



De camino hacia la Cruz.

El recorrido de la iconografía
proto cristiana.

Pbro. Pablo Zambruno
pabloszambruno@yahoo.it

De camino hacia la Cruz.

El recorrido de la iconografía
proto cristiana.

Autor: Pbro. Pablo Zambruno

Teólogo y arqueólogo

El arte cristiano en general debe asumir el desafío de enseñar las profundidades de la fe, mediante un diseño estético. En el Cristianismo de la Antigüedad, este proceso enfrentaba dificultades excepcionales: la convicción de vivir los últimos tiempos y la proscripción de las imágenes por parte del judaísmo; fueron necesarias nuevas generaciones que asumieran creativamente las “ultimidades” y que establecieron un fuerte nexo entre templo y comunidad. Luego debió asumir la Cruz, dolor y muerte, como emblema estético.

Palabras clave: Paleo cristianismo. Cristo.
Estética teológica. Verdad. Cruz.

Christian art in general must take up the challenge of teaching the depths of faith through an aesthetic design. In the Christianity of Antiquity, this process faced exceptional difficulties: the conviction of living in the end times and the proscription of images by Judaism; new generations were needed to creatively assume the “ultimities” and establish a strong link between temple and community. Then it had to assume the Cross, pain and death, as an aesthetic emblem.

Key words: *Paleo-Christianity. Christ. Theological aesthetics. Truth. Cross.*

Introducción. Necesidad del lenguaje simbólico para hablar de Dios

Hablar del arte paleocristiano, entendido como el intento de dar testimonio de la fe a través de la belleza artística, nos obliga a decir en primer lugar que en ese período histórico la finalidad principal del arte no tenía a priori un valor estético, si no confesar la fe recibida en el Bautismo.

La prueba de esta afirmación radica en el hecho de que las primeras manifestaciones artísticas se ubican en lugares no frecuentados por los visitantes. De hecho, los hipogeos y las catacumbas no eran lugares de encuentro sino lugares donde se esperaba fervientemente la resurrección de los cuerpos allí enterrados.

Este principio particular, a nuestro juicio, marca el carácter específico del arte cristiano de todos los tiempos: si la mano artística, además de la belleza estética que hace de la obra una creación magistral, sabe transmitir la fe de manera perfecta. La belleza envuelve el contenido dogmático haciéndolo irresistible, atractivo al grado sumo, teniendo ante nosotros una verdadera obra de arte cristiana.

Si, por el contrario, el artista es un genio, pero falto de fe, puede hacer una obra de carácter religioso estéticamente perfecta pero vacía, porque la fe también se transmite a través de la imagen. En este último caso, el riesgo se acentúa porque la obra sagrada está paradójicamente oscurecida por el esteticismo, donde el artista ocupa el lugar del misterio que representa su obra. Este principio también se aplica a cualquier aspecto del arte cristiano, la oratoria comprendida. Un buen predicador no es solo un orador convincente, sino que transmite la fe a través de la palabra de manera elegante y al mismo tiempo evangeliza. En definitiva, un artista cristiano, además de las condiciones adecuadas para la profesión, debe poseer el don de la fe, que en ese momento debe transmitir.

Habiendo aclarado este punto importante, agreguemos otro desafío aún mayor. En el momento de representar los misterios salvíficos en el arte cristiano, llegan a nuestro corazón las palabras dichas por Juan: “Nadie ha visto jamás a Dios” (Jn 1, 18). Entonces, ¿cómo pintarlo? Intentaremos dar una respuesta siguiendo el camino recorrido por la Iglesia naciente antes de la paz constantiniana.

El hecho de que el Dios revelado en Cristo sea invisible no significa que sea inimaginable, porque el Padre se manifiesta propiamente en Él. En efecto, “quien me ve a mí, ve al Padre” (Jn 14, 9); es “la imagen del Dios invisible” (Col 1, 15). Lamentablemente, “vino a los suyos, pero los suyos no lo recibieron” (Jn 1, 11). Está claro que solo a través de la fe se le puede reconocer como la Palabra del Padre.

Partir de este presupuesto de fe en el momento de retratar al Mesías será un verdadero desafío, que la Iglesia elabora de manera particular y -digámoslo desde el principio- incluso en ciertos puntos de vista, escasamente “originales”.

El primer “lugar común” en el arte paleocristiano viene dado por el hecho de que, siendo la especie humana creada a imagen y semejanza divina, para representarlo, el hombre recurre a símbolos comunes, haciendo uso principalmente de la actividad simbólica que descansa en el axioma fundamental de la correspondencia entre la percepción sensible y lo que podríamos considerar como una sustancia espiritual más allá del mundo y ya presente en él.

Tanto en la forma de lo inteligible como de lo sagrado, esta sustancia espiritual se propone a sí misma a la intencionalidad de la conciencia, en busca de su propia comprensión. En este caso nace lo sagrado, experimentando y manifestando, a través de elementos culturales, el innato sentido religioso propio de la especie humana que confirma que, sin Dios, el hombre no se entendería a sí mismo.

Entonces, hay un axioma que también es válido para la religión. En su riqueza antropológica, el ser humano necesita conocer a través de los sentidos. Dado que el Dios oculto se manifiesta a través de sus obras, que prefiguran su belleza a través de lo bello intuido, el hombre expresa lo divino tal como lo recibe: a través de símbolos.

Intentando restablecer el diálogo interrumpido en la caída (Cf. Gn 3) y adaptándose a su criatura y paralelamente a la realización de la obra de salvación, Dios se reveló y abrió el camino de la fe gracias a la asunción de un lenguaje simbólico. Dijimos que “nadie ha visto a Dios”, y también sabemos que Dios, hablando con Moisés, afirma que “No podrás ver mi rostro, nadie podrá verme y seguir con vida” (Ex. 33, 20).

Por eso, para salvaguardar la trascendencia divina sin descuidar el intercambio dialógico entre Dios y su criatura, la comunicación entre Dios y el hombre pasará necesariamente por la actividad simbólica: “la mente humana, para ser conducida a Dios, necesita realidades sensibles”, es decir, “signos que excitan la mente humana a actos espirituales, que lo unen”¹.

El primer lenguaje simbólico lo establece Dios mismo, hablando de sí mismo en el primer libro que escribió, la creación: “De hecho, sus perfecciones invisibles, es decir, su eterno poder y divinidad, son contempladas y comprendidas por la creación del mundo a través de las obras cumplidas” (Rom 1, 20). Ahora, para promover la entrega del espíritu, estas realidades sensibles son sustraídas de su condición natural y convertidas en símbolos, destinados, por un lado, a recordar el mundo divino, “separado” y trascendente que casi apunta a encerrar y manifestar; y por otro lado, fomentar y alimentar la comunión íntima con Dios, que siempre permanece infinitamente más allá.

1. Tommaso D'Aquino, *Somma teologica*, II-II q. 81, a. 7, c.

Siendo así que el diálogo entre Dios y el hombre pasa por la mediación sensible y por los símbolos, este recurso simbólico será necesario cuando se quiera expresar un vínculo con la trascendencia, permaneciendo siempre más allá del lenguaje conceptual y expresando mucho más de lo que el hombre aparentemente percibe.

Otra característica importante de este intercambio dialógico divino-humano es que, aún sin rasgar el velo que esconde a Dios, el símbolo orienta y prefigura el proceso espiritual, ya que su característica es existencial. Por tanto, trascendiendo toda la creación, de la cual la belleza y el orden de la creación son vestigios de Él, cuando el hombre tiene que expresar la experiencia divina, necesariamente recurrirá a los símbolos.

Además, en el análisis final siempre se recurrirá al símbolo, porque su expresión adquiere tanta importancia porque el mismo Espíritu Santo se ha hecho garante en la Revelación cristiana.

Aquí podemos reconocer el axioma fundamental de la fe cristiana: dentro de una historia, en sí misma situada en el mundo de los hombres, Dios salva revelándose y haciéndose reconocido respetando y adaptándose al camino humano.

Toda la historia de la salvación gira precisamente según su centro que es la Encarnación del Verbo y su término que es el establecimiento del Reino definitivo, haciéndose susceptible de una expresión simbólica: aquello que, ligado al mundo sensible, indica un mundo espiritual, esfera de fe y objeto de esperanza.

Habrà que tener cuidado de aclarar un punto importante. Si hay una evolución o un cambio semántico en el arte cristiano, en la forma en que se expresa, es por el hecho de que tenemos que revelar la gran amenaza que envuelve el mundo de los símbolos: se adentra en un terreno peligroso como las arenas movedizas de la hermenéutica. Desde este punto de vista, es comprensible por qué consistentemente en el momento en que cada generación cristiana manifestó su fe a través del arte, haya encontrado diferentes formas de expresar plásticamente la fe que profesa.

Ahora surge otra pregunta. Sabemos que las modalidades de la vida religiosa de la humanidad son innumerables y a pesar de que los símbolos comunes a todas las religiones son casi siempre los mismos².

2. Cfr. Mircea Eliade, *Immagini e Simboli* (Milano: Jaka Book, 2015).

Por tanto, podemos preguntarnos si, dondequiera que se encuentren los mismos símbolos religiosos, ¿tendrá alguna vez originalidad el lenguaje del Apocalipsis? Si no la tuvo, ¿cómo distinguir la experiencia espiritual basada en la fe verdadera de otras experiencias religiosas? Por otro lado, ¿la diferencia entre el arte cristiano y los demás derivará únicamente de la diversidad de los puntos históricos en los que nacen?

La respuesta que funda la originalidad cristiana, así como la dificultad de encontrar un camino artísticamente adecuado y que también corrobora que el cristianismo no es una “religión” sino “la” Revelación divina, radica en que, además de los símbolos mencionados, la manifestación divina en Cristo está completamente fuera de la norma religiosa, al menos clásica: Dios que se encarna por amor a su criatura. La mayor de todas las teofanías accesibles al hombre es la Encarnación de Cristo, la humanización de su Hijo generada por él antes de los siglos, antes de todos los tiempos. La teofanía de Cristo en el mundo terrenal de los hombres fue sin duda un hecho histórico, pero, al mismo tiempo, tuvo también un profundo significado simbólico en cuanto a la presencia de Dios en este mundo que, en su tiempo, en conjunción con el mundo romano, también era necesario representar artísticamente

Profundizaciones particulares de la iconografía cristiana

El arte cristiano, entendido como una obra en la que se transmite la fe, tiene un valor perenne dado por el vínculo intrínseco con la fe y por ello, como atestigua la Tradición, será un elemento privilegiado de evangelización, identificado desde la primera época medieval como *Biblia Pauperum*, un medio privilegiado de acercar los misterios salvadores a quienes no saben leer ni escuchar la Escritura.

Esta característica es tardía en comparación con la rápida expansión del cristianismo. En los albores del cristianismo no hay huellas artísticas, sobre todo en los siglos I y II, no hay nada perceptible, tanto arquitectónica como iconográficamente.

Son varias las razones que han contribuido a la larga espera del arte cristiano. Un primer elemento atribuible a este retraso lo da la mentalidad apocalíptica que jugó un papel decisivo en las primeras comunidades cristianas.

Llegados a este punto, como ejemplo para entender esa mentalidad alejada de nuestros esquemas conceptuales, deberíamos preguntarnos si vale la pena embellecer una habitación que tengo que usar temporalmente. Permitan que me explique. Los primeros cristianos tenían un *topos* muy fuerte de la fugacidad de la vida y una sólida esperanza en la inminente Parusía. Vivían como si estuvieran de paso por el mundo, su estancia en esta tierra sería corta. Pedro le recuerda a la ciudad cristiana que “el fin de todas las cosas está cerca” (1Pt 4, 7).

Por eso, ¿valía la pena gastar energía, tiempo, dinero en algo efímero? A la luz de esta impronta, se comprende por qué ni siquiera tenía sentido hacer templos o imágenes. En resumen, construir sería hacer algo que pronto sería destruido.

Pedro también aclara por qué no había estructuras especiales de templos en el cristianismo primitivo. La comunidad fue el lugar de encuentro con Dios, como sucedió en el Templo: “estamos contruidos como piedras vivas en el santo edificio de Dios” (1Pt 2, 4-8) sin dar espacio a la construcción de espacios *ad hoc*, ni siquiera dejando el más mínimo margen de posibilidad para encontrar la presencia de la divinidad en el recinto del culto. Estas piedras vivas que compone la comunidad cristiana se mezclan con la caridad, que el mismo Pedro recomienda vivir porque “cubre multitud de pecados” (1Pt, 4, 9). Además, el mismo Jesús da fe de que no hay edificio para hacer la Iglesia, sino comunión en Él: “donde dos o tres están reunidos en mi nombre, yo estoy entre ellos” (Mt 18, 15- 20), no dando lugar a ningún intento humano para poder comprar a Dios o someterlo a un mero capricho humano, sino al mandamiento supremo del amor que promete su presencia. Además, no debemos olvidar otro motivo que contribuyó a la negativa a realizar imágenes sagradas como es la vigencia de la prohibición de la ley mosaica al respecto. Esta prohibición pesó mucho sobre las comunidades cristianas de origen judío.

Los primeros pasos del arte cristiano

Jesús crucificado, escándalo y necesidad incluso pintarlo

Para nosotros es común, habitual, encontrar a Cristo crucificado como modelo e imagen testigo de la fe cristiana. Pero hay que esperar mucho para encontrarlo crucificado: en los primeros siglos, la Cruz, además de ser, en palabras de Pablo, sinónimo de escándalo y necesidad (cf. 1 Co 120, -26), fue el infame cadalso, después de Cristo, que muchos padecieron. Por eso era imposible representar a Jesús en el acto supremo de amor a sus criaturas.

Encontramos otra dificultad en representar el mensaje de la Cruz cuando Jesús, hablando de su muerte, no enfatiza tanto la atrocidad como la ignominia, el oprobio y la infamia que representó el camino elegido para redimirnos frente a los hombres.

Morir en la cruz, rechazado y vilipendiado por todos es una humillación extrema, el último lugar entre los hombres, el más bajo, tan bajo que nadie podría haberlo tomado sino Dios. Serán los siglos, una vez que el imaginario colectivo cambió de actitud con la cruz, especialmente después de su supresión como tortura, lo que nos llevará a volver “nuestra mirada hacia aquel a quien traspasaron” (Jn 19,37) De hecho, será después de la paz constantiniana, cuando cesa la crucifixión como pena capital, que aún habrá más de un siglo de espera para encontrarla tallada en la puerta de madera de Santa Sabina.

En el principio fue el aniconismo

Cuando la verdadera fe maduró su independencia soteriológica respecto a la ley mosaica que prohibía la realización de imágenes de Dios, de la mano del inminente fracaso de la parusía, en las primeras décadas del siglo III, la comunidad cristiana asistió a un importante cambio respecto a la situación del “silencio figurativo”, que se esbozó para todo el período anterior y que, además, no fue un fenómeno aislado en el desarrollo del cristianismo y de sus comunidades. El paso del siglo II al III marca, de hecho, en Roma, pero no solo, un punto de inflexión particular, del que el pontificado de Calisto ha sido identificado como emblemático.

Junto a la superación de la perspectiva apocalíptica, la afirmación del episcopado monárquico sobre el gobierno presbiteral, la consolidación cuantitativa y cualitativa de la comunidad, el favor sustancial con el que la Iglesia ve la inserción de los cristianos en las estructuras del Estado y la sociedad y la aceptación de las reglas de convivencia, modifican los términos de la relación del cristiano con la realidad terrena: el esfuerzo organizativo de la Iglesia se manifiesta en el campo teológico y pastoral, pero también se traduce en la preparación de los primeros cementerios colectivos y probablemente la primera *domus ecclesiae*, signo de conciencia de una identidad eclesial que también se abre paso en el imaginario figurativo³.

En este período las primeras representaciones de un sujeto cristiano aparecen no tanto en la decoración de las catacumbas como tal, sino en el marco de hipogeos privados o cubículos que en las catacumbas constituyen espacios privados, que pronto se asocian con cementerios colectivos⁴.

El hecho de que existan espacios funerarios para estar a la vanguardia en el campo artístico es la mejor respuesta a las religiones contemporáneas que da el propio mensaje cristiano: su novedad absoluta es la victoria de Cristo sobre el pecado y la muerte. Embellecer testificando con fe en el Redentor el lugar donde los huesos resucitarán no es solo un deber de gratitud hacia el Redentor, sino una verdadera confesión de fe.

3. Cfr. Manlio Simonetti, *Il Vangelo e la Storia* (Roma: Carocci, 2018), 141-156.

4. Cfr. Gisella Cantino Wataghin, <<I primi cristiani, tra *Imagines*, *Historiae* e *Pictura*>>, *Antiquité Tardive*, No. 19 (2011): 17-21

Las primeras imágenes. El paradigma de Jonás

No es casualidad que, de las primeras décadas del siglo III, destaque una de las primeras imágenes impresas por escrito representando a Cristo como Jonás, ya sea bajo la pérgola o arrojado al mar con el cetáceo dispuesto a tragarlo.

Esta imagen nos ofrece la posibilidad de conocer la exégesis que los cristianos hacen de las mismas palabras de Jesús. Cuando quiere explicarse a sí mismo y su misión ante el misterio de su muerte y su resurrección, recurre a la historia del libro del Antiguo Testamento.

Jesús responde, a quienes piden una señal, diciendo que no se dará otra que la de Jonás (Mt 12, 38-40). Quería identificarse con Jonás arrojado al mar, tragado por el monstruo marino y luego regresó a la playa para anticipar, utilizando esta figura, su triunfo sobre el pecado y la muerte.

Conocer ciertos aspectos del contexto cultural en el que se enmarca el relato del Evangelio nos ayuda a profundizar el mensaje. En el mundo semítico, el mar es también un símbolo del abismo, temible e invencible para los hombres pero que solo Dios puede dominar. No es casualidad que los milagros de Jesús ocurridos en el mar, como cuando ordena al viento callar (Mc 4, 35-41), cuando camina sobre el agua (Mc 6, 45-52) indican que solo Él como Dios puede vencer esa fuerza imparable, ese abismo del que el mar es figura, que después de la caída aprisionó al ser humano, que ahora es derrotado por Jesús con el mismo aguijón con que el enemigo de la humanidad había herido a la humanidad.

La Pascua está prefigurada por Jonás quien, arrojado a la playa después desde el vientre del cetáceo, simboliza los tres días en los que Cristo descansó en el sepulcro y que la muerte no pudo contener.

En un solo acto, de manera muy concreta, con esta imagen presionada por las palabras que el mismo Jesús dice respecto a sí mismo, se retrata el misterio central de la fe cristiana.

Hay otra razón por la que la imagen extraída de la historia de Jonás es la síntesis perfecta del mensaje cristiano. Tomando siempre las Escrituras como fuente de inspiración, ¿cómo hacer artísticamente y con precisión al Cristo Resucitado? Entre otras cosas, caminó y comió con los discípulos (Lc 24, 36-42), pidió a la mujer que no lo reprimiera (Jn 20, 17), hechos que demuestran que después de la Pascua no hay cambios físicos, “metamorfosis” en él, capaz de hacerlo “divino” con el pincel. Sólo la fe puede descubrir al Resucitado, como los discípulos de Emaús, después de que comieron el pan de su Cuerpo y escucharon su Palabra (Lc 24,13-35).

Según la evidencia arqueológica, sabemos que Jonás no fue el único modelo de los creyentes para representar a Cristo.

Ante las dificultades que presenta representar gráficamente a Jesús, especialmente a su divinidad, la Iglesia naciente, perdiendo el miedo sectario en el enfrentamiento con la cultura circundante, y siendo consciente de que toda verdad le pertenece, comienza un proceso de inculturación que tendrá, en los siglos venideros, su cúspide en la literatura, transponiendo en clave cristiana los textos básicos de la literatura clásica como, por ejemplo, los Centones homéricos, que cuentan el Evangelio con los versos de Homero, o el Centón virgiliano en Proba, una reutilización de Virgilio leída en clave cristiana.

Para llegar a este importantísimo paso que marca a la cultura cristiana como madre de Europa, se tomaron en consideración elementos soteriológicos comunes a Cristo con los dioses paganos, llegando así a inculturar la revelación divina, tratando de establecer un lenguaje común entre el cristianismo y la religión romana, capaz de explicar lo que todavía se adoraba sin saberlo del todo. Desde esta perspectiva, habrá un espíritu de continuidad religiosa por parte del cristianismo más que de oposición al paganismo.

Ideas de esta visión se encuentran en la “Carta a Diogneto” escrita en el siglo II, donde se afirma que los cristianos no se distinguen de los demás hombres ni por su idioma, ni por su vestimenta, ni por sus propias ciudades: “no usan un lenguaje particular, ni llevan un género de vida especial”, sino que “son en el mundo lo que el alma es en el cuerpo”.

Por tanto, el estudio de imágenes y representaciones gráficas como intento de inclusión nos lleva a comprender que en este período los cristianos han hecho una transposición semántica entre mitos paganos leídos en clave cristiana.

No son solo las imágenes que presionan los artistas, sino todo ese mundo cultural que rodea al arte. Partiendo de los espacios de las “falsas arquitecturas” pintadas en los muros de la *domus* encontrados posteriormente en los hipogeos funerarios, impregnados por la “linealidad rojo-verde” que caracterizará la época de madurez de la pintura romana, hasta los modelos iconográficos encontrados tanto en las casas romanas, tanto en la necrópolis como en las catacumbas, los cristianos indican que han asimilado del mundo circundante elementos característicos que luego serán comunes. Dicho esto, en el arte paleocristiano, sus manifestaciones están estilísticamente afectadas por la civilización que las produce, tanto en lo que se refiere a los antecedentes como a las evoluciones.

La fe transmitida a través de imágenes no cae como un meteoro en un planeta desconocido, sino que se instala, con pequeños pasos, con cierta cautela, con un forzamiento raro en un conectivo dispuesto a acogerlo, tolerarlo, metabolizarlo. La primera mitad del siglo III se caracteriza por este arte paleocristiano, donde el repertorio aún se reproduce de forma neutra y asintomática. Este fenómeno oscila entre un arte y otro y, especialmente, entre la plástica funeraria y la pintura de cementerio, especialmente en el contexto romano donde también se propone como una simplificación de los sistemas decorativos de la tradición clásica. Tomando en consideración un pequeño grupo de monumentos romanos, frescos, sarcófagos, mosaicos, encontraremos que nos hablan de esta transposición, de esta reinterpretación en clave cristiana de elementos preexistentes.

En otras palabras, lo interesante de esta categoría de representaciones no fue solo el contexto narrativo, el relato mítico que subyace en la imagen, sino la posibilidad de utilizar esta última como prefiguración de ciertos aspectos que se cumplirán plenamente en Cristo. Le interesaba utilizar el esquema iconográfico que se prestaba y que era conocido culturalmente para poder interpretarlo según nuevos significados⁵.

No se excluye que ciertos elementos de la composición, especialmente en las especies de representaciones de la vida rural y marina, sean extrapolados para convertirse en temas y materiales que alimentarán el imaginario cristiano para representar el inframundo, entendido como un hábitat tranquilo, donde la vida fluye felizmente, sin trauma, sin preocupaciones. En este sentido, la temática paisajística, idílica y nilótica se relaciona naturalmente con las representaciones de la vida privada, de la ociosidad en las villas rústicas, de los paseos en huertos y jardines, para dar cuenta de la feliz condición de un más allá indefinido y oscilante entre el mito de los Campos de Elysium y el *locus amoenus* revelados en el mensaje cristiano.

Los lugares más allá del mundo tienen la proyección en las figuras de los campos floridos, de las estaciones cósmicas, en las caracterizaciones bucólicas, fluviales, marinas; los pasajes de época en cambio a través de arcos y puertas; los banquetes de los bienaventurados como banquetes típicos de la época romana; los temas del despido del discurso fúnebre y de la prótesis. Por tanto, todas estas realidades figurativas se llaman y conectan, preparando un nuevo capítulo del arte funerario y ya se identifican los primeros signos, adivinan en esas imágenes simbólicas, como el ancla y el pez, como elementos residuales del simbolismo cósmico pagano pero que pertenecen al patrimonio común de la

5. Pablo Zambruno, *Cristo Apollo. Saggio sul mosaico del mausoleo dei Giulii nella Necropoli Vaticana* (Roma: Angelicum University Press, 2009).

humanidad creado por Dios mismo, y que explica por qué ciertos elementos son comunes al hombre como pertenecientes a una sola especie, también llamados recientemente arquetipos universales⁶.

Por un lado, estas imágenes seguirán manteniendo un vínculo con su mundo original y por otro propondrán una reinterpretación en clave cristiana. Por tanto, podemos afirmar que el cristianismo también ha tomado del mundo pagano buena parte de su imaginario escatológico, más rico y sugerente de lo que sugiere el Apocalipsis en las Escrituras, testificando así que el alma humana es *Naturaliter Christiana*.

El mundo mitológico romano ofreció en sus dioses ciertos elementos en común con quienes manifestaron su divinidad en Jesús. Otros, sin embargo, se trasladan al Dios cristiano para establecer un puente entre la cultura clásica y el nuevo mundo abierto por la Revelación. En este sentido, el concepto de *Maiestas Domini* ocupa el lugar de lo que se expresó literalmente en el mundo clásico con la expresión *Regnator Olympi*. A Dios a veces se le llama *Tonans* a la manera de Júpiter, y la imagen de Júpiter y otras divinidades en triunfo se toman para representar la majestad divina. Entre otros, portadores de significados cristianos o que se convierten en modelos del Salvador los encontraremos primero en Apolo. El hijo de Júpiter es representado por primera vez como Cristo en el hipogeo de los Aurelios, en la Necrópolis Vaticana. Para los romanos, tanto Apolo como Jesús pertenecían al grupo de dioses extranjeros asimilados a su propio panteón y luego también se convirtieron en romanos. Compartieron el hecho de ser portadores de luz, curación, armonía y conocimiento, siendo Apolo la figura de lo que vendría, el Cristo⁷.

Otro ejemplo lo encontramos en Afrodita-Venus, quien en la literatura antigua tardía es la dama de la fertilidad de la tierra y los animales y personifica el impulso amoroso, centrado como virtud fundamental del cristiano.

Fundador de la religión órfica, Orfeo puede aparecer como el primer monoteísta, lo que lo hace interesante a los ojos de los cristianos. Profeta de Cristo y él también, Buen Pastor, y también poeta teólogo considerado entonces en Agustín⁸; encanta a las bestias como Cristo convierte a los pecadores. Incluso el viaje de Orfeo al más allá en busca de Eurídice se presta a una interpretación cristiana, tal vez mediada por la llamada del descenso de Cristo a los infiernos para redimir a los justos que murieron antes que él, cuando el cielo aún estaba cerrado.

6. Carl Jung, *L'Uomo e i suoi simboli*, (Milano: Tea, 2011), 89-142.

7. Para más sobre este punto, cf P. Zambruno, *Cristo Apollo* (Roma: 2009).

8. Cf. De civitate Dei, XVIII, 3

En nuestra opinión, el gran Homero merece un párrafo especial. Además de la referencia literaria anterior, el homérico *aner polytropos* se convierte en una alegoría, según el caso, de la fortaleza del sabio, del alma cristiana golpeada por las tormentas del mundo, desde la nave espacial de la Iglesia que atraviesa los mares en busca de un refugio seguro, de la experiencia terrenal de Cristo. El mástil del barco al que se amarra Ulises para cruzar las Sirenas se convierte en símbolo de la cruz, como en el fragmento de la tapa de un sarcófago del siglo III en el museo de las Catacumbas de Calisto en Roma, o en el sarcófago de mármol de Aurelio Romano, del siglo IV, en el Museo de los Baños.

La conversión de los mitos paganos a un nuevo uso en un contexto cristiano prolonga la supervivencia de esos relatos, al mismo tiempo que presencia la extraordinaria fuerza de esos inventos paganos revitalizados por la nueva fe que logra leer en ellos una anticipación de la Verdad revelada. Siguiendo a Pablo, sabemos que las cosas creadas manifiestan lo Invisible (cf. Rm 1,20), por tanto, será autoridad de la tradición clásica inducir a los artistas cristianos a seguir bebiendo de esta fuente para encontrar a Dios, volviendo así a las fuentes del significado de la palabra-mito, que en sus testimonios más antiguos, en la *Iliada* o en la *Odisea*, se refiere precisamente al concepto de autoridad. De esta manera, el cristianismo parecería recuperar el significado original de esta palabra del mito clásico, paradójicamente precisamente en el momento en que se aleja más de él⁹.

Además, la iconografía nos proporciona una prueba irrefutable de un cristianismo doctrinalmente homogéneo sobre el misterio de Cristo Salvador. Si tomamos en consideración el complejo Calistiano, en la Via Appia, especialmente, zona I y lo comparamos con la *domus ecclesiae* de Dura Europos en los límites del Imperio, encontraremos que muchas escenas programadas en este monumento vinculadas con la jerarquía eclesiástica romana se comparan con representaciones geográficamente distantes pero cronológicamente contemporáneas, que siempre involucran la primera mitad del siglo III.

En ambos monumentos se encuentran las escenas acuáticas, la mujer samaritana junto al pozo, la parálitica, el buen pastor; también se aplica a la necrópolis de Cimitila, en las catacumbas de Bonaria en Cagliari y así la lucha entre David y Goliat se propone en el monumento básico de Dura Europos como en la catacumba de Domitilla y en el complejo de San Genaro de Napoli.

A modo de conclusión. El desafío de la memoria

Hemos visto cómo el mensaje cristiano encuentra amplios espacios en comparación con la iconografía pagana, pero que esta elección nos obliga a comprender el mensaje evangélico en el contexto histórico en el que se representa la imagen.

9. Cf. Anna Ferrari, <<Rilettura cristiana dei miti pagani>>, *Antiquité Tardive*, No. 19 (2011): 211-218.

Fuimos invitados a entender cómo, en comparación con el panteón romano, lo que Cristo ofreció en su Epifanía fue muy poco estéticamente hablando en comparación con lo que ofrecieron los dioses y cuál fue el esfuerzo realizado por nuestros Padres en la fe para inculturar el mensaje salvífico.

Leemos que “El Verbo se hizo carne y vino a habitar entre nosotros. Y hemos visto su gloria” (Jn 1, 14). Pero ¿qué gloria, especialmente a juzgar por los no creyentes? ¿Un niño pequeño, envuelto en pañales en un establo? ¿Un hombre atravesado por el dolor, que había perdido todos sus derechos y murió como un esclavo? El hombre, en su complejidad, tiende casi inconscientemente a escapar del dolor, tratando de asumir solo lo bello y sin esfuerzo invitándonos a vivir la vida y también la fe cristiana. Por tanto, querer olvidar la Cruz es siempre un peligro, una tentación, sobre todo después de las vicisitudes pasadas, de aceptarla como nuestro símbolo.

Hubo una voz capaz de tronar la verdad sobre el escándalo de la Cruz y de hacerla entender a lo largo de los siglos no solo a los cristianos, sino también a quienes, a pesar de vivir en ese ambiente de cristianismo que aún reinaba, no se comportaron como tales. Incluso hoy, esa voz es capaz de invitar a quienes se sienten tentados a suprimir la Cruz como elemento característico del cristianismo, a no rechazarla ni siquiera como expresión suprema de la fe cristiana.

Hablo de Savonarola. En sus sermones nos ayuda a comprender la perplejidad que tenía el mundo clásico en la intención de representar a Jesús crucificado.

No es casualidad que nos encontremos en la Florencia del siglo XV, en la época justamente conocida como “Renacimiento”, donde brotan los grandes genios del arte de todos los tiempos, cuya fuente de inspiración no es todavía principalmente la Revelación, es decir, oscureciendo la Verdad bajo el velo de la estética.

Fray Jerónimo sintió que la Cruz corre el riesgo de ser reemplazada en el corazón y la mente de los florentinos por algo vacío, aunque hermoso. Ese Signo, que a lo largo de los siglos ha sido y será un recuerdo amoroso de Cristo, podría malinterpretarse como la representación de una *res horrenda*, es decir, una imagen que inspira horror, que es la visión de un “hombre crucificado”, y que corre el riesgo de afrentar la armoniosa perfección, tanto de las figuras, como también de la exquisita perfección cromática de los pintores del ‘400, para eclipsar y no provocar el deseo-amor de imitación que, desde que se representa Cristo crucificado, inspira en sus fieles.

La visión del Crucifijo, intuita solo en la fe y con la fe, despierta asombro y deleite en el alma fiel. De hecho, siguiendo a Savonarola, también nosotros decimos que “nada es más admirable que esto: que Dios se hizo hombre y se crucificó por los hombres. Por eso, contemplando esta verdad en el cristiano con la firme esperanza de llegar a veces a la visión de tal misterio, de este modo se alegra de que nada más pueda ser para él más que esta alegría: “Ni siquiera el arte, por fascinante que sea - continúa Savonarola - estableciendo un desafío de comparación entre la estética de lo feo de la imagen del crucifijo y la estética de la belleza de una imagen perfecta de cualquier criatura corporal noble como ‘de un hombre guapo o sol y luna’”, supo excitar la fantasía de los espectadores para inducirlos a la conclusión de hacer su vida buena.

Por tanto, la *imago horrida* del Crucifijo produce pureza de alma y es la forma de ver a Dios; “Las *imagines pulchrae*, incluso de ídolos (insistió Fray Jerónimo), nos dejan en la impureza-akatarsia, que impide la consecución del fin último de la vida, como ya había aclarado Savonarola en el tercer libro del *Apologeticus*. El Profeta, por tanto, puede indicar y proclamar con autoridad el triunfo de la Cruz sobre las representaciones de dioses paganos y pinturas deshonestas, porque “de Cristo crucificado emana en quienes lo contemplan con fe la energía de la salvación que purifica las almas y dispone a la contemplación de Dios. “¡Quita esos Hércules y esas cosas vanas!” Fray Jerónimo tronó en la Cuaresma de 1497. “¿Qué quieres hacer con Minerva o con los paganos? Pon un crucifijo ahí. ¡Y parece que nos faltan hombres santos, nosotros, sin ponernos paganos!”¹⁰.

Se puede admirar la sabiduría de captar lo que Cristo predijo incluso a aquellos que no pertenecían al Pueblo de la Promesa, que dieron lugar a encontrar en ellos, en sus verdades, los verbos seminales. Pero una vez pronunciada la Palabra de la Cruz, incluso en el arte, no hay lugar para nada más, cuando se trata de expresar la imagen del Amor que nos ha redimido. Sin evitar que los artistas creen y trasladen el mensaje salvífico al lenguaje gráfico actual, parece que volver a la Cruz parece ahora casi imposible.

(Claudio Calabrese, traductor).

10. Savonarola, Predica sopra Ezechiele, XL

Referencias bibliográficas:

Cantino Wataghin, Gisella. <<I primi cristiani, tra *Imagines, Historiae e Pictura*>>, *Antiquité Tardive*, No. 19 (2011): 17-21

Ferrari, Ana. <<Rilettura cristiana dei miti pagani>>, *Antiquité Tardive*, No. 19 (2011): 211-218.

Eliade, Mircea. *Immagini e Simboli*. Milano: Jaka Book, 2015.

Jung, Carl. *L'Uomo e i suoi simboli*. Milano: Tea, 2011.

Manlio Simonetti, *Il Vangelo e la Storia* (Roma: Carocci, 2018), 141-156.

Zambruno, Pablo. *Cristo Apollo. Saggio sul mosaico del mausoleo dei Giulii nella Necropoli Vaticana*. Roma: Angelicum University Press, 2009.