

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

El valor propagandístico de la imagen. El rostro de Cristo.

Manzi, Ofelia.

Cita:

Manzi, Ofelia (2009). *El valor propagandístico de la imagen. El rostro de Cristo. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/14>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ehyf/uCg>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

El valor propagandístico de la imagen. El rostro de Cristo

Ofelia Manzi

La aparición y desarrollo de un conjunto de imágenes ligadas a la expresión de contenidos doctrinarios, históricos y rituales, constituyó uno de los elementos culturales fundamentales en la configuración de la cristiandad.

La elaboración de un mensaje a través de la imagen adquirió un papel preponderante a partir del momento en el que su existencia fue justificada por la capacidad para ejercitar la memoria, la evocación y la reiteración simbólica de los momentos puntuales de la religión y por la posibilidad de ejercer mediante la anagogia, la superación de lo material y la elevación hacia la espiritualidad. Estas circunstancias determinaron que los hombres, independientemente de sus posibilidades efectivas de comprensión, encontraran en el conjunto de figuras que se desplegaban ante sus ojos, uno de los elementos definitorios de su identidad.

Dentro del vasto y creciente repertorio de imágenes que fue ganando espacios públicos a medida que las circunstancias históricas lo permitieron, una de las figuras paradigmáticas fue la de Cristo en su carácter de protagonista de la historia sagrada de la salvación. El rostro, las vestimentas, los gestos atribuidos a este personaje constituyen un núcleo fundamental en el desarrollo de la iconografía tardoantigua y medieval y por otra parte permiten que, desde la perspectiva que el tiempo transcurrido otorga, nos preguntemos qué veían en realidad los hombres que reconocían un rostro que debía suscitar sentimientos y emociones diversas.

Los Evangelios son una fuente prescindente en relación con el aspecto real que debió tener Jesús, su silencio determinó una ambigüedad que fue superada mediante la creación de tipos iconográficos variados, cuyo origen y difusión constituyen claros indicadores de la persistencia de motivos del mundo helenístico-romano. Por otra parte la elección de uno u otro motivo y las transformaciones que la figura de Cristo experimentó a lo largo del tiempo, conducen hacia la problemática de la comunicación a través de la imagen y al discernimiento de qué mensajes fueron privilegiados de acuerdo con diferentes instancias históricas.

El arte romano, heredero de la tradición helenística, produjo gran cantidad de retratos, relacionados con la costumbre de conservar, tanto en el ámbito oficial como en el hogareño, el recuerdo de los rostros de los personajes cuya memoria se consideraba imprescindible mantener. En el arte oficial, los retratos de gobernantes y altos funcionarios, favorecían un recuerdo, que en

muchos casos tenía la virtud de evocar a lo largo de los siglos figuras paradigmáticas cuya presencia intangible garantizaba aquellos rasgos de personalidad y actuación que se valoraban bajo un signo positivo a través del tiempo.

En el hogar se otorgaba especial atención y reverencia a las imágenes de los antepasados, las que garantizaban, por un lado la continuidad de un linaje, y por el otro enaltecían la posición de los miembros vivos de un grupo que podía enorgullecerse de no haber perdido el recuerdo de sus raíces.

En este ámbito cultural se inserta el cristianismo con su referente escriturario y su necesidad de servirse de aquellos rasgos propios del medio en el que se cumple su ingreso a los centros de poder. El retrato favorecía la identificación de los personajes con las acciones, reales o imaginarias, por ellos producida y generaba un canal de comunicación con el observador quien ejercitaba, casi sin quererlo, su memoria individual y colectiva mediante la posibilidad del reconocimiento a través de rasgos físicos y elementos materiales (vestimentas, atributos, objetos) que definieran una situación social, una profesión o una actividad determinadas.

En las primeras manifestaciones del arte cristiano, se advierte la existencia de una selección escrituraria consecuente con mensajes que se quería privilegiar. En el transcurso de los siglos anteriores a la Paz de la Iglesia los con los aspectos ligados a la idea de salvación. De acuerdo con esta premisa se privilegian las imágenes emanadas de textos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamentos, (Manzi , 2001:115-121), en los que sus protagonistas hayan superado situaciones extremas. Aún cuando el ordenamiento de esas escenas cuyo soporte estuvo ligado esencialmente a funciones funerarias (muros de catacumbas, sarcófagos), no implica una precisa identificación de los personajes involucrados, se advierte la existencia de ciertos elementos plásticos a través de los cuales se procura fijar los rasgos fisonómicos de los principales protagonistas del relato. Si tratamos de establecer el protagonismo en estas primeras manifestaciones, se puede constatar que Cristo, la Virgen, Pedro y Pablo, forman una primera serie de figuras cuyo rostro y atributos se reiteran de modo de fijar un modelo fácilmente reconocible.

La historia del retrato cristiano está ligada a ciertos testimonios literarios tales como las Actas apócrifas del apóstol Juan. Se trata de un texto escrito en griego que se supone fue

producido en el siglo II en el Asia Menor¹. Se afirma que un discípulo de Juan, Lycomedio había invitado a un pintor y le había solicitado que realizara un retrato del apóstol. El pintor cumplió su cometido y en el transcurso de dos días produjo una obra que el comitente colocó en su habitación y la honró coronándola de flores. Independientemente de la credibilidad del testimonio, es interesante constatar que un cristiano considerara legítimo y digno de reverencia el poseer un retrato de alguien a quién admiraba.

En un relato de Eusebio de Cesarea que contiene un diálogo entre Lycomedio y Juan éste le reprocha el haber mandado realizar ese retrato que “solamente representa s aspecto carnal” y agrega que el pintor “sólo ha pintado el retrato de un muerto”. Esta narración contiene esencialmente un sentimiento iconoclasta encarnado en la actitud negativa del apóstol ante su rostro representado² en ella se describe un grupo esculpido realizado en una villa en Paneas, Palestina y considerado como una representación de Cristo curando a la hemorroisa. La descripción que el autor realiza contiene la afirmación de que “... se decía que la estatua era un retrato de Jesús... no es extraño que aquellos gentiles que en aquellos tiempos recibieron los beneficios del Salvador, hayan realizado algo así dado que nosotros hemos sabido que la apariencia de los apóstoles, Pedro y Pablo y la de Cristo mismo, se conservó en pinturas y los antiguos estaban habituados, parece ser según la costumbre de los gentiles, a rendir honores a quienes consideraban como sus liberadores”.

Justamente los primeros retratos conservados en el arte cristiano corresponden a medallones con las imágenes de Pedro y Pablo. Estos medallones debían cumplir la misma función que los que contenían imágenes de emperadores y funcionarios romanos, es decir eran conmemorativos. El hecho de que precedan a la misma imagen de Cristo se explica por la renuencia a dotar al dios encarnado de un rostro visible.

Las primeras representaciones de la figura de Cristo son las que responden al modelo identificado como “Buen Pastor”, un joven sostiene sobre sus hombros una oveja. Este motivo heredero de la larga tradición iniciada con el *Moscóforo* griego³, refiere al texto evangélico (Juan XI,1) en el que se identifica a Cristo con el pastor que cuida y protege a su rebaño. En este caso se unen dos tradiciones, una escrituraria que otorga el soporte literario a la representación

¹ A. Grabar. (1980). *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, pp.64-65

² A. Grabar. *op.cit.*, p. 65

³ R. Bianchi Bandinelli y E. Paribeni. (1998). *El arte en la antigüedad clásica*. Grecia. Madrid, Akal, fig. 281.

plástica a un motivo, cuya existencia se remonta a épocas lejanas, pero que estuvo siempre presente en el imaginario colectivo romano evocando la *humanitas*.

Esta imagen contiene los elementos esenciales de la iconografía del Moscóforo: el joven pastor que lleva la oveja sobre los hombros. Su túnica corta y el calzado propio de los campesinos, en un cuerpo joven, de rostro aniñado. La reminiscencia con el arte helenístico es bien clara, los rasgos finos, el cabello rizado. Ese aspecto casi femenino es propio de Dionisio o de Orfeo dos de los personajes míticos más ligados por su existencia a la figura de Cristo ⁴.

Al mismo tiempo que surge esta imagen (siglo III), aparece otra en la que se asimila a Cristo con un maestro. En este caso a la posición que a un maestro se le concedía en la sociedad, se le suma el hecho que desde el punto de vista de la representación, el acto de transmitir un conocimiento implica la existencia de un conjunto de personajes que se dispone en torno de una mesa o bien en un círculo rodeando a quien imparte la enseñanza. Un ejemplo es el mosaico de Apamea (Siria) en el que aparece Sócrates rodeados de sabios⁵. El mosaico absidal de la Iglesia de Santa Pudenziana (Roma) reproduce la escena reemplazando la figura del maestro por la de Cristo. Este motivo sirvió como referente de las escenas en las que Cristo aparece junto a los apóstoles, escena relativamente frecuente en la decoración de las catacumbas ⁶. Sin embargo este motivo no conservó preeminencia iconográfica, consideramos que sustancialmente porque a partir de la paz de la iglesia la asimilación de Cristo a las figuras prestigiosas de altos funcionarios y del mismo emperador le restaron relevancia.

A partir de las primeras décadas del siglo IV, la transformación del rostro de Cristo respondió a la necesidad de sustentar a través de la imagen, el progresivo avance hacia el poder iniciado por la *ecclesia* como institución. Al tomar como referente las *sacrae imagines* del imperio romano, el arte cristiano expresaba la identificación del soberano celestial con el terrestre, al tiempo que creaba la imagen visible del poder de acuerdo con formas iconográficas ampliamente difundidas. Consideramos fundamental esta transformación del pastor-maestro en rey, dado que no solamente agrega un significado más al personaje referencial, sino que lo identifica con las supremas formas de ejercicio del poder.

⁴ T. Mathews (1997). *The clash of gods*. Nueva York, Princeton University Press, pp. 139-142.

⁵ A. Grabar. *op.cit.*, figs. 50-51.

⁶ Cappella Greca, Roma, Catacumba de Priscila. A. Grabar. (1967). *El primer arte cristiano*, Madrid, Aguilar, figs. 110-111.

Los objetos que más fácilmente pudieron servir de referente para la producción de estas imágenes fueron los dípticos consulares. Estas imágenes conmemorativas encargadas de recordar a cónsules, legados o jefes militares, producidos particularmente en el período comprendido por los siglos III al VI tanto en oriente como en occidente, respondieron a un modelo común: el personaje aparece representado en la actitud y rodeado de los elementos propios de su función. En esas tablillas el personaje principal está sentado en una silla curul o en un trono si se trata de un gobernante, enmarcado por una arquitectura en la que dos columnas y un frontis representa el espacio absidal de una *aula regia*. Las cortinas corridas develan el espacio en el que sucede la acción, en tanto que las vestimentas y objetos diversos indican la importancia de su cargo y por ende de su autoridad ⁷. La relativa abundancia de objetos como los mencionados, unida a su carácter portátil, ofrecía la posibilidad de una gran difusión y por lo tanto, la existencia de una identificación del ejercicio del poder con ciertos gestos y actitudes.

Por otra parte la resolución iconográfica que acompaña a la *maiestas* imperial a partir de la vigencia del dominado, generó otro referente fundamental en la creación de la *maiestas Christi*. Las figuras de Constantino en el arco de triunfo que mandó erigir en Roma, de Teodosio en la base del obelisco de Constantinopla o en el Misorio de plata que lo tiene como protagonista, la de Galerio en Salónica, la escena de la *donatio* de Constancio en el Calendario de Filocar, ofrecen una serie de referentes que muestran la incidencia de la representación de la majestad imperial y definen los accesorios que complementan la expresión del poder de acuerdo con la concepción política de la época.

La imagen de Cristo como emperador admite varias hipótesis con respecto a su origen. En una obra reciente, fundamental para el estudio del arte del primer cristianismo, Thomas Matthews ⁸ plantea el hecho de que la *maiestas Christi*, significa una apología del Dios de los cristianos y no una exaltación del poder del emperador. La cuestión se relaciona con el papel preponderante que este autor otorga a las figuras de los dioses paganos a quienes considera directamente relacionados con la figura de Cristo. Consideramos que si bien es cierto que la apariencia de ciertas divinidades tales como Dionisio o Apolo resultan indiscutidamente ligadas a la representación del joven de largos y rizados cabellos que conduce a la oveja o que participa en el ciclo de escenas relacionadas con su historia, no es posible olvidar que la iconografía

⁷ A. Grabar. (1980). Fig. 55.

⁸ T. Mathews. *op. cit.*, pp. 23-24.

imperial, a partir del siglo III generó un repertorio de formas que, combinados, contribuyeron a expresar visualmente la suprema majestad. Si bien es cierto, que en estas imágenes es factible encontrar las huellas de las representaciones de los grandes dioses olímpicos, el proceso de configuración de la imagen imperial se encontraba ya suficientemente maduro en el siglo IV como para constituir un referente en sí mismo. El hecho de que no exista una mención en las Escrituras de acuerdo con la cual Cristo aparecería como un *alter ego* del emperador, refuerza la línea que lleva a la utilización de un motivo existente para refrendar su carácter de rey de los cielos.

En otro caso ⁹ enfatiza la diferencia entre la religión popular y la teología oficial. De acuerdo con este planteo, la figura del joven pastor, el realizador de milagros correspondería a una expresión de religiosidad popular en tanto que el Cristo cuya imagen se impone a partir del siglo IV, traduciría visualmente los argumentos teológicos y los credos difundidos en las iglesias constituyéndose en la expresión de un pensamiento generado por una minoría ilustrada. De este modo se trataría de establecer una relación directa entre la formulación doctrinaria y la creación de la imagen que, en este caso, sería el producto de una voluntad proselitista dirigida a un público ilustrado capaz de captar los significados más profundos contenidos en las figuras.

Consideramos que el papel propagandístico de los ciclos narrativos o de las imágenes presentativas, se impone por encima de las diversas interpretaciones. Las notorias diferencias que presenta la figura de Cristo, responden a circunstancias que no están directamente ligadas con los diferentes públicos -tanto comitentes como receptores- de la imagen. No olvidemos que el eje de la transformación está en el profundo cambio de la relación *ecclesia*- centralidad del poder. El joven imberbe, que recrea la figura de los dioses paganos y que produce milagros es la encarnación visual de la salvación generada a partir de su acción y trasladada a los personajes privilegiados que pudieron gozar de ella. Salvación física que preanuncia la espiritual y que, a través de ese hecho paradigmático, propone su difusión para todos los que, a través de la doctrina puedan alcanzarla.

El acceso al poder, la transformación de la *ecclesia* una institución triunfante, impone una imagen acorde con la situación. Dónde encontrar el referente, sino en la imagen imperial cuyos elementos propagandísticos se encuentran ampliamente difundidos?, cómo explicar, de otro

⁹ R.M. Jensen. (2000). *Understanding Early Christian Art*, Londres, Routledge, p. 200.

modo, el trono en el ábside -templo, pero también palacio- y los cortesanos-apóstoles dispuestos a ambos lados de un personaje cuya gestualidad reproduce la del emperador. Nos resulta más lógico y de algún modo sencillo, hacer derivar la majestad de Cristo de las figuras de Constantino, Constancio, Teodosio, Galerio o Juliano.

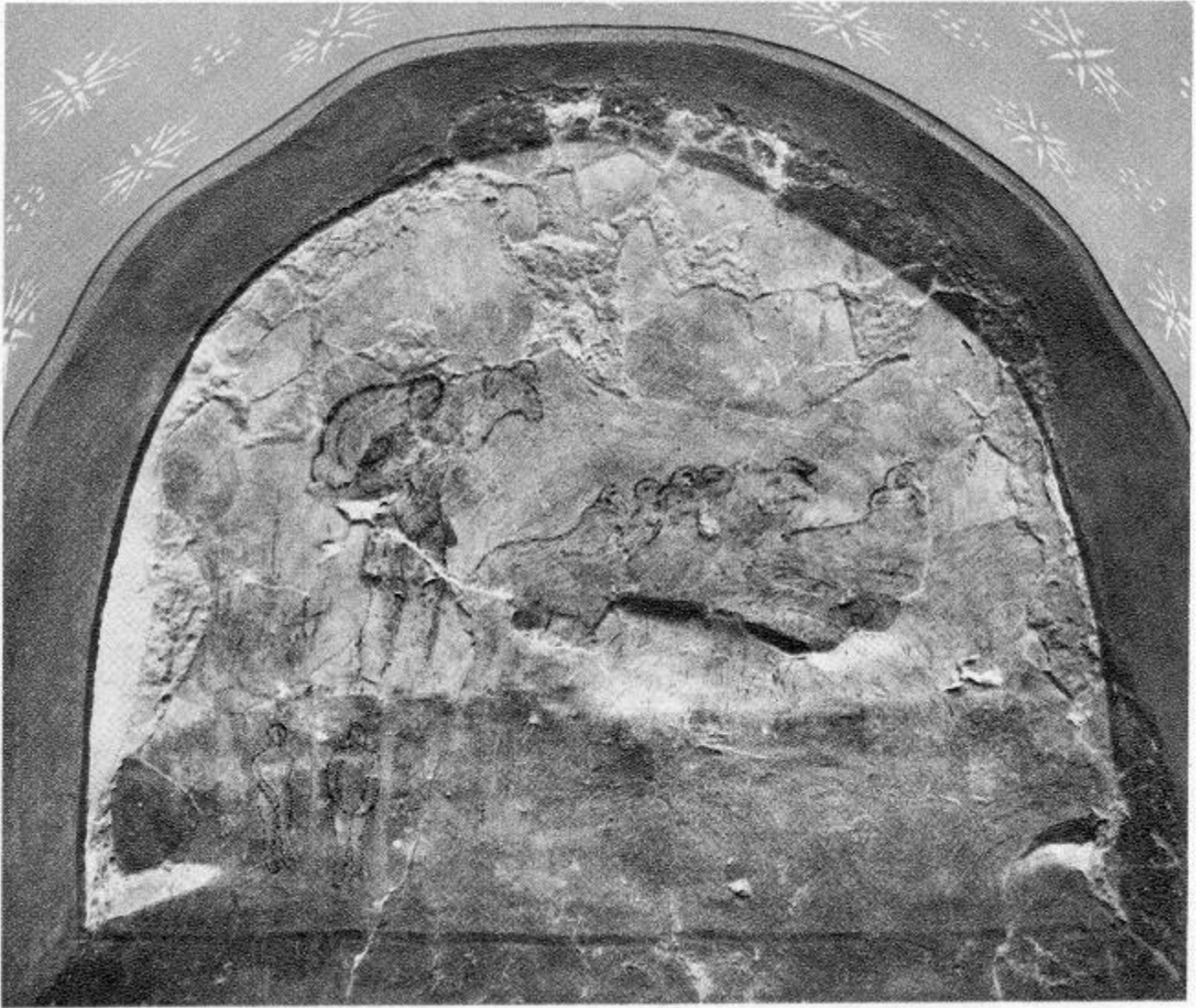
Existe, sí, un elemento a considerar y es la transformación del rostro de Cristo que abandona sus referentes helenístico-romanos, para incorporar los largos cabellos y barbas que enfatizan la condición de extranjero del personaje proponiendo un rostro de connotaciones orientales. La vinculación del tipo “retrato barbado de largos cabellos” con las figuras de los dioses olímpicos, tales como Júpiter o Neptuno o incluso el importado de Egipto, Serapis¹⁰ sugiere una intención de enfatizar mediante ciertos rasgos la importancia del personaje, pero esos rasgos definen igualmente la majestad imperial de numerosos gobernantes de los siglos III al V. El rostro imberbe y los largos cabellos rizados, que responden a modelos tales como Apolo, Dionisio, Mitra, o héroes como Orfeo o Melagro, evocan atributos vinculados con la salvación. En el caso de éstos últimos, el texto resulta el elemento significativo destacado para crear la asimilación de una figura a otra. El relato mítico que genera la historia de los héroes capaces de superar el recorrido por los espacios de la muerte y regresar, impone el correlato con la mística cristiana. El descenso a los infiernos, la resurrección y la superación del pecado original que fundamentan la promesa de la salvación colectiva, justifican la búsqueda del referente mitológico. La identificación conceptual se acompaña por el parecido físico. Ambos conducen al reconocimiento del personaje, la imagen actúa como el elemento generador del mismo.

. La presencia de un Maestro por excelencia justifica el uso de una imagen consagrada en la iconografía helenístico-romana y consideramos que es el tipo que se impone a través de la figura del Cristo barbado¹¹ Ejemplos tempranos del Cristo barbado se encuentran en el Evangelionario de Rabbula, en la escena de la crucifixión. En el mosaico absidal de Santa Pudenziana; en la Iglesia de San Vital de Ravenna en cuyo presbiterio coexisten los dos tipos: en el ábside el joven dios helenístico tronando sobre el orbe, en el intradós del arco de acceso al presbiterio, el *clypeum* con el retrato barbado..

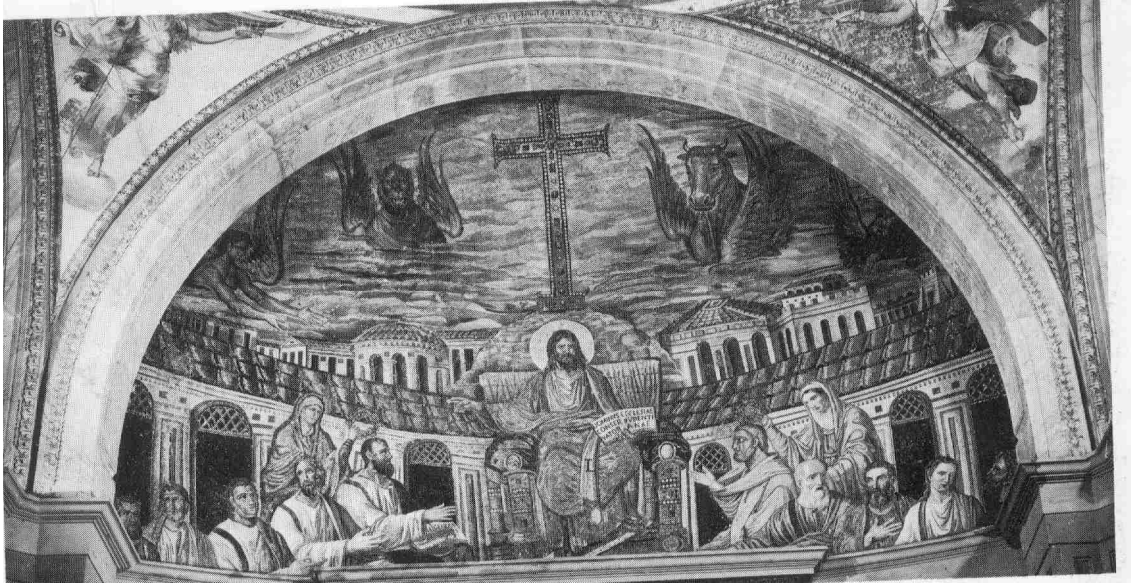
¹⁰ *Ibidem*, p. 120 fig. 46.

¹¹ L. Réau .(1996). *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, tomo I, pp. 40-42.

El rostro de Cristo contenido en escenas colectivas o en el retrato individual, en el que aparece el joven dios helenístico-romano, está relacionado con una intención de destacar la tradición antigua y marcar la asimilación del dios encarnado con las figuras arquetípicas de ciertos personajes prestigiosos. El mismo razonamiento puede ser aplicado para justificar la aparición del retrato -individual o colectivo- en el que el protagonista muestra los rasgos típicos de la majestad imperial. En este caso una determinada fisonomía se corresponde con atributos que conducen a la exaltación del personaje por la vía de recurrir a una forma de presentación visual en la que se destacan los atributos propios del *dominus*. Igualmente la presencia frecuente de la *imago clipeata*, cuyos antecedentes en el arte romano imperial son numerosos, ofrece un ejemplo decisivo: una de las formas de exaltación de la majestad se traslada hacia el retrato de Cristo o al monograma de su nombre. En todos los casos, el uso de una determinada iconografía y resolución formal, son el resultado de la interrelación entre tradición y renovación culturales. La imagen, a través de sus posibilidades de comunicación, se instala en el imaginario colectivo con la carga significativa que cada época y situación le confieren.



Cristo Buen Pastor. Proveniente del Baptisterio de Doura Europos. Universidad de Yale



Abside de Santa Pudenziana. Roma.



Díptico. Cristo entre Pedro y Pablo. Museo Nacional de Berlín.



Misorio de Teodosio I. Real Academis de la Historia. Madrid.

