

**Cafferata, María Sara**

*Semejanzas significativas entre el arte cristiano tardoantiguo y algunas obras de las misiones jesuíticas guaraníes*

#### IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Cafferata, María Sara. Semejanzas significativas entre el arte cristiano tardoantiguo y algunas obras de las misiones jesuíticas guaraníes [en línea]. IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. Miradas desde el bicentenario. Imaginarios, figuras y poéticas, 12-14 octubre 2010, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires. [Fecha de consulta:.....] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/semejanzas-significativas-arte-cristiano-tardoantiguo.pdf>

(Se recomienda indicar la fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 6 de junio de 2010])

## SEMEJANZAS SIGNIFICATIVAS ENTRE EL ARTE CRISTIANO TARDOANTIGUO Y ALGUNAS OBRAS DE LAS MISIONES JESUÍTICAS GUARANÍES

María Sara Cafferata  
UCA – CIAFIC

Encontramos una curiosa similitud entre algunas obras provenientes del arte jesuítico guaraní y las obras producidas por manos cristianas en la Antigüedad Tardía. Se trata de imágenes que tienden a la *hieraticidad*, con los personajes en posición frontal, con sus ojos desorbitadamente grandes y fijos en el espectador, destacándose una gran simetría y un ritmo en las formas. Se observa una tendencia a eliminar la perspectiva, o bien a elegir la perspectiva invertida o radial. En ambos momentos históricos, además, podemos darnos cuenta de que se trata de un cambio respecto al estilo anterior, de características contrarias. Se pasa de un realismo mimético a un lenguaje mucho más simbólico, que deja de lado las formas naturalistas para preferir otros caminos que llevan a un arte más espiritualizado y atemporal. Asomémonos a ambos mundos artísticos y culturales, comparándolos, a fin de intentar comprender si existen razones que fundamenten tal semejanza en dos expresiones tan distantes en tiempo y espacio.

### Del barroco español al barroco americano de las misiones

Los jesuitas realizaron una obra inédita en la historia con las reducciones de indios que fundaron en el siglo XVII en las regiones pertenecientes al imperio español en la Gobernación del Río de la Plata y del Paraguay, las cuales formaban parte de la Provincia Jesuítica del Paraguay. Hasta su expulsión en 1767, realizaron una gran obra de evangelización e inculturación<sup>1</sup>. Con el único objetivo de la cristianización de estos pueblos, los misioneros dejaban todo y venían, con el gran caudal de conocimiento, ciencia y cultura que traían de Europa y la sólida formación de la Compañía de Jesús. Muchos de ellos eran conocedores de oficios diversos, excelentes constructores, arquitectos, filósofos, teólogos, geógrafos, músicos. Todo esto lo pusieron al servicio del ideal que los convocaba. Sin querer entrar en la controversia acerca de la colonización, no puede negarse que las misiones jesuíticas guaraníes, respaldadas por las leyes españolas que protegían los derechos de los indios, tuvieron un gran respeto por éste, lo cual significó también dejar espacio a sus costumbres, en la medida en que éstas pudieran ser asumidas por el Evangelio<sup>2</sup>. El éxito de las misiones fue tan grande, que

---

<sup>1</sup> Cfr. Furlong, G.; *Historia social y cultural del Río de la Plata*, TEA, Bs. As., 1969

<sup>2</sup> “Oí muchas veces a ancianos que hablaban con sentimiento de los tiempos de los jesuitas, y recordaban con amor todas las costumbres que perdieron al perder la Compañía; y aunque hablaban de segunda mano, no haciendo más que repetir las historias que había oído en su

este mismo se convirtió en el peligro para sus propios protagonistas: el *poder* adquirido por los jesuitas con la convocatoria de los indios hicieron temer no solamente a las naciones que se disputaban las tierras, sino incluso a la Iglesia en su cúpula, llegando a ser su prosperidad una de las causas de su fin. Como es sabido, en 1767 los jesuitas fueron expulsados de los dominios de España incluyendo los reinos de ultramar. Sin embargo, el legado misionero no acabó con la expulsión: el perdurar de la cultura cristiana en nuestra tierra se debe en gran parte a la gesta realizada por los jesuitas. En el momento de la expulsión, si bien muchos indios volvieron a la selva, también es cierto que la gran mayoría continuaron integrándose con la nueva realidad, trasladándose a las ciudades españolas en las que pudieron trabajar a la par que los europeos, gracias a los oficios y trabajos aprendidos y cultivados en las misiones<sup>3</sup>. El mestizaje mismo es un testimonio de la confluencia de las dos culturas, de que lo traído por el europeo, en el caso de los misioneros jesuitas, fue de algún modo reelaborado por la mano indígena, dando como resultado algo nuevo y distinto de lo europeo y de lo jesuita en sí. Y esto se manifiesta en el arte, entre otras cosas.

Tomemos el ejemplo, en primer lugar, de la imaginería. Se conservan muchas imágenes de santos, de Cristo, de la Virgen, de ángeles, provenientes de las misiones, algunas de ellas en los museos, muchas en colecciones privadas. Hay dos tipos de imágenes, claramente distinguibles: en primer lugar encontramos aquellas que pueden ser vinculadas con el estilo europeo, o sea, que expresan todas las características propias del barroco, en especial del barroco español. Estas características son: a) abundante movimiento en los pliegues de la vestimenta y dinamismo en la expresión de las manos y del cuerpo en general, etc; b) realismo, que busca claramente la representación mimética del personaje respecto de lo real: sea en su expresión, sea en sus gestos; c) abundancia de elementos, propia del estilo barroco tradicional; d) el personaje está realizando una acción: caminando, moviendo sus manos, leyendo, o bien con los ojos elevados hacia el cielo, expresando así lo que algunos autores han llamado la esencia del barroco: el 'éxtasis'<sup>4</sup>. Pero encontramos también, junto a ellas, otras imágenes con características distintas y originales: el movimiento es suplantado por la *hieraticidad*, la mirada en alto se cambia por los ojos grandes del personaje que se fijan en el espectador y así lo involucran, el dinamismo narrativo se convierte en un lenguaje simple y atemporal. Algunas obras presentan estas características con

---

juventud, conservaban la ilusión de que las misiones, en tiempo de los jesuitas, habían sido un paraíso." citado en Furlong, *Historia social y cultural del Río de la Plata*, El transplante social, p. 78.

<sup>3</sup> Un ejemplo es el arte de la música: los indios habían aprendido a ejecutar con tanta perfección que, con el fin de la era jesuítica, muchos de ellos fueron a las ciudades españolas a formar parte de las orquestas, así como a continuar con la obra de fabricación de instrumentos musicales que habían aprendido de los Padres. Cfr. Venniard, J. M.; *Música Académica Argentina*, Ed. UCA, Buenos Aires, 2000, p. 42

<sup>4</sup> Esta es la tesis de Kirschbaum, *Storia del arte cristiana*, Archivo de la Universidad Gregoriana, 1949, p. 43 "Este arte surgido para inducir el arrobamiento tenía como propósito acercar a los mortales a la experiencia beatífica de los santos". Pfeiffer, H., *Los jesuitas, arte y espiritualidad*, Artes de México, Colegios jesuitas, 58, (36-49) p. 40.

mayor fuerza que otras, pero lo que no deja lugar a dudas es que si comparamos estas últimas obras con originales europeos de la misma época, estamos frente a algo diverso.

El Dr. Darko Sustersic ha estudiado minuciosamente la imaginería de las misiones, encontrando una evolución clara en el estilo. También lo ha investigado en el campo de la arquitectura, encontrando distintas etapas distinguibles en la evolución de las obras misioneras y posteriores a la expulsión. Refiriéndose a las portadas de la Iglesia de *Jesús*, en Paraguay, nos dice: “Las portadas de Jesús son un notable ejemplo de esta transposición. Algunos estudiosos las encontraron mudéjares, siendo que su arco trilobulado incorpora los ángulos de un cuadrado, diseño muy frecuente en el arte gótico y también barroco, pero que en este caso no se acompaña de un contexto ni gótico, ni mudéjar. Ese ‘fuera de contexto’ caracterizado por una rara libertad compositiva, tanto en la fachada como en el interior, hacen de *Jesús* una iglesia misionera, a pesar de los materiales poco tradicionales empleados. Para el guaraní esas portadas eran una nota, un sello de asombro de un lugar mágico-sobrenatural, donde se daba el encuentro con el ‘Padre Primero’. A ese receptor preocupaba poco el origen de esos arcos... lo que importaba era el resultado del conjunto, nueva unidad estética y simbólica que relega al campo de la curiosidad erudita el análisis del origen de cada una de las partes que integran organismos totalmente inéditos. Se llega así a la instancia en que las categorías y moldes arquitectónicos tradicionales pierden su significado original para confundirse y explicarse en otra realidad más compleja aún, que es la de la recepción guaraní.”<sup>5</sup>

Expresa la misma idea refiriéndose al friso decorativo de *Trinidad*: “Poco importaba al guaraní que los ángeles del friso de instrumentos de viento parecieran salidos de un cortejo de relieves caldeos o egipcios; que los de instrumentos de cuerda recordaran imágenes cretenses o de la Grecia arcaica o quizás también románicos. El carácter de mágica ingenuidad envolvía a todos por igual, junto al centro de su homenaje y adoración: María, en su triple carácter de Madre de Dios, la Purísima y la Vencedora de la Serpiente Dragón. Si se logra imaginar ese homenaje con fondo de música de Zípoli (...) no será difícil comprender que esa música no tenía ya la función de lograr en los oyentes embelesos estéticos ni transportes místicos, sino que se acercaba más a un exorcismo o encantamiento de poder y mágica solemnidad.”<sup>6</sup>

Otro ejemplo interesante son los interiores de las iglesias: , que hoy podemos admirar por ejemplo en la zona de la Chiquitania, en las misiones recién restauradas: éstas tienen un espacio interior que dista de los espacios barrocos europeos, da la sensación de apertura, crea una idea de totalidad y de presencia, de luminosidad a través de las ventanas bajas, del cielo sobre la tierra con el techo a dos aguas y las pilastras de madera que lo sostienen. En ellas ve Sustersic la influencia de las construcciones propias de los guaraníes: og-guasú (casas-grandes) que los guaraníes, previo a la llegada de los españoles, usaban para sus viviendas y para ceremonias culturales. “La forma

---

<sup>5</sup> Sustersic, *Templos jesuítico – guaraníes*, Ed. Fac. de Filosofía y Letras UBA, 2004, p. 222

<sup>6</sup> Sustersic, *Templos...*, p. 223

forzosamente rectangular de las plantas de estas iglesias (como la de los santuarios guaraníes prejesuíticos) llevó a algunos estudiosos a relacionarlas con el *Gesú* de Roma. Ellos olvidan que la arquitectura es fundamentalmente ordenación y experiencia del espacio. Las plantas y alzados, en este caso, no son los elementos definitorios del mismo. Los análisis de esos elementos, esenciales en la arquitectura europea, son insuficientes para la comprensión de esta nueva realidad (...) Lo que se impone al espectador que por primera vez penetra en una de estas iglesias es la sugestión de un espacio diferente, nunca antes percibido, que se halla conformado y definido por el inmenso techo a dos aguas, como el firmamento sostenido por los árboles de los horcones. Estos troncos-columnas no parcelan sino enriquecen con su disposición vertical y rítmica, la percepción de este vasto ámbito, abarcado y modelado por su gran techo piramidal”<sup>7</sup>

Por mucho tiempo la historia del arte ha utilizado el modelo europeo para la interpretación de los estilos, por lo cual no se ha logrado comprender, según el estudioso citado, la originalidad del arte misionero autóctono, sino que se lo ha asimilado generalmente a los cánones conocidos. “La mayoría de los autores identifican con cierta facilidad los elementos europeos, mientras el reconocimiento y comprensión de los rasgos estilísticos e iconográficos americanos se torna ardua y confusa. Descubren algunas veces ciertos atributos folklóricos... o se confunde la mentalidad local con la impericia artística y falta de oficio que revelan muchas de esas obras. La indagación raras veces trasciende así el plano anecdótico para reconocer la sensibilidad y el pensamiento del artista americano en los elementos formales que atañen al lenguaje de esas obras de arte.”<sup>8</sup>

Sustersic distingue distintas etapas: en una primera etapa, los jesuitas europeos traen su cultura, técnica y ciencia: ya desde el inicio existe un respeto por el *gusto del indio*: no imponen sino que proponen. “Había, sin duda alguna, iglesias para todos los gustos y no es de extrañar: unas fueron obras de arquitectos italianos, otras de artífices alemanes, algunas de maestros españoles...todas fueron construidas para devoción de los indígenas... Recuérdese también cómo, ya en 1609, disponía el Padre Diego de Torres que las iglesias se hicieran ‘al gusto de los indios’”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Sustersic, *Templos...*, p. 37ss

<sup>8</sup> Sustersic, *Templos...*, p. 213 Otros autores han afirmado también la originalidad de la que hablamos: El profesor Ribera escribía: “los escultores misioneros utilizaron la madera y la piedra, emplearon las herramientas tradicionales y compusieron sus imágenes según los prototipos de la temática occidental cristiana, pero en todo lo demás fueron enteramente originales, de tal modo que es imposible confundir una escultura de las misiones jesuíticas de Guaraníes con una procedente de España, Portugal, Italia o Alemania. Más aún, se diferencian netamente de las iberoamericanas, tanto de las ejecutadas en Perú, Quito o México, cuanto de las trabajadas den Brasil o Guatemala.” Ribera, A., *Las artes en las misiones guaraníes de la Compañía de Jesús*, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, 1985.

<sup>9</sup> Furlong, G.; *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. 1610-1813. Imprenta Balnes, Posadas, 1978, p. 566. “Al decir ‘todas fueron construidas para devoción de los indígenas’ significa otorgar una importancia, inusual en su tiempo, a la mentalidad participante y activa de los receptores de esas obras de arte. También la disposición del Padre Torres, de que las iglesias

La grandeza de la propuesta atrajo, sin duda, a los indios, que recibieron mucho de lo que les traían los Padres, aprendieron sus oficios, hasta convertirse ellos mismos en grandes maestros. Sin embargo, pusieron lo propio. En muchos casos, la adaptación de las estructuras era necesaria por razones circunstanciales, tales como la ausencia de los materiales originales, así como el clima diverso propio de la zona selvática. Pero junto a esto, la mano autóctona también se hizo presente. Testimonio de este primer período son los espacios arquitectónicos de los templos, enunciados más arriba, influenciados por la arquitectura indígena<sup>10</sup>. La segunda etapa corresponde a la llegada de algunos importantes maestros jesuitas que volvieron a dar una impronta europea<sup>11</sup>, y eso se testimonia en las obras salidas de sus manos y de los talleres bajo su influencia. Ellos son: el hermano Brasanelli en el campo de la arquitectura e imaginería, D. Zipoli en el campo de la música y el Padre Sepp, músico, arquitecto, pintor y escultor. Con estos grandes artistas el arte jesuítico misionero comienza una etapa de grandeza, los talleres crecen y se convierten en importantes escuelas en las que se formarán las nuevas generaciones de indios cristianos, lo cual dará como culminación la última etapa, en que se consolida el nuevo estilo: “Más allá de las circunstancias concretas- la ausencia entre los guaraníes de maestros europeos de la dimensión de Brasanelli, Sepp o Zipoli, la gran peste, cierta deserción en algunos pueblos, el Tratado de Límites (1750-1760) –, la aparición de un estilo misionero autóctono en este período puede ser considerado fundamentalmente como el resultado de la maduración y síntesis de la larga tradición de los talleres guaraní-misioneros, después de un siglo y medio de consolidación y evolución”<sup>12</sup>

La pregunta de fondo es la siguiente: ¿dónde está la originalidad de este nuevo estilo? Más allá de las características formales, ¿cuál es el espíritu que subyace a los atributos estilísticos que hemos caracterizado al describir las obras? Nos dice al respecto Sustersic: “Lo más significativo en el arte misionero es esa ‘constante’ de asombro, juego mágico y poder que emana de todo lo que seleccionó el ojo y procesó la mente del artista guaraní que participaba de su antigua visión del mundo, fusionada con el cristianismo en una nueva y hasta entonces desconocida interpretación.”<sup>13</sup>

Asombro, juego mágico, poder. Elementos que tienen que ver con la experiencia religiosa, con la vivencia de lo sagrado. En cada una de las manifestaciones se hacía presente este sentimiento de admiración mágica frente a lo divino: “A pesar de las distintas etapas del breve desarrollo de la cultura misionero-guaraní, esa impresión de extrañeza mágica está presente en

---

tengan en cuenta ‘el gusto de los indios’ constituye como la piedra fundamental o norma básica que rigió todo el desarrollo de la arquitectura misionera.” Sustersic, *Templos...*, p. 213

<sup>10</sup> “Actitud de los artistas europeos y criollos, en este caso los misioneros, que flexibilizan o dejan de lado las normativas estéticas de sus propias escuelas regionales para lograr obras de mayor eficiencia funcional en las nuevas circunstancias americanas.” Sustersic, *Templos...*, p. 215

<sup>11</sup> “Incluso estos maestros, como lo revelan las obras de Brasanelli y las de Trinidad dirigidas por Danesi, sintieron el impacto de las estilizaciones geométricas de la escultura autóctona.”

<sup>12</sup> Sustersic, *Templos...*, p. 207

<sup>13</sup> Sustersic, *Templos...*, p. 224

todas las manifestaciones rituales, testimoniadas por sus expresiones artísticas: la escultura, la pintura la arquitectura y la música. Importa poco que el modelo de referencia haya sido gótico, renacentista o barroco, italiano, alemán, español o hispanoamericano<sup>14</sup>.” El guaraní transpuso sus antiguos sentimientos religiosos a la nueva fe recibida, y así, en cada una de las nuevas manifestaciones y costumbres se encontraba algo de lo que sus antepasados habían cultivado<sup>15</sup>. La profunda vinculación con la naturaleza y con el *cosmos* que traían en su sangre, encontró nuevos cauces. Esta es la tesis que, con una abundante documentación y un escrupuloso análisis, el Profesor Sustersic sostiene. “Esa fe en un orden universal y su triunfo final otorgaba una confianza casi visceral a todas las manifestaciones de la vida de los guaraníes, incluso su muerte, como lo descubrían con asombro los mismos curas jesuitas. Esculpir imágenes, edificar templos, ejecutar músicas y danzas era parte de esa comunión con el orden cósmico e instrumentación y participación de su triunfo necesario e indefectible”<sup>16</sup>. De este modo, se puede afirmar que “la cultura misionera, desde sus orígenes hasta su último período es la conjunción de dos vertientes inseparables. Una es la influencia europea, traída de sus diferentes países de origen por los misioneros, y la otra es el ‘gusto de los indios’, o sea su cultura y mentalidad americana y guaraní, en el caso de las misiones de las cuencas de los ríos Paraná y Uruguay.”<sup>17</sup> No cabe duda que existió una transformación de la cultura indígena debido a la llegada de los españoles, y en concreto, en el caso de las misiones jesuíticas, que el cambio ocurrido fue significativo. Sin embargo, podemos preguntarnos si esto significó su destrucción, o si de algún modo pervivieron los sentimientos más profundos de su cultura. “Las más recientes investigaciones parecen comprobar que en el caso guaraní no ha ocurrido así y que por el contrario, con el paso del tiempo su mentalidad y su cultura, en una palabra su ‘modo de ser’, en lugar de debilitarse, se fortalecía. La transformación o aniquilamiento de una cultura no es una cuestión dependiente del tiempo sino de la naturaleza de la acción ejercida sobre ella.”<sup>18</sup> Esta es la razón fundamental que hace de la obra de los jesuitas en América una epopeya en la historia de la humanidad y en la historia del cristianismo. El mensaje cristiano no fue impuesto, sino que se apoyó en todo lo humano y natural –en la medida en que ello fuese *bueno* según el orden de la creación- que encontró en las culturas a las que venía a traer la buena noticia. Lo sobrenatural se hizo presente en lo natural, e incluso podríamos afirmar que lo natural que ya existía fue la tierra fértil sobre la que los misioneros cristianos pudieron sembrar la semilla. Esa tierra fértil guaraní<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> Sustersic, *Templos...*, p. 223

<sup>15</sup> “La solución para nuestra investigación consiste en la búsqueda de las características autóctonas americanas y su presencia e impacto en las síntesis resultantes.” Sustersic, *Templos...*, p. 215

<sup>16</sup> Sustersic, *Templos...*, p. 223

<sup>17</sup> Sustersic, *Templos...*, p. 214

<sup>18</sup> Sustersic, *Templos...* p. 52

<sup>19</sup> Esta afirmación puede extenderse a los otros pueblos de la zona que abarcan también los Mojos y los Chiquitos; Cfr. Bravo Guerreira, M. C.; “Las misiones de Chiquitos: pervivencia y resistencia de un modelo de colonización”, en *Revista complutense de historia de América*, n. 21, 1995 (29-56)

era la profunda religiosidad y sentido del misterio de los indios, manifestado en sus propias tradiciones y expresiones culturales.

### **Paralelismo en la evolución de las obras cristianas tardoantiguas**

Encontramos una elocuente semejanza entre las obras provenientes de las misioneras a las que nos acabamos de referir y las obras cristianas tardoantiguas. Al mismo tiempo, podemos comparar la evolución sufrida por las obras barrocas españolas al encontrarse con la mano indígena con una transformación semejante ocurrida en el período tardo-antiguo y señalada por algunos estudiosos de la historia del arte de esa época. En ambos momentos notamos un cambio en el mismo sentido: de un lenguaje realista y mimético se pasa a un lenguaje que evita la imitación de la naturaleza y pasa de la perspectiva y el movimiento a las formas hieráticas, simétricas, a-temporales y a-espaciales.

En el punto anterior hemos entrado sintéticamente en el mundo de las obras de las misiones, entremos ahora en el segundo mundo que estamos comparando. Y hagámoslo tomando un ejemplo elocuente de esta transformación a la que aludíamos: un fresco de fines del siglo IV que se conserva en lo que fue una *Domus ecclesiae*<sup>20</sup> que se encuentra debajo de la Basílica dedicada a los mártires Juan y Pablo. El lugar venera la memoria de cinco mártires del siglo IV, y significa uno de los primeros ejemplos del nuevo lenguaje<sup>21</sup>. Algunos autores como Kitzinger y Grabar destacan la importancia de los siglos de transición entre el período paleocristiano y el primer medioevo, “los cuales jugaron, según ellos, un papel decisivo en la evolución del estilo medieval, constituyendo el punto de partida para el proceso de transformación a través del cual el estilo clásico cambió en el estilo abstracto y trascendente del medioevo.”<sup>22</sup>

Cuando entramos en el complejo arqueológico de la antigua casa romana bajo la colina del Celio, nos encontramos primero con sus distintos ambientes que conducen hasta la pequeña salita de la *confesión*<sup>23</sup>. En la pared

---

<sup>20</sup> Crippa, M. Antonietta, *L'arte paleocristiana*, Milano, 1998, p.46

<sup>21</sup> La tradición sostiene que estos dos santos romanos formaban parte de la corte imperial al servicio de Constantina, hija de Constantino emperador. Con la subida al trono de Juliano el Apóstata, los dos cristianos fueron invitados a renunciar a la fe. Se mantuvieron firmes en ella y fueron condenados a muerte por el emperador. Para evitar cualquier tumulto del pueblo, el martirio se realizó en la propia casa de los santos, en donde fueron ocultamente sepultados (año 362), haciendo correr la voz de que habían sido exiliados. La misma suerte que los dos mártires corrieron tres cristianos que supieron de su muerte y, encontrando sus cuerpos, acudían al lugar a venerar sus reliquias: Benedetta, Crispo e Crispiniano, quienes al ser descubiertos por Terenziano, fueron también martirizados en el lugar. cfr. Publio Parsi, *Chiese Romane*, Librería Pro Famiglia, Roma 1960, p.230; Adriano Prandi, *Ss. Giovanni e Paolo*, Marietti, Piazza della Minerva, Roma, p.99-100; cfr. Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, p.554-555 y Roma Archeologica, *Guida Antichità della Città Eterna*, p.18

<sup>22</sup> Kitzinger, E., *Arte altomedieval*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2005, p. 4.

<sup>23</sup> Cfr. *Casa Romane a Antiquarium, sotto la Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo al celio*, Ministero dell' interno, L'erma di Bretschneider, Roma 2004; Della Portella, I.; *Roma sotterranea*, Arsenale Editrice Venecia, 1999, p.202-203; Hendrichs, S. I., *La voce delle chiese antichissime*

del fondo del pequeño cubículo vemos un personaje orante, con las manos extendidas hacia arriba, estático, en posición frontal, con los ojos grandes fijos en el espectador. A su alrededor se abren dos cortinas, y a sus pies se arrodillan, simétricamente, dos personajes. Se ven también los vestigios de dos apóstoles que lo señalan de ambos lados. Sin compararnos la iconografía de este fresco con las imágenes de las catacumbas o de los sarcófagos del siglo III vemos una diferencia de estilos importante. Aquéllas presentaban normalmente escenas narrativas de pasajes del antiguo y del nuevo Testamento. Aquí nos encontramos con una escena diversa, fuera del tiempo y del espacio: una escena que podríamos llamar *teofánica*, que anticipa la tendencia que seguirá a partir de ese momento, culminando con los grandes ábsides basilicales. A la figura clásica del orante se le agregan los siguientes elementos: los ojos desorbitados y la mirada fija en el espectador, lo cual lo involucra en la escena, la marcada frontalidad y hieraticidad, la simetría. La tienda de fondo subraya el sentido teofánico<sup>24</sup>. Muzj, estudiosa del arte cristiano, al referirse a este período, habla de una *iconografía de la visión*<sup>25</sup>. Esto responde, según la estudiosa, a un 'espíritu de la visión', favorecido por la difusión de las religiones místicas y las filosofías de origen griego que ponían el acento en el camino ascético hacia la visión. A. Grabar, por su parte, subraya la influencia del pensamiento de Plotino en esta actitud. Todo esto es lo que fundamenta el progresivo alejamiento del naturalismo clásico donde la imitación de la naturaleza era lo importante, y la preferencia cada vez mayor por el simbolismo, más elocuente para expresar realidades que superan lo conceptual y se dirigen a lo místico. La Tarda Antigüedad conoce una tendencia al querer 'ver', con el 'ojo interior' del alma del que hablaba Plotino. Este 'ver' contemplativo, de la divinidad o de la idea, se manifestará también en la expresión figurativa. "Partiendo de los elementos simbólicos ofrecidos por este lenguaje, pero transformándolos en función del contenido cristiano, consagraron una atención particular a la representación del estado de visión, como también a aquella de la realidad corporal material transfigurada por la visión misma"<sup>26</sup>

---

*di Roma*, DESCLEE, Editori Pontifici, Roma 1933; Krautheimer, R., *Corpus Basilicarum christianarum romae*, vol.1, Pontif. Istituto di Archeologia cristiana, città del Vaticano, 1937; Parsi, P.; *Chiese Romane*, Libreria Pro Famiglia, Roma 1960; Prandi, A.; Ss. *Giovanni e Paolo*, Marietti, Piazza della Minerva, 11 Roma. *Il libro di Roma archeologica*, Adnkronos-libri, Roma, 2000; Sible de Blaauw, *Cultus et decor*, BAV, Città del Vaticano, 1994; Crippa, M. A.; *L'arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano, 1998

<sup>24</sup> "Uno dei modi per esprimere il senso epifanico di una scena era infatti nella Tarda Antichità quello di ricorrere alla rappresentazione di una tenda..." M. G. Muzj, *L'iconografia dell'Annunciazione*, *Theotokos IV*, 1996-2 (477-509)

<sup>25</sup> Este tema es tratado ampliamente por André Grabar: cfr. *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Collège de France, Paris, 1946 ; *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana: antichità e Medio Evo*, Jaca Book, Milano, 1988; *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Collège de France, Paris, 1968 ; *L'arte paleocristiana*, traduzione dal francese di Giulia Veronesi, Rizzoli, Milano, 1967, *Le origini dell'estetica medievale*, traduzione dal francese di Maria Grazia Balzarini, Jaca Book, 2001, Milano, 2001.

<sup>26</sup> Muzj, M.G., *Le origini dell'iconografia cristiana*, Pontificia Università Gregoriana, Corso Superiore per i Beni culturali della Chiesa, 2004-2005, Pro-manuscrito, p. 95

Entonces, vemos presente en nuestro fresco el simbolismo que tendía a expresar la 'visión' de la Teofanía que se había realizado en el mártir previamente a su martirio, perpetuada en la visión eterna de quien ha triunfado, en unión con Cristo Resucitado, sobre la muerte<sup>27</sup>.

Los elementos formales que expresaban esto son los mismos que enunciábamos al referirnos a las imágenes misioneras: a) la inmovilidad, símbolo de la eternidad, la cesación del tiempo y el paso a 'otro plano'; b). la representación frontal, significativa de la 'presencia' de lo divino obtenida por la contemplación; c) los ojos grandes, expresando la 'visión' obtenida milagrosamente, d) la mirada fija en el espectador, que involucra al que observa, y expresa así el cara a cara propio de la visión teofánica<sup>28</sup>. Se trata de una visión interior, que parte de lo externo pero conduce a lo espiritual y por eso es considerada una experiencia mística<sup>29</sup>.

La categoría de 'teofanía', manifestación de lo divino, del dios, no es algo meramente cristiano, se trata de un fenómeno que ha acompañado el desarrollo religioso de los pueblos a lo largo de la historia, por lo cual podemos decir que se trata de un concepto esencialmente humano. La apertura del hombre a la trascendencia, su aspiración a un 'absoluto', y su consecuente necesidad de 'ver' ese Absoluto encarnado o manifestado en lo terreno, nació con el hombre mismo y se manifiesta en todas las culturas<sup>30</sup>. Es en continuidad con esta actitud profunda del espíritu tardoantiguo donde se inserta la concepción teofánica cristiana<sup>31</sup>, encontrando por ello en esos siglos de su

---

<sup>27</sup> Es de destacar que en la Iglesia primitiva estaba fuertemente viva la conciencia de que los mártires eran los 'testigos' de Cristo Resucitado, que habían visto su gloria y con su sangre habían dado testimonio de ella. Cfr. M.G.Musj, *Visione e Presenza*, p. 170

<sup>28</sup> "D'altra parte, il collegamento dell'iconografia dei martiri con la teofania eterna di cui godono in Paradiso emerge anche dalla collocazione delle immagini dei martiri nelle nicchie absidali dei Martyria o in funzione del soggetto teofanico raffigurato nella volta" M.G.Musj, *Visione e Presenza*, p.171; "... a un dato momento della civiltà grecoromana appare una nuova concezione dell'esistenza, singolare nel mondo antico. ...ecco che si comincia a scoprire la propria solitudine; soli, gettati in un mondo e in un corpo votati alla morte, ci si sente stranieri, dominati dalle potenze del destino e ci si lancia alla ricerca de una salvezza, di una vida, di una libertà, di una luce che si troverebbero in un aldilà divino, accesibile attraverso pratiche misteriche o in rivelazione gnostiche, o ancora nelle profondità dell'anima." W. Rordorf, *La fo-une illumination*, in 'Theologische Zeitschrift', 23, 1967, 3, 161-179, tomado de Muzj, M.G., *Visione e Presenza*, La Casa di Matrona, Milano, 1995, p.150.

<sup>29</sup> "...la belleza debe ser contemplada con el ojo interior" *Eneada* I, 6, Plotinus, *Las Ennéadas*, L. Rubio Madrid, 1931

<sup>30</sup> "La nozione di 'teofania', ovvero di manifestazione della divinità, è anteriore al cristianesimo; appartiene infatti...alle forme fondamentali del pensiero e della fede religiosa ed è comune a tutti i popoli. Ma questo vale anche per la stessa esperienza religiosa o visionaria che ne è all'origine". M. G. Muzj, *Visione e Presenza*, p. 128

<sup>31</sup> "ciò che determinava il peso di tale continuità, era il consenso generale nel mondo tardo antico sul primato della visione come mezzo di conoscenza esperienziale del Divino: in questo senso Grabar può parlare di 'visione dell'Intelligibile', che si tratti dell'epifania della divinità all'epopte o al defunto, oppure dell'apparizione epifanica del monarca divinizzato al suddito, o ancora della teofania di Cristo al martire." M.G.Musj, *Visione e Presenza*, p.171ss

nacimiento la tierra fértil donde comenzar a crecer y expandirse con la fuerza y rapidez con que se difundió<sup>32</sup>.

### **Conclusiones: raíces de la semejanza**

Luego de los dos caminos analizados, podemos preguntarnos: ¿Es casual la semejanza de lo ocurrido en dos momentos de la historia tan distantes y en espacios tan diferentes? ¿Existe algún denominador común a ambos fenómenos? Creo que por tres caminos habría que investigar y profundizar, y mi intención en este trabajo es solamente abrir esas perspectivas, compartir con ustedes lo que me parece que podrían ser caminos interesantes de profundización para comprender el mensaje que el arte significa en todo momento cultural. En este caso, la coincidencia misma creo que es elocuente de por sí. Encuentro tres elementos que vinculan ambos fenómenos culturales. Se trata de un mismo mensaje, un mismo receptor, un mismo lenguaje. En ambos casos el *kerigma* cristiano anunciado por primera vez: el mensaje cristiano que por primera vez se anuncia en los primeros siglos de nuestra era, y el mismo mensaje que es anunciado por los nuevos apóstoles misioneros a indios que lo reciben también por primera vez. Y en ambos casos el receptor es un hombre profundamente religioso. La influencia de oriente y la decadencia del imperio que creaba en los ánimos el deseo de salvación hicieron de los primeros receptores del cristianismo la tierra fértil en la que el fuego del cristianismo prendió con una fuerza única. Catorce siglos más tarde los guaraníes pudieron abrirse también al nuevo mensaje gracias a su profunda religiosidad, gracias a las creencias que ellos mismos habían cultivado con su religión, sus ritos, sus costumbres. Y el lenguaje semejante, aún con la distancia de tantos siglos, puede explicarse por la vía de la expresión simbólica de lo sagrado, que supera lo cultural o sociológico, arraigándose en la misma naturaleza del hombre ante la experiencia de lo divino. Como lo han manifestado tan claramente los estudiosos de lo sagrado y de las religiones, la experiencia teofánica, originante de lo sagrado, es vivida como una experiencia fundante, cuyas expresiones simbólicas trascienden lo concreto de un pueblo o de una sociedad. Esta tercer línea de investigación que a mi juicio fundamenta el hecho de la semejanza del fenómeno misionero con el del siglo IV, invita a profundizar en este lenguaje de la simbólica de lo sacro. Fundada en la realidad antropológica de la apertura del hombre a la trascendencia, la experiencia teofánica tiene sus expresiones simbólicas universales que hacen de dichos símbolos un lenguaje propio, un lenguaje eficaz y elocuente que trasciende los estilos y los movimientos artísticos porque toca lo esencial que no pasa. Cuando el simbolismo de lo sagrado es expresado en el arte, éste se convierte en el testimonio de la teofanía vivida, y a su vez, esto nos habla del éxito de la empresa llevada a cabo por quienes se propusieron –o recibieron- la misión de transmitir el mensaje. Este éxito no es otra cosa que la *inculturación*,

---

<sup>32</sup> “continuità profonda tra le attese spirituali della Tarda Antichità, tutte incentrate sull’incontro epifanico-teofanico con l’Intellegibile o il divino, e l’annuncio cristiano della salvezza attraverso la teofania storica di Dio in Gesù Cristo”; M.G.Musj, *Visione e Presenza*, p. 171

es decir, “el proceso de inserción de la Iglesia en las culturas de los pueblos, que no se trata de una mera adaptación externa, sino que significa una íntima transformación de los auténticos valores culturales mediante su integración en el cristianismo y la radicación del cristianismo en las diversas culturas. Un proceso profundo y global que abarca tanto el mensaje cristiano como la reflexión y la praxis de la Iglesia. Por medio de la *inculturación* la Iglesia encarna el Evangelio en las diversas culturas y, al mismo tiempo, introduce a los pueblos con sus culturas en su misma comunidad; transmite a las mismas sus propios valores, asumiendo lo que hay de bueno en ellas y renovándolas desde dentro.”<sup>33</sup>

## BIBLIOGRAFIA

Belting, H., *Il culto delle immagini*, Carocci Editore, Roma, 2001

Bravo Guerreira, M. C.; “Las misiones de Chiquitos: pervivencia y resistencia de un modelo de colonización”, en *Revista complutense de historia de América*, n. 21, 1995 (29-56)

*Case Romane a Antiquarium, sotto la Basilica dei Ss. Giovanni e Paolo al celio*, Ministero dell’ interno, L’erma di Bretschneider, Roma 2004

Crippa, M. Antonietta, *L’arte paleocristiana*, Milano, 1998

Coarelli, F., Roma, *Guide Archeologiche*, Mondadori, Toledo, 2001

De Bruyne, L., en Antonio Baruffa, *Le catacombe di S. Callisto*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 1992

Della Portella, Ivanna, *Roma sotterranea*, Arsenale Editrice Venecia, 1999

Furlong, G.; *Misiones y sus pueblos de guaraníes. 1610-1813*. Imprenta Balnes, Posadas, 1978

Furlong, G.; *Historia social y cultural del Río de la Plata*, TEA, Bs. As., 1969

Grabar, A., *Le vie della creazione nell’iconografia cristiana : antichità e Medio Evo*, Jaca Book, Milano, 1988

Grabar, A., *L’art de la fin de l’antiquité et du moyen âge*, Collège de France, Paris, 1968

Grabar, A., *L’arte paleocristiana*, traduzione dal francese di Giulia Veronesi, Rizzoli, Milano, 1967

---

<sup>33</sup> Juan Pablo II, *Redemptoris missio*, n. 52. 1990.

Grabar, A., *Le origini dell'estetica medievale*, traduzione dal francese di Maria Grazia Balzarini, Jaca Book, 2001, Milano, 2001

Gutierrez, R. Y Viñuales, G.; "El legado de los jesuitas en el arte y la arquitectura de iberoamérica", en Giovanni Sale, S. I., *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Ed. Mensajero, Bilbao, 2003.

Hendrichs, F., S. I., *La voce delle chiese antichissime di Roma*, DESCLEE, Editori Ontifici, Roma 1933

Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, Ed. critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, SISMELE Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze-Firenze, 1998

*Il libro di Roma archeologica*, Adnkronos-libri, Roma, 2000

Kirschbaum, *Storia del arte cristiana*, Archivo de la Universidad Gregoriana, 1949

Kitzinger, E., *Arte altomedievale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2005

Krautheimer, R., *Corpus Basilicarum christianarum romae*, vol.1, Pontif. Istituto di Archeologia cristiana, città del Vaticano, 1937

Lécrivain, Ph.; "Culturas y misiones de los jesuitas en los siglos XVII y XVIII entre la historia y la teología", en Giovanni Sale, S. I., *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Ed. Mensajero, Bilbao, 2003.

Muzj, M.G., *Le origini dell'iconografia cristiana*, Pontificia Università Gregoriana, Corso Superiore per i Beni culturali della Chiesa, 2004-2005, Pro-manoscritto

Muzj, L'iconografia dell'Annunciazione, *Theotokos IV*, 1996-2 (477-509)

Muzj, M.G., *Visione e Presenza*, La Casa di Matriona, Milano, 1995

Origene, *Commento al Cantico dei Cantici*, Città nuova Editrice, Roma, 1976

Ortolani, S., *Ss. Giovanni e Paolo*, Danesi-Editore-Roma

Parsi, Publio, *Chiese Romane*, Libreria Pro Famiglia, Roma 1960

Pfeiffer, H., *Los jesuitas, arte y espiritualidad*, Artes de México, Colegios jesuitas, 58, (36-49)

Plazaola, Juan, *Arte cristiana nel tempo*, San Paolo, Milano 2001

Plotino, *Enneadi*, a cura di G. Faggin, Rusconi, Milano, 1992

Prandi, A., *Ss. Giovanni e Paolo*, Marietti, Piazza della Minerva, Roma.

Ribera, A., *Las artes en las misiones guaraníicas de la Compañía de Jesús*, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernandez Blanco, Buenos Aires, 1985

Roma Archeologica, *Guida Antichità della Città Eterna*, Elio de Rosa Editore, sesto itinerario

Rordorf, W. *La foi-une illumination*, in 'Theologische Zeitschrift', 23, 1967, 3, (161-179)

Sebastián, S., *El barroco Iberoamericano*, Ed. Encuentro, Madrid, 2007

Sible de Blaauw, *Cultus et decor*, BAV, Città del Vaticano, 1994

Sustersic, *Templos jesuítico – guaraníes*, Ed. Fac. de Filosofía y Letras UBA, 2004

Venniard, J. M.; *Música Académica Argentina*, Ed. UCA, Buenos Aires, 2000