



INVESTIGACIÓN

Recibido: 06/11/2017 --- Aceptado: 11/10/2018 --- Publicado: 15/03/2019

LA REFORMA LUTERANA Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA IMAGEN RELIGIOSA EN LAS ARTES

The Lutheran Reform and the transformation of the religious image in the arts

María Magdalena Ziegler¹: Se habla arte. Venezuela.
mziegler@unimet.edu.ve

RESUMEN

Al cumplirse 500 años del emblemático gesto de Martín Lutero en Wittenberg que daría inicio a la Reforma Protestante, se hace necesario estudiar el lugar que las imágenes religiosas tuvieron la nueva visión del Cristianismo a partir de las ideas luteranas. Se analiza la propuesta significativa de dos artistas alemanes, Alberto Dürero y Lucas Cranach, el Viejo. Del primero, una obra singular, *Los cuatro apóstoles*, que recompone y reconfigura la imagen religiosa desde lo devocional hasta lo declarativo, enfatizando la importancia del Evangelio y la palabra en la expresión artística religiosa. Y, del segundo, dos obras que terminan de sellar el nuevo lugar que habrán de ocupar las imágenes religiosas en la Iglesia Luterana, *Ley y Evangelio* y *Cristo bendiciendo los niños*, con las cuales Cranach se acerca a la predica luterana y a una visión del imaginario religioso más vinculado a las Escrituras. Sin embargo, en ambos casos es notable la desacralización de la imagen religiosa, en tanto y cuanto ésta pasa a ocupar el lugar de apoyo a la predica, evitando actuar como su sustituto. Se analiza la reconfiguración de la imagen religiosa que le ubica en una esfera distinta a la de la tradición cristiana iniciada con las estipulaciones oficiales del Segundo Concilio de Nicea.

PALABRAS CLAVE: Reforma Luterana - arte religioso - pintura - cristianismo.

ABSTRACT

After 500 years of the emblematic gesture of Martin Luther in Wittenberg that would start the Protestant Reformation, it is necessary to study the place that religious images had in the new vision of Christianity from the Lutheran ideas. The significant proposal

¹**María Magdalena Ziegler:** Doctora en Historia, profesora de historia del arte y la cultura, especialista en historia y teoría de las artes plásticas.



of two German artists, Albrecht Dürer and Lucas Cranach, the Old is analyzed. From the first, a unique work, *The Four Apostles*, which recomposes and reconfigures the religious image from the devotional to the declarative, emphasizing the importance of the Gospel and the word in religious artistic expression. And, of the second, two works that finish sealing the new place that will occupy the religious images in the Lutheran Church, *Law and Gospel and Christ blessing the children*, with which Cranach approaches the Lutheran preaching and a vision of the religious set of images most linked to the Scriptures. However, in both cases, the demystification of the religious image is remarkable, as long as it takes the place of support for the preaching, avoiding acting as its substitute. The reconfiguration of the religious image that places it in a sphere different from that of the Christian tradition initiated with the official stipulations of the Second Council of Nicaea is analyzed.

KEY WORDS: Lutheran Reformation - religious art - painting - Christianity.

A REFORMA LUTERANA E A TRANSFORMAÇÃO DA IMAGEM RELIGIOSA NAS ARTES

RESUME

Ao completar 500 anos do emblemático gesto de Martin Lutero em Wittenberg que daria início a Reforma Protestante, faz-se necessário estudar o lugar que as imagens religiosas tiveram na nova visão do Cristianismo a partir das ideias luteranas. Analisa a proposta significativa de dois artistas alemães, Alberto Durero e Lucas Cranach, o Velho. Do primeiro uma obra singular, *Os quatro apóstolos*, que recompõe e reconfigura a imagem religiosa desde o devocional até o declarativo, enfatizando a importância do Evangelho e a palavra na expressão artística religiosa. E, do segundo, duas obras que terminam de selar o novo lugar que terão que ocupar as imagens religiosas na Igreja Luterana, *Lei e Evangelho e Cristo bendizendo as crianças*, com os quais Cranach se aproxima a predica luterana e a uma visão do imaginário religioso mais vinculado as Escrituras. Porém, em ambos casos é notável a dessacralização da imagem religiosa, enquanto essa passa a ocupar o lugar de apoio à prédica, evitando atuar como seu substituto. Analisa a reconfiguração da imagem religiosa que a situa em uma esfera distinta da tradição Cristiana iniciada com estipulações oficiais do Segundo Concílio de Niceia.

PALAVRAS CHAVE: Reforma Luterana - arte religioso - pintura - cristianismo.

Como citar el artículo:

Ziegler, M. M. (2019). *La Reforma Luterana y la transformación de la imagen religiosa en las artes*. [The Lutheran Reform and the transformation of the religious image in the arts]. Vivat Academia. Revista de Comunicación, 146, 1-20. <http://doi.org/10.15178/va.2019.146.1-20>. Recuperado de <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1105>

1. CONSIDERACIONES INICIALES

Pocas veces nos preguntamos cuánta influencia puede tener en la práctica artística la tradición religiosa. La tradición religiosa cristiana que ha impactado en las artes no sólo ha sido amplia y profunda, sino también variada y no se refiere únicamente a un cuerpo de creencias o a un asunto de fe. Las artes y la tradición religiosa tienen una vinculación sustancial en materias como la autoridad, la muerte, la sexualidad, la trascendencia, la moralidad, etc. Todo esto impacta proporcionalmente en el modo cómo las artes, o mejor dicho, los artistas escogen representar cualquier tema y cómo el modo de hacerlo es justificado estéticamente.

Al mismo tiempo, el uso de las imágenes en el seno de la cultura cristiana es casi tan antiguo como el mismo Cristianismo. Los vestigios del uso de imágenes por los primeros cristianos está ya más que comprobado y los estudios que lo avalan son ya piedra angular en cualquier análisis histórico del desarrollo de esta religión².

La tradición popular, además, ha provisto a las imágenes religiosas cristianas con un halo de especial consideración. Sin duda, podemos decir que en Europa Occidental, para comienzos del siglo XVI, las probabilidades de que alguien pensara que súbitamente éstas se verían en medio de una de las mayores controversias teológicas desde finales del siglo VIII, eran mínimas. Y, sin embargo, sucedió.

Desde los tiempos del Segundo Concilio de Nicea (789) y una vez que la crisis iconoclasta bizantina fue superada, la Cristiandad no había enfrentado una afrenta contra las imágenes religiosas como la que fue desatada por las ideas protestantes y sus diversas interpretaciones. Y aunque el propio Martín Lutero (1483-1546) no tuvo un verbo incendiario en contra del uso de las imágenes religiosas, otros sí aprovecharon la coyuntura.

Ni Girolamo Savonarola (1452-1498) a finales del siglo XV con su hoguera de las vanidades pudo prever lo que sucedería algunas décadas después. Las imágenes de los santos -modelos de virtud cristiana- serían las víctimas de un incendiario rechazo a las imágenes que haría palidecer a la hoguera florentina en la que los dioses de la antigüedad habían perecido debido a la predica del monje dominico.

No obstante, no pocos son los mitos que se han levantado alrededor de lo que la Reforma Protestante consideró en torno a las imágenes religiosas. Pareciera que se ha aprovechado la separación teológica que se produce en la Iglesia católica a partir de la obra luterana para asumir posturas radicales también en temas como el de la iconografía y el uso de las imágenes religiosas.

² Puede verse el clásico estudio de André Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne* (1978), editado en castellano bajo el título *Vías de la creación en la iconografía cristiana* (Alianza, 1985).

Sin olvidar que prácticamente todo la imaginería pictórica previa a 1517 era religiosa (año de la publicación de las 95 Tesis luteranas), debemos hacer el ejercicio de dibujar un panorama en el que desaparezca así la mayor producción de las artes visuales en un lapso bastante corto. La cuestión protestante en referencia a las imágenes religiosas no presenta posturas monolíticas y justamente por ello debe ser analizada con cuidado.

Ante un paisaje difícil de comprender y de aceptar históricamente hablando, nos proponemos revisar las primeras propuestas plásticas que parecen acusar recibo del discurso de Martín Lutero, sin que esto sea extensivo a las voces de otros como Zwinglio o Calvino, ni tampoco al propio Andreas Karlstadt contemporáneo y cercano rival del monje agustino de Wittenberg.

2. LOS PRIMEROS ARTISTAS LUTERANOS

Martín Lutero llegó a expresar en 1528 que “mientras considero que las imágenes de las Escrituras son muy útiles, sin embargo, están sujetas a una interpretación libre y abierta” (citado por Ullman, 1984, p. 101). Está admitida libertad en la interpretación de la imagen es probablemente la principal dificultad que hallaron las cabezas que lideraron la Reforma protestante en torno al uso de las imágenes. No obstante, no asumamos esta afirmación luterana como una sentencia sobre el uso de las imágenes, porque no lo fue. No al menos en el caso del monje agustino autor de las célebres 95 Tesis de 1517.

La primera señal de que esto no fue así, nos la brinda Alberto Durero (1471-1528). Para 1520, Durero emprende un viaje a Aquisgrán con el objetivo de ser recibido por el joven emperador Carlos I. El pintor pretendía que la pensión que el anterior emperador, Maximiliano I, le otorgó en su tiempo fuera renovada por el nieto de éste que recién se sentaba en el trono. Pasará Durero no sólo por la capital imperial, sino también por los Países Bajos, dejando un diario de viaje con interesantes revelaciones.

Sobre Lutero, Durero expresa:

Quienquiera que lea los libros de Martín Lutero podrá ver cuán clara y transparente es su doctrina... Por lo tanto, sus escritos deben ser tomados con el más grande honor y no quemarse; a menos que, claro, sus oponentes, quienes siempre luchan contra la verdad, fueran también quemados con sus opiniones, ellos que harían dioses de hombres... (Durero, 2014).

Sería este pintor un ávido lector de los escritos luteranos. En su diario de viaje, el artista da cuenta de comprar, cada vez que tenía oportunidad, algún escrito, libro o panfleto de Lutero. Por lo que no podemos decir que el pintor alemán defendiera al monje de Wittenberg sin conocer su pensamiento y sus posturas. Siendo un pintor de su

tiempo, la mayor parte de sus encargos provenían de la Iglesia, por lo que apoyar una taxativa prohibición de las imágenes religiosas habría sido para él eliminar la fuente más importante de su trabajo.

Claro que, Durero moriría en 1528, realmente pronto para haber presenciado las más profundas consecuencias de la Reforma. Sin embargo, es notable que a pesar de conocer las divergencias entre Lutero y Carlos I, el pintor procurase el apoyo imperial para su oficio al tiempo que leía sin descanso al cuestionado teólogo. No había entonces para Durero contradicción alguna en sus propias posturas y acciones. Al menos no hasta 1521 cuando la excomunión de Lutero dibujaría la imposibilidad de la reconciliación.

Evidentemente, para inicios de la década de 1520 no era tan claro el desenlace de esta disputa inicial y, con seguridad, Durero y muchos otros, jamás pensaron que de las ideas de Lutero nacería una nueva interpretación de la doctrina cristiana que terminaría por dividir a la gran Iglesia católica.

Es posible que Durero apostara a Lutero como un hombre que hacía simples los elementos que la Iglesia había complicado, que hacía cercana una doctrina que parecía alejarse de la sencillez evangélica cada vez más. Las amenazas a su oficio a través de una posible prohibición del uso de imágenes religiosas no parecían estar aún a la vista.

En el mencionado diario, da cuenta Durero de haber estado presente en Amberes durante las celebraciones de la fiesta de la Asunción de la Virgen a mediados de Agosto de 1520. Describe la procesión de dos horas con gran detalle, mencionando desde el desfile de los gremios, hasta la caminata de las distintas órdenes religiosas, cada una adornada con las imágenes correspondientes. No escatima en palabras para hablar de las dramatizaciones que desfilaron (la de San Jorge, la de Santa Margarita) todas “deliciosamente adornadas”, “todo conducente a una gran devoción” (Durero, 2014).

Durero no ha recogido una sola palabra en contra de las imágenes religiosas en las páginas de su diario. Más aun, en sus escritos teóricos, Durero llegó expresar:

Destruyendo las imágenes religiosas pretendían honrar a Dios haciendo algo que creyeron le complacía; y, para usar el lenguaje de los hombres, Dios se molestó con todos los destructores de obras de gran maestría, las cuales fueron elaboradas con mucho trabajo duro, esfuerzo y tiempo que es brindado sólo por Dios. (Durero en Conway, 1889, p. 178)

Christiensen (1967) refiere que Durero, antes de la aparición de Lutero en escena, veía a la destrucción de imágenes como una actividad fútil y que esta visión no cambió sustancialmente después de 1517 hasta su muerte. Su obra, empero, con alguna excepción que veremos en breve, no da muestras de notables cambios iconográficos en

el ámbito religioso. En todo caso, no podría asumirse como un artista afectado por el rechazo a las imágenes religiosas.

Otros artistas contemporáneos a Lutero, como Lucas Cranach, el Viejo (1472-1553), también nos brindan algunos elementos para considerar la posición luterana ante las imágenes religiosas. Cranach fue amigo cercano de Lutero. Éste llegó a ser el padrino de Anna, la hija del pintor; y Cranach fue testigo del matrimonio entre el ex monje agustino y Catalina von Bora en 1525, para luego ser también padrino del primer hijo de la pareja, Hans (Ozarowska, 1955). Así pues, si alguien conoció a Lutero, ese fue Lucas Cranach.

Como en el caso anterior de Durero, cuesta mucho pensar que Cranach, tan cercano a Lutero, aceptara sin más una radical prohibición de las imágenes religiosas, también para él fuente de prosperidad en su oficio de pintor. Sabemos, sin embargo, que Cranach recibió consejo de Philipp Melanchton (1497-1560) sobre la elaboración de pinturas de tema religioso (Ullman, 1984).

De hecho, si revisamos la obra conocida hoy de los pinceles de Cranach (el Viejo), podemos notar algunas cosas interesantes. Por un lado, las imágenes de la Virgen con el Niño, tan comunes desde el siglo XIV, continúan presentes en su obra al menos hasta la década de 1540. Todas son imágenes muy intimistas, en las cuales María y el Niño comparten solos, sin compañía de otros personajes (santos o ángeles).

Por el otro, las imágenes de santos siguen saliendo de su talento hasta finales de la década de 1530, sobre todo en paneles de retablos. Ahora bien, la mayor parte de las imágenes bíblicas que se conservan proceden de la década de 1520 en adelante, predominando imágenes de David y Betsabé, Judith y Holofernes, Salomé, y, por supuesto, Adán y Eva.

Vale además agregar que buena parte de estas imágenes era parte de los encargos que recibió como pintor oficial de la corte de Federico III el Sabio, en Wittenberg. Cranach llegó allí en 1504 y permanecería en la ciudad hasta a 1550. En esos años se hizo un pintor muy próspero y acaudalado, cuyas obras eran demandadas ávidamente (Hartmann, s/f; Rosenberg, 1969). Poseía un taller de impresión y en él Lutero trabajaría febrilmente. De sus diseños y prensas saldrían los grabados más polémicos en su crítica hacia la Iglesia católica. No obstante, nunca dejó de trabajar para sus mecenas católicos, siendo un muy hábil hombre de negocios en este sentido.

Los casos de Durero y Cranach (el Viejo) son dos extraordinarios ejemplos de cómo el arte religioso cristiano siguió teniendo un lugar importante en el mundo que paulatinamente se alejaba de la tradición católica. Si miramos más de cerca la obra de estos dos pintores, nos encontraremos con señales que apuntan a un cambio en las artes visuales, aunque no un rechazo a éstas.

3. EL CASO DE ALBERTO DURERO

Cuando Durero obsequia en 1526 a Núremberg su obra conocida como *Los cuatro apóstoles* (Foto 1), expresaba su humildad al declararse insuficiente en talento para dar a su ciudad una obra de valía. Dos paneles separados, cada uno con un par de apóstoles. El de la izquierda nos muestra a Juan Evangelista, en primer término, y, al fondo, a Pedro. El de la derecha nos muestra a Pablo y, al fondo, a Marcos. La monumentalidad de las figuras que vemos en primer plano y la expresividad de la representación le hacen una obra excepcional en la pintura alemana de la época.

Pero con esta pintura Durero realizaba una declaración de fe. Al pie de las figuras añadió una inscripción que pidió realizara el calígrafo Johann Neudörfer y en ella pueden leerse algunos pasajes bíblicos en alemán tomados de la traducción luterana de este libro sagrado, recién publicada en 1522 (Lankheit, 1952).

En el lado izquierdo del panel, se leen los siguientes dos pasajes:

Hubo también falsos profetas entre el pueblo, como también entre vosotros habrá falsos maestros que introducirán encubiertamente herejías destructoras, y aun negarán al Señor que los rescató, atrayendo sobre sí mismos destrucción repentina. Y muchos seguirán sus disoluciones, en virtud de los cuales el camino de la verdad será blasfemado. Y a través de la avaricia con palabras fingidas harán de ti mercadería; el juicio sobre ellos hace mucho tiempo no se encuentra en mora, y su perdición no se duerme. (2Pe, 2 : 1-3)

Amados, no creáis a todo espíritu, sino probad los espíritus si son de Dios; porque muchos falsos profetas han salido por el mundo. En esto conoced el Espíritu de Dios: todo espíritu que confiesa que Jesucristo ha venido en carne, es de Dios; Y todo espíritu que no confiesa que Jesucristo ha venido en carne, no es de Dios. Y este es el espíritu del anticristo, el cual vosotros habéis oído que ha de venir, y que ahora ya está en el mundo. (1Juan, 4 : 1-3)

En el lado derecho, leemos los siguientes:

También debes saber esto: que en los últimos días vendrán tiempos peligrosos. Porque habrá gente que amadores de sí mismos, avaros, vanagloriosos, soberbios, blasfemos, desobedientes a los padres, ingratos, impíos, sin afecto natural, implacables, calumniadores, intemperantes, crueles, crueles, traidores, impetuosos, infatuados, más lujuria de Dios, el que tiene una apariencia de piedad, pero negarán la eficacia de ella; a éstos evita. Por la misma están escondidas de ida y vuelta en las casas y llevan cautivas las mujercillas cargadas

de pecados, abrumado por diversas pasiones, que siempre están aprendiendo, y nunca pueden llegar al conocimiento. (2Tim, 3 : 1-7)

Y les enseñaba, diciéndoles: Guardaos de los escribas que andan con ropas largas, y aman los saludos en el mercado y sentarse como topes en las escuelas y en la mesa en un banquete; Que devoran las casas de las viudas, y hacen largas oraciones. Estos recibirán mayor condenación. (Mar, 12 : 38-40)

Durero construye, iconográficamente hablando, su propio credo. Como muchos en su tiempo, ha tomado de la variadísima oferta de nuevas interpretaciones teológicas y doctrinales, aquello que consideró era apropiado y, quizás, más adecuado a las predicas de Lutero. Pero, como advierte Price (2003), hacia mediados de la década de 1520 cada reformador debía pelear en dos frentes: aquel de la Iglesia católica y aquel de las divergencias entre los protestantes. Papistas y radicales serían así el foco de la declaración iconográfica de Durero. Y es que, aun cuando la Iglesia desde Roma quisiera verlos a todos como un solo grupo, esto estaba lejos de ser así.

La advertencia expuesta en *Los cuatro apóstoles* parece estar dirigida a las autoridades seculares para que no tergiversaran la palabra divina con interpretaciones humanas. Esta advertencia era realizada a través del ejemplo de los cuatro hombres escogidos en la representación: Juan, Pedro, Marcos y Pablo. Mucho se ha debatido en torno a la elección de estos personajes, pero es muy posible que la explicación sea más sencilla de lo que parece.

Nos inclinamos a pensar que Pedro está allí por su papel de *vicario de Cristo* y cabeza de la Iglesia, personaje vital en tiempos de amplias críticas al papel de los papas en Roma; Pablo por la cercanía de Lutero a su palabra y teología; Marcos por ser el autor del Evangelio que concuerda más directamente con la teología paulina, resaltando la importancia de la muerte y resurrección de Jesús y, finalmente, Juan por ser quien advierte sobre las inapropiadas interpretaciones de la sagrada palabra y el papel del Espíritu en la correcta lectura. En resumen, una suerte de credo iconográfico a partir de la esencia de la predica luterana; una declaración abierta de su apoyo a Martín Lutero más que a cualquier otro reformador radical de su tiempo.



Foto 1: Alberto Durero, *Los cuatro apóstoles*, 1526.

Óleo sobre madera, 215 x 76 cm. (cada panel). Alte Pinakothek, Munich.

Dürero parece haber organizado a los cuatro apóstoles de tal modo que pudieran expresar la jerarquía que por entonces el propio Lutero les brindaba (Price, 2003). En primer plano, tenemos a Juan y Pablo, las fuentes principales de las enseñanzas de Lutero sobre la Salvación. De hecho, ya había afirmado que algunos de los libros sagrados son más nobles que otros, siendo el Evangelio de Juan el primero, de los cuatro y el verdadero, preferido siempre antes que los otros tres. Así, las epístolas de Pedro y Pablo, por mucho, sobrepasaban a los otros tres Evangelios.

Ya a finales del siglo XIX, Moritz Thausing (1882) observó –en contracorriente a la mayoría de los historiadores de la obra de Dürero– que la selección de Juan y Pedro en el primer conjunto, así como los pasajes que acompañan a estas figuras al pie, son una abierta declaración en contra de los sectores más radicales, como los anabaptistas y los deístas. Mientras que al presentar juntos a Marcos y Pablo, Dürero se dirige al sector católico más inmoral, al de la vieja fe penetrada por la corrupción.

Para Price (2003) en *Los cuatro apóstoles* puede observarse una referencia constante a la Biblia como continente de la palabra sagrada. Pablo sostiene un libro, Marcos un pergamino, Juan también abre un pequeño libro con el texto de escrito por él. Más aun, en el caso particular de Pablo, Durero ha colocado en manos de éste el símbolo tradicional de su martirio, y Price (2003) considera que esto no se refiere exclusivamente a ello sino a la frase de la Epístola paulina a los Efesios que reza: “Y toma la espada del Espíritu, que es la palabra de Dios”. (6 : 17).

Sin embargo, Arndt & Moeller (2003) indican que Lazaro Spengler, secretario del Ayuntamiento de Núremberg, amigo y vecino de Durero, le habría ayudado en la configuración de la obra y la selección de los textos. Los propios escritos de Spengler – tan sólo estudiados en los últimos años- apuntan a que Durero habría recibido de éste funcionario amigo suyo una orientación bastante estrecha. Lo cual confirmaría que Durero deseaba congraciarse con las autoridades de la ciudad en un movimiento natural de los artistas en busca de sustento patronal.

Por otro lado, Schawe (2010) asevera que los textos empleados por Durero en *Los cuatro apóstoles* habrían aparecido en un sermón contra los falsos profetas que Lutero publicó en 1525. No obstante, cualesquiera hayan sido las ideas, el asesoramiento o asistencia que pudo tener cerca el pintor, el creador de la obra no fue otro sino él y sólo a él se deben las decisiones finales y sus resultados.

Interesante resulta además que esta obra de carácter religioso, sin duda, no tiene cualidad devocional. Dirigida a autoridades seculares, Durero parece colocar el énfasis en la autoridad de la Biblia en sí y no en la de sus intérpretes, mucho menos de una exégesis oficial. Después de todo, Lutero ha colocado la Biblia como la principal autoridad en materia de Salvación. «*Sola Scriptura*» -declarará Lutero como máxima y esto devendrá en una disminución de la autoridad sobre la ley. Por allí parece dirigirse el propósito de la pintura que consideramos.

Además, *Los cuatro apóstoles* no llena las tradicionales características de un retablo para un altar, eso es claro. Los historiadores estuvieron mucho tiempo confundidos por esto, creyendo que ambos paneles eran parte de un retablo cuyo centro se había perdido o el pintor no había tenido oportunidad de concluir³. Lo cierto es que estos dos paneles fueron concebidos por Durero para estar uno al lado del otro, sin nada más.

Christiansen (1967), por su parte, demostró que el gesto del regalo hecho por el pintor a las autoridades de Núremberg no había sido nada fuera de lo común en su tiempo y que, por el contrario, era una costumbre ya establecida que tenía como fin el ganar algún

³ Tal es la opinión de uno de sus más célebres estudiosos, Erwin Panofsky (*Life and art of Albrecht Dürer*, 1948).

patronazgo. El mismo Durero lo había hecho ya siendo más joven, de modo que no era extraño que lo hiciera siendo un artista reconocido y maduro. Incluso, otros artistas luego de la muerte de Durero, hicieron lo propio ante las mismas instancias de esta ciudad. “El patronazgo medieval y renacentista de la literatura y las artes no sólo implicaba obras comisionadas sino también las dedicaciones espontáneas” (Christiansen, 1967, p. 329).

Lo que sí no puede negarse, es que *Los cuatro apóstoles* no es una obra de arte religioso cristiano tradicional y Durero, consciente o no, creaba con ella un nuevo tipo de obra que vendría muy bien al nuevo talante luterano. Es una obra que disuelve las fronteras entre lo religioso y lo secular. Durante toda su vida, este pintor procuró promover la devoción con sus obras religiosas, actividad que además le hacía sentir muy orgulloso, honrado y feliz (Price, 2003). *Los cuatro apóstoles* resulta entonces un viraje en la concepción del arte religioso cristiano que no puede soslayarse.

Debemos tener presente que desde 1522, Andreas Karlstadt (1486-1541) propagaba desde Wittemberg el rechazo a las imágenes religiosas incitando a su destrucción. Situaciones similares se vivieron en Zurich y algunas ciudades del Báltico, pero en Núremberg la iconoclastia se había mantenido lejos. Al parecer la posición de moderada de Lutero había ganado terreno allí, es decir, una reasignación de la función de la imagen con respecto al Evangelio. Las voces de teólogos como Andreas Osiander (1498-1552) tendieron a imponerse en Núremberg y con ellos la idea de una asociación moderada con las imágenes religiosas.

Arndt & Moeller (2003) explican que a pesar de la actitud moderada ante las imágenes que se vivía en Núremberg para 1525-26, la amenaza iconoclasta era una realidad en la zona germánica. No podía obviarse y ante el temor, el mercado de las imágenes religiosas se derrumbó, por lo que Durero debió sentirse preocupado. Sin embargo, *Los cuatro apóstoles* no calza por entero con la tradición religiosa anterior a 1517. Plantea una nueva concepción de la imagen religiosa.

En un sentido es una suerte de llamamiento a la indispensabilidad de la pintura en predios de la religión, pues esta obra suya habla de la pintura como un anuncio y una afirmación religiosa plena de la autoridad de la palabra (*Sola Scriptura*). Durero no crea con *Los cuatro apóstoles* una imagen devocional; tampoco crea un icono a la usanza ortodoxa; crea, en cambio, una imagen religiosa declarativa. Una imagen que expone fundamentos, principios y conceptos, que no apela a la emoción ni al sentimiento sino a una racional comprensión doctrinal de la fe. Combina la intimidad y sencillez de sus imágenes religiosas más sobrias con el espíritu analítico y crítico propio del humanista.

4. EL CASO DE LUCAS CRANACH, EL VIEJO

Durero moriría dos años después del regalo a Núremberg, lo que impidió que pudiera dejarnos otras obras similares, profundizando esta nueva concepción. Lucas Cranach (el Viejo), por el contrario, sí tuvo la oportunidad de desarrollar toda una iconografía protestante que vale la pena mirar y que, en cierto modo, sigue la línea de *Los cuatro apóstoles*.

En 1529, Cranach realiza la obra titulada *Ley y Evangelio* (también conocida como *Ley y Gracia*, en alemán *Gesetz und Gnade*)⁴. El pintor concebiría esta obra (Foto 2) en estrecha colaboración y consulta con Lutero, su gran amigo. El resultado será una pintura que no sólo explica las claves de la enseñanza luterana sobre la Salvación, sino que además su simbolismo signará una diferencia sustancial en la función de la obra de arte religioso como medio de enseñanza.



Foto 2: Lucas Cranach, el Viejo, *Ley y Evangelio*, 1529.
Óleo sobre tabla, 72 x 88.5 cm. Galería Nacional de Praga.

⁴ Cranach (el Viejo) realizó múltiples versiones de esta pintura incluyendo otra entre 1529-30, dos en 1530, una en 1532, una hacia 1535, dos en 1542 y una en 1550. A los efectos de este análisis consideraremos únicamente la primera versión conocida (1529) y certificada por el proyecto *Cranach Digital Archive* (lucascranach.org).

Esta obra se funda en el punto definitorio de la teología luterana: la idea de la Salvación por la sola Fe. Como sabemos, esta comprensión de la Salvación explotó las bases teológicas de muchas prácticas católicas, especialmente la idea de que las acciones humanas o “buenas obras” podrían ayudar al creyente a estar más cerca de la Salvación. Contrariamente, Lutero estaba convencido de que la Salvación era posible solo a través de la Gracia inmerecida ofrecida por Dios benevolente.

Ley y Evangelio está basada en los tres elementos básicos de la teología luterana: *Sola Gratia*, *Sola Fides*, *Sola Scriptura*. *Sola Gratia* se refiere a la Salvación por la sola Gracia de Dios otorgada a la humanidad por la Divina Misericordia. *Sola Fides* se refiere a que la fe, que en sí misma viene de Dios, lleva a un ser pecador a una relación con Dios. Los dos obsequios de la fe y la gracia hacen posible la Salvación. *Sola Scriptura* afirma la centralidad de la escritura como el lugar en el cual la palabra de Dios se ha revelado.

Noble (2009) explica que esta obra de Cranach “dibuja un límite entre las dinámicas de Ley y Evangelio (Luteranismo) por una parte, y Ley en sí misma (Catolicismo y Judaísmo) por la otra” (p. 49). De este modo, el mundo se vería dividido literalmente en dos grupos: aquellos que apropiadamente entienden la Ley y el Evangelio, y aquellos que no. El Evangelio y la Ley trabajan así juntos para oponerse a las malas interpretaciones del Catolicismo sobre la relación entre los Testamentos, el significado teológico de las buenas obras, y la relación entre la fe y la gracia. “La comprensión apropiada la señala la imagen; la mala interpretación reside fuera de ella” (Noble, 2009, p. 49).

La pintura *Ley y Evangelio* no sólo es la pintura que hace de Cranach el mayor de los pintores luteranos, sino que además marca un hito en términos diferenciales entre el arte pre-reformista y aquel posterior a la Reforma luterana. Es claro que esta obra, en su forma, iconografía y función difiere marcadamente del arte del período precedente, por lo que no debemos mirarla como una suerte de apéndice a un tratado de teología luterana.

Berdini (1997), muy acertadamente, ha declarado que uno de los objetivos del arte de la Reforma alemana era limitar el potencial expansivo de las pinturas. Hace énfasis en que para Lutero las imágenes deben ilustrar la palabra, no reemplazarla. De este modo, *Ley y Evangelio* “solo podría tener el sentido que su creador intentó para un espectador ya entrenado en el pensamiento luterano. Así, suplementaría un texto o unas ideas expresadas por escrito. La imagen no es un sustituto intercambiable por las ideas escritas” (Noble, 2009, p. 28).

En otras palabras, esta obra de Cranach no replica el significado preciso de sus fuentes textuales; sino que se apropia de significados propios del medio pictórico. Y es que para Lutero, el arte era una herramienta creativa que debía ayudar al creyente en la

correcta comprensión de la Biblia. El propósito y la función del arte religioso era guiar al espectador al significado verdadero y simple de la escritura, o a un punto teológico fundamental sustentado en ese significado. No obstante, las obras de arte no podían tener significados abiertos o, más aun, era necesario acercarse a ellas con un conocimiento previo. El arte no era para ignorantes.

“Lutero insistió en la reciprocidad del contenido pictórico y el significado escritural, lo que afirmó la principal función de las artes visuales. Esta es la diferencia clave que distingue la visión luterana y aquella de los otros reformadores al respecto” (Noble, 2009, p. 36). Esto, evidentemente, se aleja de la tradicional justificación del arte religioso asociado con el papa Gregorio el Grande, a partir de cuya interpretación, las imágenes ofrecen un sustituto del mensaje escrito para los iletrados.

Pero qué nos presenta Cranach en *Ley y Evangelio* que puede ser tan decisivo como para instaurar un cambio en la concepción del arte religioso. Ya Durero había creado con *Los cuatro apóstoles* una obra de cualidad no devocional, sino declarativa. Una obra que, a todas luces, no estaba hecha para iletrados y que exigía del espectador un nivel de preparación teológico estimable. Pues bien, *Ley y Evangelio* apunta en esa dirección señalada por el artista de Nuremberg.

En esta pintura dividida en dos secciones, izquierda y derecha, nos encontramos los elementos cruciales de la teología luterana. En la sección izquierda notamos a Moisés en el monte Sinaí recibiendo las Tablas de la Ley directamente de las manos de Dios. Puede observarse además a Adán y Eva bajo el árbol prohibido (serpiente incluida) a punto de comer del fruto tentador y al campamento del pueblo de Israel atacado por las serpientes enviadas por Dios como castigo por la insolencia cometida por los israelitas en contra suya y del nombre de Moisés, en medio del campamento vemos la serpiente de bronce que el mismo Dios envió para sanar a los arrepentidos. Vemos, finalmente, el cuerpo de un hombre muerto en una fosa abierta, y en los límites con la sección derecha a este mismo hombre con manos entrelazadas en oración a quien Moisés le indica mirar a la sección derecha de la pintura. No es muy difícil comprender que esta sección refiera a la interpretación luterana que expone que los pecados del hombre se hallan intrincadamente ligados a su condición humana y el creyente, en consecuencia, requiere de la Ley entregada por Dios a Moisés para hacerse consciente de su concupiscencia.

En la Sección derecha, Jesús Niño, cargando la Cruz, desciende hacia la Virgen María, de la misma manera que las Tablas de la Ley son entregadas a Moisés en la sección izquierda. La Virgen, de esta manera, es situada como modelo para el creyente, por su humilde y pasiva aceptación de la voluntad de Dios. Es además el paralelo de Moisés al aceptar las Tablas de la Ley en la sección opuesta. Cristo resucitado aniquila a la Muerte y Satán con su cruz en una situación compositiva que le hace el perfecto paralelo al hombre muerto en la fosa en la sección izquierda. El hombre a quien Moisés indicaba

antes mirar a esta sección, es ahora orientado por San Juan Bautista a mirar al Cristo crucificado, el Cordero de Dios. El hombre es incitado aquí a creer, a tener fe y a abrirse a la Gracia de Dios.

La imagen dividida en dos secciones por un árbol, seco a la izquierda y retoñado a la derecha es una clara advertencia de que sólo la Ley no salva, es necesaria la Gracia que se nos anuncia en el Evangelio y que ha sido demostrada a través del sacrificio de Cristo y su posterior resurrección. *Ley y Evangelio* aborda así los dos roles que asume Dios como juez y como todo misericordioso. Por un lado debe juzgar y condenar a la humanidad por sus pecados, pero al mismo tiempo, muestra misericordia y piedad garantizando la Salvación a los creyentes pecadores. Sólo la Ley no llevará al hombre a la Salvación, es indispensable que el creyente reconozca sus pecados y la necesidad de la Gracia⁵.

Aquellos contrarios a las ideas de Lutero calificarían esta pintura como mera propaganda, pero, como hemos visto, debemos partir de la esencia del discurso luterano para comprender lo que hay en ella. Un asunto adicional debe agregarse y que también dividirá a católicos y luteranos: aquel concerniente a cómo llegamos al Cielo y qué papel, si alguno, podría jugar en ello el arte religioso. Mientras la Iglesia católica insistirá en que los creyentes podían hacer algo para ganar su Salvación a través de las buenas obras –incluyendo la financiación de obras artísticas de carácter religioso–, Lutero insistía en que la Salvación estaba sólo en manos de Dios y que todo lo que el creyente debía hacer era arrepentirse y tener fe. En este sentido, tanto el arte como la música, por ejemplo, podían ser medios para comunicar eso, pero no para ganar el Cielo.

No hay duda que *Ley y Evangelio* es el resultado más notable de la alianza entre Lutero y Cranach, situando a éste último como el principal hacedor de imágenes al servicio de la teología luterana. Otras obras suyas como *Cristo bendiciendo los niños* (Foto 3) también nos hablarán de cómo la Reforma en sus primeras décadas emplearía las imágenes religiosas a su favor. Este tema no fue nada frecuente antes de que Cranach lo hiciera popular, lo cual no deja de ser interesante.

Son varias las versiones de *Cristo bendiciendo los niños* que salieran del pincel de este pintor o de su taller; sin embargo, todas son muy similares. Pero para conocer la razón por la cual el tema se haría popular debemos mirar nuevamente a Lutero y las controversias suscitadas por sus ideas. Teniendo presente la cercanía de ambos, es lógico pensar que Cranach desarrollara no una sino varias temáticas que recogieran las ideas de su amigo Martín.

⁵ En las versiones posteriores a este tema, Cranach añadirá nuevos elementos que hacen más compleja la lectura, pero el mensaje es finalmente el mismo. En todos los casos, se hace necesario el conocimiento previo de la Teología luterana para comprender el sentido de esta temática.

Ozarowska (1955) señala que esta vez la polémica podría apuntar a los Anabaptistas y su negativa a aceptar el bautismo de los niños. Para ellos, éste debía sustituirse por el bautismo del creyente ya adulto. Aducían que en la Biblia no había ninguna referencia al bautismo infantil y que, de hecho, Cristo había sido bautizado siendo un hombre de 30 años. Lutero, por su parte, formuló una interpretación original del asunto. Explicó el monje agustino que creer no es un proceso intelectual o un tema que se pueda aprender, por lo tanto era tan imposible probar que un niño de creía como lo contrario. Echando mano de los Evangelios, Lutero citó a Mateo (19 : 13-15), a Marcos (10 : 13-16) y a Lucas (18 : 15-16) y demostró como Jesús había tenido especial predilección por los niños, bendiciéndoles sin reserva. Por lo tanto, bautizarles era lo correcto.



Foto 3: Lucas Cranach, el Viejo, *Cristo bendiciendo a los niños*, 1537.

Óleo sobre tabla, 71.5 x 121 cm. Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte.

Pero más allá de esta interpretación de la escena que Cranach pintará muchas veces luego de 1537, es posible también atreverse a hallar la confirmación de que para Lutero, la Iglesia no es intermediario entre el cristiano y Dios mismo. Mientras los apóstoles se encuentran situados a la izquierda y absolutamente relegados de la acción, Jesús recibe complacido a los infantes de manera directa, sin filtros ni mediadores. Aunque Pedro está entre los apóstoles presentes, éste no atina sino a volverse a los demás y con un gesto preguntar qué hace Jesús rodeado de niños. En todo caso, la pintura es un llamado directo a la teología luterana, al conocimiento previo para la correcta interpretación.

5. CONSIDERACIONES FINALES

No siempre los historiadores del arte han tomado en consideración la importancia de la función pictórica. Hemos visto ya que sin ella el primer arte derivado de las ideas de Martín Lutero no podría ser comprendido correctamente, adecuado a su contexto histórico cultural. En este sentido, Andersson (1981) ha observado que en el arte luterano los artistas adaptaron formas familiares, ya conocidas del arte cristiano, redefiniendo su propósito y función. Esto sólo hace mucho más importante el establecimiento claro de la función de las obras en su propio nicho.

No podemos conformarnos entonces con responder el *qué* dicen las obras. Debemos ir también hacia el *cómo* funcionaron en su contexto, sobre todo en la experiencia estética del espectador original. Cuando los artistas elaboran adaptaciones de formas y de una iconografía ya conocida, su valor normalmente yace bajo esa adaptación. En los casos de Durero y Cranach esto es evidente, pues sus pinturas pudieran no distinguirse de sus contrapartes católicas, cuando en realidad cumplieron funciones muy distintas, siendo concebidas con propósito divergentes de aquel que la Iglesia católica mantuvo no sólo vigente sino que potenció a partir del Concilio de Trento.

El arte luterano, ese que estuvo muy cerca del propio Lutero, de su figura y sus enseñanzas, echó mano de innovaciones que hemos procurado hacer evidentes aquí. Éstas se manifestaron en las lecciones que las obras deseaban enseñar a partir de un acompañamiento de la Escritura, en las tareas que esas imágenes debían ejecutar como suplemento de la Escritura y, por supuesto, en las estrategias que establecieron la naturaleza de su uso entre la feligresía.

Durero probó que era posible concebir una obra de carácter religioso que no tuviera como propósito incitar a la devoción hacia la figura sagrada representada en ella. Con *Los cuatro apóstoles* confirmó que la obra de arte religioso puede emplearse como una declaración teológica basada en la Escritura. Mientras que Cranach, por su parte, cambió la función tradicional del retablo de ser un marcador de un ritual católico expresamente devocional a ser una herramienta de instrucción religiosa. Transformó una forma familiar para adecuarla de lo devocional, a lo teológico y lo didáctico en las nuevas prácticas introducidas por la nueva interpretación de la fe cristiana.

El hecho de que podamos hoy hablar de arte luterano, testifica el hecho de la posición moderada de Lutero hacia el uso de las imágenes religiosas. La cristiandad luterana apoyó la invención y el desarrollo de nuevos tipos de interpretación pictórica. La principal preocupación de Lutero giró en torno a cómo debían emplearse las imágenes y no sobre si éstas debían o no usarse. Con la Reforma luterana se desacraliza la imagen religiosa, la cual va a encargarse a partir de entonces principalmente de tareas de formación. De este modo, la educación religiosa a través del uso de las imágenes

artísticas “se expresa a través de la más alta fidelidad de los episodios bíblicos narrados por medio de un lenguaje figurativo claro, no ambiguo, gracias a la utilización frecuente de las inscripciones que muestran los pasos de las escrituras claramente legibles” (Butera, 2016, p. 26).

En consecuencia, algunos temas de la iconografía de la tradición cristiana serán así expulsados del catálogo luterano, mientras que otros serán sometidos a una redefinición semántica para ajustarlos al mensaje del Evangelio. Ullman (1984) ha indicado que para Lutero las imágenes sin la Escritura no tenían ningún sentido. “Una pintura era realmente nada más que una ilustración del Evangelio, desarrollando un papel didáctico cada vez mayor” (p. 119). Así pues, la imagen devocional sería sustituida por lo que se ha llamado *Merkbild* (o recordatorio pictórico), por lo que toda interpretación subjetiva por parte del artista no era deseable. “Una nueva relación se desarrolló entre la pintura y el observador, limitando la interpretación subjetiva individual de la relación con Dios” (Ullman 1984, p. 119). Todo aquello más allá de la precisa ilustración de la Escritura y su interpretación en un sentido estrictamente luterano sería considerado superfluo.

Es claro, pues, que artistas como Durero y Cranach, comprendieron tempranamente que la Reforma luterana hizo del Cristianismo una religión de la Biblia, enfatizando la veneración de la Palabra. Antes de la Reforma, la Biblia era una de muchas fuentes de autoridad. Lutero la colocaría como la única y esto se vería reflejado en una nueva concepción de las artes en el seno de la religión (Spelman, 1955).

6. REFERENCIAS

- Andersson, C. (1981). *Religiöse Bilder Cranach im Diest der Reformation. Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutsche Geschichte*. New York: Walter der Gruyter.
- Arndt, K., & B. Moeller (2003). *Albrecht Dürers “Vier Apostel”*. Gütersloher Verlaghaus, Göttingen.
- Berdini, P. (1997). *The religious art of Jacopo Bassano: painting as visual exegesis*. Cambridge University Press.
- Butera, V. (2016). Arte e pedagogia nella riforma luterana. *Intrecci d'arte*, 5, 23-37.
- Christensen, C. (1967). *Four Apostles and the Dedication as a Form of Renaissance Art Patronage. Renaissance Quarterly*, 20(3), Autumn, 1967, 325-334. University of Chicago Press.
- Conway, W. M. (1889). *Literary remains of Albrecht Dürer*. Cambridge University Press.

- Cranach Digital Archive (2017). *Cranach Digital Archive*. Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf / Cologne University of Applied Sciences. Recuperado de <http://lucascranach.org>
- Durero, A. (2014). *Memoirs of Journeys to Venice and the Low Countries*. The University of Adelaide, eBooks@Adelaide. Recuperado de <https://ebooks.adelaide.edu.au/d/durer/albrecht/journeys/index.html>
- Hartmann, J. (s/f). The Use of Propaganda in the Reformation & Counter-Reformation. Yale Divinity School (inédito). Recuperado de http://www.people.vcu.edu/~jahartmann/images/Propaganda_in_the_Reformation.pdf
- Lankheit, K. (1952). Dürers "Vier Apostel". *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 49(2), 238-254.
- Noble, B. (2009). *Lucas Cranach, the Elder. Art and devotion of the German reformation*. University Press of America.
- Ozarowska, C. (1955). Lucas Cranach's Christ Blessing the Children: a problem of Lutheran iconography. *The Art Bulletin*, 37(3), 196-203.
- Panosfsky, E. (1948). *Life and art of Albrecht Dürer*. Princenton University Press.
- Price, D. (2003). *Albrecht Dürer's Renaissance: humanism, Reformation, and the art of faith*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rosenberg, J. (1969). Lucas Cranach, the Elder: a critical appreciation. *Record of the Art Museum of Princeton University*, 28(1), 26-53.
- Schawe, M. (2010). Dürer, Albrecht: Vier Apostel, *Historisches Lexikon Bayerns*. Recuperado de https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/D%C3%BCrer,_Albrecht:_Vier_Apostel
- Schuchardt, C. (1871). *Lucas Cranach des Aelteren: Leben und Werke*. Broadhaus, Leipzig.
- Spelman, L. (1951). Luther and the arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 10(2), 166-175.
- Thausing, M. (1882). *Albert Dürer. His life and works*. London: John Muckay.
- Ullman, E. (1984). Reformation and Iconoclasm. *The Journal of Popular culture*, 18(3), 101-123.

AUTORA

María Magdalena Ziegler Delgado

Licenciada en Artes, con estudios superiores en Historia y Teoría de las Artes Plásticas (Universidad Central de Venezuela); Magister en Historia de las Américas y Doctora en Historia (Universidad Católica Andrés Bello); posee además estudios avanzados en Teología (Instituto de Teología para Religiosos - UCAB). Fue profesora de Historia del Arte y la Cultura para el Departamento de Humanidades de la Universidad Metropolitana (Caracas, Venezuela) desde 2.003 hasta 2.017. Se ha especializado en estudio de la historia del arte como historia cultural y ha hecho énfasis en el arte religioso cristiano y Patrimonio Cultural. Es autora de *Arte, Sociedad y Religiosidad en la Caracas mantuana del XVIII* (Unimet, 2.011) y *El Siglo XX en sus propias palabras* (Unimet, 2.013), además de numerosos artículos académicos en revistas arbitradas. Actualmente es asesora y consultora internacional para Se Habla Arte (sehablaarte.com).

mziegler@unimet.edu.ve

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Maria_Ziegler