

## De la inspiración y otros asuntos en el arte y la teología.

“La más grande revelación es que Dios está en cada hombre.”  
Ralph Waldo Emerson



Resulta en extremo tentador abordar el tema de la *inspiración* en el marco del arte religioso cristiano, sobre todo porque la *inspiración* es un término regularmente asociado a las artes, al proceso creativo que involucra toda expresión artística. No obstante, cuando se habla de *inspiración* en el escenario de la *revelación* de Dios y se desean evidenciar las relaciones de ésta con aquella en las artes, esa tentación podría convertirse en un asunto brumoso, difícil de dilucidar.

Se habla con facilidad de un *artista inspirado*, de cómo la *inspiración* arrobó a tal pintor o de la *divina inspiración* que propició las más grandes creaciones artísticas. Pero nada de esto, necesariamente, tiene alguna relación con la *inspiración* que cataliza la manifestación de la *revelación* de Dios. De cualquier modo, sería difícil negar que si en el Cristianismo, las Sagradas Escrituras son la manifestación de la *revelación* entonces el factor humano tendría en la *inspiración* un peso particularmente importante en la dinámica de la *revelación*, pues ha sido el hombre quien ha ejecutado –como mínimo- el acto físico de escritura.<sup>1</sup>

La *revelación* no es, además, un mero acto informativo, ni un conjunto de postulados o nociones, ni siquiera una serie de instrucciones divinas, sino que más bien es un acontecimiento histórico humano que puede ser interpretado como un acontecimiento divino. El hombre es aquí un elemento vital, sin el concurso de lo humano sería imposible acercarnos al Misterio de Dios. Es precisamente lo humano en la

---

**María Magdalena Ziegler D.**

Departamento de Humanidades.  
Universidad Metropolitana.

---

2 Juan Pablo II, *Carta a los artistas*, 1

---

3 *Ibidem*.

---

4 *Ibid.*

---

5 Luis Borobio, "El signo religioso en el arte cristiano" en *Anuario Filosófico*, Vol. 17, N° 2, Universidad de Navarra, 1984, pág. 89

---

6 Recordado es el llamado Conflicto Iconoclasta del siglo VIII, en el cual se esgrimieron serios argumentos teológicos entre iconófilos e iconoclastas sobre la pertinencia o no del uso de las imágenes religiosas.

---

7 DZ 601

---

8 Luis Borobio, *Op. Cit.*, pág. 89

---

9 Alfredo H. Zecca, "Religión y revelación" en *Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, N° 71, Buenos Aires, 1998, pág. 69

---

10 Richard J. Schule, "Faith and art", en *Sacred Music*, Vol. 117, N° 4, pág. 54 (traducción nuestra)

---

11 Esta obra fue luego adquirida por el banquero Vicenio Giustiniani para su colección privada, desde la cual fue a parar luego al Kaiser Friedrich Museum, en Berlín, en el cual fue destruida durante los bombardeos a la ciudad en 1945. Sólo se conservan de ella fotografías en blanco y negro.

---

12 *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, publicada por primera vez en Roma en 1642, con una segunda edición realizada en Nápoles en 1733 (es la que hemos empleado aquí)

---

13 Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in*

*revelación* lo que nos permite participar de ella, comprenderla en algún sentido y medida, aunque no en su plenitud dada su condición divina.<sup>1</sup>

Las manifestaciones artísticas religiosas, en el marco del Cristianismo, son una fuente inagotable de información sobre los modos de comprensión de Dios y sus obras. Los temas más disímiles, desde la Anunciación pasando por la Crucifixión hasta el milagro de algún santo, podrían arrojarnos luces interesantes acerca de la relación de una sociedad determinada, en un momento dado, en torno a temas diversos de la Teología. Evidentemente, los artistas y sus decisiones personales en cuanto a la elaboración de una obra son importantes y deben ser consideradas, pero también resultan de peso las nociones que sobre los temas teológicos prevalecen en un momento de la historia. Revisar este asunto nos ha parecido no sólo interesante sino pertinente para demostrar la manifestación del saber teológico en el arte religioso cristiano. Abordemos algunos detalles iniciales.

En la *Carta a los artistas* (1999), Juan Pablo II aborda la capacidad creativa del hombre y su producto más celebrado: el arte. Se pregunta el pontífice: "¿Cuál es la diferencia entre «creador» y «artífice»?"; a lo que responde de inmediato: "El que crea da el ser de la nada, saca alguna cosa de la nada –*ex nihilo sui et subiecti*, se dice el latín- y esto, en sentido estricto, es el modo de proceder exclusivo del Omnipotente. El artífice, por el contrario, utiliza algo ya existente, dándole forma y significado."<sup>2</sup> Pero no sólo esto, Juan Pablo II expresa claramente que "Dios ha llamado al hombre a la existencia, transmitiéndole la tarea de ser artífice. En la «creación artística» el hombre se revela más que nunca «imagen de Dios»..."<sup>3</sup>

El arte implica un proceso creativo y, si seguimos las indicaciones de Juan Pablo II, entonces, en su papel de «artífice», el hombre ejecuta un acto de *revelación* de sí mismo como «imagen de Dios». Más aun, "el Artista divino, con admirable condescendencia, transmite al artista humano un destello de su sabiduría trascendente, llamándolo a compartir su potencia creadora."<sup>4</sup> En este sentido, *crear* en el ámbito de la imagen artística, podría coadyuvar al proceso de la *revelación*.

"El arte cristiano, desde sus orígenes, cumple una función religiosa de evocar en nuestro espíritu, con elementos sensibles, las verdades de la fe y las realidades sobrenaturales –invisibles- que nos envuelven."<sup>5</sup> Ciertamente, desde los primeros tiempos del Cristianismo, cuando aun la comunidad era pequeña, en sus reuniones para recordar el mensaje de Cristo parece haber estado presente siempre una imagen para estimular el recuerdo o la identificación grupal. La Cruz, seguramente, fue la primera, pero luego se agregaron el *Ictus*, por ejemplo, que demandaba un conocimiento adicional para su comprensión. Paulatinamente el desarrollo de la imagen religiosa cristiana fue sofisticándose y ampliándose, generalizándose su uso (y abuso).<sup>6</sup>

No será hasta el Segundo Concilio de Nicea, en el año 787, que quede establecido el definitivo sentido de la imagen religiosa cristiana. Indica este Concilio en su *Definición sobre las sagradas imágenes* que, citando a San Basilio, "el honor de la imagen, se dirige al original"<sup>7</sup> y no a la imagen misma. Con ello quedaba establecido el carácter representativo y no reproductivo de la imagen sagrada, lo que daría un amplio compás de acción a la creatividad de los artistas en los años por venir. A partir de entonces, las imágenes sagradas serían una "representación tangible de lo intangible –un signo- que busca siempre, en definitiva, avivar de alguna manera el fervor de los fieles, hacer más sensible en ellos la llama de la fe, ponerles en contacto con el misterio de lo divino."<sup>8</sup>

A pesar de lo anterior, no debe olvidarse que "las imágenes de Dios y las expresiones religiosas están influidas por determinadas experiencias de la trascendencia y por el respectivo contexto sociocultural."<sup>9</sup> Mons. Richard J. Schuler ha dicho que "la cultura de un pueblo forma la base sobre la cual reposa la fe."<sup>10</sup> Así, no podemos menos que reconocer que tanto las manifestaciones artísticas como las interpretaciones de la *revelación* están sujetas a los códigos culturales, lo que no implica que sean presa del relativismo. Al contrario, en la Iglesia cristiana, la Tradición se ha encargado de re-visitarse el mensaje revelado, para reinterpretarlo a la luz de las nuevas realidades, com-

plementando, ampliando y profundizando con esto su interpretación primaria.

Al revisar la historia del arte religioso cristiano nos tropezamos con no pocos ejemplos de la confluencia entre *revelación, inspiración, tradición y magisterio*. Un caso paradigmático es, tal vez, aquel en el cual una obra de Michelangelo Amerigi di Merisi da Caravaggio (1571-1610) habría estado sujeta a lo que todos llaman, erróneamente, "censura eclesiástica", aludiendo con ello la ejecución de un caprichoso método de control de contenidos impuesto por la Iglesia católica desde el siglo XVI, sobre todo después del Concilio de Trento (1545-1563). Al revisar la historia y las evidencias que se han conservado hasta hoy en torno al rechazo eclesiástico de una pintura realizada por el pintor lombardo, nos encontramos con que algunas cosas deben ser vistas con cuidado.

A comienzos del año 1602, Caravaggio fue contratado para realizar una pintura que debía ocupar el lugar preeminente justo al centro del altar de la Capilla Contarelli (Iglesia de San Luigi dei Francesi, Roma). Esta pintura debía versar sobre la *inspiración* del correspondiente Evangelio a San Mateo. El artista realizó la obra encomendada (fig. 1),<sup>11</sup> pero ésta no habría llenado las expectativas de su patrón. La pintura habría sido entonces objeto de la más despreciable de las censuras por parte del Cardenal Francesco Maria Del Monte (1549-1627), según nos cuenta la especie más repetida alrededor de la rocambolesca vida de Caravaggio. Hay dos elementos aquí que deben evaluarse: en primer lugar, las visiones sobre la vida de este pintor italiano que han recogido el asunto de la censura sobre su obra y, la segunda, las verdaderas razones por las cuales su cuadro habría sido, en efecto, rechazado.

Abordemos el primero. Giovanni Baglione (1566-1643), el más antiguo de los biógrafos del artista, pintor él mismo, nos dejó la más antigua de las biografías de Caravaggio de que tengamos noticia.<sup>12</sup> En ella, no refiere directamente el episodio de la censura de la obra en cuestión aquí, ni de ninguna otra. No obstante, Baglione narra la visita del pintor Federico Zuccari (1541-1609) a la Capilla Contarelli, en la



cual –luego de observar con detenimiento las obras del pintor lombardo- habría espetado que no comprendía cual era la algarabía acerca de esas pinturas.

Lo que sí expuso Baglione –y con cuidadoso detalle- fue su apreciación personal acerca de Caravaggio. En la última parte de la biografía de tres páginas que escribí, puede leerse:

*"Miguelangelo Amerigi era un hombre sarcástico y arrogante. A veces hablaba mal de los pintores del pasado y del presente, sin importar qué tan distinguidos eran, porque pensaba que sólo él había sobrepasado a todos en su profesión, con sus obras. Sin embargo, algunos consideraban que había sido la ruina para la pintura, porque muchos artistas jóvenes siguieron su ejemplo y están dedicados a imitar una cabeza desde el natural, sin el correspondiente estudio de los rudimentos del diseño artísticos y la profundidad espacial..."<sup>13</sup>*

Figura 1

Michelangelo di merisi da Caravaggio  
*San Mateo y el ángel*, 1602,  
óleo sobre tela, 232 x 183  
cm  
(Destruída durante la Segunda Guerra Mundial)

fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642, pág. 131 (traducción nuestra)

14 En realidad, la demanda fue no sólo contra Caravaggio, sino contra éste y un grupo de pintores, entre los que se encuentra el no menos famoso Orazio Gentileschi (1563-1639). Adicionalmente, debe resaltarse que Baglione no se reprime al momento de denigrar del aspecto físico de Caravaggio y su comportamiento grosero, haciendo ver esto como parte de las evidencias que lo calificarían como un mediocre pintor. Baglione tenía el suficiente conocimiento de la escena artística romana y sabía cómo utilizar la información para desacreditar. Para el momento en el que escribe no podía sino emplear la mala reputación personal de Caravaggio para volverla contra sus pinturas.

15 Giulio Mancini, *Considerazione sulla pittura* (consultado en línea en: [www.caravaggio.com](http://www.caravaggio.com))

16 Francesco Scannelli, *Microcosmo della pittura* (consultado en línea en: [www.caravaggio.com](http://www.caravaggio.com)) (cursivas nuestras)

17 Peter Robb, *M: the Caravaggio enigma*, Bloomsbury Publishing Co., 1998, pág. 13 (traducción nuestra) Robb indica que sabiendo lo que Baglione y Mancini habían escrito sobre Caravaggio, Bellori convierte lo que eran meras referencias

Es claro que no había mucha simpatía de parte de Baglione hacia Caravaggio. ¿Cómo podría haberla si en 1603 había demandado al propio Caravaggio y otros pintores por difamación?<sup>14</sup> Así las cosas, aunque nuestro pintor fue sentenciado culpable y pagó su condena de dos semanas en prisión, Baglione no perdió la oportunidad de decir lo suyo en las páginas de su serie de biografías de artistas al servicio de la Iglesia romana.

Antes de que Baglione publicara su obra, Giulio Mancini (1558-1630) escribía –entre 1617 y 1621- *Considerazioni sulla pittura*. Aunque nunca fue publicada hasta 1956, en esta obra, Mancini habla de las pinturas de Caravaggio y de los pintores que desarrollaron un estilo similar al suyo. Alaba incluso su “gran conocimiento del arte” y reconoce su “comportamiento extravagante”,<sup>15</sup> pero no aborda de ninguna manera algún incidente de rechazo de cualquiera de sus pinturas por parte de la Iglesia ni de ninguna otra instancia.

En 1657, Francesco Scannelli (1616-1663), publicó *Microcosmo della pittura*. No era un pintor profesional, pero su libro busca presentar a los pintores por sus méritos y de Caravaggio dirá cosas así:

*“Era un exponente único del naturalismo, enriquecido por su propio instinto de pintar del natural... fue apreciado por muchos por ser el más excelso sobre los demás.*

(...)

*No obstante, careció de la necesaria base para el buen diseño, produciendo creaciones defectuosas sin lograr completamente una concepción hermosa, un gracioso decorum, construcción arquitectónica y otros elementos similares que en conjunto hacen verdaderamente dignos los principios de los grandes maestros. Y él, prácticamente, sin estas cualidades y en comparación con los otros maestros mencionados debe aparecer inferior e imperfecto.”<sup>16</sup>*

Destacamos en las líneas de Scannelli la frase un gracioso decorum, por una razón particular. Aunque el autor no menciona en su obra nada referente a

nuestro interés por la presunta censura eclesiástica de una obra de Caravaggio, sí refiere con esas tres palabras esa posibilidad. Más adelante explicaremos mejor esta cuestión.

*Vite de pittori, scultori et architetti moderni* (1672), de Giovanni Bellori, pintor que sirvió como *Commissario per le antichità* para la ciudad de Roma, bajo el pontificado de Clemente X (1670-1676), y como anticuario de la reina Cristina de Suecia (1626-1689), es la pieza clave en todo este embrollo alrededor del ejercicio de Caravaggio como pintor. En esta obra, Bellori no escatima en dar detalles nada halagadores acerca del estilo artístico de nuestro pintor, condenando abiertamente el naturalismo de éste y sus seguidores, por guiarse tan sólo por lo que Naturaleza les indica, sin intervención de *la idea*. Para Bellori, el estilo de Caravaggio había llegado muy lejos. Las razones de esta opinión son evidentes cuando incluimos en la ecuación que aquél –luego de haber profesado admiración por éste- se hizo profundo y abierto admirador del estilo del pintor francés Nicolás Poussin (1594-1665). No podía hallar Bellori un pintor más opuesto a los gustos caravagioscos que Poussin y su refinado clasicismo (fig.3), el cual tendía a imponerse entonces por todas partes. Para Bellori resultaba obvio que Caravaggio “era la instancia negativa, el necesario e instructivo opuesto, la vergonzosa presencia que habría vuelto la espalda a la Belleza...”<sup>17</sup>

De cualquier manera, es claro que esto no podría ser el motivo de la comidilla que la historiografía del arte ha repetido hasta la saciedad alrededor de la obra “censurada” de Caravaggio. Veamos algo más. Bellori, no sólo denigra del talento y los logros artísticos de este pintor, sino que relata un incidente que nadie antes –que se tenga noticia, al menos- había relatado. A continuación lo citamos *in extenso*:

*“...algo sucedió que afectó profundamente a Caravaggio en cuanto a su reputación: después de haber terminado la pintura central de San Mateo y habiéndola colocado en el altar, ésta fue quitada por los sacerdotes. La figura no tenía decorum ni la*

aparición de un santo que estuviera sentado con las piernas cruzadas y los pies expuestos al público con aquella rudeza.

Caravaggio estaba desesperado ante semejante atropello sobre su primera obra de envergadura en una iglesia, pero el Marqués Vincenzo Giustiniani intervino en su favor y mitigó su dolor; interviniendo ante los sacerdotes tomó para sí la pintura y consiguió que le permitieran a Caravaggio pintar una segunda que es la que hoy se observa en el altar.<sup>18</sup>

Es esta la única referencia más o menos detallada en torno al incidente y que explica, si cabe, lo sucedido. A partir de entonces, toda biografía de Caravaggio incluye la anécdota y la mezcla además con las numerosas referencias existentes acerca del carácter irascible del pintor, su gusto por el juego y las juergas, así como su tremenda habilidad para tener problemas con la ley. No podía esperarse sino la creación del atractivo mito del artista incomprendido, extremadamente talentoso y, al mismo tiempo, rebelándose contra el mundo que conspira siempre para coartar su libertad artística. Empero, aunque se tienen documentos fidedignos que colocan a Caravaggio con un hombre problemático, esto no puede aceptarse como justificación para la alegada "censura" de una de sus obras por parte de la Iglesia en Roma.

Es hora entonces de que pasemos a revisar las verdaderas razones por las cuales su cuadro habría sido, en efecto, rechazado. Nuestro pintor, tuvo que repetir la escena, ya lo hemos visto. Esto sucedió y la pintura que ocupa hoy el lugar detrás del altar de la Capilla Contarelli es una distinta a la original, pero también de su autoría. Caravaggio, cambiando radicalmente la composición (fig. 2), construye una obra con la cual, esta vez, pudo complacer a todos.

En realidad, el que un pintor tuviera que repetir una obra encargada para ser colocada a la vista del público en una iglesia, no era (desde las últimas décadas de siglo XVI en adelante) un asunto extraño ni mucho menos. Se acerca más, en todo caso, a una



Figura 2

Michelangelo di Merisi da Caravaggio  
*La inspiración de san Mateo*,  
1602, óleo sobre tela, 292 x  
186 cm  
Capilla Contarelli, Iglesia de  
San Luigi dei Francesi, Roma

cuestión de los gajes del oficio de pintor. Sin embargo, es esta una situación de relevancia teológica. De hecho, algunas cosas podrían sorprender si miramos las obras y la situación a partir de las nociones mencionadas anteriormente. Detrás de lo indicado por Bellori, ¿habrá alguna otra razón por la cual la primera versión de la escena de la *inspiración* del Evangelio a San Mateo no fuera bien recibida? ¿Qué diferencia puede haber entre ambas pinturas que sea teológicamente significativo?

En realidad, las razones del rechazo de la pieza aducidas por Bellori no son sino una referencia coloquial, pues ésta no habría sido aprobada por el Cardenal Francesco Maria Del Monte (quien habría hecho el encargo directamente) por otros motivos. Si miramos atentamente la primera versión (fig. 1), notamos el interés de Caravaggio por hacer énfasis en la humanidad del santo, tanto que incluso lo presenta como un hombre de baja ralea y poca educación, mostrándose incómodo ante la tarea de escribir que, poca duda cabe al verle, parece ser la primera vez que practicará. Esto último quedaría corroborado por el ángel que se inclina para guiar (literalmente) su mano en el proceso de escritura. La cercanía entre el ángel y Mateo es enorme, trabajan juntos de una manera que anula casi completamente cualquier iniciativa humana, pues lo divino guía, indica y elabora.

La segunda y definitiva versión (fig. 2), en cambio, muestra una composición que no funde lo divino y

anécdotas en un recuento menos personal, más coherente, más perceptivo, elegante y serio, así como también más desbastador para la reputación artística del pintor lombardo. Cabe destacar que para el momento en el cual Bellori escribe ya las obras de Caravaggio estaban olvidadas, algunas destruidas o mutiladas incluso.

---

18 Giovanni Bellori, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Cambridge University Press, 2005, pág. 181 (traducción nuestra)

---

19 El *comput* podría justificarse aquí, en parte, en virtud de que los primeros versículos del Evangelio según Mateo tratan la genealogía de Jesús y este gesto es común al enumerar.

---

20 René Latourelle y Rino Fisichella (dir), *Diccionario de Teología Fundamental*, pág. 726

Figura 3

Nicolás Poussin  
*Et in Arcadia ego*, 1639  
Museo del Louvre, París



Figura 4

Guido Reni  
*San Mateo y el ángel*, 1635  
Pinacoteca Vaticana.



lo humano, sino que parece más bien separarles, demarcando las esferas correspondientes a cada uno. En lo alto, el ángel que con un gesto propio del *comput*<sup>19</sup> va indicando al santo sobre lo cual debe escribir. San Mateo ocupa tres cuartas partes de la altura del lienzo, no se sienta a escribir, sino que escucha atento lo que el ángel indica, al tiempo que toma posición para, en el rapto de la idea, escribir lo que *vendrá*.

Indudablemente y dejando de lado cualquier consideración estética sobre ambos lienzos, la primera versión debió parecer al Cardenal del Monte una gran insolencia en torno al tema de la *inspiración* y cómo ésta cataliza a la *revelación* en el escenario humano. Las razones del prelado saltan a la vista. En primer lugar, la escena representada en ambas versiones demanda del espectador el conocimiento de la tradición que relaciona a Mateo con un hombre alado (un ángel) que le indica el contenido del Evangelio que escribirá. No obstante, en

la primera, el evangelista hace poco en el acto de *revelación* que la escena muestra. Se encuentra anotando la *palabra de Dios revelada* pero en tal labor poco es lo que coloca de sí mismo. Luce más como un instrumento pasivo que el ángel emplea para asentar *la palabra*. La obra convierte a Mateo en un *medio*, en un canal inocuo para el *mensaje revelado* y a Dios en un *dador* de su mensaje. La *inspiración* luce aquí como la anulación de la capacidad humana de interactuar con la *revelación*. Paradójicamente, Mateo es aquí tremendamente humano, pero su humanidad lo hace incapaz de relacionarse con lo divino sino a costa de ser tratado como a un niño (o como un gran ignorante).

Cierto es que las Escrituras son “una forma de expresión privilegiada de una narración de Dios a través de las formas de la comunicación humana,”<sup>20</sup> pero esto no debe entenderse como el uso de lo humano por parte de Dios, sin participación del hombre. El Concilio de Trento en su Sesión IV (*Aceptación de los Libros Sagrados y las tradiciones de los Apóstoles*) afirmaba que

*“viendo perfectamente que esta verdad y disciplina se contiene en los libros escritos y las tradiciones no escritas que, transmitidas como de mano en mano, han llegado hasta nosotros desde los apóstoles, quienes las recibieron o bien de labios del mismo Cristo, o bien por inspiración del Espíritu Santo; siguiendo los ejemplos de los Padres ortodoxos, con igual afecto de piedad e igual reverencia recibe y venera todos los libros, así del Antiguo como del Nuevo Testamento, como quiera que un solo Dios es autor de ambos, y también las tradiciones mismas que pertenecen ora a la fe ora a las costumbres, como oralmente por Cristo o por el Espíritu Santo dictadas y por continua sucesión conservadas en la Iglesia Católica.”<sup>21</sup>*

De modo que la palabra contenida en las Sagradas Escrituras era, sin más, *inspiración* del Espíritu Santo (cuando no habían sido indicadas directamente por Cristo de manera oral), siendo Dios *el autor* y la Iglesia la encargada de conservar la carga significativa que

a aquellas ha brindado la Tradición. Adicionalmente, habla el Concilio de Trento del Espíritu Santo que dicta, lo que vendría a dar claridad al *cómo inspira*. Melchor Cano (1509-1560), quien participara por un breve lapso en las sesiones del Concilio de Trento (1551), ya habla de las Sagradas Escrituras como un *dictado de Dios*. Así, la *inspiración* tendría mucho de *dictatus*,<sup>22</sup> en tanto y cuanto *lo revelado* no está sujeto a cuestionamiento, sino a interpretación.

En esta línea, la primera versión de la obra de Caravaggio traspasa el sentido del *dictado* para convertirse en una instrucción: el ángel guía la mano de Mateo, ésta no se mueve a partir de consideraciones personales y éste no muestra iniciativa ante el gesto de aquel. Mateo, en esta obra, no participa de la *revelación*. El santo representa aquí a la humanidad y Caravaggio, al concebir una escena que otorga todo el peso a lo divino en la dinámica de la *revelación*, aleja a la humanidad de la posibilidad de participar del *mensaje revelado*.<sup>23</sup>

La segunda versión (fig.2) presenta una situación muy diferente y por ello recibió el beneplácito del Cardenal. En esta versión ha desaparecido toda la afable intimidad que bañaba a la primera, en tanto que la esfera divina y la humana ocupan lugares distintos. No obstante, Caravaggio debió recibir una precisa instrucción teológica, porque el resultado final tiene un sentido mucho más cuidado en este sentido. Mientras en la versión anterior, Mateo y el ángel compartían un mismo espacio, en la segunda, no se tocan siquiera. Pero esto no debe entenderse como una separación radical de lo humano y lo divino. Debe entenderse como la existencia de dos acciones en la dinámica de la *revelación* que, a través de la *inspiración* se vinculan.

Al observar esta segunda versión, es notable que el espacio que media entre el gesto del ángel y el rostro de Mateo sea la clave para comprender teológicamente la obra. Veamos esto más detenidamente. Con sus manos, el ángel efectúa el *comput* y al hallarse en la parte superior de la composición la indicación gestual adquiere un sentido jerárquico: Dios es el autor de la *revelación* y de Él emana hacia la

humanidad. Mateo mira atento para captar la indicación (*dictatus*), pues lo que escribirá no será fruto de su imaginación: viene de Dios, es Dios *revelado*. Hay un espacio “vacío” entre las manos del ángel y el rostro del evangelista que Caravaggio supo salvar con la continuación del insuflado manto del mensajero divino. Así, visualmente no hay fractura entre las esferas divina y humana, como tampoco la hay teológicamente hablando. Sin embargo, no hay posibilidad de entender que son lo mismo, como tampoco lo son desde el punto de vista teológico.

La *inspiración* de la que habla aquí el pintor puede definirse entonces como el *dictatus* divino que estimula al hombre a hacerse partícipe de la *revelación*. De esta manera, Mateo es representado en un momento de gran actividad, lejos del modelo pasivo de la primera versión de la obra. Aquí el santo es visto justo en el instante en el cual percibe el *dictatus* y es arrojado intempestivamente al escritorio para registrar la palabra de Dios que se le ha *revelado*. Mateo participa de la dinámica de la *revelación* en tanto y cuanto la *inspiración* no es aquí concebida como el arrobamiento y enajenamiento de su humanidad por parte de Dios, sino como la entrada del hombre en la participación del Dios *revelado*.

Los principios de la psicología de la representación, de los cuales estaban muy conscientes artistas como Caravaggio aunque no los llamaran así, colocan a Mateo, en la segunda versión de la escena, en el momento justo antes de volverse hacia el libro en el que habrá de escribir. Esto es importante, porque quien escribirá será el apóstol, el hombre, no Dios, ni siquiera el ángel. Con ello queda afirmada la noción de que Dios y el hombre han escrito los Libros Sagrados y que, aunque Dios es tomado como el autor del *dictatus*, es el hombre quien vive el *mensaje revelado* en ellos.

Mateo escribe y al escribir *crea*, no de la nada como lo haría Dios, sino a partir de lo que ya existe (Dios, ahora *revelado*), convirtiéndose en *artífice*. En este escenario, Dios sería el *creador* y Mateo el *artífice*, gracias a la *inspiración*. El *magisterio* de la Iglesia se manifestó además en la acción oportuna del Car-

---

21 DS 1501 (cursivas nuestras)

---

22 Entendiendo DICTATUS como algo dicho para ser escrito o compuesto.

---

23 Es muy probable que la intención de Caravaggio fuera la de acercar al hombre a la divinidad y viceversa, pero la representación resultante no resultó teológicamente correcta.

---

24 DV 10 (cursivas nuestras)

---

25 DV 11 (cursivas nuestras)

denal del Monte al rechazar la obra en su versión original y solicitar a Caravaggio los correctivos necesarios para evitar las malas interpretaciones en torno a los asuntos ya expuestos. Con ello, la Tradición de la Iglesia se hacía sentir y afirmaba que una cosa es una imagen de gran sentido poético (como la primera versión de la pieza) y otra cosa muy distinta oficializar un mensaje teológico a través de una imagen visual sujeta a una interpretación incorrecta. En otras palabras, la primera versión de la pintura habría carecido de lo que Francesco Scannelli calificó como *un gracioso decorum* y que resaltábamos párrafos atrás.

De hecho, los antecedentes de la imagen de la inspiración de San Mateo más cercanos a Caravaggio nos muestran que la Iglesia tan sólo solicitó al artista que se apegara a esa tradición iconográfica. Las innovaciones artísticas eran profundamente apreciadas entonces, pero el prestigio del artista y su capacidad para crear una pintura *original* no podrían haber justificado un desliz teológico. En todas las pinturas con la escena que es objeto de este análisis, realizadas antes de las obras de Caravaggio, se respeta tajantemente la iconografía que éste fue obligado a seguir: el santo escucha atento lo que al ángel parece susurrarle cerca del oído, disponiéndose a escribir de inmediato el mensaje revelado. Algunos años después el célebre pintor boloñés, Guido Reni (1575-1642), realizaría su propia versión de San Mateo y el ángel, la cual, inexorablemente, respeta la tradición iconográfica alrededor de la escena (fig. 4), aunque con una composición más intimista.

Siglos después de este incidente, en el Concilio Vaticano II (1962-1965), la Constitución Dogmática sobre la Divina Revelación, *Dei Verbum*, afirmará que

*“Es evidente, por tanto, que la Sagrada Tradición, la Sagrada Escritura y el Magisterio de la Iglesia, según el designio sapientísimo de Dios, están entrelazados y unidos de tal forma que no tiene consistencia el uno sin el otro, y que, juntos, cada uno a su modo, bajo la acción del Espíritu Santo, contribuyen eficazmente a la salvación de las almas.”*<sup>24</sup>

(...)

*Las verdades reveladas por Dios, que se contienen y manifiestan en la Sagrada Escritura, se consignaron por inspiración del Espíritu Santo. la santa Madre Iglesia, según la fe apostólica, tiene por santos y canónicos los libros enteros del Antiguo y Nuevo Testamento con todas sus partes, porque, escritos bajo la inspiración del Espíritu Santo, tienen a Dios como autor y como tales se le han entregado a la misma Iglesia. Pero en la redacción de los libros sagrados, Dios eligió a hombres, que utilizó usando de sus propias facultades y medios, de forma que obrando Él en ellos y por ellos, escribieron, como verdaderos autores, todo y sólo lo que Él quería.”*<sup>25</sup>

Así pues, queda refrendado que el hombre, a pesar de su reticencia, su falta de preparación e incluso de confianza, es el medio de *revelación* de Dios. Las dos pinturas de Caravaggio referidas aquí capturan una dimensión de ese encuentro que materializa la *revelación* de Dios. Una de ellas, la primera, de manera incorrecta. La segunda, muestra la adecuada tensión dinámica entre lo divino y lo humano. Y en virtud de que lo divino media en y a través de lo humano, se hace presente esa ambivalencia de nuestro anhelo y de nuestra resistencia a lo divino.

Lo que la obra final nos dice sobre la *revelación* es que ésta no es predecible, no llega nunca siguiendo un horario y que, por lo tanto, jamás el hombre estará listo para recibirla. Caravaggio ha presentado al ángel arribando de improviso, con el apremio de su mensaje, mientras San Mateo responde a ella en el vuelco de lo repentino, sin preparación previa. La pintura, en resumen, expone cómo el poder divino nos toma y nos urge participar, aunque fuera preferible tener tiempo para meditarlo un poco. Ante la inminencia de la *revelación* como proceso, la *inspiración* es un arrebató, un instante, un soplo.