material popular como soporte de la obra, genera un desplazamiento de significados tanto conceptuales como económicos. El traslado del valor de las obras desde el uso cotidiano de lo religioso al consumo de una elite, se origina en la descontextualización y resignificación de lo popular incorporado como "bien cultural" al mercado del "gran arte".



"Paraje".
Serie: Responso.

Dentro del proceso de intervención que efectúo, cuestiono el valor tanto cultural como económico de la obra y por medio de la utilización de materiales que provienen de la esfera popular hago énfasis en estereotipos socioculturales que van desde lo "folklórico" hasta lo "artístico": el producto reutilizado (la imagen religiosa impresa) configura un espacio de contemplación y consumo distinto al original, el de la galería.

⁸¹ Néstor García Canclini. *Op. Cit.*, p. 243.

Las obras que se presentan como resultado final en estas tres series, conjugan a través de medios y materiales distintos, relaciones de producción y apreciación de diversos estratos sociales:

[...] los sectores llamados populares coparticipan en esas relaciones de fuerza, que se arman simultáneamente en la producción y el consumo, en las familias y los individuos, [...] en los medios masivos y en las estructuras de recepción que acogen y resemantizan sus mensajes.⁸²

5.4 Apropiación.

Como ejemplo del proceso de apropiación de la imagen de Cristo en mi obra, se encuentra la serie *Ópera Omina* (1992-1995)⁸³ en la que el icono es transformado en una alegoría "infantil" y sustituido por la representación de muñecos.



"El majestad".
Serie: Ópera Omina.

⁸² *Idem.*

⁸³ Expuesta en 1996, en la Casa de la Primera Imprenta de América de la UAM (Ciudad de México); en la Galería Antonio Rocha Cordero del Instituto Potosino de Bellas Artes (San Luis Potosí); en el Museo de las Artes de la Universidad Autónoma de Guadalajara (Jalisco).



"La bendición". Serie: Ópera Omina.

La apropiación del icono divino tiene su origen en una selección de elementos figurativos que posibilita una transformación iconográfica: "Pensar es siempre escoger. Escoger es criticar."⁸⁴ El uso recurrente de la imagen de Cristo como recurso pictórico permite la "transfiguración" de la misma en otra que le evoca, y sirve como medio para profundizar en los condicionamientos sociales que modelan la idiosincrasia individual y colectiva mexicana.

Un patrimonio reformulado teniendo en cuenta sus usos sociales, no desde una actitud defensiva, de simple rescate, sino con una visión más compleja de cómo la sociedad se apropia de su historia, puede involucrar a diversos sectores. [...] Al mismo tiempo, ofrece la ocasión de repensar lo moderno como un proyecto relativo, dudable, no antagónico a las tradiciones, ni destinado a superarlas por alguna ley evolucionista inverificable. Sirve, en suma, para hacernos cargo a la vez del itinerario impuro de las tradiciones y de la realización desencajada, heterodoxa, de nuestra modernidad.⁸⁵

En la serie *Ópera Omina* abordo la imagen de Cristo por medio del muñeco, ambos prototipos culturales, uno de lo "divino", y el otro de lo "infantil". Se trata de moldes-simulacros de lo humano, que plantean estereotipos dentro de un orden social que condiciona al individuo desde edad temprana. El juguete representado en la serie pictórica establece una analogía con la imagen de Cristo, desde la perspectiva de "patrón" o "modelo", y asienta de esta manera, una aproximación anímica y crítica al mismo.

La imagen del muñeco que remite a la infancia y al campo de nuestras primeras impresiones, da paso a una lectura social, individual y religiosa. El símil del muñeco

⁸⁴ Luis Cardoza y Aragón. *Antología*. México: SEP, 1986, p. 137.

⁸⁵ Néstor García Canclini. *Op. Cit.*, pp. 189-190.

hace alusión a la imagen de Cristo en una versión “plastificada”, acorde a la modernidad. La visión del objeto divino adquiere una dimensión antiolemne en la que se plantea un juego de analogías y *divertimentos* visuales que tiene implicaciones sociales.



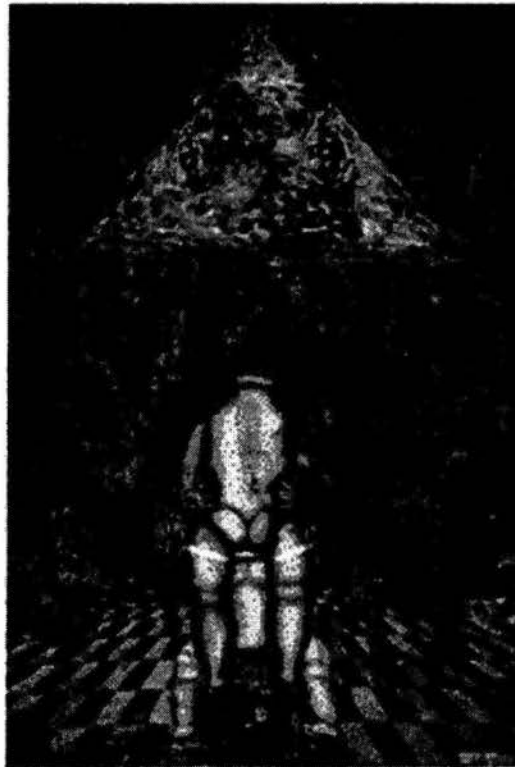
"Corazón de mi corazón". Serie: Ópera Omina.

La imagen del Cristo amañecado, desafía los cánones morales de la Iglesia y las normas de conducta por ella dictadas. La imagen se “adultera” y recrea en un ámbito, que nos remite a lo religioso, estereotipos de corte sensual y sexual que generan un choque visual entre lo ingenuo y lo perverso, entre lo normal y lo extravagante. La imagen se convierte en un fetiche con el que se “juega”. El muñeco pintado, el prototipo (Cristo-muñeco) se divierte y multiplica en escenas que liberan su libido, aboliendo el orden eclesiástico y moral que le sujeta a la tradición. La imagen se estereotipa en el muñeco cuya naturaleza deviene de su fabricación seriada que le condena a ser uno y lo mismo *ad infinitum* —como la imagen de Dios en Cristo—. Se propone, con ella, una lectura que por medio de un simulacro erótico, humorístico e irreverente posibilita la dignificación de un cuerpo enajenado.

El muñeco se convierte en muñón del cuerpo de Cristo. Un modelo sirve al otro, y ambos, aluden al ser humano tipificado y alienado como objeto social: "Los objetos no nacen: los fabricamos; carecen de sexo; tampoco mueren: se gastan, se vuelven inservibles."⁸⁶ En *Ópera Omina* se parafrasea visualmente estas líneas: el objeto amañecado reconoce su naturaleza pero la transgrede, simula una sexualidad que no tiene, y hace uso de estereotipos eróticos que posibilitan significaciones diversas.

5.4.1 La ironía como recurso pictórico.

La apropiación del icono religioso favorece un acercamiento al legado histórico menos solemne y agobiante. Se recurre al humor para tratar con una realidad social y religiosa determinada. Por medio del muñeco que hace referencia a Cristo. Ambas imágenes comparten condicionamientos socioculturales y modelan (directa e



"El voyeur".
Serie: *Ópera Omina*.

⁸⁶ Octavio Paz. *Los privilegios de la vista I*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992, p. 144.

indirectamente) modos de conducta: son didácticas e implementan —en nuestra idiosincrasia— normas morales y de relación con el universo circundante.

Al implementar la ironía como recurso pictórico, se resemantiza la apreciación de estos modelos y las relaciones visuales-conceptuales que éstos establecen entre sí, y con el espectador. En un ejercicio lúdico, se revisan algunas normas morales católicas que se contraponen a lo placentero. Por medio del juego, la exposición de la sexualidad, y lo afectivo en las obras, me interno en los motivos esenciales que dan identidad a lo humano, en cuyo contenido simbólico intervengo a partir de una elaboración crítica, renovando ceremonias (colectivas e individuales) que inciden en la conformación de la identidad.



"Plegaria".
Serie: Ópera Omnia.

Con la trasgresión irónica de la imagen sacra por medio de la utilización del muñeco-fetiché, se experimenta una percepción reformulada y pervertida de uno mismo frente a la imagen de Cristo: el humor construye y renueva significaciones iconográficas.

El campo cultural puede ser todavía un laboratorio. Lugar donde se juega y se ensaya. Frente a la "eficiencia" productivista, reivindica lo lúdico; ante la obsesión lucretica, la libertad de retrabajar las herencias sin réditos que permanecen en la memoria, las experiencias no capitalizables que pueden librarnos de la monotonía y la inercia. [...] Ironía, distancia crítica,

reelaboración lúdica son tres rasgos fecundos de las prácticas culturales modernas en relación con los desafíos premodernos y con la industrialización de los campos simbólicos.⁸⁷

5.5 Segunda apropiación: en torno a una imagen.

Para el análisis de otra forma de apropiación de la imagen de Cristo, me concentro en la realización de una obra cuyo modelo es la representación del Sagrado Corazón de Jesús proveniente de un cartel. La pieza "Santo Sudario" (1999)⁸⁸ es un grafiti que alude a la "aquerópita" del siglo VI en versión moderna, o bien a la Sábana Santa de Turín.⁸⁹ La apropiación de la imagen da como resultado una plantilla que puede reproducirse innumerables veces, por vía de la estampación. En esta pieza



"Santo Sudario".
Plantilla.

⁸⁷ Néstor García Canclini. *Op. Cit.*, pp.107-108.

⁸⁸ Expuesto en el 2000, en la Galería José María Velasco (ciudad de México).

⁸⁹ La datación por radiocarbono sitúa la creación de esta pieza entre 1270 y 1390. En 1988 el cardenal Anastasio Ballestrero admite en Turín, la falsedad de la reliquia. Véase Alain Besançon. *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid: Siruela, 2003, pp.55-56.

se amalgaman procesos mecánicos y artísticos, que garantiza la repetición del icono cuantas veces el molde lo permita a través del spray.



"Santo Sudario verde".

"Santo Sudario rojo".

"Santo Sudario" recrea en su configuración, los primeros esquemas paleocristianos del ícono divino y el milagro de su "aparición". La imagen inicialmente monopolizada por los altos jerarcas de la Iglesia y el Estado, recobra su naturaleza popular y colectiva, ilegal y clandestina por medio de su representación gráfica. Este nuevo icono, da continuidad al legado popular e histórico de una sociedad que, desde mediados de los años cincuenta, hace uso del grafiti para protestar, delimitar un territorio o atacar estructuras establecidas:

El grafiti es para los cholos de la frontera, los chavos banda de la ciudad de México, para grupos equivalentes de Buenos Aires o Caracas, una escritura territorial de la ciudad, destinada a afirmar la presencia y hasta la posición sobre un barrio. Las luchas por el control del espacio se establecen a través de marcas propias y modificaciones de los grafitis de otros. Sus referencias sexuales, políticas o estéticas son maneras de enunciar el modo de vida y de pensamiento de un grupo que no dispone de circuitos comerciales, políticos o massmediáticos para expresarse, pero que a través del grafiti afirma su estilo. Su trazo manual, espontáneo, se opone estructuralmente a las leyendas políticas o publicitarias "bien" pintadas o impresas, y desafía esos lugares institucionalizados cuando los altera. El grafiti afirma territorio pero desestructura las colecciones de bienes materiales y simbólicos.⁹⁰

⁹⁰ Néstor García Canclini. *Op. Cit.*, p. 314.

La apropiación del icono de Cristo a través de este método, yuxtapone y fusiona el plano mítico al político, lo sacro a lo profano, el estereotipo a la deconstrucción iconoclasta, lo individual a lo colectivo, la complacencia a la crítica, por medio de la demarcación territorial creativa a través de la impresión.

Conclusiones.

La presente investigación despliega un recorrido histórico en el que confluyen intereses populares, políticos y religiosos, los cuales van modelando no sólo el rostro de Dios, sino la imagen divina de Cristo como distintivo sustancial del credo. La Encarnación de Jesús como representante divino de la religión cristiana, abre un abanico extenso de representaciones en alusión a él. Sin embargo, los primeros pintores cristianos son cautos y buscan que las imágenes transmitan, por medio de la repetición de patrones visuales, un mensaje fácilmente identificable. Para ello, el cristianismo selecciona y sincretiza elementos ideológicos e iconográficos de diversas tradiciones culturales y religiosas que le sirven para persistir, difundir y propagarse. Se trata de una estrategia política y religiosa, que propicia nuevas lecturas y vivencias sociales plurales e incluyentes en torno a lo sagrado y lo divino.

Siendo una corriente religiosa derivada de la tradición judaica que busca la conformación de un lenguaje propio, al Cristianismo le es necesario apropiarse de cuanta manifestación cultural le resulte beneficiosa, por lo que permite influencias ideológicas, religiosas e iconográficas del mundo grecorromano, de Medio Oriente, de Oriente y Occidente. De esta manera se construye un cuerpo iconográfico característico del mundo católico.

El análisis que va desde las primeras imágenes paleocristianas hasta la visión humanizada (Renacentista) y dolorosa (Barroca) de Cristo, hace que la presente tesis no sólo considere el rostro divino como único motivo de investigación, sino que, en razón de su propio devenir, histórico e iconográfico, se contemple la importancia de la imagen corporal del Redentor.

Detrás del rostro y del cuerpo, es decir, de la imagen de Dios en Cristo, se tejen múltiples intereses políticos tanto del Estado como de la Iglesia, sin dejar de lado el fervor popular que la comunidad religiosa vierte en dicha imagen: una devoción figurativa con la cual se identifica. Por ello, la imagen divina se vuelve el lugar donde sucede un fenómeno religioso que se caracteriza por el sincretismo cultural que se manifiesta, por asimilación, en su conformación iconográfica. Los patrones figurativos que le dan forma, subsisten, hay normas eclesiásticas que dan a la imagen, una continuidad histórica y representativa, sí acaso con variaciones de estilo según la época o el lugar geográfico de donde proviene.

La interpretación del bagaje iconográfico del credo católico en América, se ve enriquecido con la concepción religiosa del mundo indígena, que se apropia de la imagen de Cristo, mestizándola. Si bien la imagen ya poseía, en el momento de su introducción, una carga específicamente barroca, de este lado del océano se exagera, haciendo de la misma algo monumentalmente doloroso y natural. Las imágenes de la Pasión de Cristo recrean la *pasión* de un pueblo sometido espiritualmente, cuyo sino se articula en un juego de trasposición de realidades.

Las imágenes de Jesús crucificado, Sagrado Corazón, Varón de dolores, entre otras, que pueblan los santuarios del país, han influido en la tradición cultural y religiosa, nacional. En la interpretación de estos iconos, donde se superponen lecturas ortodoxas y contraculturales en torno al fenómeno religioso, se abren posibilidades de representación que van desde las esculturas elaboradas con pasta de caña de maíz, hasta los llaveros, carteles y esculturas de plástico, por mencionar sólo algunas de sus variaciones. Dentro de la abundancia existente de imágenes de Cristo, persisten patrones representativos que lo dominan y que influyen en mi trabajo artístico.

La revisión histórica propuesta en esta tesis, así como los motivos temáticos predominantes en mi producción plástica, dan cuenta de que la evolución iconográfica de la imagen de Cristo, no es lineal y en ella inciden diversos acontecimientos socioculturales que influyen y enriquecen la imaginaria religiosa. La imagen divina refleja en su configuración, la trayectoria histórica de una devoción católica que busca motivos que den razón de su construcción. Detrás de ese cuerpo y rostro existen planteamientos ideológicos, religiosos, políticos y culturales, que determinan la forma según el momento histórico.

En el caso de mi producción plástica, la imagen de Cristo domina en razón de factores de tradición nacional, y las narrativas que implemento en las obras, reciben la influencia proveniente de mi propio ámbito cultural. Tanto mi conformación religiosa como el encuentro cotidiano con la imagen sacra en diversos lugares y objetos, determina cada cuadro. En ellos se sincretiza la información histórica, la tradición y el análisis crítico en torno al fenómeno religioso bajo una perspectiva y lectura distinta a la formal y ortodoxa.

La imagen que adopto como eje temático para desarrollar mi producción a lo largo de diez años, proviene de toda aquella historia iconográfica expuesta. La representación del Cristo barroco mexicano que influye en mi conformación religiosa, se hibridiza con las historias que se tejen en torno a ella, con la devoción popular que descubro cotidianamente y con las lecturas personales que de la misma realizo.

Mi obra no se detiene en la simple reproducción y creación de patrones representativos, sino busca revisar críticamente los elementos cotidianos que conforman el fenómeno religioso católico. Simultáneamente hace énfasis en la continuidad emblemática a través de la imagen del poder falocrático (Iglesia-Estado), que domina, consciente e inconscientemente, el campo de las percepciones emotivas e intelectuales de un alto porcentaje del entorno cultural donde me desarrollo.

Por otro lado, los patrones iconográficos que reproduzco hacen evidente la fuerza con la que el catolicismo ha impuesto una forma de ver e interpretar el mundo, en la que se yuxtapone de continuo el Cristo histórico, el iconográfico, y el de la fe.

La implementación de los diversos modos de producción (interpretación, intervención y apropiación) que desarrollo en mi obra, da origen a una confrontación,

y transformación iconográfica de la imagen de Cristo, y explora aquellos condicionamientos culturales inscritos en nuestra idiosincrasia.

Como eje creativo, la imagen posibilita lecturas que inciden en problemas sociales, religiosos, y de identidad nacional, por lo que se vuelve el objeto iconográfico óptimo para los fines tanto artísticos como críticos que pretendo. La imagen de Cristo refleja un sincretismo cultural heredado, el cual, a través de la interpretación, intervención, y apropiación, reviso y deconstruyo para realizar un análisis crítico, lúdico e histórico de una realidad que me concierne.

Si por tradición retomo la imagen de Dios en Cristo, por elección y determinación creativa, la resemantizo para explorar no sólo el icono, sino el abanico de rituales y ceremonias retardatarias y contraculturales que se generan por medio de una imagen.

Para concluir, cabe mencionar que esta investigación sobre *La configuración del rostro de Dios en Cristo*, me plantea la necesidad de ampliar el análisis hacia otras imágenes presentes en mis percepciones, que sin duda determinan la interpretación que efectúo del mundo que me circunda. Pero no basta con saber que existen tales imágenes, sino que es necesario desentrañar qué hacen éstas dentro de mi concepción y cómo se articulan en mi cotidianeidad.

III. ANEXOS

**Comentarios de diversas personalidades en
torno a la obra.**

Comentarios de Vía...X. Camino a la cruz.

A QUIEN CORRESPONDA.

Alberto Hajar Serrano. (Crítico de arte). Ciudad de México, 27 de junio de 1993.

Me es grato comentar el proyecto de investigación y realización pictórica de Julio C. Villalva, poniendo como antecedente el conocimiento de su interés por los problemas estéticos actuales, revelado durante los cursos a mi cargo en la Facultad de Filosofía y Letras por donde él pasó, a partir de 1990.

El proyecto actual (*Vía... X*) es oportuno por la creciente relativización de las creencias a raíz de la mundialización capitalista, y por lo tanto, necesario, porque la investigación de creencias religiosas no se reduce ahora a lo sagrado y ortodoxo, sino al sincretismo característico de las resistencias culturales contra el eurocentrismo.

Para abordar esto, Julio C. Villalva plantea no sólo una precisa información antropológica como garantía para no desbarar hacia el jugueteo con los símbolos. Sobre esta base reflexiva, el proyecto está formulado teórica pertinente y, plantea un conocimiento práctico sobre la producción de imágenes religiosas que garantiza su asentamiento en la formación social urbana como dominio sobre la ruralidad mexicana.

Las soluciones técnicas a las que apunta, han sido ya experimentadas y sin duda están abiertas a nuevas y mejores posibilidades. Quiero decir que, el proyecto está iniciado, bien planteado y abierto a su profundización y ampliación, por lo que recomiendo toda clase de patrocinios y fomentos para que todo esto se realice a plenitud.

ARDE EL SILENCIO.

*César Delgado Martínez (Crítico de arte). Ciudad de México.
Agosto de 1993.*

Vivimos en una sociedad donde todo tiende a fragmentarse. La compartimentación ha sentado sus reales en nuestro medio y difícilmente se construyen puentes que comuniquen a los distintos campos del arte y de la ciencia.

Es raro encontrar seres humanos que recorran los diversos caminos del arte. Actuamos en un mundo en donde a cada quien le interesa lo suyo y se encierra en sí mismo sin ver lo que sucede a su alrededor.

Julio C. Villalva, es de esos jóvenes que se atreven a buscar qué hay más allá de la apariencia de las cosas. En varias circunstancias ha cuestionado la educación acartonada y poco creativa de las escuelas de arte. Ante los ojos de los conformistas pudiera parecer un muchacho que se dispersa por las veredas de la vida.

Pero no es así. Julio C. Villalva, ha vivido en carne propia la experimentación múltiple del arte, una vez quiso ser bailarín y estudió en la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del Instituto Nacional de Bellas Artes. Bailó profesionalmente con una compañía de reconocido prestigio. En otra ocasión quiso ser actor y participó en un grupo que hacía teatro para niños.

A sus veinticuatro años, Julio C. Villalva ha reconocido que su vocación es el arte, la literatura, la filosofía, la antropología y la vida misma. Ahora, ha dejado todo — aparentemente— para dedicarse a las artes plásticas, donde se ve que confluyen todos sus conocimientos y sus experiencias cotidianas. El ritmo de la danza está presente en su pintura. La gestualidad aparece en sus cuadros.

Sobre la exposición que presenta Julio C. Villalva, se puede decir lo que escribió Herbert Read: "Sólo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento. El artista establece estos símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad y al representar su conciencia de estos en imágenes plásticas o poéticas".

LOS "CRISTOS" DE JULIO CÉSAR VILLALVA.

Svetlana Vasílieva. Doctora en Filosofía (Estética). Ciudad de México. Noviembre de 1993.

Lo que llamamos cuerpo
es una parte del alma.
William Blake.

El hombre común y corriente tiene cinco sentidos. El artista tiene el sexto. Es la necesidad de expresar sus experiencias sensoriales, intelectuales, religiosas, e incluso fisiológicas, creando una obra de arte. Esta necesidad lo sitúa en una posición marginada frente a cualquier tipo de sociedad. Muchas veces la sociedad perdona esta diferencia sólo después de la muerte del artista. Y, sin embargo, el arte sigue existiendo, sigue produciendo nuevas visiones y nuevos mundos espirituales, a pesar de (o tal vez, gracias a) las enormes dificultades materiales que enfrenta el verdadero artista cada día de su existencia terrestre. La vida y la obra de Julio C. Villalva Jiménez confirma nuestra tesis. Parece, que desde su adolescencia la inquietud de plasmar las profundas visiones de su mundo interior lo impulsaba a incursionar en muy diversos campos del arte, como el dibujo, la música, el modelado en barro, el teatro y la danza. De 1985 a 1989 cursa la carrera como ejecutante de danza contemporánea en el INBA. En 1989 inicia su carrera como pintor. Desde 1991 hasta la fecha, Julio C. Villalva ha participado en cinco exposiciones colectivas y una individual, titulada elocuentemente "Arde el silencio".

A pesar de ser muy joven (Julio C. Villalva nació en 1968), el artista ya tiene bien definido su credo creativo y existencial. Para él, el arte no es el fin en sí, sino que, más bien el medio para expresar la profundidad de los mundos interiores del hombre. Su vida no se reduce a su oficio de pintor: lo que pretende de la vida es formarse multifacéticamente como individuo. Julio César entiende la creación como la entendía el gran escultor francés Auguste Rodin. Para el último la obra de arte ya se encuentra implícita en el material. Sólo hay que quitar al material lo que le sobra, escondiendo su esencia. Entonces el material empieza a emanar una energía animada, idéntica a la del alma.

"La esencia del material es la misma del alma", opina el joven artista. Antes de empezar la obra, el artista se plantea ciertos objetivos, muchas veces conscientemente. Para él, es importante tener una propuesta, si no hay nada que decir es mejor no empezar la obra. La imagen inicial que tiene el artista entra en la confrontación con el material, entablando un diálogo con el cuadro.

Julio César Villalva es un pintor muy mexicano. Para él las obras de arte no son objetos sin vida, como suele postularse en el postmodernismo occidental, sino sujetos

con energía. Su creación es muy mexicana en el sentido de que anima el objeto. Y esta actitud de la animación de los objetos de la vida cotidiana es una constante de la conciencia mágica, propia del mexicano.

Julio César Villalva entiende el arte como una magia que anima el material, soplándole una vida nueva, fuente inagotable de energías misteriosas. Esta energía es necesaria tanto para el artista como para el espectador, puesto que nos ayuda a penetrar en la esencia del cosmos y del alma humana. Al separarse de su creador, la obra de arte empieza a vivir su propia vida, continua creándose a sí misma, por lo que al entrar en contacto con ella, nuestro "yo" más profundo se empieza a comunicar con la esencia del cuadro, enriqueciéndose mutuamente. Por eso, según Julio César Villalva, el verdadero arte tiene el carácter de religioso. El objetivo del arte es captar lo que está más allá del arte.

Alguien quien entiende así el arte, inevitablemente llega a crear el arte simbólico. Por eso se nos parece lógico el camino de la creación artística que ya ha recorrido Julio César Villalva: desde el abstraccionismo lírico hasta los últimos cristos, pintados con unas pinceladas francamente expresionistas; desde el deseo de plasmar una situación emocional momentánea y perecedera hasta la búsqueda de las raíces permanentes de la existencia humana.

¿Qué nos llama más la atención de las imágenes de "Cristos y Santos", presentados en este serie? A primera vista, es la expresión fisiológica y muy naturalista del dolor, —rasgo que las aproxima mucho a las imágenes de los "Cristos" esculpidos por los artistas mexicanos anónimos—. Este dolor físico, plasmado con tanta fuerza plástica en las imágenes de los "Cristos" anónimos encarna una idea antiquísima y bien arraigada en la mentalidad mexicana. Es la idea de una gran necesidad existencial del sacrificio doloroso y cruel. Para el mexicano, sin el dolor, sin la muerte y sin la autoflagelación (sea material o espiritual) no puede haber ni la salvación, ni la redención. Con sus "Cristos", Julio César Villalva está reafirmando una vez más la esencia sangrienta de la redención en México.

Pero hay algo más en sus pinturas. Hay una tentativa (Y muchas veces muy bien lograda) de penetrar en la fuente del dolor físico. Hay un anhelo de adentrarse en las profundidades del significado del sacrificio. Hay un ansia de comprender la razón de su eterna repetición.

El artista es un gran visionario de los otros mundos. Por eso no es casual que los pintores más afines a Julio César Villalva resultan ser W. Blake, P. Gáuguin, J. Bosco y J. Rouault. El joven artista podría firmar como suyas las siguientes palabras de William Blake: "La naturaleza no existe, sólo los espíritus, con los que no sólo podemos, sino que debemos comunicarnos a través de la imaginación visionaria". De aquí las nuevas características formales de la serie *Vía. X*: un colorido intenso y vivo casi sin semitonos, los golpes visuales del rojo de la sangre, la línea nerviosa e imponente del dibujo, las grandes dimensiones de los cuadros. Las imágenes de los cuerpos que visualizan la vida del alma.

En medio de una sociedad comercializada, muchas veces necesitando del dinero y de los materiales, el artista sigue conservando su actitud profunda y mística frente a la necesidad de la creación.

La obra de Julio César Villalva nos pone delante de cuestiones primigenias de la vida y la muerte, nos inquieta, nos hace sentir y pensar de una manera diferente.

Julio César Villalva Jiménez, cual su famoso tocayo estratega militar romano, conquista los nuevos mundos. Ojalá que estas conquistas siempre sean fructíferas y duraderas.

EL TEOLOGICO STREAP TEASE.

Germán Rodríguez Sosa. (Poeta). Ciudad de México. Enero de 1994.

En el Pentecostés de la pintura, el Espíritu Santo desciende con rosas flamígeras mientras nosotros, aspirantes al apostolado del misterio, hablamos y entendemos repentinamente lenguas desconocidas, por obra y gracia del símbolo que se desnuda de artificios en el lienzo... Porque miramos el trabajo pictórico de Julio César Villalva y nos es inevitable preñarnos de inquietudes nuevas y constatar que ahí tiene lugar un streap tease teológico, un desnudamiento de la herencia y el sentido religioso. Y un despojamiento, como si en un arrebató de mística pasión se desgarraran los ropajes de la tradición, en este caso de la tradición judeo-cristiana.

En sus cuadros se nos aparecen las vírgenes dolientes, claman los profetas, los cristos se desacralizan, los cálices derraman sus elixires sacrificiales y el apocalipsis del dolor se nos revela a la hora y en la hora del dogma agonizante, en medio de una lluvia de colores incendiarios, matices sombríos, inesperados brillos. La obra de Villalva es sin duda una provocación pero también una invitación, la posibilidad de retornar al primigenio y prístino sentido religioso, más allá de lo eclesiástico, del dogma y de los símbolos contaminados. Más cerca del Sagrado Corazón de la autenticidad.

Ante nuestros ojos en el lienzo —tela de juicio— el mártir se nos desfigura, transfigura y por fin se neo-configura en protopersonaje iconoclasta. Un ángel desprendido del retablo de lo popular se apiada del ancestral suicida y en otro contexto, brutales huellas de pisadas testifican la profanación del mito. Ascensiones voluptuosas sobre los infiernos de la fe perdida. Paganismo ecuménico y artístico. El artista decide indagar, pincel en mano, qué hay tras los símbolos arcanos y se pone a hurgar en la iconografía para cuestionarla, desmembrarla, desenmascararla.

Con todo su bagaje sincrético, con el peso de una formación católica y con su búsqueda incesante en los terrenos de lo místico, Julio César Villalva arremete contra sus propias obsesiones y nos muestra en sus cuadros el proceso: de la pérdida de fe a la conversión iconoclasta, del espíritu poseso al exorcismo pictórico, de la reverencia enajenada a la reverencia redentora, del símbolo prostituido al sentimiento desnudo, y todo ello expresado, consciente o inconscientemente, bajo la influencia plástica de la imaginería eclesial, los iconos medievales y bizantinos, el humilde y pintoresco exvoto en los altares de los templos, sin olvidar el grafiti callejero. Elementos que se conjugan. Acervos que se sintetizan en una obra altamente sugestiva llena de propuestas éticas y estéticas. Revitalización, confrontación o negación del arquetipo. Experimentación plástica y existencial. Lúdico streap tease de la moral judeocristiana y hallazgo de lo sacro y lo sensual. Porque un hálito místico-erótico recorre estos cuadros para introducirnos al rito en que se funden y se confunden

deísmo y ateísmo, herejía y beatitud, monoteísmo y paganismo. Y no queda mas remedio que entregarse a los oficios del artista, compartir sus "pecados" y comulgar con él en sus afanes teofánicos.

Muy especialmente un cuadro de Villalva nos cimbra. Aquel donde la Muerte — la Santa Muerte— en primer plano y de espaldas a las fantasmagóricas presencias que se alejan, nos ofrece flores en un gesto de suprema gentileza. ¿Acaso nosotros, espectadores profanos, rehusaríamos tomarlas?... La propuesta de Villalva es que aceptemos las flores de la Muerte pues ella es el único reto capaz de devolver-nos la conciencia y el asombro de estar vivos. De ahí que el *Thanatos*, como una mariposa nocturna, revolotee en la obra de Villalva para recordarnos que no hay tiempo: sólo este minuto para conjurar y transmutar las llagas, el rostro san-grante, las espinas en el corazón, la culpa y el dolor. Sólo este minuto para desnudarnos de artificios y resucitar al sacramento de la vida, sin dogmas, sin iconos castrantes y atemorizantes. Con placer por recobrar la religiosa piel de lo amoroso, antes del pecado original, en el génesis del éxtasis.

En la hora del teológico streap tease, el voyeurismo pictórico de Julio César Villalva. Amén.

DANCIN PARA DOS.

Germán Rodríguez Sosa. Artículo Publicado en la columna Ciudad Poliedro, en la sección Cultural del periódico Reforma, el 16 de abril de 1994.

Si de streap-tease se trata, contemplamos azorados el teológico-pictórico desnudamiento de Julio César Villalva en su cuadros-retablos, lienzos exvoto y altar en que se adoran lo sacro y lo profano. Villalva se obsesionó con las vírgenes dolientes, cristos flagelados y otros prototipos teofánicos que entonan el rosario del martirio en las capillas e iglesias del Prisma: allá en Santo Domingo a la vera del Señor de la Inspiración, o en catedral mismísima Metropolitana al amparo del señor del Veneno, bellísimo Cristo negro a quien veneran los suicidas en potencia, náufragos, beatas irredentas y otros arquetipos del desamparo existencial.

El caso es que Villalva, talento insurgente, traslapa la huella de la herencia eclesial y la imprime en sus cuadros desenmas-carando la falacia de los limbos, la inutilidad del purgatorio, la imposibilidad de los reinos celestiales en un mundo-infierno presidido por la Emperatriz de la violencia, Virgen del Horror. Teofánicas transmutaciones. Pictóricas apariciones. Los altares sincréticos de la ciudad se metamorfosean y multiplican en la obra de Villalva, obispo del Apocalipsis Now, antro de moda.

Seis de la mañana. Iceberg de la madrugada. Vela Perpetua se despereza en los box-spring de la intemperie. Sor Letanía de los Lamentos dirige el coro al que se suman ladridos y claxons. Nuestra Señora de la Merced, coronada de trenzas, se dispone a vender nueces y pistaches a los transeúntes de isla Circunvalación. Muy cerca, Fray Servando Teresa de Mier redacta un manuscrito libertario. El Sagrado Corazón de la ciudad late en el aire, derramando-consagrando su preciosa sangre a sincrética deidad: Jesús-Huitzilopochtli, cargador que se persigna antes de sobarse el lomo con huacales, bultos, costales y otros accesorios-tameme. Julio César Villalva dibuja la escena. Muy pronto en sus cuadros la misa del color, el ángel que vio Ruvalcaba, la corte-procesión de los milagros sin capilla, nicho ni altar. Entretanto la Muerte, en primer plano de un lienzo, ofrece flores al espectador. Quién desdeña a la Dama. La invitamos a bailar.

Comentarios de *Ópera Omina*.

ÓPERA OMINA.

Juan Manuel D. Serna. (Poeta). Ciudad de México, 5 de septiembre de 1995.

Prelude

¿Qué es más real, aquello que un día vimos o las imágenes que la memoria en la mente despierta para saber qué somos?

Charles Tomlinson

Memoria: el creador, el papel y el óleo.

Overture

Acercarse a la obra de Julio Villalva (México D.F., 1968) es una apelación a la memoria. Es, lo queramos o no, sentarnos frente al espejo y ver la otra parte de nosotros que negamos. ¿Qué es entonces lo que hace de lo olvidado, de lo inanimado algo vivo?

Credenza

Hay que decirlo: todo muñeco, re-presentación de lo humano, carece de vida hasta que otro cuerpo lo toma, lo hace su muñón. Esto lo sabe muy bien Villalva que, con ese sentido mítico-religioso, lo plasma en sus cuadros.

Julio Villava, eterno buscador de almas, nos a-sombra y nos hace sombra a través de su juego con la paleta cromática, somos cómplices y partícipes. Nos provoca, toca lo más íntimo para hacernos prometeos suspendidos en nosotros mismos y, como creador, nos proporciona *la cuerda*: ¿seremos capaces de alcanzar un corazón? ¿en dónde quedaron nuestros ojos, en qué *plegaria* se perdieron? ¿hay que buscar a los pies de la virgen un *crepúsculo* para encontrar la *levitación temprana*? ¿es real todo esto, o es la memoria que juega al espejo? ¿quién lo sabe?...

Intermedio

Toda búsqueda de Villalva se hace colectiva en *Ópera Omina*: al divertirse nos divertimos, al angustiarse, nos angustiamos; al encontrar respuestas, nosotros también las tenemos. El asombro se comparte. Hay un requisito: dejar que el cuadro nos invada.

Finire

¿No seremos, acaso, nosotros *voyeurs* de su obra, un cuadro más de la serie de Villalva? Tal vez, lo que si es seguro es que cada cuadro es un presagio que, en la medida que lo observamos una y otra vez, nos redime.

Recuerda los ojos que te vieron, las voces
que temblaron por ti.
C.P. Cavafis

LA OPERA DESCUARTIZADA DE JULIO CÉSAR VILLALVA.

Germán Rodríguez Sosa. Ciudad de México. Enero de 1996.

Dicen que todos llevamos muy dentro un niño herido, un niño que llora, nuestro propio niño abandonado en el desván de la indiferencia. Dicen que ese niño se nos aparece en sueños, irrumpe cuando estallan nuestras emociones, se revela (y rebela) en los momentos de mayor congoja, impotencia y desamparo. Es entonces como un duende doliente que exhibe sus amputaciones y llagas, todo el horror de las fobias, prejuicios, complejos y abusos acumulados en años, el lastre que va dejando una vida desfasada, fragmentaria, infeliz.

A fuerza de inconsciencia y represión el niño de cada quien se sume cada vez más en creciente oscuridad y silencio, hasta que algo y/o alguien lo convoca, descubre o libera. Eso sucede en la

Ópera Omina de Julio César Villalva. En esos cuadros poblados de muñecos mutilados, vejados, mancillados, afloran los miedos y culpas, los años de abandono, el estropicio de vidas que olvidaron el asombro y el milagro, el gozo y la bondad.

Pero miramos a esos niños amuñecados (o a esos muñecos parodia del ser niño) en actos desafiantes, plenos de ironía, aventándonos al rostro (entre danzas "perversas", actos suicidas y macabras risotadas) nuestras propias mezquindades, atavismos, torceduras y deformaciones.

En muchos sentidos la obra de Julio César Villalva es un exorcismo, de sí y de todos cuantos se acercan a sus cuadros. En un acto piadoso y descarnado él pinta esas ánimas en pena, esos demonios sometidos, esos entes grotescos que, en el subconsciente, habitan por obra y desgracia de los sistemas impíos (ideológicos o religiosos, por ejemplo). Y entre todos ellos los niños, nuestros niños olvidados fuera del corazón, se nos aparecen extendiendo los brazos que no tienen, mirándonos con los ojos que les fueron cegados, llamándonos con sus voces desarticuladas, tocándonos con sus cuerpos amputados. Y lloramos. Y escribimos una carta al niño silenciado. Y le buscamos entre telarañas y trebejos. Y le pedimos perdón por tanta estupidez y desamparo.

La *Ópera Omina* de Julio César Villalva, revelación descuartizada, es también acto de amor que nos devuelve la oportunidad de liberar a nuestro niño atado, de asomarnos al horror que hemos creado no para lamentarnos ni cosechar más culpas, sino para ascender, purificados, a una nueva era en nuestro corazón. Así sea.

BAJO EL SIGNO DE CANTATA NOCTURNA.

César Delgado Martínez. (Crítico de arte). Artículo publicado en el Suplemento Cultural Entropía del periódico El Sol de San Luis (SLP), el 31 de marzo de 1996.

La obra pictórica como metáfora visual. Julio César Villalva, maneja varios elementos que amalgama en un todo orgánico: la representación del cuerpo humano como vehículo para experimentar el placer y el dolor, la iconografía como el centro de la imagen virtual de la moral judeo-cristiana imperante en nuestra sociedad, el manejo del espacio-movimiento-tiempo con un sentido del equilibrio completamente logrado, la desacralización de algunos símbolos cargados de fe y de esperanza y el golpe directo a las vísceras del espectador que cae subyugado por el impacto que produce la ironía, la irreverencia, el sarcasmo y la sinceridad del creador.

Me pregunto constantemente, cómo es posible que alguien vital, optimista y lleno de ilusiones como Julio César Villalva, es capaz de pintar esas imágenes llenas de crueldad por reales, pletóricas de violencia por cotidianas y cargadas de emociones por divinas.

La pintura de Julio César Villalva —18 óleos que amparados bajo el signo de *Cantata Nocturna*, sé exhiben en la Galería Antonio Rocha del Instituto Potosino de Bellas Artes— mueve al espectador al goce estético y a la reflexión, al regocijo de lo que comúnmente no se expresa y a la asimilación de la idea de que el arte puede llegar a ser impredecible.

Comentarios de *Responso*.

RESPONSO, DE JULIO CÉSAR VILLALVA: ORACIÓN COMPROMETIDA POR ACTEAL.

Mónica Mateos. Ciudad de México. Febrero 1998.

Podemos guardar silencio un minuto,
pero que sea solo
para orar
por nuestros muertos. Después,
que no baste la voz
en todo lo alto
para denunciar,
señalar,
exigir,
cuestionar,
movilizar...

Un artista continuamente esta obligado a mostrar sus cartas en el juego de la vida porque para él la creación es la actitud que lo hace existir como tal, es la voz que le confiere una personalidad. Y la voz de Julio César Villalva se escucha en todo lo alto en *Responso*, su oración comprometida por los muertos de Acteal.

No es la anécdota lo que las veinte imágenes de esta serie nos muestran. Es el llamado a dejar de ser espectadores ingenuos o pasivos. Es la apuesta de un artista joven, no por el triunfo o el fracaso, sino por el derecho a cuestionar: ¿por qué rezar en lugar de bendecir? ¿por qué sembrar tumbas en lugar de parcelas pródigas? ¿por qué derramar sangre en lugar de ofrecer pan? ¿por qué hacer una guerra en lugar de construir la paz?

Responso tiene el poder de arrastrar al espíritu, aún al más perezoso, fuera de los lugares comunes ya rebasados por cuatro años de conflicto armado en Chiapas. Obliga a trascender la simple acción de ver, obliga a sentir para comprometer el alma con la lucha legítima de quienes comparten nuestra tierra, aunque nosotros no andemos sobre lodo revuelto con balas y sueños.

Julio César Villalva no hace un registro azaroso de la realidad fúnebre chia-paneca, confronta. Le devuelve vida y significado a cada trocito de mundo disperso por el terrible actuar de un puñado de soberbios que se hacen llamar "neoliberales". Atrae la atención al revivir la esencia indígena mutilada por la intolerancia oficial, pues en su obra deja escapar, con firmeza, una gran dosis de rebeldía contra la agresión humana.

Por eso, convierte a las cajitas de *quitapesares* en ataúdes bajo el canto de un tecolote. Los héroes de la Independencia, transformados en “dinero maldito que nada vale” —según reza el dicho popular—, sufren una nueva metamorfosis, por derecho más digna: se erigen voceros de la persistente demanda: “¡ya basta!”; mientras que a los *milagros* de nada les sirve huir pues hasta en la iglesia son acosados por los soldados y el plomo.

Responso es la realidad chiapaneca cohesionada en las texturas y colores de una obra ante la que sentimos urgencia por mirar, por tocar y así descubrir cada rincón, cada lágrima, cada miedo, cada pasado, cada compromiso. Hay decenas de preguntas plasmadas con precisión en cada uno de los veinte trabajos que conforman esta serie, llama certera que hace bullir nuestra alma solidaria.

Las imágenes de *Responso*, realizadas por Julio César Villalva, son imanes que despabilan hasta la más desangelada curiosidad, hacen detonar nuestros adormilados deseos por ser rebeldes pues el artista nos transmite su imperiosa necesidad de trascender la apariencia de los hechos.

Con una contundente capacidad de síntesis renombra nuestros símbolos de identidad nacional tan deslavados por el tiempo. Así, a Juárez, a Zapata, a Sor Juana, a Morelos, Villalva les pregunta “¿quién eres y qué hiciste?”. Y no importa que no puedan responder porque entonces es nuestro turno. Llega nuestra oportunidad de abandonar el silencio y desperezamos de la inercia.

En el espíritu nos brota un manantial: ¿quién ha vuelto a destazar a los hijos de Coatlicue? ¿a quién le sirve la furia del resucitado dios de la guerra? ¿para qué el llanto de la luna o la marcha de Cristo hacia el Zócalo? ¿cuántos listones negros faltan para que las balas lleguen a mi hogar?

Y si bien no podemos convertir cada uno de los cuadros de *Responso* en un escudo o en un refugio o en una solución, si podemos percibir que esta obra no es una advertencia tibia que señala sólo el sino donde reposan nuestros muertos. No es una cruz solitaria en el camino de la creatividad. No nos hace permanecer arrodillados en espera de la siguiente masacre.

Responso es un llanto, sí, pero firme lleno de fuerza. Es un llamado (otro más, para que no deje de haberlos), es la convicción de que tenemos derecho a elevar nuestra voz, sea cual sea su matiz, para denunciar, señalar, exigir, cuestionar, movilizar...

Bibliografía.

ALCINA FRANCH, José, *Arte y antropología*, Madrid, Alianza, 1982, 302 pp.

Arte y Fe. Actas del Congreso de "Las Edades del Hombre", edición a cargo de Adolfo González Montes, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, 702 pp.

BESANÇON Alain, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*, Madrid, Siruela, 2003, 530 pp.

Biblia de Jerusalén, dirección a cargo de José Ángel Ubieta, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1992, 2823 pp.

CARDOZA Y ARAGÓN Luis, *Antología*, México, SEP, 1986, 220 pp.

CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo, 1998, 192 pp.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, 500 pp.

DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1994, 309 pp.

DONADEO, María Sor, *El icono. Imagen de lo invisible*, Madrid, Narcea, 1989, 128 pp.

DUQUOC, Christian, *Cristología. Ensayo Dogmático*, Salamanca, Sígueme, 1969, 450 pp.

DUSSEL, Enrique, *El encubrimiento del indio: 1492. Hacia el origen del mito de la Modernidad*, México, Cambio XXI, 1994, 219 pp.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1998, 472 pp.

Evangelios Apócrifos, trad., Edmundo González Blanco, México, CNCA, 1995, 716 pp.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989, 391 pp.

GOURGUES, Michel, *Jesús ante su pasión y muerte*, España, Verbo Divino, 1984, 65 pp.

- GRABAR, André, *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico*, Madrid, Akal, 1998, 400 pp.
- GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1985, 342 pp.
- GUARDINI, Romano, *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960, 72 pp.
- JAEGER, Werner, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, México, FCE, 1965, 150 pp.
- MALDONADO, Luis, *Religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico*, Madrid, Cristiandad, 1975, 365 pp.
- MONTERROSA PRADO, Mariano, *Manual de símbolos cristianos*, México, INAH, 1979, 176 pp.
- MOYSSÉN, Xavier, *México, angustia de sus cristos*, México, INAH, 1967, 130 pp.
- PAZ, Octavio, *Los privilegios de la vista I*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, 392 pp.
- PELIKAN, Jaroslav, *Jesús a través de los siglos. Su lugar en la historia de la cultura*, Barcelona, Herder, 1989, 303 pp.
- PLAZAOLA ARTOLA, Juan, *Estética y vida cristiana*, México, Universidad Iberoamericana, 1988, 48 pp.
- PONS, Guillermo, *Jesucristo en los padres de la iglesia*, Madrid, Ciudad Nueva, 1997, 251 pp.
- PUIG MASSANA, Ramón, *El rostro de Jesús, el Cristo. Paseo fenomenológico por dos mil años de iconografía cristológica*, Barcelona, Gráficas Fomento, 1998, 460 pp.
- SEZNEC, Jean, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1985, 301 pp.
- SIGAL, Silvia et-al, *Historia de la Cultura y del Arte*, México, Alhambra, 1989, 265 pp.
- STEINBERG, Leo, *La sexualidad de Cristo en el Renacimiento y en el olvido moderno*, España, Hermann Blume, 1989, 260 pp.
- TEJA, Ramón, *Los Concilios en el Cristianismo Antiguo*, Madrid, Ediciones del Orto, 1999, 96 pp.

TRISOGLIO, Francesco, *Cristo en los padres de la iglesia: las primeras generaciones cristianas ante Jesús*, Barcelona, Herder, 1986, 335 pp.

VIVES, José, *Los padres de la iglesia. Textos doctrinales del cristianismo desde los orígenes hasta san Atanasio*, Barcelona, Herder, 1988, 502 pp.

WEBER, Max, *Sociología de la religión*, México, Colofón, 1991, 244 pp.

ZIBAWI, Mahmoud, *Iconos. Sentido e historia*, Madrid, Libsa, 1998, 271 pp.