

“La Buena Noticia de Nuestro Hermano y Señor Jesús” de Claudio di Girolamo: imagen, espiritualidad y afecto en el arte religioso contemporáneo

Artículo de investigación

Recibido: 8 de marzo de 2026

Aceptado: 24 de junio de 226

Paula Caballería Aguilera

paula.caballeria@alumnos.upla.cl

Universidad de Playa Ancha Valparaíso, Chile

ORCID:

—

Cómo citar este artículo: Caballería Aguilera, P. (2026). “La Buena Noticia de Nuestro Hermano y Señor Jesús” de Claudio di Girolamo: imagen, espiritualidad y afecto en el arte religioso contemporáneo. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 12(21), pp. 87–103.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.25443>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

Este artículo analiza *La Buena Noticia de Nuestro Hermano y Señor Jesús* (1999–2001) de Claudio di Girolamo como una obra de madurez que condensa su trayectoria transdisciplinaria. A partir de un enfoque que integra aproximación biográfica, análisis formal y contextualización, el mural se comprende como una práctica de artes integradas donde convergen pintura, escenografía, cine, arquitectura y literatura. Se examinan su estructura narrativa, su organización espacial, el rol de la figura humana y el uso del color como elementos que configuran una experiencia corporal y afectiva. Asimismo, se sitúa la obra en diálogo con la tradición pictórica y las vanguardias modernas. Se sostiene que este ciclo trasciende la ilustración religiosa para proponer una relación contemporánea entre imagen, espiritualidad y afecto.

Palabras clave

arte religioso contemporáneo; Claudio di Girolamo; iconografía cristiana; mural; transdisciplinariedad

The Good News of Our Brother and Lord Jesus by Claudio di Girolamo: image, spirituality and affection in contemporary religious art

Abstract

This article analyzes The Good News of Our Brother and Lord Jesus (1999–2001) by Claudio di Girolamo as a mature work that condenses his transdisciplinary trajectory. From an approach that integrates biographical approach, formal analysis and contextualization, the mural is understood as an integrated arts practice where painting, scenography, cinema, architecture and literature converge. Its narrative structure, its spatial organization, the role of the human figure and the use of color as elements that configure a bodily and affective experience are examined. Likewise, the work is placed in dialogue with the pictorial tradition and the modern avant-garde. It is argued that this cycle transcends religious illustration to propose a contemporary relationship between image, spirituality and affect.

Keywords

contemporary religious art; Claudio di Girolamo; Christian iconography; mural; transdisciplinarity

La Bonne Nouvelle de Notre Frère et Seigneur Jésus par Claudio di Girolamo : image, spiritualité et affection dans l'art religieux contemporain

Résumé

Cet article analyse La Bonne Nouvelle de Notre Frère et Seigneur Jésus (1999–2001) de Claudio di Girolamo comme une œuvre mature qui condense sa trajectoire transdisciplinaire. D'une approche qui intègre biographie, analyse formelle et contextualisation, la fresque est comprise comme une pratique artistique intégrée où peinture, scénographie, cinéma, architecture et littérature convergent. Sa structure narrative, son organisation spatiale, le rôle de la figure humaine et l'utilisation de la couleur comme éléments qui configurent une expérience corporelle et affective sont examinés. De même, l'œuvre est placée en dialogue avec la tradition picturale et l'avant-garde moderne. On soutient que ce cycle transcende l'illustration

religieuse pour proposer une relation contemporaine entre image, spiritualité et affection.

Mots clés

l'art religieux contemporain ; Claudio di Girolamo ; iconographie chrétienne ; fresque ; Transdisciplinarité

As Boas Novas de Nosso Irmão e Senhor Jesus, de Claudio di Girolamo: imagem, espiritualidade e afeto na arte religiosa contemporânea

Resumo

Este artigo analisa As Boas Novas de Nosso Irmão e Senhor Jesus (1999–2001), de Claudio di Girolamo, como uma obra madura que condensa sua trajetória transdisciplinar. A partir de uma abordagem que integra biográfico, análise formal e contextualização, o mural é entendido como uma prática artística integrada onde pintura, cenografia, cinema, arquitetura e literatura convergem. Sua estrutura narrativa, sua organização espacial, o papel da figura humana e o uso da cor como elementos que configuram uma experiência corporal e afetiva são examinados. Da mesma forma, a obra dialoga com a tradição pictórica e a vanguarda moderna. Argumenta-se que esse ciclo transcende a ilustração religiosa para propor uma relação contemporânea entre imagem, espiritualidade e afeto.

Palavras-chave

arte religiosa contemporânea; Claudio di Girolamo; iconografia cristã; mural; Transdisciplinarietà

Agradecimientos

Paula Caballería agradece a Claudio di Girolamo por la generosidad de sus conversaciones y su legado artístico, así como a las instituciones que han resguardado y difundido su obra. Este artículo se enmarca en una investigación en curso sobre artes integradas y prácticas transdisciplinarias en Chile.

Hablar de la obra del artista italo-chileno Claudio di Girolamo (1929–2025) implica adentrarse en un territorio donde las disciplinas dejan de tener límites para operar como zonas de traspaso. A lo largo de su trayectoria, pintura, teatro y cine se entrecruzan y desplazan, configurando una práctica en la que la creación se entiende como un campo complejo, más cercano a una forma vital que a un conjunto de obras aisladas.

Una de las dimensiones donde esta concepción adquiere mayor persistencia en su obra es en el mural —en particular el mural religioso—, entendido como un arte que se inscribe en el espacio compartido, que se dirige a una comunidad y que construye, a través de la imagen, una experiencia estética, afectiva y espiritual. Su producción mural, desplegada en diversas regiones a lo largo de Chile durante décadas, configura una cartografía donde la pintura se vincula con la vida cotidiana, los cuerpos y los espacios habitados.

En este contexto, el ciclo pictórico “La Buena Noticia de Nuestro Hermano y Señor Jesús” (1999–2001) adquiere una densidad particular como punto de convergencia. En él se articulan procedimientos desarrollados a lo largo de su trayectoria: la organización narrativa de la imagen, la construcción escénica del espacio, una secuencialidad cercana al montaje cinematográfico y una reflexión sostenida sobre la experiencia espiritual contemporánea.

A partir de esta premisa, el presente estudio propone observar “La Buena Noticia” como una obra que condensa una forma de pensamiento artístico. Para ello, se articula un recorrido en tres momentos: primero, una revisión de los elementos biográficos que permiten comprender la integración temprana de lenguajes artísticos diversos en su práctica; luego, un análisis formal del mural, atendiendo a su estructura narrativa, su organización

espacial y la dimensión expresiva de la figura humana; y finalmente, su inscripción dentro de una práctica transdisciplinaria de integración de lenguajes artísticos.

Más que reunir distintas disciplinas artísticas, “La Buena Noticia” permite comprender un proceso de transmutación de lenguajes. En ella, la pintura incorpora procedimientos propios de la escenografía, el montaje cinematográfico organiza la secuencia narrativa, la teatralidad modela la gestualidad de los cuerpos y la arquitectura estructura el espacio pictórico. Las disciplinas dejan así de operar como campos autónomos para convertirse en operaciones de una misma poética creadora.

Desde esta perspectiva, la hipótesis sostiene que “La Buena Noticia” sintetiza la poética de Claudio di Girolamo, donde los distintos lenguajes artísticos no se integran simplemente, sino que se transmutan entre sí, configurando una forma contemporánea de relación entre imagen, espiritualidad y afecto.

Aproximación biográfica: formación artística y herencia cultural

Entrar en la biografía de Claudio di Girolamo implica recorrer una trayectoria que se expande en múltiples direcciones. Su vida y su obra se despliegan en distintos lenguajes —pintura, muralismo, escenografía, dramaturgia, dirección teatral, cine, televisión, gestión cultural, docencia— que no se organizan como compartimentos separados, sino como capas superpuestas de una misma práctica creadora. Pedro Celedón (2021) lo describe con precisión al señalar que di Girolamo cultivó en paralelo las artes escénicas, visuales y audiovisuales, junto con la pedagogía artística y la gestión cultural, integrando vida y obra dentro de una misma poética.

Claudio di Girolamo Carlini nació en Roma en 1929, en el seno de una familia profundamente vinculada al arte. Su padre, Giulio, pertenecía a una tradición asociada a la pintura mural y al arte religioso. La casa familiar funcionaba como una verdadera *bottega* renacentista: un espacio donde el trabajo, la transmisión del oficio y la vida cotidiana se entrelazaban. En La escuela en entredicho, Claudio recuerda el taller de tres ambientes de su padre, “que se nombraban

por el color de sus muebles” (di Girolamo, 2017). Ese detalle revela un entorno donde el aprendizaje se construía desde la convivencia sensible con materiales, colores y procesos, en una experiencia donde el arte formaba parte de la vida diaria.

Su formación comenzó mucho antes de cualquier enseñanza formal. Se gestó en la observación del trabajo paterno, en la cercanía con los dibujos, las herramientas y los modos de hacer heredados de la tradición renacentista. En sus propias palabras, lo primero fue “aprender a mirar”: descubrir cómo una superficie se organiza, cómo una figura emerge y cómo el espacio se construye desde el color y el ritmo. Esta experiencia temprana quedó sintetizada en una idea que atraviesa toda su trayectoria:

Mi padre siempre decía que todas las disciplinas eran importantes y que ninguna era más importante que otra. La pintura, el teatro, la música, todo era parte del mismo acto de creación y todo requiere de una mirada profunda... mirar, parar, hasta ver. (C. di Girolamo, comunicación personal, septiembre 2020)

En esta afirmación se reconoce tanto una pedagogía como una filosofía de trabajo: el arte entendido como un continuo donde las disciplinas dialogan y se transforman mutuamente.

A esta matriz visual se suma tempranamente la dimensión escénica. La herencia teatral se remonta a generaciones anteriores: su abuelo, Armando di Girolamo, estuvo vinculado al mundo del teatro. Durante su infancia en Roma, la familia organizaba representaciones de marionetas en el departamento de Via Sabotino 31, dirigidas a niños del barrio (di Girolamo, 2017). Estas funciones constituyeron una primera escuela de narración, gesto y puesta en escena, donde se instala una intuición que acompañará toda su obra: que las imágenes cuentan historias, que los cuerpos expresan emociones y que el arte construye mundos donde lo visual, lo dramático y lo afectivo se encuentran.

Esta sensibilidad se profundiza con su formación académica. Ingresó desde muy joven al Liceo Artístico Statale “Via di Ripetta”, donde trabajaba su padre, y a los 14 años pasó a la Accademia di Belle Arti di Roma. Gracias a sus sobresalientes capacidades, completó a los 16 años su formación con especialización en escenografía. Este aprendizaje resultó decisivo: le entregó una comprensión

espacial de la imagen, donde el espacio se piensa como lugar habitado por cuerpos, tensiones y relaciones. Desde entonces, la pintura se configura como una arquitectura sensible, un campo de interacción dramática más que una superficie representacional.

La rigurosidad de esta formación, sumada a su cercanía con lenguajes como la arquitectura, modeló una manera de pensar el espacio como estructura habitable. En buena parte de su obra madura persiste esta lógica: planos, tensiones y recorridos visuales donde los personajes participan de un montaje mayor, cercano al diseño escénico.

La guerra marcó profundamente este periodo. Claudio pertenece a una generación atravesada por la precariedad y la conciencia de la fragilidad de la vida. En una entrevista recogida por Paulina Soto (2017), recuerda a su madre regresando a casa con unos bototos campesinos, tras haber intercambiado sus zapatos por comida. Esta escena revela una comprensión concreta de la existencia, donde la vida se impone como valor esencial. Esta experiencia de pérdida y reconstrucción se proyecta en su posterior compromiso con la dignidad humana, la espiritualidad y los derechos humanos.

En 1948, tras el fin de la guerra, la familia emigró a Chile. La decisión fue impulsada por su madre, Elvira Carlini, figura central en la organización del hogar. Claudio llegó con 19 años a un país desconocido, llevando consigo una sólida formación artística, una ética de trabajo y una sensibilidad visual profundamente estructurada.

En Chile, la familia activó una dinámica de trabajo colectivo. Fundaron un taller de arte familiar donde trabajaban Giulio junto a sus hijos Claudio, Vittorio y Paolo. Este espacio funcionaba como sustento económico y como lugar de transmisión cultural, consolidando una práctica artística basada en el trabajo compartido. Aquella experiencia resultó decisiva en la formación de Claudio.

Pronto comenzaron a surgir encargos de murales, ilustraciones y trabajos religiosos. La matriz visual adquirida en Italia encontró en Chile un territorio fértil. Se vinculó tempranamente a la Universidad Católica de Chile, donde impartió clases de estética,

y luego ingresó como escenógrafo al Teatro de Ensayo, iniciando una trayectoria pública que se extendería por más de siete décadas.

En el campo pictórico y mural realizó más de cien obras integradas a la arquitectura, presentes en iglesias, hospitales, capillas, colegios y edificios públicos. Entre ellas destacan los murales de la Iglesia Santa Elena en Santiago, el Templo Nacional San Juan Bosco en La Cisterna, la Iglesia Santa Marta, la capilla del Hospital del Trabajador de Concepción y el Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político, entre otros.

Paralelamente, se consolidó como una figura clave del teatro chileno. Desde 1951, tras su ingreso al Teatro de Ensayo, se integró al Teatro ICTUS, donde desarrolló un trabajo sostenido como escenógrafo, director, dramaturgo e ilustrador. Junto a figuras como Jorge Díaz, Delfina Guzmán, Nissim Sharim y Jaime Celedón, contribuyó a una escena crítica y profundamente vinculada a la realidad chilena. En los años ochenta fundó el Taller Teatro Dos, con el que participó en festivales internacionales, recibiendo el Premio Ollantay del CELCIT.

Su trabajo en televisión y cine también fue relevante. Entre 1969 y 1971 fue director ejecutivo de Canal 13. Participó como coautor y codirector de *La Manivela*, y posteriormente desarrolló programas como *Ojo con el arte* y *Bellavista 0990*, donde acercó las artes visuales al público general desde una mediación sensible. Además, dirigió la Escuela de Cine de la Universidad ARCIS y realizó diversas producciones audiovisuales, entre ellas *Dos mujeres de la ciudad* y *Sexto A 1965*, presentada en Cannes en 1987.

Durante la dictadura militar, su compromiso con la Vicaría de la Solidaridad y su trabajo artístico lo situaron en una posición compleja, lo que derivó en su salida temporal del país en 1974 gracias a una beca gestionada por Olivetti. Esta etapa funcionó también como un periodo de residencia artística entre Milán y Asís. En 1975 expuso en la Galleria d'Arte Baguffino, donde el historiador Mario Monteverdi destacó la capacidad de su obra para expresar tensiones espirituales a través del cuerpo.

De regreso en Chile, su capacidad de articular lenguajes se proyectó también en el ámbito público.

En 1997 recibió la nacionalidad chilena por gracia y fue nombrado Jefe de la división de Cultura del Ministerio de Educación. Desde ese rol impulsó los primeros cabildos culturales en el año 2000, promoviendo una cultura participativa. Más adelante, desarrolló los Laboratorios Artísticos Culturales, que dieron origen a los Cecrea en 2014. Su labor institucional mantuvo coherencia con su pensamiento: la cultura como derecho y como espacio de construcción colectiva.

Mirada en perspectiva, la trayectoria de Claudio di Girolamo revela una matriz persistente donde pintura, teatro, cine, escenografía y arquitectura no constituyen disciplinas independientes, sino modos diversos de un mismo pensamiento creador. En este tránsito, lo teatral no desaparece cuando pinta murales; migra hacia la pintura. Esta operación de desplazamiento entre lenguajes permite comprender *La Buena Noticia* como una obra donde las distintas prácticas artísticas se transforman mutuamente, configurando una poética de las artes integradas.

“La Buena Noticia”: narración visual, archivo vivo y arquitectura pictórica

El ciclo pictórico denominado “La Buena Noticia de Nuestro Hermano y Señor Jesús” (imagen 1) constituye una de las obras más intensas y complejas de la producción madura de Claudio di Girolamo. Realizado entre 1999 y 2001, el conjunto fue concebido como un gran relato visual de la vida de Cristo, organizado como una estructura narrativa, espacial y afectiva en la que cada escena mantiene su autonomía y, al mismo tiempo, forma parte de una composición mayor.

La obra está compuesta por dieciocho pinturas en técnica mixta sobre tela, dispuestas como un panel continuo de aproximadamente 18 metros de largo por 2 metros de alto. Esta escala determina la experiencia del espectador y establece una relación activa que exige desplazamiento y tiempo, propia del muralismo. La mirada, en este caso, avanza, se detiene, vuelve y recorre.

La historia de esta obra resulta especialmente significativa. “La Buena Noticia” nace de una necesidad



Imagen 1. Claudio di Girolamo, *La Buena Noticia de nuestro Hermano y Señor Jesús*. (1999-2001). Fuente: Archivo personal del artista.

interior que el artista venía madurando desde hacía largo tiempo. En ese proceso, incluso el lugar de instalación fue tomando forma más tarde, a partir de la conversación con Milan Ivelic, entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. En el texto escrito para la inauguración de la exposición, Claudio señala:

“Es desde hace mucho tiempo que vengo pensando en un ciclo pictórico que ‘cuente’ la historia de Jesús, sin estar sujeto a encargo pictórico o a ser mi propia necesidad de narrarla a mi manera, y sobre todo, sin apuros ni indicaciones venidas desde afuera, por muy bien intencionadas que sean” (C. di Girolamo, 2001).

Esta declaración sitúa el origen de “La Buena Noticia” en una búsqueda personal y espiritual. El verbo “contar” resulta revelador, porque permite comprender la obra como un relato nacido desde una experiencia propia. La pintura se orienta así desde lo decorativo o devocional hacia una construcción narrativa autónoma que surge de la lectura de la literatura bíblica. Sin embargo, ese “contar” no equivale a ilustrar el relato bíblico. Más bien,

Claudio entiende la pintura como una posibilidad de aproximarse al misterio contenido en el Evangelio, haciendo visible aquello que no puede reducirse a una explicación racional. La narración visual no busca cerrar el sentido de los acontecimientos, sino mantener abierta su potencia espiritual, invitando al espectador a habitar ese misterio antes que a resolverlo.

Ese desplazamiento se hace visible en la estructura del ciclo. Las dieciocho escenas, vinculadas a episodios de la vida de Cristo, se organizan como un sistema de fragmentos interrelacionados. El relato bíblico pasa por una operación de selección y reconfiguración iconográfica que lo abre a múltiples lecturas.

El propio artista lo reconoce cuando escribe: “Los episodios que jalonan esta especie de ‘historieta’ o ‘comic’ religioso, los elegí con paciencia, probando una y otra vez la secuencia de imágenes como si se tratara de un montaje filmico” (C. di Girolamo, 2001).

La noción de montaje permite comprender de manera precisa la estructura del conjunto. Cada



escena representa un episodio específico, pero su sentido se construye en relación con las demás. Las figuras, las líneas de fuerza, las miradas y la continuidad cromática se articulan configurando un políptico narrativo cuya unidad depende tanto de cada fragmento como de la forma en que estos se enlazan.

Los dieciocho episodios escogidos por Claudio reúnen escenas donde conviven anuncio, milagro, predicación, pasión y resurrección. Algunas se vinculan con la figura de María, como la Anunciación o el primer fragmento de la vida de la Virgen; otras se concentran en los milagros de Jesús —las bodas de Caná, la pesca milagrosa, Lázaro—; y otras recorren las imágenes decisivas de la Pasión, Resurrección y Pentecostés. La cronología cede aquí su protagonismo para dar paso al ritmo interno del mural, a la manera en que una escena convoca a la siguiente y deja resonancias en la anterior.

La composición general se apoya en una arquitectura visual claramente definida. En el texto inaugural del año 2001, Milan Ivelic describe esta estructura señalando que en cada una de las escenas

“advertimos prismas, cuadrados, rectángulos que actúan como fondos arquitectónicos rigurosamente contruidos”. Esta observación resulta fundamental, porque permite comprender que el espacio en “La Buena Noticia” funciona como un elemento activo, organizando la escena para los personajes que habitan planos, módulos, prismas y aperturas que ordenan el campo visual.

Este rigor geométrico estructura la imagen y, al mismo tiempo, sostiene y potencia su intensidad emocional. En este cruce, Ivelic identifica una tensión fecunda entre la severidad compositiva y la dimensión afectiva de la obra, entre el orden visual y la vibración humana que la recorre. Según señala, la forma mantiene una “severidad bastante uniforme”, a la cual se incorpora, de manera contenida, una “afectividad y emotividad” que surge de una construcción cuidadosa del equilibrio entre razón y sentimiento, más que del exceso gestual o del desborde expresionista (Ivelic, 2001).

En efecto, el mural conduce la mirada desde la concentración y afirma una intensidad contenida que transforma cualquier tentación de exceso en

equilibrio compositivo. La composición ordena, contiene y distribuye. Las figuras, muchas veces sintetizadas en volúmenes compactos, se insertan en espacios que recuerdan tanto la tradición del mural como la lógica de una escenografía. De allí proviene buena parte de su intensidad: de una composición que se sostiene, se articula y respira desde su propia organización interna.

Milan Ivelic (2009) subraya, además, que diversas escenas del mural remiten a una matriz italiana de larga duración, entendida como una persistencia estructural en la concepción del espacio y la forma, más que como una cita estilística directa. En particular, advierte afinidades con el Quattrocento en la organización geométrica de la composición, donde planos, volúmenes y figuras se disponen bajo un orden rigurosamente construido, muchas veces sostenido por proporciones armónicas como la sección áurea y por una perspectiva entendida como ritmo, más que como mera ilusión óptica (Ivelic, 2001). En este sentido, resuenan los ecos de Filippo Brunelleschi y Donatello en la estructuración matemática del espacio, así como la impronta de Piero della Francesca en la tensión serena entre volumen, luz y construcción geométrica.

Esta inscripción en la tradición opera entonces como un campo activo de relectura. Claudio trabaja desde una tradición —la suya propia, encarnada y atravesada por su formación— que actualiza mediante desplazamientos contemporáneos: la fragmentación del espacio heredada de las vanguardias, la síntesis volumétrica que reduce la forma a su estructura esencial, las frontalidades tensadas que suspenden la profundidad clásica y los cruces entre una construcción rigurosa y una vibración moderna que introduce dinamismo y simultaneidad. Así, la obra se sitúa en un umbral productivo donde la memoria pictórica se reactiva como procedimiento, permitiendo que lo renacentista y lo moderno coexistan como capas que se interpenetran en una misma operación visual.

Al mismo tiempo, Ivelic (2001) reconoce en la obra la incorporación de “aportes provenientes del cubismo o del futurismo”, visibles en la fragmentación de los espacios, la simplificación de los puntos de vista y el protagonismo del movimiento y el dinamismo. Esta doble inscripción —en una memoria

pictórica de larga duración y en procedimientos modernos de síntesis— constituye uno de los rasgos más significativos del mural, donde tradición y modernidad se articulan en una misma operación visual.

La figura humana articula el centro de esta construcción, en la medida en que el relato cristiano se despliega a través de cuerpos, encuentros, gestos y acciones. La teatralidad no aparece aquí como una referencia externa, sino como una condición interna de la pintura.

Claudio organiza el sentido desde la corporalidad, haciendo de los personajes vectores de relación y de lectura. Miradas cruzadas, brazos abiertos, torsiones contenidas, agrupamientos, caídas y ascensos configuran una trama dinámica donde el mural se sostiene como una verdadera dramaturgia del cuerpo. Esta centralidad del cuerpo permite advertir otro rasgo fundamental de la obra: su dimensión comunitaria. Las escenas rara vez presentan figuras aisladas; por el contrario, Cristo aparece siempre en relación con otros cuerpos, compartiendo la mesa, caminando con sus discípulos, acogiendo, sanando o enseñando. La espiritualidad que propone Claudio di Girolamo no se dirige a una experiencia individual, sino profundamente comunitaria, donde los vínculos adquieren mayor relevancia que las jerarquías. En este sentido, la comunidad constituye también una forma visual de la “Buena Noticia”. Esta lectura dialoga con la comprensión del cristianismo promovida por la renovación eclesial latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, para la cual la comunidad constituye uno de los lugares privilegiados donde se encarna el mensaje evangélico.

Cada escena modula así un régimen emocional preciso, construido desde la contención y el equilibrio.

La relación entre figura y fondo está trabajada con especial cuidado. Los cuerpos aparecen a veces como bloques cromáticos integrados al espacio, y otras veces como formas destacadas por contrastes tonales o por el ritmo de la línea. En varios casos, la gravedad de la escena depende de múltiples elementos orquestados y del modo en que los personajes se distribuyen dentro del módulo compositivo. Claudio construye tensión a través de



Imagen 2. Claudio di Girolamo, Boceto, *El sermón de la montaña*. (2000). Fuente: «www.archivospatrimoniales.uc.cl»

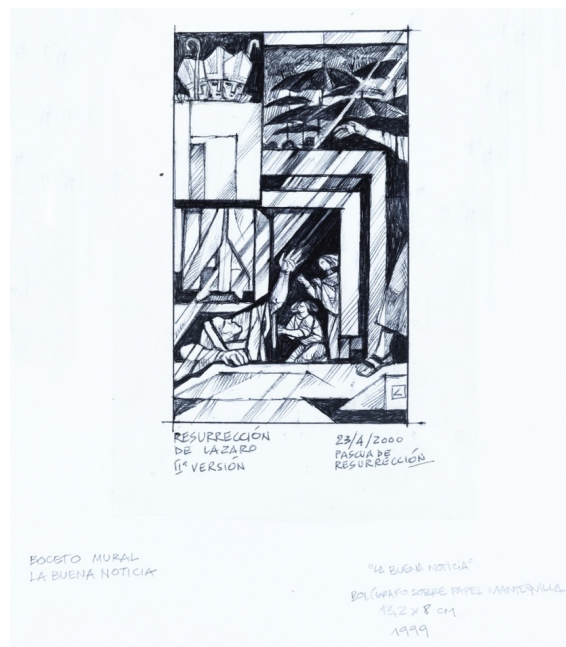


Imagen 3. Claudio di Girolamo, Boceto *Resurrección de Lázaro II versión*. (2000). Fuente: «www.archivospatrimoniales.uc.cl»

la disposición, haciendo de la organización espacial un recurso expresivo central.

El color desempeña un papel decisivo en esta organización. La paleta del mural combina rojos, amarillos, azules y ocres, articulados con zonas más oscuras que modelan volumen y profundidad. Se trata de un color estructural, capaz de ordenar el espacio, separar y unir escenas, concentrar la atención, marcar ritmos y determinar climas afectivos. En sus propias palabras, el artista lo expresa así:

Los artistas religiosos deben buscar la vivencia de las narraciones del Evangelio en el tiempo y en el espacio. En lo moderno, la Biblia debe entregarse con el lenguaje y las técnicas modernas. Y aquí es donde juega un papel preponderante la pintura, más claramente la imagen, el espacio y el color. (C. di Girolamo, 1965)

Desde esta perspectiva, el color no cumple únicamente una función compositiva o expresiva; participa de la construcción del misterio. Más que describir una realidad visible, abre una experiencia sensible donde la dimensión espiritual se vuelve perceptible sin agotarse en la representación.

Esta frase permite leer el mural como un trabajo donde la narración religiosa se rehace a través de una gramática visual contemporánea. La imagen, el espacio y el color se convierten aquí en el relato mismo.

El proceso material de la obra refuerza esta dimensión. Claudio cuenta en el texto inaugural que realizó el gran panel mural principalmente de noche, después de su jornada de trabajo en la División de Cultura, "sin percatarme del tiempo que transcurría y amaneciendo sin una sola gota de cansancio" (C. di Girolamo, 2001). También explica que trabajó a partir de pequeños bocetos en un block (imagen 2) ya marcado previamente con las dimensiones de los 18 bastidores, y que esos bocetos muchas veces fueron realizados en lugares de tránsito —un avión, la sala de espera de un aeropuerto, otra ciudad—. Esa movilidad entre el apunte pequeño y el gran formato final forma parte del ritmo interno del mural: la obra nace de una secuencia de condensaciones, traslados y ampliaciones.

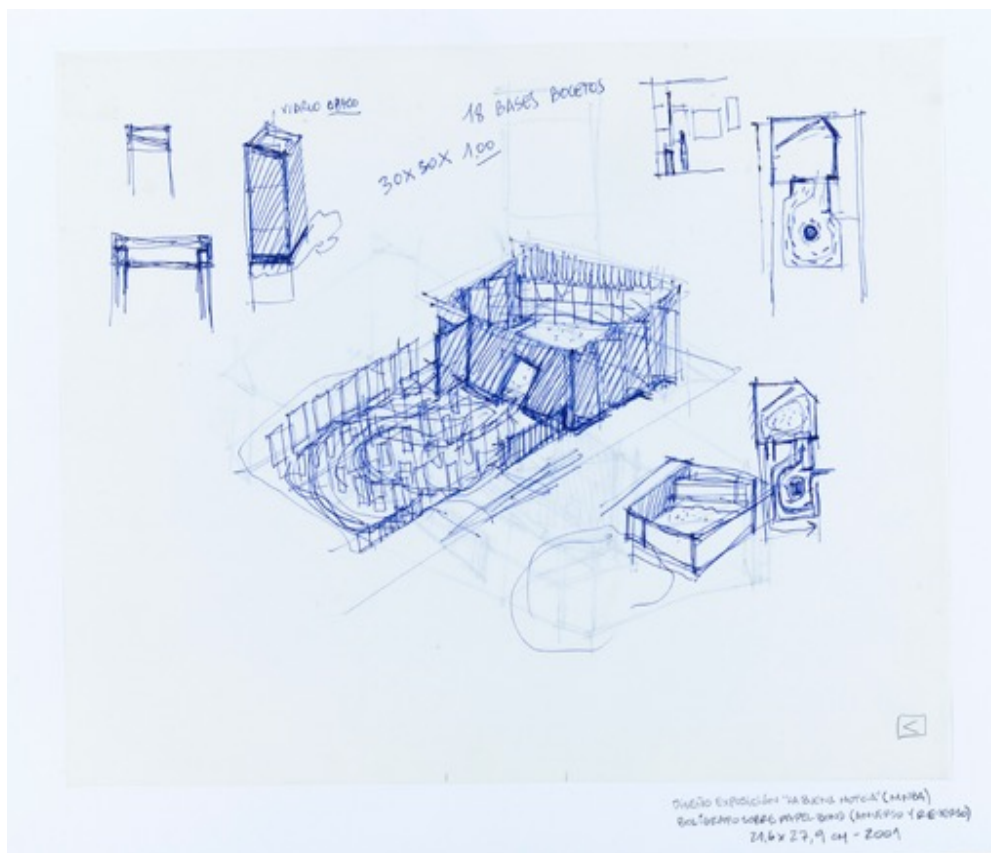


Imagen 4. Claudio di Girolamo, Boceto del diseño museográfico para la exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes. (2001). Fuente: «www.archivospatrimoniales.uc.cl»

Importa mucho, además, que el propio Claudio (2001) reconozca el carácter provisorio del trabajo artístico. Cuando relata el proceso, dice que debió dejar fuera escenas que consideraba importantes porque no ayudaban a la "síntesis del total" que iba imaginando. Cuenta que, al igual que en el teatro, hubo que "sacrificar" elementos hermosos para mantener la coherencia de la estructura dramática. Esa observación es decisiva: "La Buena Noticia" se presenta como el resultado de una selección rigurosa, de una economía visual construida a partir del recorte, más que como la suma completa de todo lo pensable sobre la vida de Cristo.

La primera exhibición pública del conjunto, en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, hizo visible ese carácter procesual. Más que presentar únicamente el resultado final, esta museografía hizo visible el proceso de creación. Bocetos, reescrituras

del Evangelio, decisiones compositivas, pintura terminada y diseño expositivo coexistían como partes de una misma experiencia. En este sentido, "La Buena Noticia" puede comprenderse como un archivo vivo: un conjunto abierto donde la obra no se limita al objeto pictórico, sino que conserva las huellas de su propio devenir creativo.

La obra se presentó acompañada por un gran boceto en blanco y negro correspondiente a cada fragmento del políptico, en el que podían observarse las decisiones de estructura, la arquitectura interna de la composición y el tránsito del apunte a la pintura. Bajo esos bocetos se incorporaron además los pasajes del Evangelio que habían inspirado cada escena, como textos reelaborados por el propio artista. La muestra funcionaba así como una museografía del proceso. (Imagen 4)

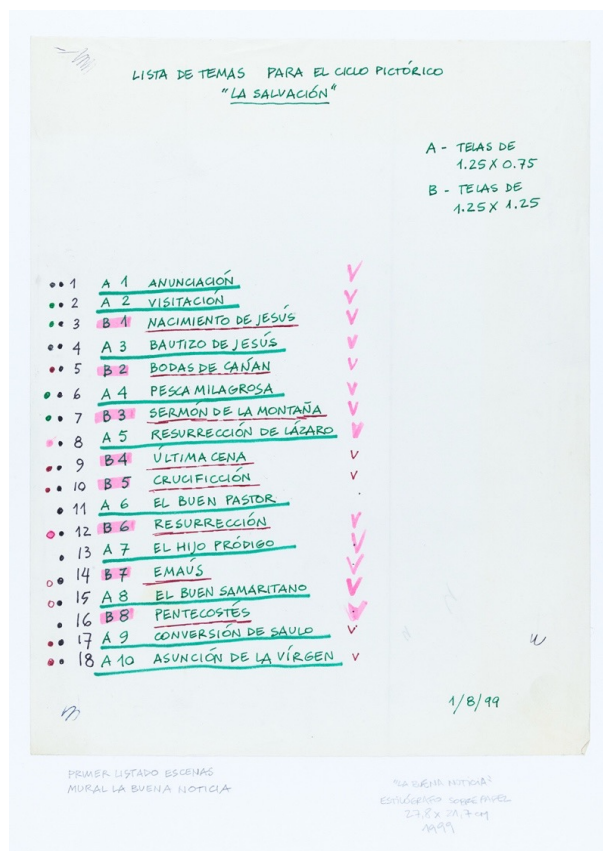


Imagen 5. Claudio di Girolamo, *Boceto del listado de escenas para mural "La buena noticia"*. (1999). Fuente: «www.archivospatrimoniales.uc.cl»

Ese dispositivo expositivo resulta fundamental para entender la obra. El archivo deja de entenderse aquí como un depósito de documentos para convertirse en una práctica de memoria. La obra conserva visibles sus propios procesos de pensamiento: las decisiones, las dudas, las selecciones y las renunciaciones que hicieron posible su forma final. El espectador no accede únicamente a la pintura, sino también a la historia de su construcción.

El espectador se encontraba ante el proceso creativo, ante el pensamiento visual que lo había hecho posible y ante el resultado material que había emergido de todo aquello. Boceto, pintura y texto conviven como capas simultáneas de lectura. "La Buena Noticia" se ofrece entonces como mural y, al mismo tiempo, como una suerte de archivo vivo: una obra que muestra su propio proceso de construcción, sus decisiones internas, su gramática, su cocina. La condición de archivo vivo no reside únicamente en la conservación de materiales asociados al mural,

sino en su capacidad para activar nuevas relaciones entre imagen, palabra, memoria y experiencia. Cada exhibición vuelve a poner en movimiento el proceso creador, haciendo visible que la obra no permanece cerrada sobre sí misma, sino que continúa produciendo sentidos.

Años más tarde, el ciclo fue exhibido en el Centro de Extensión Pedro Olmos de la Universidad de Talca y posteriormente adquirido por la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile (imagen 4), donde permanece instalado hasta hoy. Este desplazamiento entre museo, centro de extensión y facultad modifica la recepción, pero mantiene intacta la condición fundamental del mural: su capacidad de articular imagen, relato, cuerpo y espacio en una experiencia de lectura prolongada. Leída hoy, "La Buena Noticia" aparece como una obra donde convergen varias operaciones simultáneas: narrar visualmente, construir espacialmente, organizar afectivamente y hacer visible el propio



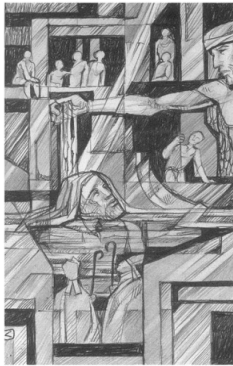
Imagen 6. Hall central Facultad de Teología. (2025) Pontificia Universidad católica de Chile, San Joaquín. Fuente: Crédito fotográfico Marco Abarca.

proceso de creación. Su fuerza reside tanto en su temática como en el modo en que ese tema es resuelto pictóricamente. Claudio recompone la vida de Jesús desde una secuencia de escenas visualmente autónomas, rigurosamente construidas y unidas por una misma respiración narrativa.

En ese sentido, el mural puede entenderse como pintura, como relato y como archivo. Pintura, porque su poder se sostiene en decisiones formales precisas: composición, ritmo, color, relación entre figura y espacio. Relato, porque las escenas se encadenan y se responden como partes de una narración mayor. Archivo, porque desde su primera exhibición la obra reveló también su reverso: bocetos, textos, montajes, elecciones y renunciaciones.

Si se mira con atención, “La Buena Noticia” abre visualmente el misterio que representa. El propio Claudio lo reconoce al final de su texto cuando habla del riesgo de “caer en la ilustración de la anécdota” y de la necesidad de transmitir “lo que está en lo más profundo de los hechos y las palabras”. Allí se encuentra una de las claves más hondas de la obra: su intento de decir algo sobre la vida humana del Hombre Dios desde una forma abierta, viva y todavía vibrante. Desde esa tensión entre relato y experiencia, entre construcción y búsqueda, emerge la singularidad formal de este ciclo.

A continuación, algunos fragmentos de la relectura personal del evangelio que el artista realizó para la exhibición del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (1999- 2001).



... Por ese tiempo, vino Jesús de Galilea al río Jordán, en busca de Juan para que lo bautizara. Pero Juan se oponía, diciendo: "Yo necesito tu bautismo, ¿y tú quieres que yo te bautice?".

Jesús le respondió: "Déjame hacer por el momento; porque es necesario que así cumplamos lo ordenado por Dios". Entonces Juan aceptó.

Una vez bautizado, Jesús salió del río. De repente se abrió el cielo y vio al Espíritu de Dios que bajaba como paloma y venía sobre Él. Y se oyó una voz celestial que decía: Este es mi hijo, el Amado, al que miro con cariño".

Mateo 3, 13-17



Es menester que Él
crezca
Y yo disminuya.

Juan bautiza con agua,
en la espera
del fuego purificador.
Y el Nuevo Fuego llega
a Él
para ser purificado,
con el agua
de la antigua ley.



... María entonces dijo al Ángel:

"¿Cómo podré ser madre, si no tengo relación con ningún hombre?".

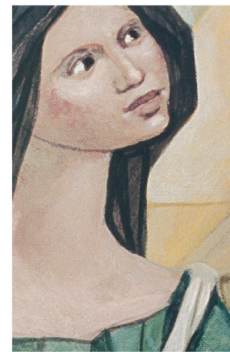
Contestó el Ángel:

El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el Poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso tu hijo será Santo y con razón lo llamarán Hijo de Dios. Ahí tienes a tu prima Isabel: en su vejez ha quedado esperando un hijo, y la que no podía engendrar se encuentra ya en el sexto mes del embarazo; porque para Dios nada es imposible".

Dijo María:

"Yo soy la esclava del Señor, que se haga en mí según lo que has dicho". Después de estas palabras, el Ángel se retiró.

Lucas 1, 34-38



La niña Virgen pregunta:
"¿Por qué yo?"
Y Dios contesta:
"¿Y, por qué no ... ?"

Cuando Él elige,
llama a elegimos,
elimina las dudas,
y nos abre al misterio.
Paciente, espera el Sí.
Que, tarde o temprano,
llegará.

Imagen 7. Claudio di Girolamo, *Bautizo de Cristo*. (2000); *El profeta y el mesías, detalle*. (2000). Fuente: Archivo personal del artista.

Imagen 8. Claudio di Girolamo, *Anunciación*. (2000); *La niña en la artesa, detalle*. (2000). Fuente: Archivo personal del artista.



... Cuando terminó de hablar, dijo a Simón: "Lleva la barca a la parte más honda y echa las redes para pescar". Simón respondió: "Maestro, hemos trabajado toda la noche sin pescar nada, pero porque tú lo mandas echaré las redes". Y al hacerlo pescaron tantos peces que las redes estaban por romperse. Pidieron por señas a sus compañeros que estaban en la otra barca que vinieran a ayudarlos; llegaron pues, y llenaron tanto las dos barcas que por poco se hundían. Al ver esto, Simón Pedro se arrodilló ante Jesús, diciendo: "Señor, apártate de mí porque soy un pecador". Pues tanto él como sus ayudantes estaban muy asustados por la pesca que acababan de hacer. Lo mismo les pasaba a Santiago y a Juan, hijos de Zebedeo, compañeros de Simón. Pero Jesús dijo a Simón: "No temas, de hoy en adelante serás pescador de hombres". Entonces llevaron sus barcas a tierra, lo dejaron todo y siguieron a Jesús.

Lucas 5, 4-10



Desde aquel día,
uno tras otro, miles
de hombres y mujeres
han salido en sus frágiles
vidas
al mar del mundo,
a recoger el fruto del milagro,
confiados en su Palabra.

Todos cabemos en las redes
del Amor de Dios.

Imagen 9. Claudio di Girolamo, *La pesca milagrosa*. (2000); *En tu nombre echaré las redes, detalle*. (2000). Fuente: Archivo personal del artista.

“La Buena Noticia” en la trayectoria de Claudio di Girolamo: madurez, cruce de lenguajes y expansión de una obra mayor

“La Buena Noticia de Nuestro Hermano y Señor Jesús” se inscribe con naturalidad en la trayectoria de Claudio di Girolamo como una obra que concentra y proyecta múltiples dimensiones de su práctica. Más que un punto aislado, aparece como una condensación; un momento de maduración donde confluyen experiencias, técnicas, preguntas y materiales elaborados a lo largo de décadas. En este mural, diversas líneas que atraviesan su trabajo desde sus inicios se articulan en una síntesis de gran claridad, haciendo visible la coherencia profunda de su recorrido.

Pedro Celedón (2021) ofrece una clave especialmente precisa para comprender esta condición. Al referirse a di Girolamo, lo describe como un creador que ha cultivado de manera paralela las artes escénicas, visuales y audiovisuales, junto con la pedagogía artística y la gestión cultural, integrando vida y obra en una misma poética. Propone, además, pensar su producción como un “campo de resonancias”, hecho de citas y autocitas, de pliegues y repliegues que se superponen hasta generar un espesor semántico. Desde esta perspectiva, “La Buena Noticia” aparece como una obra que recoge, reorganiza y vuelve a activar recursos ya presentes en otras zonas de su trabajo.

El propio Claudio formuló esta continuidad con notable claridad:

A través del tiempo tuve la suerte de meterme, profesionalmente, en distintas disciplinas. Cuando maduré como artista, necesité hacerlas todas... Siempre pude conjugar la dirección teatral con la escenografía, con la pintura, y después con el cine y la televisión. (C. di Girolamo, comunicación personal, mayo 2021)

En estas palabras se perfila una comprensión unitaria de su trayectoria: más que una suma de disciplinas, se trata de una misma práctica que se desplaza entre distintos soportes. Lo que circula entre ellas no es solo una habilidad técnica, sino un modo de pensar. Desde ahí, “La Buena Noticia” se revela como una obra de madurez, donde la pintura deja ver con especial claridad aquello que el teatro, la

escenografía, el muralismo, el cine y la reflexión teológica venían gestando.

Sebastián Vidal (2018), en el marco de la exposición PANEM, sitúa esta producción dentro de un trayecto amplio en el que confluyen los trabajos juveniles y una de las zonas más significativas de su obra: la pintura mural religiosa. Define a di Girolamo como el artista de murales religiosos más relevante de Chile, destacando no sólo la magnitud de su producción, sino una forma de trabajo que convierte el muro en espacio de narración, pedagogía y experiencia comunitaria. “La Buena Noticia” participa plenamente de este universo, aunque desde una condición singular: adopta la lógica del mural en un gran políptico pictórico que circula entre el espacio expositivo y el institucional.

En Claudio persiste una fidelidad profunda al muralismo, entendido como una convicción más que como un formato. El arte se orienta hacia el encuentro, se instala en espacios compartidos y se ofrece como relato accesible, capaz de acompañar una experiencia colectiva. Paulina Soto, en “La escuela en entredicho”, lo expresa con claridad al señalar que “la calle es la polis y la polis es el pueblo, y es la comunidad”. Esta afirmación permite comprender que la vocación mural del clan di Girolamo emerge de una formación donde arte y ciudad se encuentran profundamente vinculados. De ahí que Claudio conciba los murales como “grandes pizarrones”, superficies desde las cuales la pintura construye narraciones dirigidas a otros.

Desde este horizonte, “La Buena Noticia” se despliega como una prolongación y, a la vez, una depuración de esa lógica. La obra organiza un sistema narrativo legible, secuenciado, visualmente intenso y espiritualmente abierto. El propio artista reconoce que muchas de sus obras murales operan bajo la modalidad de viñetas, en diálogo con una estructura cercana al *storyboard* cinematográfico. Sebastián Vidal lo vincula directamente con su “ojo de cineasta y dramaturgo”.

Esta dimensión permite abordar el mural desde otra perspectiva. Su secuencialidad se nutre tanto de la tradición del políptico religioso como de una inteligencia narrativa formada en el cine y en la escena. Claudio lo expresó con precisión al señalar que eligió los episodios “como si se tratara de un montaje cinematográfico”. Aquí el montaje se vuelve clave: las escenas se articulan por ritmo, continuidad, contraste y resonancia, configurando una estructura viva.

La relación con el cine adquiere así una profundidad estructural. En sus trabajos audiovisuales, Claudio desarrolló una mirada donde el relato emerge como construcción de situaciones humanas, encuentros y tensiones afectivas. Celedón (2021) identifica estos pliegues entre dibujos, cine, teatro y figuras bíblicas, señalando cómo ciertas imágenes dialogan entre sí a través del tiempo. Desde esta perspectiva, “La Buena Noticia” recoge una larga experiencia en el arte de narrar.

En su práctica, Claudio compone situaciones más que figuras aisladas. Ordena cuerpos, ritmos y tensiones en un espacio que funciona como escenario. Esta cualidad, arraigada en su formación escenográfica y en su trabajo teatral, alcanza en “La Buena Noticia” una densidad particular: cada escena se presenta simultáneamente como unidad y como parte de un tejido mayor.

Mario Monteverdi ya advertía en 1975 esta dimensión en su pintura, destacando una “profunda participación en el mundo de las cosas, de las personas y de los sentimientos”. Las figuras, aun enraizadas en lo humano, se proyectan hacia una dimensión espiritual donde el gesto se vuelve portador de sentido. En “La Buena Noticia”, esta intuición se hace plenamente visible: la espiritualidad se encarna en la corporalidad.

Esta centralidad del cuerpo dialoga con la reflexión sostenida por Claudio sobre el arte sacro. En sus textos de Teología y Vida, insiste en la necesidad de un lenguaje contemporáneo capaz de conectar con la experiencia espiritual del presente. La imagen participa del mundo y vuelve a él para hacerlo más habitable. En este sentido, el mural aparece como una cristalización visual de esa búsqueda.

Así, “La Buena Noticia” se configura como una obra de madurez porque en ella convergen múltiples temporalidades: la tradición italiana heredada, la práctica mural en Chile, la experiencia del dibujo, la sintaxis escénica, la lógica cinematográfica, la vocación pedagógica y la pregunta teológica.

La relación con otras obras refuerza esta continuidad. Vidal recuerda que ya en 1958, con sus gypsografías, Claudio exploraba una iconografía religiosa cargada de narración. Décadas más tarde, en PANEM, esa exploración reaparece transformada. Este recorrido permite situar “La Buena Noticia” como un nodo dentro de una investigación persistente en torno a ciertos motivos: Cristo, el encuentro, el sacrificio, el cuerpo colectivo.

Su instalación en la Facultad de Teología de la UC añade una nueva capa de sentido. Tras su paso por el Museo Nacional de Bellas Artes, el mural se integra a un espacio de enseñanza, reforzando su dimensión pedagógica y comunitaria, en sintonía con las transformaciones impulsadas por el Concilio Vaticano II.

A ello se suma una dimensión profundamente ética. Vidal (2018) vincula su trabajo artístico con su compromiso con los derechos humanos, señalando cómo la narración de la vida de Cristo dialoga con una preocupación por la dignidad humana. Desde esta perspectiva, el mural se abre como una pedagogía de la compasión, donde lo sagrado se encarna en lo humano.

Hacia el final de su vida, Claudio lo sintetiza con lucidez: “soy complejo, pero con armonía... mis movimientos son producidos por una constante reacción al entorno” (C. di Girolamo, comunicación personal, marzo 2020). En esa frase se reconoce una estructura vital y artística donde todo se encuentra en relación.

Desde este lugar, “La Buena Noticia” se revela como una obra donde la pintura alcanza plena conciencia de su expansión: escena, montaje, pedagogía, experiencia espiritual y archivo. En ella, los distintos lenguajes que atraviesan la trayectoria de Claudio di Girolamo aparecen simultáneamente, articulados en una misma respiración creadora.

Conclusión

Aproximarse a la obra de Claudio di Girolamo supone entrar en una trayectoria vasta, movediza y profundamente coherente, donde las disciplinas dialogan entre sí como partes de una misma constelación creadora. Su biografía, atravesada por la experiencia del taller familiar en Roma, la formación en escenografía, la guerra, la migración y su inserción en el campo cultural chileno, revela la persistencia de una misma matriz: una manera de comprender el arte como práctica de artes integradas, como cruce entre imagen, narración, espacio, comunidad y experiencia humana. En su caso, la pintura se prolonga en el teatro, el muralismo conversa con el cine y la pedagogía se enlaza con la creación. Más que una suma de oficios, su obra configura una forma de pensamiento.

Desde esa perspectiva, “La Buena Noticia de Nuestro Hermano y Señor Jesús” aparece como una condensación particularmente lúcida de esa trayectoria. La obra reúne y vuelve visibles las principales dimensiones que atraviesan su producción: el sentido narrativo heredado de la tradición mural y de la ilustración, la construcción escénica del espacio, la secuencialidad cercana al montaje cinematográfico, la centralidad del cuerpo como lugar de expresión afectiva y la voluntad de hacer de la imagen una experiencia antes que una mera representación. Su condición de gran políptico narrativo, su escala, su arquitectura interna, su estructura en escenas y la exposición inicial de sus bocetos y textos reescritos dejan ver una obra que, junto con desplegar un resultado, hace visible su propio proceso de pensamiento.

Leída dentro del marco amplio de la producción de Claudio di Girolamo, “La Buena Noticia” se comprende como una obra de madurez porque en ella convergen tiempos largos y experiencias diversas. Allí se cruzan la formación italiana, la práctica mural desplegada a lo largo de Chile, la experiencia del teatro y la televisión, el ojo del cineasta, la convicción pedagógica y una reflexión sostenida sobre el sentido contemporáneo del arte sacro. Todo ello convierte al mural en una obra que reorganiza una vida entera de experimentación artística y de pensamiento visual. En ella, Cristo aparece como centro de una narración donde lo sagrado

se encarna en cuerpos, espacios, mesas, gestos y vínculos, haciendo de la escena religiosa una experiencia humana, situada y sensible.

Los textos escritos por el propio di Girolamo en “Teología y Vida” refuerzan esta lectura. En ellos, el artista plantea que el arte religioso debe encontrar un lenguaje capaz de hablar al ser humano de su tiempo. Esa convicción atraviesa “La Buena Noticia” de punta a cabo. La obra reactiva una tradición desde una experiencia contemporánea de la imagen, del espacio y del color, y propone una forma actual de pensar la relación entre arte, espiritualidad y vida común. En este sentido, su fuerza reside tanto en lo que representa como en la manera en que organiza visualmente esa experiencia.

A lo largo de estos capítulos se vuelve visible, además, que uno de los rasgos más singulares de Claudio di Girolamo reside en su capacidad de trasladar lenguajes artísticos de un campo a otro sin perder densidad ni coherencia. En su obra, esos trasposos se convierten en una forma de pensamiento complejo: la escena pictórica asume una lógica teatral, el mural incorpora procedimientos del cine, la imagen se vuelve narración y la composición espacial adquiere una dimensión arquitectónica. La arquitectura, en este contexto, actúa como plataforma de articulación de escenas, como estructura que distribuye cuerpos, tensiones, ritmos y relaciones. A la vez, la materialidad de la obra —su color, su escala, sus planos, su ritmo visual— construye una experiencia sensible donde cada elemento participa de una organización mayor.

Junto a ello, la dimensión afectiva ocupa un lugar central. Esta aparece en el gesto de los personajes, en sus torsiones, miradas, encuentros y agrupamientos, pero también en la manera en que el mural modula intensidades, concentra la emoción y transforma la escena en una verdadera dramaturgia del cuerpo. Lo afectivo no opera como adorno ni como exceso, sino como energía interna de la composición, como una vibración que atraviesa la materia visual y le da espesor humano y espiritual. Allí radica parte importante de la potencia de “La Buena Noticia”: en su capacidad de hacer del cuerpo un lugar de sentido, del gesto una forma de

pensamiento y de la imagen un espacio donde lo humano y lo sagrado se rozan.

En ese sentido, el recorrido por estos tres capítulos permite afirmar que la singularidad de Claudio di Girolamo reside tanto en la amplitud de su trabajo como en la coherencia profunda que articula esa diversidad. Su trayectoria muestra que un mismo artista puede habitar múltiples lenguajes porque todos ellos responden a una misma intuición: que el arte constituye una forma de construir sentido en común. “La Buena Noticia” da forma visible a esa intuición. Es pintura, pero también escena, montaje, relato, pedagogía, arquitectura visual y archivo.

Leída desde esta perspectiva, “La Buena Noticia” trasciende la condición de relato religioso para convertirse en la manifestación de una forma de crear. En ella, Claudio di Girolamo no sólo despliega un dominio excepcional de diversos lenguajes artísticos, sino una manera de hacer mundo, donde imagen, cuerpo, espacio, comunidad y espiritualidad se articulan como dimensiones inseparables de una misma experiencia.

Si se mira con atención, “La Buena Noticia” no sólo narra la vida de Cristo: construye un mundo habitable. Un mundo donde el espacio organiza los vínculos, los cuerpos encarnan los afectos y la imagen no ilustra el misterio, sino que lo mantiene abierto. Allí reside, quizás, una de las claves más profundas de la poética de Claudio di Girolamo.

Es, en definitiva, una de las obras donde mejor se revela la amplitud de una vida dedicada a hacer del arte una experiencia compartida, una práctica de pensamiento complejo y una forma sensible de habitar el mundo.

Referencias

Celedón, P. (2021). *Claudio di Girolamo: setenta años de arte religioso*. Ediciones Universidad Católica.

Di Girolamo, C. (1965a). El arte en nuestros tiempos. *Teología y Vida*, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Di Girolamo, C. (2017). La Escuela en Entredicho. Conversaciones con Claudio Girolamo. Consejo Nacional

de la Cultura y las Artes (actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio).

Di Girolamo, C. (1965b). Sobre este mundo y el otro. *Teología y Vida*, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Di Girolamo, C. (2001). *La Buena Noticia de Nuestro Hermano y Señor Jesús* [texto de catálogo]. Archivo personal del artista.

Di Girolamo, C. (2019–2025). *Declaraciones en conversación personal con la autora*.

Ivelic, M. (2001). *Texto inaugural sobre La Buena Noticia de Nuestro Hermano y Señor Jesús*. Museo Nacional de Bellas Artes.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (s.f.). *Obra gruesa*. «<https://obra-gruesa.cultura.gob.cl/>»

Monteverdi, M. (1975). *Texto crítico para la exposición de Claudio di Girolamo*. Galleria d'Arte Baguttino, Milán.

Museo Nacional de Bellas Artes. (s.f.). *La Buena Noticia* [Archivo audiovisual]. «https://player.bn.cl/ba00/BA000100829/AU0100829_0002.mp4»

Pontificia Universidad Católica de Chile. (s.f.). *Archivo Claudio di Girolamo Carlini*. «<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/75945>»

Tolosa, I. (2011). *El cine de Claudio di Girolamo* [Investigación]. Archivo de investigación audiovisual.

Vidal, S. (2018). “El corazón del pan”. En PANEM. *Claudio di Girolamo y Prats*. Centro de Extensión Pontificia Universidad Católica de Chile.