

Paul Evdokimov

# El arte del Icono

Teología de la belleza

*Publicaciones Claretianas*

MADRID

1991

Título original: L'arte de l'icône  
Theologie de la beauté  
© Desclée de Brouwer

Traductora: Laura García Gámiz  
Revisión Literaria: Macario Díez Presa, cmf.

© Publicaciones Claretianas  
Juan Alvarez Mendizábal, 65, dpdo. 3.º

ISBN: 84-86425-98-0  
Depósito legal: M. 9.805-1991

---

Imprime: Anzos, S. A. - Fuenlabrada (Madrid)

# EL ARTE DEL ICONO

*Pablo Evdokimov nos ofrece hoy una Suma sobre la belleza, o mejor, en la belleza: esa belleza divino-humana que «salvará al mundo», como dijera ya Dostoievsky. Para llevar a buen o, mejor, «bello» término tal empresa, sin caer ni en el esteticismo ni en un intelectualista reduccionismo del misterio, era, sin duda, imprescindible este gran teólogo ortodoxo, en el sentido de una teología que, como la suya, «canta la gloria» en comunión con los transfigurados (se sabe que Evdokimov nos ha dado, en estos últimos años, importantes estudios sobre la espiritualidad y la liturgia del Oriente Cristiano). El espíritu de la Ortodoxia, en su más profunda e ininterrumpida continuidad, es un espíritu filocalico. Filocalías se denominan —«amor a la belleza»— esas colecciones de teología mística (y toda verdadera teología es mística) que jalonan la historia del Oriente cristiano y que ayudan al hombre a participar, con su inteligencia y su corazón aunados, en la gloria misma de Dios. Consiguientemente, el método de Evdokimov es «filocalico», tan típico de un pensamiento que se ha nutrido en los Padres griegos, para quienes la belleza es un Nombre divino y constituye una vía luminosa por la que el mundo y el hombre encuentran su origen y su fin y que se vela y se revela a la vez en la «cruz luminosa». Pensamiento alimentado igualmente en la experiencia rusa de la liturgia como «arte de las artes y presentimiento del reino», ya que en este libro se percibe la resonancia de la decisiva admiración de los mensajeros rusos llegados a Constantinopla, en la iglesia de la Sabiduría, en busca de la verdadera fe: «En ninguna otra parte puede encontrarse tanta belleza». Pensamiento que pone al des-*

*cubierto, a través de Dostoïevsky y Berdiaeff, pero también de Jung y de Heidegger, el vacío y el infierno que se abren en el alma contemporánea, lugar, por otra parte, providencial, en el que hacer brillar la luz de la Resurrección, es decir, del Espíritu Santo: «Todo está lleno de luz, el cielo, la tierra, el infierno», canta el Oriente cristiano en la noche de Pascua. Más allá de esa muerte de todos los valores filosóficos, morales y estéticos, por la que, como por una noche, está pasando hoy Occidente, Evdokimov ve proféticamente surgir el misterio irreductible de la persona (en el sentido teológico, aunque inesfable, de la hypóstasis), el rostro martirizado y transfigurado —el icono— en torno al cual se revela el mundo como una «zarza ardiente».*

*El libro, que parte de una visión bíblica y patrística de la belleza para revelar, a su luz, las aspiraciones contemporáneas del arte, culmina en la teología del icono, en el que la persona se convierte en un como sacramento de la Luz donde la historia se consume en eternidad. Y se cierra con el regusto paradisiáco de diez iconos fielmente reproducidos y cuyo comentario, que parte de la obra maestra de Rublëv para terminar en el Angel-Sabiduría de Novgorod, nos lleva desde el misterio de la Trinidad, fuente de amor sacrificial, hasta el de la Sabiduría, que hace de la Trinidad el lugar de nuestra existencia renovada y que se convierte para nosotros en conocimiento integral en el que el corazón se abraza con la belleza.*

Olivier Clément

**Primera Parte**

**La Belleza**

## CAPITULO PRIMERO

### Visión bíblica de la belleza

«Lo hermoso es el esplendor de lo verdadero», decía Platón: afirmación que el genio de la lengua griega completó forjando un término único, *kalokagathia*, que hace de lo bueno y lo bello las dos vertientes de una misma cumbre. En el último grado de la síntesis, la de la Biblia, lo verdadero y lo bueno se ofrecen a la contemplación, su viva simbiosis marca la integridad del ser y hace surgir la belleza.

«El pájaro en la rama, el lirio en el campo, el ciervo en el bosque, el pez en el mar, las legiones innumerables de hombres felices, proclaman con júbilo: ¡Dios es amor! Mas por debajo, y como recogiendo todas estas voces, como el bajo que brama dando fondo a todos estos claros sopranos, se escucha, *de profundis*, la voz de los sacrificados: ¡Dios es amor!»<sup>1</sup>

Los sacrificados, los mártires, estos «amigos heridos del Esposo» que «se ofrecen como espectáculo a los ángeles y a los hombres», representan los acordes fundamentales del inmenso canto de la salvación. El Señor deposita las espigas segadas en los graneros de su Reino. La Tradición ve aquí la conformación con Cristo en la Belleza. Nicolás

---

<sup>1</sup> KIERKEGAARD, *La nota de 1852*, Bohlin, 1941, p. 251.

Cabasilas, el gran liturgista del siglo XIV, lo dijo hablando de «los que supieron amar por encima de todo la Soberana Belleza»,<sup>2</sup> simiente de lo divino, «*agapè* arraigado en el corazón»<sup>3</sup>.

Al sacar el mundo de la nada, el Creador, como Poeta divino, compone su «Sinfonía en seis días», el *Hexaméron*, y en cada uno de sus actos «vio que era bello». El texto griego del relato bíblico dice «*kalón*» –bello– y no «*agathón*» –bueno–; la palabra griega tiene los dos significados al mismo tiempo. Por otra parte, el verbo crear está conjugado en hebreo en su forma perfectiva: el mundo ha sido creado, es creado y será creado hasta el final. Al salir de las manos de Dios, ya el germen es bello, pero busca su evolución, esa historia tantas veces agitada y trágica por el sinergismo del actuar divino y del actuar humano. Según san Máximo el Confesor, la consumación de la primera belleza en la Belleza perfecta se realiza al final y recibe el nombre de Reino<sup>4</sup>.

La Tradición nos aporta una precisión importante sobre este punto. Un gran espiritual del siglo IV, Evagrio, comentando la variante del *Pater* en el Evangelio de san Lucas, donde en lugar de «Reino» se lee «que venga tu Espíritu Santo», dice: «El Reino de Dios es el Espíritu Santo; rogamos al Padre que lo haga descender sobre nosotros»<sup>5</sup>. De acuerdo con la Tradición, Evagrio identifica así el Reino y el Espíritu Santo.

Por lo tanto, si el Reino contemplado es la Belleza, la Tercera Persona de la Trinidad se revela como *Espíritu de la Belleza*. Dostoievsky lo ha comprendido bien: «El Espíri-

---

<sup>2</sup> M. LOT BORODINE, *N. Cabasilas*, 1958, p. 156.

<sup>3</sup> SAN JUAN CRISÓSTOMO, *Ibid.*, p. 155.

<sup>4</sup> *Mist.* 23; P.G. 91, 701 C.

<sup>5</sup> *El Tratado de la Oración*, I. Hausherr, París, 1960, p. 83.

tu Santo, dice, es la captación directa de la Belleza»; El comunica el esplendor de la santidad. Por eso, según san Gregorio Palamas, en el seno de la Trinidad, el Espíritu es «la alegría eterna... en la cual los Tres juntos se complacen»<sup>6</sup>. El célebre icono de la Trinidad de Rublëv nos ofrece la visión sobrecogedora de esta Belleza divina.

El dogma trinitario explicita: si el Hijo es la Palabra que el Padre pronuncia y que se hace carne, el Espíritu la manifiesta, la hace audible y nos la hace oír en el Evangelio. Pero el Espíritu permanece escondido, misterioso, silencioso, «no hablará de Sí mismo» (Jn 16, 13). Su persona se disimula en su misma epifanía: «Tu nombre tan deseado, y constantemente proclamado, nadie sabrá decir qué es»<sup>7</sup>.

Su propia obra, en cuanto Espíritu de la Belleza, es una «poesía sin palabras». Por relación al Verbo, el Evangelio del Espíritu Santo es visual, contemplativo. En sus revelaciones, es el «dedo de Dios» que dibuja el Icono del Ser con la Luz increada. En el umbral de la inefable Sabiduría de Dios, hace contemplar la Belleza sofiánica del Sentido y lo constituye en Templo cósmico de la Gloria.

«Lo que la palabra dice, nos lo muestra la imagen silenciosamente», «lo que hemos oído decir, lo hemos visto», dicen los Padres del Séptimo Concilio refiriéndose al icono. Ahora bien, si «Nadie puede decir: ¡Jesús es el Señor! si no es por el Espíritu Santo»<sup>8</sup>, nadie puede representar la imagen del Señor si no es por el Espíritu Santo. El es el Iconógrafo divino. El ritual de la consagración de una iglesia insiste sobre este atributo del Espíritu. El tropario (del cuarto tono) canta la perfección de la forma adecuada al

---

<sup>6</sup> *Cap. fis.*, 37.

<sup>7</sup> SAN SIMEÓN el Nuevo Teólogo, *Himno al amor divino*, en «La vida Espiritual», 27, 1931, p. 201.

<sup>8</sup> 1 Cor 12, 3.



advenimiento de lo Bello: «Igual que has desplegado en lo alto el esplendor del firmamento, aquí abajo has revelado la *belleza* de la santa morada de tu gloria». Sigue la epíclesis: «...por tu indecible amor hacia los hombres... la creación ha recibido, como imagen de la nueva alianza, la teofanía del Monte Sinaí, el prodigio de la zarza ardiente y el templo del gran Salomón; te rogamos y te suplicamos... envíes sobre nosotros y sobre toda tu heredad tu muy Santo Espíritu...» – «Señor, amo la belleza de tu casa» (*Sal* 25).

Los atributos bien conocidos del Espíritu son la Vida y la Luz. La luz es, ante todo, poder de revelación, y por eso el *Deus revelatus* se llama Dios-Luz. Su poder «ilumina a todo hombre que viene al mundo» (*Jn* 1, 9) y, según san Simeón, «transforma en luz a los que ilumina». Más aún, se impone como fuente de todo conocimiento: «Con tu luz conoceremos toda la luz» (*Sal* 36, 10)<sup>9</sup>.

Hay «puntos de vista» que son siempre parciales, por lo tanto deformadores; como también se da la mirada plena, que hace del hombre, según la expresión de san Macario<sup>10</sup>, un «ojo único» e inmenso penetrado por la luz divina. San Gregorio de Nisa invita a «mirar por el ojo de la Paloma», y san Máximo el Confesor «con el ojo de Dios»: «Así como se da en el centro del círculo ese punto único, en el que permanecen aún indistintas todas las líneas que parten de él, así también aquel que sea juzgado digno de alcanzar a Dios, conocerá en Él, con una ciencia simple y sin conceptos, todas las ideas de las cosas crea-

---

<sup>9</sup> La redacción de los Evangelios y el icono se sitúa después de la iluminación de Pentecostés.

<sup>10</sup> *Hom.* 1, 2.

das»<sup>11</sup>. «Sin conceptos» significa la captación intuitiva y contemplativa, y por eso los iconógrafos enseñan el «ayuno de los ojos»<sup>12</sup> que enseña a contemplar.

Sobre el plano óptico, el ojo no percibe los objetos, sino la luz reflejada por ellos. El objeto no es visible sino porque la luz lo hace luminoso. Lo que se ve es la luz que se une al objeto, lo que lo desposa en cierta medida y toma su forma, que lo figura y revela. La interacción misteriosa del carbón y de la luz produce el diamante, la belleza. Según una antigua creencia popular, el rayo de luz que penetra la noche de una ostra engendra la perla<sup>13</sup>. El espacio no existe sino por la luz que hace de él la matriz de toda vida. En este sentido, la vida y la luz se identifican. La luz convierte a todo ser en ser vivo, haciéndolo presente, haciéndole ver al otro y ser visto por el otro, como un ser que vive con y «hacia» el otro, existiendo el uno en el otro. Por el contrario, el infierno, el *Hadés* griego o el *Sheol* hebreo, significa el lugar tenebroso donde la soledad reduce al ser a la extrema indigencia del solipsismo demoníaco, en el que ninguna mirada se cruza con otra. Los *Apotegmas* coptos de Macario el Viejo ofrecen una sobrecogedora descripción de esta soledad. Los cautivos están atados los unos a los otros por la espalda, y solamente una gran piedad de los vivos les proporciona un instante de reposo: «El tiempo que dura un abrir y cerrar de ojos, nos vemos las caras unos a otros...»

Según el relato bíblico de la creación del mundo, al comienzo: «Hubo una tarde y una mañana, tal es el día».

---

<sup>11</sup> JUAN HANI, *El Simbolismo del Templo cristiano*, París 1962, p. 126.

<sup>12</sup> SAN DOROTEO, *Enseñanzas útiles para el alma*.

<sup>13</sup> Para san Efrén el Sirio, la perla evoca el bautismo de agua y el fuego, pues es el fruto de la unión del agua y del fuego-luz. San Macario habla de la «Perla celeste», imagen de la Luz divina, y en la parábola evangélica la perla da figura al Reino.

El *Hexaméron* no conoce la noche. Las tinieblas y la noche no son creadas por Dios; por el momento la noche no es más que un signo de lo inexistente, la nada abstracta «separada» del ser por su misma naturaleza. La mañana y la tarde marcan la sucesión de los acontecimientos, designan la progresión creadora y sólo forman el día, dimensión de la luz pura. Su opuesto, la noche, todavía no es el poder efectivo de las tinieblas; la noche en el sentido joánico sólo aparece en la caída.

No es una simple y pasiva ausencia de luz. Los psiquiatras saben que toda «pasividad» aparente esconde una sorda y activa resistencia. La tiniebla en cuestión es una huida desesperada hacia el interior de sí misma, pues, impotente para sustraerse a la luz, y para esconderse, se cubre de oscuridad culpable, manifiesta una actitud demoníaca y consciente de negación y rechazo.

Cuando se celebra la Cena del Señor, la cámara alta está completamente inundada de luz, pues Cristo está en medio de los apóstoles. En este momento, Satanás entra en Judas y desde entonces Judas ya no puede permanecer en el círculo de luz: *sale precipitadamente*, y Juan, tan sobrio para los detalles, señala: *era de noche*. Las tinieblas de la noche envuelven a Judas y encubren el terrible secreto de su comunión con Satanás.

El primer día de la Creación, anotan los Padres, no es *prôti* sino *mia*; no es el primero sino el uno, el único, fuera de serie. Es el *alpha* que ya lleva y llama a su *oméga*, el octavo día de la armonía final, el Pleroma.

Este primer día es el himno jubiloso del Cántico de los Cánticos del mismo Dios, el surgimiento fulgurante del «¡hágase la luz!» Esta luz no es un elemento óptico, que aparecerá el cuarto día con el sol astronómico. La luz inicial, «al comienzo» en su sentido absoluto, *in principio*, es la revelación más conmovedora del rostro de Dios. «Que

se haga la Luz» significa para el mundo en potencia: que la Revelación tenga lugar, y, por lo tanto, que el Revelador, ¡que el Espíritu Santo venga! El Padre pronuncia su palabra y el Espíritu la manifiesta, Él es la *Luz de la Palabra*. Ésta revela a Dios como el tú absoluto y suscita inmediatamente al que la escucha y contempla, la segunda luz surgida de la Luz e instalándose como su segundo yo y espejo en la luz-revelación-comunión.

Incluso tras la caída, «la luz alumbra en las tinieblas». No alumbra simplemente por alumbrar, sino que metamorfosea la noche en día sin ocaso: «Tu luz se elevará en el seno de la oscuridad y la noche se convertirá en claridad de mediodía» (Is 58, 10). «El ojo es la lámpara del cuerpo: si tu ojo está sano, todo tu cuerpo estará en la luz» (Mt 6, 22). La tradición hesicasta enseña el método del recogimiento silencioso y la ciencia de la luz: «Los perfectos se instruyen en lo divino no solamente por la palabra (el Verbo), sino por la luz de la palabra (el Espíritu Santo), misteriosamente...»

En la cima de la santidad, el ser humano «se convierte en cierta medida en luz»<sup>14</sup>. Así, un Serafín de Sarov se viste de sol y resplandece; llamado «muy semejante», él es el icono viviente del Dios-Luz. San Gregorio de Nisa describe la subida del alma que escucha: «Te has vuelto bella acercándote a mi luz». El hombre es aspirado hacia lo alto, se podría decir que «cae hacia lo alto», y alcanza el nivel de la belleza divina. Estar en la luz es estar en una comunión clarificadora que revela los iconos de los seres y de las cosas, capta sus *logoi* contenidos en el pensamiento divino e inicia así su integridad perfecta; dicho de otra manera, su belleza querida por Dios.

---

<sup>14</sup> G. PALAMAS, *Homilías sobre la presentación de la Santa Virgen en el templo*.

El Apocalipsis está en el término, pero también en el comienzo. La luz del primer día es el objeto de la visión, pero es también el órgano de la visión. Como el primer tiempo de la creación, «el siglo futuro entero forma un solo día, el gran Día», dice san Gregorio de Nisa. Efectivamente, según el Apocalipsis: «La noche no existirá, y los hombres no necesitarán ni la luz de lámpara ni de sol, porque el Señor Dios los iluminará» (22, 5).

«Yo soy el alpha y la omega... el comienzo y el fin». El círculo de la Revelación está cerrado en la diferencia y al mismo tiempo en la identidad perfecta de todos sus elementos. La primera palabra de la Biblia «Hágase la Luz» es también la última: «¡Hágase la Belleza!» El hombre sólo puede convertirse por entero en doxología viviente: «Gloria a Ti que nos has revelado la Luz». – «Una cosa pido a Yavé y esta busco: habitar en la casa de Yavé todos los días de mi vida, contemplar la *Belleza de Yavé*». Su obra propia como Espíritu de la Belleza es: una «poesía sin contemplación de la Belleza divina se extiende sobre la eternidad...»

## CAPITULO II

# La teología de la belleza en los Padres

Según la narración legendaria de la «elección de la fe», Vladimir, príncipe de Kiev, habría enviado emisarios a los musulmanes, judíos, latinos y griegos, con el fin de escoger la mejor religión. La relación que sus enviados hicieran sobre lo que habían vivido en Constantinopla, lo habría decidido, sin dudar, por el cristianismo bajo su forma bizantina. Porque decían: «No sabíamos si estábamos en el cielo o sobre la tierra, ya que en la tierra no se encuentra semejante *belleza*». No se trata aquí solamente de la impresión estética, pues el relato la sobrepasa infinitamente: «Así, pues, no sabemos lo que debemos decir, pero sí sabemos una cosa, y es que Dios mora allí con los hombres...» Es la presencia de Dios entre los hombres la que es hermosa; la que arrebató las almas y las transporta.

San Germán, patriarca de Constantinopla, decía que, con Cristo, todo el cielo ha descendido sobre la tierra, y que el alma cristiana está por siempre sobrecogida con tal visión. Los más grandes Padres Orientales son poetas iluminados y su teología es contemplativa. «Teólogo es aquel que sabe orar», decían Evagrio y san Gregorio de Nisa. Teólogo es aquel que traduce en términos teológicos la experiencia litúrgica de Dios, su comunión vivida. Orante,

la teología se construye como una composición litúrgica; incluso los dogmas en su formulación presentan una doxología. Se comprende que el padre Sergio Bulgakov llame a la Ortodoxia «el cielo en la tierra», pues en su cumbre ésta se expresa en términos de luz y de belleza.

Para Dionisio el Pseudo-Areopagita, la Belleza es uno de los nombres de Dios en su conexión con el ser humano y en una relación de conformación, pues «el hombre es creado según el modelo eterno, el arquetipo de la Belleza»<sup>1</sup>. En este plano de las estructuras arquetípicas, la creación del mundo contiene en germen su última vocación y determina el destino del hombre: «Dios nos concede participar de su propia Belleza»<sup>2</sup>. Los Padres adoptan esta perspectiva y establecen así el fundamento de una penetrante *teología de la Belleza*.

Junto con Gregorio de Nisa, Dionisio y Máximo el Confesor, la Tradición asimila las geniales intuiciones de Platón sobre el *Éros* como «nacimiento de la belleza». Y ya el himno al amor de san Pablo (*I Cor 13*), ese Banquete paulino, es una magnífica réplica al *Banquete de Platón*. Para san Máximo, el Creador es el «*Éros* divino» y Cristo es el «*Éros* crucificado». «El *Éros* divino, dice san Macario, ha hecho descender a Dios sobre la tierra»<sup>3</sup>. El poder del amor divino contiene el Universo, y del caos hace el Cosmos, la Belleza. Normalmente, todo ser viviente está en tensión hacia el Sol de la Belleza divina. Lo dice san Basilio: «Por naturaleza los hombres desean lo bello»<sup>4</sup>; el hombre, pues, en su esencia, es creado con la sed de lo bello, es él esta

---

<sup>1</sup> *Hier. eccles.*, III, 7.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 11.

<sup>3</sup> *Hom.* 26, 1.

<sup>4</sup> *Regulae fusius tractate*, P.G. 31, 912 A.

misma sed puesto que, como «imagen de Dios», «de la raza de Dios» (*Hch*, 17, 29), está «emparentado» con Dios y, en su «semejanza, el hombre manifiesta la Belleza divina»<sup>5</sup>. Los oficios litúrgicos definen una cierta categoría de santos con la denominación de «muy semejantes». Del mismo modo, se ha llamado a una recopilación ascética bastante conocida *Philocalía*, que significa «amor de lo bello», palabra sintomática que quiere decir que un asceta, un espiritual, un «teodidacta», no es solamente *bueno*, lo cual es consabido de antemano, sino que es *bello*, resplandeciente de la belleza divina: «Dios ha hecho al hombre poeta de su resplandor»<sup>6</sup>, anota san Gregorio Nacianceno.

La tradición antioquena, cristológica, pone el acento sobre la revelación del Verbo en su humanidad. La tradición alejandrina, pneumatológica, insiste sobre la belleza de lo divino. San Cirilo de Alejandría precisa, y con razón, que lo propio del Espíritu es ser el Espíritu de la Belleza, la forma de las formas; en el Espíritu, dice, somos partícipes de la Belleza de la naturaleza divina<sup>7</sup>. En el momento de la creación, el soplo original «confería al hombre la belleza perfecta»<sup>8</sup>. Sellado por los dones del Espíritu Santo, el hombre recibe un carisma contemplativo: lleva en sí mismo «un *logos poético* escondido», y *microtheos* como en un microcosmos, «contempla en sí mismo la Sabiduría de Dios, la belleza de los *logoi* poéticos del universo»<sup>9</sup>. San Basilio de Seleucia habla del carisma propiamente artístico de penetrar y resucitar la esencia de las cosas: «Dios da el

---

<sup>5</sup> SAN GREGORIO DE NISA, *De opif. hom.*, 18, 192 CD.

<sup>6</sup> P.G. 38, 1.327.

<sup>7</sup> *Sobre S. Juan*, 16, 25; P.G. 73, 464 B.

<sup>8</sup> *En Mat.* 24, 51.

<sup>9</sup> SAN BASILIO, *Hom.* 21; P.G. 31, 549 A; 216 A.



ser a todo viviente y el hombre le da su *nombre*»<sup>10</sup>. Heidegger, en su *Metafísica*, al hablar de Hölderlin, hace hincapié en que la esencia de la poesía es justamente nombrar, crear el nombre. La figura de la «zarza ardiente» o de la «llama de las cosas», según la expresión de san Isaac el Sirio, adquiere aquí todo su relieve: «El fuego inefable y prodigioso escondido en la esencia de las cosas como en un arbusto, dice san Máximo, es el fuego del amor divino y el estallido fulgurante de su belleza en el interior de cada cosa»<sup>11</sup>.

El arte contemplativo se sitúa, pues, en el centro de la cosmología de los Padres: la visión de los *logoi* arquetípicos, de los pensamientos de Dios sobre los seres y las cosas, crea una grandiosa teología visual, una iconosofía. Todo posee su *logos*, su «palabra interior», su «entelequia» estrechamente ligada al ser concreto. Tal lazo es fruto del *Fiat* divino; él es la correspondencia adecuada y, por tanto, transparente entre la forma y su contenido, su *logos*; su íntima compenetración, su coincidencia secreta, se revela en términos de luz y constituye la belleza. Según san Pablo, la gloria aparece allí donde la forma y la idea de Dios que la habita se identifican, y sobre todo allí donde la forma se convierte en el lugar teofánico, donde el cuerpo se erige en templo del Espíritu Santo. La belleza de Cristo está en la coexistencia de la transcendencia y la inmanencia divinas. La oración dirigida al ángel de la guarda lo llama guardián del alma y del cuerpo, de su transparencia recíproca, con lo que se muestra éste como guardián de la belleza.

Un espíritu poderoso puede asumir un cuerpo débil; imperfección de nuestro mundo; su estado se refiere al

---

<sup>10</sup> *Hom. sobre las Escrituras*; P.G. 85, 41 A.

<sup>11</sup> *Amb.*; P.G. 91, 1.148 C.

misterio de la *Kénosis* del Servidor de Yavé del que habla Isaías (53, 2): «Sin belleza ni esplendor y sin atractiva apariencia»; es el velo kenótico que cubre el esplendor de que habla el salmo (44, 3): «Eres bello, el más bello de los hijos de los hombres». Es también la «belleza del hombre oculta en el corazón», según la expresión de san Pedro (1 Pe 3, 4). En este caso, la misma imperfección se vuelve inefablemente «bella», ya que en una superación, verdadera transfiguración, el obstáculo se pone al servicio del espíritu en una misteriosa conformidad con el destino secreto de un ser. En último término, los «locos por Cristo» se afean por vocación y descienden hasta la raíz del oprobio para llevar hasta ahí la luz, como espectáculo, a veces, sólo ante los ángeles.

Por el contrario, la espantosa fealdad de los confines de lo demoníaco es un eclipse de contenido, apariencia puramente formal, cadavérica, o forma monstruosa, porque es mentirosa y parasitaria, impostura cuya máscara esconde el contenido, perversión ontológica, no coincidencia, semejanza, disolución, infierno y nada, en último término: la forma vacía, como absoluta adecuación a un contenido absolutamente inexistente y, por lo tanto, la desaparición de ambos.

Cristo es la faz humana de Dios; el Espíritu Santo descansa sobre Él y nos revela su belleza absoluta, divino-humana, que ningún arte puede reproducir adecuadamente. Solamente el icono puede sugerirla a través de los esplendores del Tabor.

Para Heráclito «la guerra es el padre de todo»; en cambio, «la armonía, el equilibrio, la belleza es la madre de todo». Ofrece él la imagen sorprendentemente expresiva del arco y la lira. En griego, la palabra *bios* designa a la vez el arco y la vida, lo que mata y lo que vivifica. El padre-guerra está simbolizado por el arco, y la madre-belleza

por la lira. Ahora bien, se puede decir que la lira es el arco sublimado, el arco de varias cuerdas; en lugar de la muerte, canta la vida. Así, el masculino guerrero, asesino, puede ser *armonizado*, sublimado por lo femenino y convertido en vida, cultura, culto, liturgia doxológica. En la cumbre, está la belleza de la *Theotókos*, Madre de Dios y por eso Madre de todos los hombres, la Nueva Eva-Vida: lugar privilegiado del Espíritu de Belleza y que sólo a través de su icono puede acercarnos al misterio. «Era necesario, escribe Palamas, que aquella que daría a luz al más bello de entre los hijos de los hombres, fuese ella misma de una belleza admirable»<sup>12</sup>.

José de Volokolamsk (siglo XV), muy aficionado al arte de Andrés Rublëv, en su *Discurso sobre la veneración de los iconos*, se eleva hasta la más alta poesía. Hablando del icono de la Trinidad, dice: «Desde la imagen visible del espíritu se lanza hacia lo divino. No es el objeto (el icono material) lo que se venera, sino la Belleza por analogía que el icono transmite misteriosamente...». Los iconos ilustran lo que la literatura bizantina llama «los inefables destellos de la belleza divina...».

Todo conocimiento catafático, positivo, postula la apofasia, un límite en el que se detiene aquél ante el umbral de lo indecible y concluye en el sistema de los símbolos contemplados; el «realismo simbólico» de la liturgia tiene siempre el significado de un simbolismo *epifánico*: el invocado en la epiclesis responde con su venida inmediata, que se irradia en lo visible de los sacramentos y del culto.

San Máximo dibuja una inmensa visión de los círculos concéntricos del ser creado centrado en el Cristo Cosmocrátor. Al final, el mundo se revela como «imagen y apari-

---

<sup>12</sup> *Hom.* 53. Ver el icono de Nuestra Señora de Vladimir.

ción de la luz inaparente, espejo purísimo, límpido, íntegro, inmaculado, transparente, recibiendo, si así está permitido decirlo, todo el esplendor de la primera belleza»<sup>13</sup>. La criatura se unirá al Creador hasta la «identidad por asimilación», fruto de la divinización, «identidad en acto» que, como un puente, une las dos orillas sobre el abismo. Todas las antinomias del mundo terminan por disolverse como vapores en el azul de la eternidad.

«El éros humano irresistible» se alza hacia el único Deseable para encontrar el Éros divino que, «por su parte, sale de sí mismo y se une así a nuestro espíritu»<sup>14</sup>. Es, precisamente, el nacimiento en la Belleza, tan profundamente acentuado en el misticismo de la liturgia, el que aparece impregnado por el pensamiento de los Padres. El hombre, creado a imagen del Creador, también es creador, artista y poeta. Una teurgia «poética» y doxológica condiciona y da forma a una teología viva: «la belleza perfecta viene de lo alto, de la unión con la luz más que resplandeciente y único origen de una teología segura», afirma con fuerza san Gregorio Palamas<sup>15</sup>.

Aquello que el Consejo preeterno de Dios decide sobre el destino del hombre, lo resume el Apocalipsis en eterna alabanza de Dios: «Y todos los ángeles... los ancianos y los cuatro animales... se postraron ante el trono, con el rostro en tierra, y adoraron a Dios diciendo: ¡Amén, Aleluya! Y del trono salió una voz que decía: Alabad a Dios, todos sus servidores» (Ap 7, 11; 19, 4). Un santo no es un superhombre, sino aquel que vive su verdad como ser litúrgico. La definición antropológica más exacta la encontraron los

---

<sup>13</sup> *Mist.* 23; P.G. 91, 701 C.

<sup>14</sup> *Gregorio Palamas*, J. MEYENDORFF, pp. 178, 212.

<sup>15</sup> J. MEYENDORFF, *op. cit.*, p. 140.

Padres en la adoración «eucarística». El ser humano es el hombre del *Sanctus* en su ascensión hasta los coros de los ángeles que «en un movimiento eternamente inmutable en torno a Dios... cantan y bendicen, con triples bendiciones, el triple rostro del único Dios»<sup>16</sup>. El canto del *Sanctus* durante la liturgia es una *theología*, es decir, un canto producido por el Espíritu Santo<sup>17</sup>.

«Cantaré a mi Dios mientras viva» (*Sal* 104, 33). Merced a esta «acción» el hombre se sitúa aparte, se ha tornado santo. Cantar a su Dios, sus perfecciones, en definitiva, su belleza: he ahí su única preocupación, su único «trabajo» del todo gratuito. El «Orante» de las catacumbas representa la correcta actitud del alma humana, su estructura en forma de oración. «Someter la tierra» es transformarla en templo cósmico de adoración y ofrecerla a Dios. La iconografía se siente muy atraída por este tema, que resume el mensaje del Evangelio en una sola palabra: «*chaire*», «regocijaos y adorad... que toda criatura que respira dé gracias a Dios». San Pablo define magistralmente el fin último de los carismas: «Habéis sido sellados por el Espíritu Santo... y Dios se ha tomado [los seres sellados] para alabanza de su gloria» (*Ef* 1, 14). No sabríamos precisar más exactamente la vocación trascendente del hombre, su ministerio doxológico e iconográfico: «Reunidos en tu templo, nos contemplamos en la luz de tu belleza celeste», canta la Iglesia.

La espiritualidad cabasiliana en el siglo XIV sintetiza una larga tradición y se define como la participación de todos los fieles en una escatología litúrgica: «la vida futura se ha derramado para mezclarse con la vida presente, el Sol de gloria se nos ha aparecido con una inmensa conde-

---

<sup>16</sup> SAN MAXIMO, *Mist. cap.* 1, 21.

<sup>17</sup> Ver E. PETERSON, *El libro de los Angeles*, Desclée De Brouwer, 1954.

scendencia..., a los hombres se les ha dado el pan de los ángeles». Como «verdadero amante», Dios «crea el universo y la belleza», se encarna y muere por amor. Al final, Cabasilas evoca la Parusía gloriosa, cuando Cristo aparecerá sobre las nubes como «hermoso Corifeo en medio de un coro hermoso» y atraerá hacia sí a todas las criaturas, en un impulso extático. «La venida del Señor... ¡qué espectáculo! Asamblea de dioses alrededor de Dios, hermosas criaturas formando una corona alrededor de la Belleza suprema»<sup>18</sup>. La humanidad deificada de Cristo, cual «antorcha de cristal», resplandecerá como una nube franjeada con el oro trisolar. El *Kontakion* de la fiesta de la Ortodoxia lo proclama: «El Verbo... habiendo restablecido la imagen mancillada en su antigua dignidad la unió a la Belleza divina». «Cuando la gracia nos ve aspirar de todo corazón a la belleza, dice Diadoco Foticense, ésta le proporciona la marca de la semejanza»<sup>19</sup>. Procopio de Gaza, en *De aedificiis* (I,1), admira la belleza del templo de santa Sofía y subraya que «Dios se complace en él muy particularmente». Dios se complace en toda obra de arte, espejo de su gloria, y se complace en todo santo, icono de su esplendor<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> *Vida en Jesucristo*, tr. por S. BROUSSALEUX, pp. 136, 157.

<sup>19</sup> «Fuentes cristianas», 1955, p. 149.

<sup>20</sup> En sus casas, los fieles eslavos, con gran sutileza espiritual, llaman «ángulo de belleza» al rincón que llenan de iconos.

## CAPITULO III

# De la experiencia estética a la experiencia religiosa

Hay un parecido sorprendente entre estas dos experiencias: de cara a su objeto las dos representan una actitud de contemplación, quizá incluso de oración, de súplica. Lo que las distingue es la forma con que cada una posee su objeto, o más bien es poseída por él.

La filosofía, con Kant, enuncia: lo Bello es «lo que agrada universalmente y sin concepto», lo que suscita un placer desinteresado, pues «lo Bello es una finalidad sin fin»<sup>1</sup>, ni utilitario ni moral. Más importante aún es la afirmación de que la noción de lo bello es convertible con la noción del ser, lo que significa que la belleza se sitúa en el límite de la plenitud, se identifica con la integridad ideal del ser. En cambio, la fealdad es una deficiencia de ser, su perversión por indigencia.

Los escolásticos decían con respecto a lo bello: *id quod visum placet*, lo que, visto, agrada. Más tarde Nicolás Poussin hablará de «delectación», y Delacroix, de una «fiesta para el ojo». Para todos, el «placer» o emoción es sintomático del conocimiento estético, de lo verdadero percibido

---

<sup>1</sup> *Crítica del juicio*, I, 9, 17.

sensiblemente por medio de formas artísticas. Un artista revela la sustancia del ser purificado de sus implenitudes y hace que se contemple su aspecto ideal. Según palabras de Baudelaire, hace que se vea «otra naturaleza», su verdad oculta. La belleza presenta así una de las caras de la trinidad ideal de lo verdadero, lo bueno y lo bello. El artista lleva su luz a la oscuridad, no produce ni copia sino que crea formas sensibles, receptáculos de un contenido ideal. En su punto culminante, el arte aspira a la visión del ser pleno, del mundo tal y como debe ser en su perfección e inicia una aproximación al misterio ontológico. La percepción intuitiva de la belleza ya es una cierta victoria creadora sobre el caos y la fealdad.

Benedetto Croce, en su *Estética como ciencia de la expresión*, demuestra que el arte está ante todo ligado a la expresión; por eso la experiencia estética es la más inmediata, quizá más en la música, pues su dinamismo se encuentra libre del espacio y se desarrolla por completo en el tiempo. Con los elementos de este mundo, el arte nos revela una profundidad lógicamente inexpresable. En efecto, es imposible contar una poesía, descomponer una sinfonía, desencajar un cuadro. Lo bello está presente en la armonía de todos sus elementos y nos sitúa ante una evidencia que sólo se puede demostrar y justificar contemplándola. Su misterio ilumina desde dentro el exterior fenomenal igual que el alma se muestra misteriosamente en una mirada. Lo bello viene a nuestro encuentro, se hace íntimo, cercano, emparentado con la sustancia misma de nuestro ser. No se trata de ninguna manera de una ilusión o de una transferencia de nuestras emociones subjetivas; no añadimos nada a la realidad objetiva de una revelación, simplemente somos atrapados por ella incluso sin poder encontrar siempre «palabras poéticas» adecuadas a nuestra agitada experiencia, pues ésta brota no de la razón



sino del corazón, en un sentido pascaliano. Para Isabel Rivière, la tarea de Alain-Fournier en *Le Grand Meaulnes* era la de revivir lo maravilloso del mundo «donde todas las cosas son vistas desde su belleza secreta».

Los grandes pintores afirman no haber visto nunca nada feo en la naturaleza. Un artista nos presta sus ojos y nos hace ver un fragmento en el que, sin embargo, el todo está presente igual que el sol se refleja en una gota de rocío. Del mismo modo que un ser vivo, el mundo se vuelve hacia nosotros, nos habla, nos confía sus cantos y sus colores secretos, nos llena de una alegría desbordante y rompe nuestra soledad. Comulgamos con la belleza de un paisaje, de un rostro o de una poesía igual que comulgamos con un amigo, y sentimos una extraña consonancia con una realidad que nos parece ser la patria de nuestra alma, perdida y reencontrada. El arte «desfenomenaliza» la realidad vulgar y el mundo entero se abre al misterio. Ahí se detiene la experiencia estética.

Kierkegaard, en su famosa filosofía de los estadios, plantea una cuestión: ¿existe una manera estética, ética o religiosa de alcanzar el valor supremo? La Edad Media celebró el Venusberg, ese reino de embriaguez cuyo primer nacido es Don Juan. Encarna el principio estético de una existencia abandonada al deseo y al goce de la vida. Pero «la mujer inspira al hombre tanto tiempo que éste no la posee», ella puede abrirlo al infinito, pero enseguida debe desaparecer. El «primer amor» es la primera y única fresca evasión romántica, mientras que al final los mundos imaginarios nos hunden en la ilusión o la mistificación. El seductor fracasa por abstracción, el sonido musical de su arte está cascado, su goce de los momentos fugitivos, como artista, se realiza a expensas de sus víctimas, que sufren y desentonan. El deseo se reduce a una pura geometría, juego del erotismo musical con, en último tér-

mino, la inquietud y el equívoco del que no se sabe si es un bien o es un mal. Hay que sobrepasar lo inmediato insuficiente, pues todo momento supremo se acompaña de la muerte. El que goza baila sobre el abismo y su desesperación despierta la profunda e infinita melancolía.

Ahora bien, la desesperación, en su más profundo abismo, suscita la nostalgia de una elección de sí mismo en su *valor eterno* y es el paso al estadio ético. A los goces irresponsables del esteta se opone el moralista con su sistema de deberes y responsabilidades. Lucha contra el tedio y la monotonía de la vida con repeticiones-renovaciones y con la profunda seriedad de su yo. Puede alcanzar el valor de un arroyo fresco que fluye, pero el estadio ético fracasa frente al pecado, la culpabilidad y la angustia.

Conducido por la mano de Dios, el hombre rebasa a pesar suyo el límite de lo ético y lo estético. El caso de Abraham muestra una «suspensión de lo ético». El hombre está siempre sobre un abismo, y sin embargo es feliz. Esto es lo absurdo y paradójico de la fe. El Hombre-Dios es definitivamente la paradoja del poder supremo. En el estadio religioso, el hombre entra en relación de forma absoluta con lo Absoluto por medio de la angustia y el sufrimiento.

A pesar del poder de su genio, en su actitud religiosa Kierkegaard permanece *frente a Dios* y no *en Dios*. Le falta el milagro de las bodas de Caná. El hálito gozoso de la gracia nunca recorre las oscuras, las irónicas páginas de sus libros y de su vida. En una cristología docética, al margen de Pentecostés, la alteridad absoluta de Dios se proyecta en la alteridad de todo ser humano y hace imposible el amor pneumatóforo. La relación negativa, hecha de distanciamiento, desemboca en último término en la ausencia. Ahora bien, en el caso del sacramento del matrimonio, su misma materia es la alteridad amada: *finis amo-*

*ris ut duo unum fiant*. El Otro divino se me hace más interior que mi alma y le sigue el ser amado. Dios viene a nuestro encuentro, haciendo de lo ético la ascesis de la creación, y de lo estético el advenimiento de su Belleza.

La existencia de Dios se demuestra con la adoración, no con pruebas. Éste es el argumento litúrgico e iconográfico. A esto se llega por un salto en la evidencia, en la certeza pascaliana. «Da tu sangre y recibe el Espíritu», dice un antiguo *logion* monástico.

Desde el punto de vista del pensamiento profundo de Aristóteles, en la tragedia es donde encontramos la belleza y el poder de purificación, porque la belleza no es una realidad solamente estética sino también metafísica. El estetismo puro, que no reconoce más que los valores estéticos, seguramente es el más alejado de la belleza; autónomo y por lo tanto sin defensa, se abre fácilmente a las desviaciones demoníacas. La belleza puede ser engañosa y sus encantos pueden esconder lo inmoral y una sorprendente indiferencia en cuanto a la verdad. Es evidente, y san Pablo lo afirma, que la belleza de la naturaleza es frágil; efectivamente sufre y espera su liberación de la mano del hombre *religioso* (Rom 8, 21).

Lo absoluto es Dios, pero Dios sobrepasa la perfección abstracta de un concepto filosófico: Él es el Viviente, el Existente; en tanto que Amor, Él es Trinidad; en cuanto Amor, es Él mismo y el Otro, el Dios-Hombre. El mundo no existe sino porque es *amado* y su existencia es testimonio del Padre «que tanto ha amado al mundo» (Jn 3, 16). A la luz de esto, la contemplación, no estética sino religiosa, se revela *enamorada* de toda criatura; en el nivel de la «ternura ontológica», la contemplación se eleva por encima de la muerte, de la angustia y de las «preocupaciones», incluso por encima de los remordimientos, pues «Dios es más grande que nuestro corazón». En el trasfondo de la oposi-

ción radical entre el Ser y la Nada, entre la Luz y las Tinieblas, los textos de san Juan se centran en la inmanencia recíproca de Dios y del hombre. Desde este momento, es evidente que la verdadera Belleza no se sitúa en la naturaleza misma sino en la epifanía del Transcendente que hace de la naturaleza el lugar cósmico de su resplandor, su «zarza ardiente». En sus notas, Dostoïevsky recoge el tema hesicasta del Reino interiorizado y dice: «la luz del Tabor es la que distingue al hombre de la materia que constituye su alimento», y Dios le da por añadidura «el pan de los ángeles» y su propia sustancia.

El *esplendor* es inherente a la verdad; ahora bien, ésta no existe en abstracto. En el nivel de su plenitud, exige una personalización, pretende ser enhipostasiada, y Cristo responde declarando: «Yo soy la Verdad». Dada la íntima unidad de estos dos aspectos de una sola realidad, la palabra del Señor significa también: «Yo soy la Belleza», de manera que toda belleza es uno de los símbolos de la Encarnación: «No hay ni puede haber nada más bello y más perfecto que Cristo», exclama Dostoïevsky. Sin embargo, la contemplación de la belleza, contemplación puramente *estética*, incluso la de Cristo, no es suficiente y exige el acto religioso de la fe, participación activa e incorporación a la belleza transformadora del Señor. La Belleza del Hijo es la imagen del Padre-Fuente de la Belleza, revelada por el Espíritu de la Belleza. Se trata de la Belleza trinitaria, la que contemplamos en la figura del Verbo encarnado, pues: «Quien me ha *visto* a mí, ha *visto* al Padre». Éste es el orden de la Encarnación: Cristo es el «Juicio del juicio», dice san Máximo; es el «juicio crucificado» de toda figura de este mundo, el Arquetipo de toda forma y por eso, según los Padres, la belleza no se formula sino a partir de Dios: «Sed perfectos como vuestro Padre celeste es perfecto», también significa «sed bellos como vuestro Padre ce-

leste es bello», pues la forma de la perfección divina es *bella* desde sus orígenes; es objeto de una contemplación silenciosa, «forma que informa todo lo que es informe», según la feliz expresión del Pseudo-Dionisio.

Para los Padres, la Belleza divina es una categoría fundamental, bíblica y teológica; partiendo de ella, la belleza en el mundo es una realidad teologal, una cualidad transcendental del ser, análoga a lo verdadero y lo bueno. La armonía de las verdades divinas está personalizada en Cristo, que es *creído* y también *es visto* y contemplado, pues la humanidad deificada del Verbo es ese «candelabro de cristal» que irradia la luz trinitaria. La Epifanía, el Tabor, la Resurrección, Pentecostés son irrupciones fulgurantes que se dejan ver. Pero en estas revelaciones es el objeto el que determina enteramente al sujeto. La luz es el objeto de la visión, siendo también el órgano. La Transfiguración del Señor, en definitiva, era la de los apóstoles, cuyos ojos abiertos podían por un momento percibir más allá de su *kénosis* la gloria del Señor; «por una transmutación de sus sentidos pasaron de la carne al Espíritu», nos dice Palamas<sup>2</sup>.

Según *Hebreos* 5, 13-14, lo perfecto posee «una ejercitada facultad de percepción», el espíritu de discernimiento, función axiológica que distingue infaliblemente tanto el bien del mal, como lo bello de lo feo. Dios quiere que su epifanía sea percibida por el hombre entero. Palamas subraya con gran intensidad la integridad del ser humano en el que «el cuerpo también tiene la experiencia de las cosas divinas»<sup>3</sup>. Junto al «*kósmos noetós*» (mundo inteligible), la Tradición sitúa al «*kósmos aïsthetós*» (mundo sensible), todo el terreno sensible de los sacramentos, de la li-

---

<sup>2</sup> *Hom.* 35; P.G. 151, 433 B.

<sup>3</sup> *Tome Hagior.*; P.G. 150, 1.233 D.

turgia, del icono y de la experiencia vivida de Dios. Al final de la liturgia de san Juan Crisóstomo, con un admirable realismo litúrgico, los fieles confiesan: «Hemos *visto* la Luz verdadera...» Según san Máximo, los poderes del alma alcanzan su plenitud mediante los *sentidos*. El alma oye, ve, huele, gusta, y por eso se crea órganos de percepción, los sentidos. El hombre es una totalidad al mismo tiempo espiritual y sensible en función de la Encarnación; los sentidos afinados perciben sensiblemente lo insensible, o mejor, lo transensible. Lo bello aparece como un destello de la profundidad misteriosa del ser, de esa interioridad que es testimonio de la relación íntima entre el cuerpo y el espíritu. La naturaleza «ordenada», «deificada», hace ver la Belleza de Dios a través del rostro humano de Cristo; y el rostro de san Esteban, relatan los *Hechos* (6, 15), «era igual que el rostro de un ángel»...

*Las Revelaciones de san Serafín de Sarov* hacen explícita, en lo esencial, la experiencia religiosa como la experiencia de lo trascendente. El santo lamenta la pérdida de la buena simplicidad: «algunos pasajes de las Santas Escrituras nos parecen hoy extraños; ¿podemos admitir aún que los hombres puedan ver a Dios de una forma tan concreta? Bajo el pretexto de 'luces', nos hemos metido en una oscuridad de ignorancia tal, que hoy en día nos parece inconcebible todo aquello de lo cual nuestros antepasados tenían una noción bastante clara como para poder hablar entre sí de las manifestaciones de Dios para con los hombres como de cosas conocidas por todos y de ninguna manera extrañas».

La conversación del santo con uno de sus discípulos, Motovilov, se sitúa en el invierno de 1831, en el corazón de un bosque. San Serafín acaba de dar una definición sobre la finalidad de la vida cristiana: la adquisición del Espíritu Santo. Motovilov le pide que le explique el estado

de gracia. El santo le dice entonces que lo mire. «Lo miré y quedé estupefacto», pues se le apareció como vestido de sol. Ante la petición del santo, se da cuenta de que siente «un gozo inefable, tranquilidad, paz»; a esta armonía del alma se añaden fenómenos captados por los sentidos: la visión de una luz deslumbrante y una sensación inusual de calor y de aroma. La conversación se acaba con esta exhortación: «no se te ha concedido únicamente a ti el comprender estas cosas, sino que por ti deben ser conocidas por el mundo entero». Ésta es, pues, una de las revelaciones más importantes y está dirigida a todos.

La experiencia relatada no es un éxtasis que hace abandonar este mundo, sino la anticipación de la transfiguración del ser humano en su totalidad. La participación de los sentidos es aquí el elemento más llamativo, que ocupa su destacado lugar en la enseñanza patrística. El intelectualismo de Orígenes y el espiritualismo platonizante de san Gregorio de Nisa desvirtúan su doctrina sobre «los sentidos espirituales». Muy distintamente se expone dicha doctrina en la *théosis* de san Atanasio, que la hace extensiva al ser entero del hombre, alma y cuerpo. En esta tradición magisterial, que cuenta con nombres como Macario de Egipto, Juan Clímaco, Máximo el Confesor, Simeón el nuevo teólogo, Gregorio Palamas y, finalmente, Serafín de Sarov, la gracia experimentada, vivida, sentida como dulzura, paz, gozo y luz, anticipa el estado del siglo futuro. San Macario habla de lo «divino experimentado». No se trata ni de la supresión de los sentidos descarriados a causa de la caída, ni de su sustitución por un órgano receptivo nuevo, sino de su transfiguración, de su tránsito al estado normativo perdido y restituido. Lo espiritual y lo corporal se integran conjuntamente en la economía de la Encarnación. El empleo litúrgico del canto oído, del icono contemplado, del incienso olido, de la materia de los sa-

cramentos recibida sensiblemente o consumida, permite hablar de la vista, del oído, del olfato, del gusto litúrgicos. El culto eleva la materia a su verdadera dignidad y destino, y hace comprender que no es una sustancia autónoma, sino una función del espíritu y un vehículo de lo espiritual.

San Máximo el Confesor nos hace ver «la transformación de la actividad de los sentidos, producida por el espíritu». Para una «percepción» como ésta son insuficientes las facultades naturales, y por eso Cristo une la energía humana a la energía divina y deificante. Las facultades de los sentidos se espiritualizan y se vuelven semejantes a su objeto: «aquel que participa de la luz se convierte él mismo en luz». En el momento de la visión, san Serafín confía a Motovilov: «ahora también tú te has vuelto tan resplandeciente como yo... de otra suerte, no te sería posible verme...» El Evangelio de san Juan lo dice a su manera: «lo que nace de la carne es carne, lo que nace del Espíritu es espíritu». Según san Agustín, el hombre puede ser carnal hasta en su espíritu y puede ser espiritual hasta en su carne. «Los que son dignos de ello, reciben la gracia y perciben por los sentidos tanto como por la inteligencia lo que está por encima de todo sentido y de toda inteligencia»<sup>4</sup>. Es la rehabilitación ascética de la materia como substrato de la resurrección y lugar de las epifanías.

La belleza de Dios, como su luz, no es ni material, ni sensible, ni intelectual, sino que se da en sí misma o a través de las formas de este mundo y se deja contemplar por los ojos abiertos del cuerpo transfigurado. No se trata ni de la mística «sensible» de los mesalianos, ni de una reducción a lo inteligible solamente, ni de una materialización burda de lo espiritual, sino de la comunión concreta

---

<sup>4</sup> *Tome Hagior.*; P.G. 150, 1.233 D.



de la naturaleza creada del hombre entero con lo increado de las energías divinas. Éste es el misterio del «octavo día», pero su realidad ya está inaugurada en los sacramentos y alimentada en la experiencia de los santos. San Serafín, después de Palamas, subraya que la luz de la Creación, del Tabor, de Pentecostés, de los sacramentos y de la Parusía es la misma y única Luz divina. Lo cual es importante para comprender que la espiritualidad cristiana está unida a lo concreto de la Encarnación y se ocupa del hombre en su totalidad y del cosmos como de «criaturas nuevas». La Tradición patristica acentúa el aspecto real, podemos decir también que «materializado», del Reino de Dios, una especie de «teomaterialismo» cuya belleza se manifiesta ya a través de las formas de este mundo y lo prepara para su transformación en «la nueva tierra».

Lo que se le dio a san Serafín, siendo diácono, fue la visión de Cristo rodeado de ángeles y participando en la liturgia de su capilla. Las apariciones de la Virgen, de los apóstoles y de los santos, con su multitud de detalles y precisiones históricas, muestran claramente que no es una adaptación de lo espiritual a los bastos sentidos del hombre sino la elevación, por medio de personas deificadas, de toda la realidad de la materia y de la historia sin que se pierda nada. Así, san Serafín distribuye de manera muy simple el pan que le queda tras la visita de los invitados celestes, da a sus discípulos frutas y flores que son visiblemente frutos de la «nueva tierra», madurados bajo «nuevos cielos»...

Es el orden bíblico, muy preciso, de las teofanías terrestres. «¡Qué hermosos son sobre los montes los pies del mensajero! Él anuncia la paz, la buena nueva y la salvación. A Sión le dice: ¡Tu Dios reina! ¡Escucha! Tus centinelas alzan la voz y a coro cantan jubilosos. Porque con sus propios ojos están viendo a Yavé» (Is 52, 7-8).

El rostro resplandeciente de Dios vuelto hacia los hombres es el de Cristo transfigurado. Los Padres han afirmado, contra los iconoclastas, que no es ni la naturaleza divina ni la naturaleza humana sino la hipóstasis de Cristo la que se nos aparece en los iconos. Así es como el icono en la perspectiva de la experiencia religiosa alimenta la visión de Dios en la luz del octavo día.

## CAPITULO IV

# La palabra y la imagen

El Evangelio de san Juan comienza por el misterio del Hijo y lo llama *Logos*. Traducirlo por Palabra es reducir el sentido infinitamente más rico que el término tiene en griego. La versión latina de san Ireneo ha conservado la forma griega *Logos* y quizá sea la mejor solución. Orígenes anota que algunas palabras «no pueden tener la misma resonancia en otras lenguas y que más vale dejarlas sin traducir antes que disminuir su fuerza por la traducción<sup>1</sup>», palabras como Amén, Aleluya, Hosanna. Martín Buber advirtió que «el lenguaje bíblico conserva el mismo carácter dialogal que la realidad viva. El coro que en el Salmo hace esta oración: »¡Por tu amor, sálvanos!«, escucha solamente el silencio para saber si ha sido atendido»<sup>2</sup>.

La liturgia hace suyo este lenguaje dialogal y evocativo. Durante la «liturgia de los catecúmenos» que es la de la Palabra, el Evangelio está en el centro del altar, mientras que durante la «liturgia de los fieles» cede el sitio al cáliz. La Palabra culmina en la eucaristía, alcanza su plenitud en Dios vivo, se ofrece como alimento.

---

<sup>1</sup> *De doctr. cr.* II. 11.

<sup>2</sup> *Opera omnia*, II, 1.090.

La Palabra entra en la historia no solamente hablando sino creando esta misma historia, e incita a los hombres a actuar de forma que su espíritu se manifieste visiblemente. El tiempo es inseparable del espacio y toda palabra creadora se dirige al oído y a la vista: «Os anunciamos lo que contemplamos y palpamos nuestras manos acerca de la Palabra de vida; pues la vida se ha manifestado, y nosotros la hemos visto» (1 Jn 1, 1-3). Este texto nos proporciona un magnífico testimonio del carácter visual del Verbo. Al orden inteligible se asocia el orden visual, a la palabra la imagen.

Habitualmente, se ha pensado que en el helenismo lo visto predominaba sobre lo oído y que en los hebreos primaba lo oído. Israel es el pueblo de la palabra y de la escucha. Pero el teólogo protestante G. Kittel<sup>3</sup> anota que en los textos mesiánicos el «Escucha, Israel» cede el sitio a «Levanta los ojos y ve», la audición da paso a la visión. El Señor transfigurado se reúne con Moisés y Elías, pues son precisamente los grandes videntes del Antiguo Testamento. «Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios», y san Esteban ve el cielo abierto en el momento de su martirio. El apocalipsis de los evangelios y el de san Juan hablan de lo último, del *eschaton*; en este plano sentimos la impotencia de la sola palabra, y, por eso, la culminación es una inmensa visión resplandeciente de formas y colores que hablan a su manera propia y plásticamente. Ante la angustia de Job, Dios responde con una sucesión masiva de imágenes que revelan y al mismo tiempo protegen su misterio, y Job confiesa: «¡Mi oreja había oído hablar de ti, pero ahora mi ojo ha visto!» En la

---

<sup>3</sup> *Die Religionsgeschichte und das Urchristentum.*

Biblia, la palabra y la imagen dialogan, se llaman la una a la otra, expresan los aspectos complementarios de la misma y única Revelación.

Muchos signos visibles jalonan la historia y recomponen el arco iris, imagen celeste de la alianza inquebrantable entre Dios y los hombres. Los altares y los santuarios prefiguran el templo, lugar teofánico, y testimonian en contra de toda forma abstracta de la piedad. Los profetas están angustiados por lo puramente espiritual; evalúan la distancia trágica, insufrible entre el cielo y la tierra, e Isaías lanza el grito del alma judía: «si rasgases los cielos y descendieses sobre la tierra». Este grito nos da a entender la exigencia de la dimensión espacial, que espera y atrae la Encarnación: «En verdad os digo que veréis abrirse el cielo y a los ángeles de Dios subiendo y bajando sobre el Hijo del hombre» (*Jn 1, 51*).

La palabra tiende a la «demostración», la imagen a la «muestra». A lo largo de su historia, el Antiguo Testamento es una lucha contra los ídolos, las falsas imágenes, y por lo tanto la espera de la Imagen verdadera. En último término, Dios revela su rostro humano, la Palabra se vuelve objeto de contemplación: «Dichosos los ojos que ven lo que vosotros veis» (*Lc. 10, 23*).

Jesús ha curado a los sordos, ha abierto también los ojos de los ciegos. Lo invisible se revela en lo visible: «quien me ha visto a mí, ha visto al Padre». Desde entonces, la imagen forma parte de la esencia del cristianismo con el mismo título que la palabra. La Palabra en su punto culminante se ofrece como alimento de dioses: «tomad y comed, esto es mi cuerpo» y el día de Pentecostés todo se abrasa con las lenguas de fuego.

La Cruz no expresa este silencio del gran Sábado; solamente su icono hace oír verdaderamente, incluso podríamos decir que hace ver este silencio. Es muy significativo

que el *Símbolo de la fe* sea justamente «símbolo», sin contener palabras puramente doctrinales, pero que confiesa los misterios de la fe trazando la sucesión de los acontecimientos de la salvación. Se presta admirablemente a la transcripción iconográfica, y los iconos de las fiestas litúrgicas nos lo confiesan en imágenes *epifánicas*: a través de lo visible, el Invisible viene hacia nosotros y nos acoge en su Presencia.

La liturgia es una representación escénica de la Biblia, la Palabra dada en espectáculo litúrgico: «Dios nos ha expuesto, a nosotros los apóstoles, ofreciéndonos como *espectáculo* al mundo, a los ángeles y a los hombres» (1 Cor 4, 9). «Ha borrado el acta de los decretos que estaba redactada contra nosotros... ha despojado a los poderosos y los ha entregado como *espectáculo* público, triunfando de ellos en la cruz» (Col 2, 14-15).

La liturgia construye su propio escenario: el templo estructurado, las formas y los colores, la poesía y el canto; su armonía, en conjunto, se dirige a la totalidad del hombre. Su nivel de elevación exige sobriedad, medida y gusto artístico. Por eso la liturgia celeste de la que habla el Apocalipsis informa y estructura la liturgia terrestre, le da su tonalidad de icono de lo celeste. Define el arte sagrado por un criterio infalible: la participación en el misterio litúrgico.

El caso paradójico del auténtico filósofo Chestov muestra que toda negación de la filosofía ya es una filosofía. El rechazo de la imagen ya es una cierta imagen, imagen empobrecida de la espera que es una regresión hacia la pre-iconografía del Antiguo Testamento. La única y verdadera cuestión es la de saber qué imágenes son legítimas y conformes a la total Revelación.

## CAPITULO V

# La ambigüedad de la belleza

«Sabéis que la humanidad puede pasar sin los ingleses, que puede pasar sin Alemania, que nada le resulta más fácil que pasar sin los rusos, que para vivir no necesita de ciencia ni de pan, pero que solamente la *belleza* le es indispensable, pues sin belleza ¡ya no habría nada que hacer en este mundo! ¡Ahí reside todo el secreto, toda la historia está ahí!»<sup>1</sup> De esta manera expresa Dostoïevsky su profunda convicción. Si ya para Aristóteles la tragedia purifica las pasiones, y para Platón la música y la poesía virilizan el espíritu, quiere decirse que la perfección de las formas no es extraña a la verdad y al bien. No obstante, basta unir las más estrechamente para hacer surgir la utopía estética, su creencia idólatra en el poder teúrgico y mágico del arte. ¿No es el arte transfigurativo por el solo poder de la Belleza? Como un rayo de Dios sobre la tierra, ¿no cambia enseguida la faz del mundo sólo con aparecer? Tal es la fe del joven Gogol: «Si el arte no culmina en el milagro de transformar el alma del espectador, no es más que una pasión pasajera...»

Ahora bien, si la verdad siempre es bella, la belleza no siempre es verdadera. Plotino da buena cuenta de ello: «El

---

<sup>1</sup> *Los Poseídos*, t. III.

mal, dice, está preso en los lazos de la belleza, como un cautivo cubierto de cadenas de oro; estos lazos lo esconden a fin de que su realidad sea invisible a los dioses, a fin de que no esté siempre ante la mirada de los hombres»<sup>2</sup>...

Dios no es el único que «se viste de Belleza», el mal lo imita y hace que la belleza sea profundamente ambigua.

«¡Cómo has caído del cielo, Lucifer!, tú, que por las mañanas te levantabas lleno de belleza, te has hundido en la tierra» (Is 14). – «Tu corazón se ha henchido de orgullo a causa de tu hermosura... has perdido la sabiduría por tu belleza» (Ezeq 28). El mito bíblico del árbol del fruto prohibido reproduce la misma situación: «La mujer vio que el fruto era *bueno para comer, hermoso a la vista y deseable*», o dicho de otro modo, agradaba a los sentidos y estético en su más alto grado. El goce sensual se erige en absoluto, se sitúa más allá del Bien y del Mal. La belleza ejerce sus encantos, convierte al alma humana a su culto idolátrico, usurpa el lugar de lo absoluto, con una extraña y total indiferencia en lo que se refiere al Bien y a la Verdad.

Gogol se abandona a sus amargas ilusiones: «Desgraciadamente, a causa de la voluntad del diablo que aspira a destruir la armonía del Universo, la Belleza cayó terriblemente burlada en un abismo atroz». – «¡Cuán horrible es nuestra vida y sus contrastes entre el sueño y la realidad... Más te hubiera valido [Belleza] no existir, permanecer ajena a este mundo...!»

En connivencia con el Éros pervertido, la belleza suscita pasiones que exterminan la vida y muestran el rostro repulsivo de la Afrodita terrestre: «¡No confiéis nunca en lo que veis... alejaos y proseguid vuestro camino... Todo respira la mentira a todas horas del día y de la noche; pero,

---

<sup>2</sup> Octavo tratado de las *Enéadas* I. Ed. Budé, p. 130.



sobre todo, cuando las pesadas tinieblas caen sobre el solado y las paredes de las casas, cuando la ciudad se llena de rayos y truenos y las miríadas de calesas pasan como tromba en medio de gritos... mientras que el demonio mismo *enciende su lámpara* e ilumina a hombres y cosas, que presentan entonces un aspecto ilusorio y engañoso...»

El amoralismo congénito del ser humano, su caos interior, se forma de manera natural por la fuerza irresistible de los impulsos estéticos del alma. El principio moral por sí solo nunca puede oponerse ni resistir al estado pasional porque sucumbe. El dinamismo, desencadenado por las pasiones, lo arrastra todo en función de una total liberación de todo principio normativo; y es justamente la esfera estética la que ofrece la libertad más amplia. Su poder de embrujamiento libera de toda obligación; al Éros de la creación se opone el Éros de la destrucción.

Si Dostoïevsky comienza también por una constatación simplista: «lo bello es lo normal, lo sano» pronto se da cuenta de que no todo es así de simple. Él lanza sus célebres palabras: «La belleza salvará el mundo». Pero enseguida pregunta «¿cuál?», porque la «belleza es un enigma»; desdoblada embruja, fascina y hace perecer. «Los nihilistas también aman la belleza», anota; los ateos, quizá más que los otros, experimentan la necesidad irresistible de un ídolo y enseguida lo fabrican para adorarlo. Incluso antes de comprender y de vivir la belleza y el amor, el hombre ya los ha profanado. El problema ahora se plantea de otra forma: ¿tiene en sí misma la belleza un poder salvífico, o, por haberse vuelto ambigua, necesita también ser salvada y protegida?

Dostoïevsky reflexiona como filósofo. Para él no cabe duda de que la unidad inicial de la Verdad, del Bien y de la Belleza se ha dislocado. Los principios gnoseológico, ético y estético ya no se encuentran integrados en el prin-

cipio religioso; como autónomos, cada uno manifiesta fatalmente la más profunda ambigüedad; «la idea estética se ha visto perturbada en el hombre»: «el corazón encuentra belleza hasta en la vergüenza, en el ideal de Sodoma, que es el de la inmensa mayoría. Se trata del duelo entre Dios y el Diablo, siendo el corazón humano el campo de batalla...»

Ante tal cisma ontológico, el genial psicoanálisis de Dostoïevsky pasa a la no menos genial psicósíntesis. Como buen prospector, toca al mismo tiempo un filón aurífero. Su psicósíntesis es una aprehensión adulta del hombre y de su destino. Conduce, dentro del pensamiento, a una pneumatología, y, dentro de la existencia, a la adquisición del Espíritu Santo, al carisma de la «vida viviente». La verdad religiosa condiciona y reúne en sí los valores ético y estético: «Si se privase a los humanos de lo infinitamente grande, ya no querrían vivir y morirían de desesperación. Lo inconmensurable y lo infinito son tan necesarios para el hombre como el pequeño planeta en el que se mueve». La aspiración a la belleza coincide con la búsqueda de lo Absoluto y de lo Infinito. Los mismos términos de transfiguración, encarnación, imagen, luz, son siempre actuales en todos los artistas, y testimonian la unidad secreta del arte y de la religión. A pesar de los estancamientos, la fuerza dominadora y soberana según la cual se forman y se mueven los pueblos es «el inextinguible deseo de alcanzar la plenitud: el Espíritu de vida, como dice la Escritura, es el principio estético o el principio moral, como lo llaman los filósofos; yo diría simplemente que es *la búsqueda de Dios*». Ahora bien, desde el momento en que el Espíritu Santo habla por la belleza, como «ha hablado por los profetas», la «salvación por la belleza» ya no es el principio autónomo del arte sino una fórmula religiosa: «El Espíritu Santo es una comprensión inmediata de la belleza, la con-

ciencia profética de la armonía». En la santidad, en el Espíritu, es donde el hombre reencuentra la intuición inmediata de la verdadera belleza. Llena del Espíritu, deificada, la naturaleza humana de Cristo es, para Dostoïevsky, «la imagen positivamente, absolutamente bella», y «el Evangelio de san Juan ve el milagro de la Encarnación en la revelación de la belleza».

La belleza natural es real, aunque frágil. Por eso, en la cima del ser se encuentra la belleza personalizada en un santo que se convierte en el centro hipostasiado de la naturaleza en cuanto «microcosmos» y «microthéos». La naturaleza espera gimiendo que su belleza sea salvada a través del hombre hecho santo.

Dicha tarea es escatológica, es el arte emparentado con la visión apocalíptica de las cosas últimas, con la visión fulgurante del icono. La integración de todos los principios en la Cultura-Culto sobrepasa las fuerzas naturales y reclama la energía de los santos y el poder pneumatóforo de la Iglesia. Este arte es *actual* pues está por encima de las épocas y en el corazón de la existencia. Vierte en el mundo esa sal de que habla el Evangelio y sin la cual la vida es insulsa; suscita «la belleza sin la cual no habría nada que hacer sobre la tierra». Tal belleza introduce a Dios en el alma como zarza ardiente que introduce allí sus raíces. Como san Juan Bautista, el violento, esta belleza conduce a los infiernos, allí encuentra a Cristo y oye su mensaje de victoria sobre la muerte. En la Cruz, descifra la escala de Jacob y el árbol de la Vida. Se presiente ya el icono de la filantropía divina que dibuja la sonrisa del Padre. Todo el misterio de Dios está contenido en esta sonrisa<sup>3</sup>. El icono nos hace presentir que tendremos toda la eternidad para

---

<sup>3</sup> Ver *El idiota* de DOSTOÏEVSKY.

contemplar esta sonrisa, siempre nueva como el primer día de la creación...

La belleza que salva el mundo se halla en la realidad de que habla la oración que Dionisio el Pseudo-Areopagita dirige a la *Theotókos*: «Deseo que tu icono se refleje sin cesar en el espejo de las almas y las conserve puras hasta el fin de los siglos, que vuelva a levantar a los que están inclinados hacia la tierra y que dé esperanza a los que contemplan e imitan este eterno modelo de belleza...» Aquí es donde la fórmula «la belleza salvará al mundo» recibe toda su justificación. Es la fuerza de curación que emanaba de Cristo el «Gran Curador»: «habiendo restablecido la imagen mancillada en su antigua dignidad, la unió a la belleza divina»; ésta también emana de todo icono, llamado «milagroso» por el ritual, en su ministerio de protección y de curación.

Parece que Dostoievsky ha captado bien todo el significado de tal *visión iconográfica* del mundo. Como novelista, ha experimentado una dificultad insuperable queriendo describir un tipo positivamente bueno. Se pregunta qué puede hacer este hombre ideal en la vida: ¿ser juez de paz, reformador social?... Renuncia a ello, tomando prestado su tipo ideal de las vidas de los grandes espirituales. Por eso sus santos no participan en el dinamismo exterior de los acontecimientos, o, si participan, es *de otro modo*. Dostoievsky dibuja un rostro de santo y lo suspende en la pared del fondo como un icono. Pero en su luz reveladora y terapéutica es donde se descifra el sentido de los acontecimientos que se suceden en la escena del mundo...

Frente al activismo, es verdad, un santo es absolutamente «inútil», como inútiles son la belleza y sus iconos, como Dios es inútil, según la reciente confesión del escritor ateo Roger Ikor, inútiles en las ficciones y los sueños de este mundo; ¡y sin embargo Dios salva, un santo aclara y

explica! Ninguna estructura sociológica prevé un ser cuya existencia total se redujese a no ser más que una teofanía. Y sin embargo es lo único «serio», pues pone fin a lo absurdo y establece otro eón como un sello en el corazón del mundo.

Al lado de una civilización técnica, altamente práctica y utilitaria, se presenta la cultura del espíritu, que es un campo predestinado a «cultivar» los valores «inútiles», más exactamente, «gratuitos», hasta el momento de la última superación hacia lo «único» no ya «útil» sino «necesario», según palabras del Evangelio.

## CAPITULO VI

# La cultura, el arte y sus carismas

### 1. Dios y el Hombre

Si la noción bíblica de la «imagen y semejanza de Dios» es fundamental para una antropología cristiana, hay que decir, muy paradójicamente, que es todavía más decisiva para una antropología atea. En efecto, la semejanza entre Dios y el hombre nunca ha sido negada por el ateísmo. Para Nicolás Hartmann, Feuerbach o Marx, la persona humana se define por unos atributos propiamente divinos: inteligencia, libertad, creación, clarividencia profética. Para Sartre, el hombre es esencialmente proyecto, por lo tanto libertad, lo cual significa que la existencia precede y prima sobre la esencia. Es exactamente lo mismo que san Gregorio Palamas afirma refiriéndose a Dios: «'Yo soy El que soy' significa que lo Existente divino no proviene de la esencia, sino que es la esencia la que proviene de Aquel que es, pues El que es abraza en sí mismo al Ser por entero»<sup>1</sup>.

En *La fe de un no creyente*, F. Jeanson afirma: «el Universo es una máquina que hace dioses... la especie humana es

---

<sup>1</sup> Tr. III, 2, 12.

capaz de encarnar a Dios y de realizarlo». Para Heidegger, más pesimista, el hombre es un «dios impotente», pero dios al fin y al cabo. Siempre, el hombre se piensa en relación con lo Absoluto; comprender al hombre es descifrar esta relación. Podemos avanzar que, exactamente por la misma razón, tanto para los creyentes como para los ateos, el problema del hombre es un problema teándrico, divino-humano. Dios es el arquetipo, el ideal-límite del yo humano. Para Rudolf Steiner, fundador de la antroposofía, en la oración dominical el hombre se dirige a su propia esencia divina que es precisamente su propio Dios Padre. Es verdad que la persona humana lleva en sí algo de lo absoluto, de su *aseitas*, y a su manera, existe *en sí y para sí*; éste es el elemento principal del sistema filosófico de Sartre. De esta manera, Dios y el hombre se asemejan; ni los poetas griegos, ni el escéptico Xenófanes, ni Feuerbach, ni Freud lo han negado nunca. Todo consiste en saber quién es el creador del otro...

La visión atea adquiere una singular importancia metodológica; en efecto, los ateos identifican a Dios y al hombre y no se detienen ante la enormidad de semejante identificación; hay que confesar que ellos son infinitamente más consecuentes que los cristianos en lo que se refiere a las afirmaciones de la Biblia y de los Padres de la Iglesia, que no son menos sorprendentes.

El pensamiento de los Padres se remonta a la relación entre Dios y su creación. La noción bíblica de la «semejanza» condiciona la Revelación. Si Dios Verbo es esta Palabra que el Padre dirige al hombre, su hijo, quiere decir que existe una cierta conformidad, una correspondencia entre el *Logos* divino y el *logos* humano; es el fundamento ontológico de todo conocimiento humano. Las leyes de la naturaleza son establecidas por el Arquitecto divino. Dios es Creador, Poeta del Universo y el hombre se le asemeja,

siendo también creador y poeta a su manera. San Gregorio Palamas precisa: «Dios, que lo trasciende todo, incomprendible, indecible, consiente en hacerse participable a nuestra inteligencia». Aún más: «El hombre es semejante a Dios, porque Dios es semejante al hombre», afirma Clemente de Alejandría<sup>2</sup>. Dios esculpía el ser humano mientras miraba en su Sabiduría la humanidad celeste de Cristo<sup>3</sup>. Ésta está predestinada «a reunir todas las cosas, tanto las que están en los cielos como las que están en la tierra» - «misterio escondido en Dios antes de todos los siglos»<sup>4</sup>: la creación del hombre a imagen de Dios tenía como fin la Encarnación, se la entienda como se la entienda, puesto que implica el último grado de comunión entre Dios y el hombre. El icono de la *Theotókos* (del estilo de la *Eleousa-ternura*) sosteniendo al niño Jesús lo expresa admirablemente. Si existe el nacimiento de Dios en el hombre (la Natividad), también existe el nacimiento del hombre en Dios (la Ascensión).

Hay que prestar atención a esta visión de los Padres: la deificación del hombre es una función de la humanización de Dios: «el hombre es el rostro humano de Dios», dice san Gregorio de Nisa<sup>5</sup>, y por eso «el hombre destinado al goce de los bienes divinos ha tenido que recibir en su naturaleza misma un parentesco con aquello en que debía participar»<sup>6</sup>. Del mismo modo, san Macario dice: «Entre Dios y el hombre existe el mayor parentesco»<sup>7</sup>. El Espíritu

---

<sup>2</sup> P.G. 9, 293.

<sup>3</sup> Cf Col 1, 15; 1 Cor. 15, 47; Jn 3, 11.

<sup>4</sup> Ef 1, 10; 1 Cor. 2, 7.

<sup>5</sup> P.G. 44, 446 B C.

<sup>6</sup> Or. Cat. c/5; P.G. 45, 21 C D.

<sup>7</sup> Hom. 45.



humano no se realiza si no es en el «medio divino»: «Contemplar a Dios es la vida del alma»<sup>8</sup>.

En este nivel divino es donde se sitúa la antropología de los Padres; ésta sorprende por sus fórmulas incisivas, paradójicas, sumamente audaces. Basta con tomar al azar algunas tesis bien conocidas, siempre asombrosas: «Dios se hace hombre para que el hombre se haga Dios por la gracia y participe en la vida divina». – «El hombre es un ser que ha recibido la orden de hacerse Dios». – «El hombre debe unir la naturaleza creada y la energía divina increada». – «Yo soy hombre por naturaleza y Dios por la gracia». – «El que participa en la energía divina se hace él mismo, en cierta medida, luz». – «Microcosmos», el hombre es también un «mikrotheos». – «En su estructura es donde el hombre lleva el enigma teológico», que es un ser misterioso, *homo cordis absconditus*<sup>9</sup>, definición netamente apofática y que explica el interés de los Padres por el contenido de la *imago Dei*. Para san Gregorio de Nisa, la riqueza de la imagen refleja las perfecciones divinas, convergencia de todos los bienes, y subraya el poder propiamente divino de determinarse libremente por sí mismo.

Cuando el hombre dice: «yo existo», traduce en lo humano algo del carácter absoluto de Dios que dice: «Yo soy el que soy».

Para los Padres estas fórmulas eran «palabras esenciales», palabras de vida recibidas y vividas. Desgraciadamente, en la historia, desde estas cimas vertiginosas se ha operado una caída de la teología escolar hacia la banalidad, en donde estas imágenes de fuego se han convertido en clichés sin vida, lugares comunes que se han utilizado

---

<sup>8</sup> SAN GREGORIO DE NISA, *De infant.*, P.G. 46, 176 A.

<sup>9</sup> *IP.3,4.*

para reforzar tal o cual posición teológica, cerebral, abstracta, polémica, sin extraer ninguna conclusión conmovedora, revolucionaria para la vida del mundo. Algunos teólogos «desmitifican» el realismo último de los Padres y por eso debilitan el mensaje explosivo de los Evangelios. En el plano de la piedad corriente, el ascetismo mal comprendido llega a tocar el oscurantismo. La humildad, convertida en algo formal y en una especie de pasaporte de la buena ortodoxia, conduce a una posición extrema en la que el hombre, reducido a poca cosa, ya no puede sino negarse o rebelarse. El monofisismo nunca ha sido rebasado en ciertas corrientes de la piedad y ha tomado la forma del «egoísmo trascendente» de la salvación individual. Es el desprecio monofisita de la carne y de la materia, la huida de los espíritus puros hacia lo celeste, el desconocimiento de la cultura y de la vocación del hombre en el mundo, una hostilidad e incluso un odio hacia la mujer y la belleza. «El amor loco» (*manikon éros*) de Dios por el hombre, según Nicolás Cabasilas, o según las magníficas palabras del Metropolitano Filaretos de Moscú: «El Padre es el Amor que crucifica, el Hijo es el Amor crucificado y el Espíritu Santo es la fuerza invencible de la Cruz»<sup>10</sup>, esta religión del Amor crucificado se ha transformado muy extrañamente en religión ya sea «paternalista» (clericalismo), ya sea del «Padre sádico», religión de la ley y del castigo, de la obsesión del infierno, religión «terrorista», en donde el Evangelio se reduce a un sistema puramente moralista... Incluso en el siglo XIX, según la teología normal, el «rico» representaba la Providencia divina y los «pobres» ¡debían bendecir a Dios por haber puesto en el mundo unos ricos

---

<sup>10</sup> *Oraisons, homélies et discours* (Oraciones, homilias y discursos), trad. por A. DE STOURDZA, París, 1849, p. 154.

así! Desde que la riqueza y la pobreza se consideran como *institución divina* sólo se puede escoger entre el Padre, tirano temible, y el Padre, patriarca bonachón y tranquilizador<sup>11</sup>

Ahora bien, la verdadera Tradición enseña la tensión auténticamente dialéctica, tan fuertemente señalada por san Gregorio Palamas: no una cosa o la otra, sino una y otra a la vez. Se trata de la tensión entre la humildad *subjetiva* y el hecho *objetivo* de ser co-liturgo, co-creador, co-poeta con Dios. Hay que reaprender las antinomias antaño tan familiares para los Padres de la Iglesia. El hombre dice: «Yo soy imperfecto», y Dios le responde: «Sed perfectos como vuestro Padre que está en los cielos es perfecto». El hombre dice: «Soy polvo y nada», y Cristo le dice: «Vosotros sois dioses, y sois mis amigos». «Sois de la raza de Dios», afirma san Pablo, y san Juan: «habéis recibido la unción del Santo y lo sabéis todo». «Yo llevo los estigmas de mis iniquidades, pero soy a imagen de tu gloria invencible», dice en una síntesis vigorosa el tropario del oficio fúnebre.

El hombre es creado y, sin embargo, no es creado sino «nacido del agua y del Espíritu Santo»; es terrestre y celeste, criatura y dios en proceso de realización. «Un dios creado» es una de las nociones más paradójicas, al igual que la «persona creada» y la «libertad creada». La audacia de los Padres profundiza estas máximas y estos apoteg-

---

<sup>11</sup> Se comprende la violenta reacción de Jacques Prévert:  
«Padre Nuestro que estás en los cielos. Quédate ahí.  
Y nosotros nos quedaremos en la tierra  
Que a veces es tan hermosa  
Con sus misterios de Nueva York  
Y sus misterios de París  
Que bien valen el de la Trinidad»....

mas a fin de «no entristecer» y de «no apagar al Espíritu Santo».

En efecto, la *théosis* oriental no es una solución lógica, no es un concepto, sino una solución de vida y de gracia, solución antinómica como todo carisma, y que se remonta a la antinomia de Dios mismo. Los Padres lo han visto al decir que el Nombre de Dios es relativo al mundo. Cómo Dios mismo puede ser a la vez absoluto y relativo, Dios *de* la historia y Dios *en* la historia, tal es el misterio de su Amor que trasciende su propio carácter absoluto para revelarse Paternidad. Así también las palabras de san Efrén el Sirio: «Toda la Iglesia es la Iglesia de los penitentes y de los que perecen», pueden armonizarse con las palabras de san Simeón el Nuevo Teólogo: «En verdad, es un gran misterio – ¿Dios entre los hombres, Dios en medio de los dioses por deificación?» Sin embargo, es el mismo misterio.

## 2. *La Iglesia y el Mundo*

El Concilio Vaticano II, en el esquema XIII, aborda este misterio al tratar de la gran cuestión sobre *la Iglesia en el mundo*. No obstante, es un punto de partida; el Señor ha puesto la Iglesia en el mundo y le ha encargado una misión apostólica de testimonio y de evangelización. Pero esto no es más que el comienzo de su misión, cuya amplitud obliga a invertir los términos, a entrever el resultado trazando la visión del *mundo en la Iglesia*, lo cual comporta la evaluación exacta, por lo tanto máxima, de la creación humana y de la cultura. Esta reflexión se impone a los teólogos a fin de construir una correcta teología del mundo. Es precisamente la escatología la que invita a profundizar en esta visión, a aprehender toda la realidad absolutamente nueva de la imagen de Dios, redimida en Cristo, a revelar también la naturaleza exacta y el papel de

los ángeles y los demonios en la vida de los hombres; a hacer valer, sobre todo, el hecho de la santidad, como *martyria* y carisma profético en el contexto actual de la historia. Se trata del confrontamiento creador del mundo y de su destino a la luz del plan de Dios sobre él.

En la historia, los Imperios y los Estados «cristianos», al igual que las Teocracias, se derrumban bajo la presión del mundo, que rechaza su pura y simple sumisión a las autoridades eclesiásticas. Todo bien que viola y fuerza las conciencias se convierte en mal y es, según Berdiaeff, «la pesadilla del bien impuesto» en el que la libertad humana, querida por Dios al precio de su muerte, permanece desconocida. Al *compelle intrare* de san Agustín, que debía justificar la institución de la inquisición, se oponen las magníficas palabras de san Juan Crisóstomo: «Aquel que mata a un hereje comete un pecado inexpiable». Mucho antes que Hegel y Nietzsche, san Cirilo de Alejandría oponía a la dialéctica del «Señor y del esclavo» la del «Padre y del Hijo»<sup>12</sup>. Por eso a la *dominación* del mundo, a su sumisión al poder de la Iglesia, se opone la llamada central del Evangelio al «rpto del Reino de Dios», a la violencia cristiana que «arrebata los cielos».

La historia y la escatología se compenetran, existen la una en la otra. El significado de Pentecostés y el de los dones del Espíritu Santo, el sentido universal de la epiclesis, sobre todo escatológica y parusíaca, precisan, según la fórmula de san Máximo, la vocación fundamental de los cristianos en el mundo: «unir la naturaleza creada [el mundo] con la energía deificante increada» (de la cual la Iglesia es la fuente viva). La Iglesia en el mundo cualifica el tiempo y la existencia por el *eschaton*, calificación que juzga toda existencia cerrada, replegada sobre su propia

---

<sup>12</sup> *Tesoro*, 5; P.G. 75, 65-68.

inmanencia, y afirma así la vocación sacerdotal del mismo mundo. El mundo no se convierte en la Iglesia, sino que, en armonía «sinfónica» con la Iglesia, «sin confusión y sin separación», realiza su propia tarea por medio de sus propios carismas.

Actualmente, lo que se llama la «sociedad responsable» se hace consciente de ser el sujeto activo de su destino y de la dimensión universal de la comunión de los hombres. Por eso la Iglesia, dirigiéndose a la sociedad, no se dirige a un cuerpo extraño y separado. Los textos del Vaticano II se dirigen indistintamente a los creyentes y a todos los hombres. La palabra de la Iglesia contiene esa sal y esa semilla que determinarán finalmente su alcance en el seno de las civilizaciones de hoy. Y es porque se acerca, no solamente a los individuos, sino a las naciones y a los pueblos, a fin de suscitar la elección responsable y poner la atención, por ejemplo, en los problemas del reparto de los bienes de la tierra, del tercer mundo o de la automatización.

No existe ningún dualismo ontológico de la Iglesia y del mundo, de lo sagrado y de lo profano; el dualismo es ético: el del «hombre nuevo» y «hombre viejo», de lo sagrado (redimido) y de lo profanado (demonificado). Según los Padres, el hombre es un *microcosmos* pero la Iglesia es un *macro-anthropos*. Es su dimensión cósmica y pan-humana la que, por medio de la *diaconía* cuyo arquetipo es el «buen samaritano», tiende puentes sobre los abismos y suprime toda separación (emancipación, secularización, y por otra parte, nestorianismo o monofisismo) conservando la distinción de las vocaciones. El mundo, a su manera, entra en el *macro-anthropos* de la Iglesia, él es el lugar de las conclusiones últimas, de la *apocatástasis*, esfera de la Parusía y «nueva tierra» en potencia.

En vez de las falsas «sacralizaciones», se presentan las verdaderas «consagraciones»: en Oriente, todo bautizado pasa, en el momento del sacramento de la unción crismal, por el rito de la tonsura que lo *consagra* enteramente al servicio del Señor. Este rito, análogo al rito monástico, invita a cada uno a reencontrar el sentido del monaquismo *interiorizado* que el sacramento enseña a todos. Por el contrario, ya es hora de «desacralizar» todo lo que se ha petrificado, inmovilizado en el circuito cerrado del gueto eclesial. Por otra parte, también es urgente desacralizar el materialismo marxista; no es suficientemente racionalista ni lógicamente materialista. Si el ateísmo contribuye a purificar la idea de Dios en los cristianos, la fe cristiana contribuye a purificar el ateísmo de todo indicio de metafísica ilegítima; también es importante desmitificarlo, a fin de entablar un verdadero diálogo entre compañeros cuyos principios estén claramente definidos.

«Someter la tierra» significa hacerla templo de Dios. Consagrar el mundo es forzarlo a pasar de su estado demoníaco a su estado de criatura de Dios. Ninguna forma de la vida y de la cultura escapa a Dios, al universalismo de la Encarnación. Cristo, imagen de toda perfección, es el único Obispo supremo; es también el único Laico supremo. Ha asumido el sacerdocio, ha asumido también el laicado; por lo tanto, todas las vocaciones, todos los oficios y todas las profesiones del mundo. «Dios ha amado al mundo» en su estado de pecado. La victoria de Cristo, hasta su descenso a los infiernos, adquiere una dimensión cósmica que destruye todas las fronteras. La *théosis* es una noción esencialmente *dinámica*, cuya acción repercute en el cosmos entero, al igual que la doxología que extiende la gloria de Dios sobre todo humano.

Según la cosmología de los Padres, que no tiene nada en común con la ética natural, el universo se encamina

hacia su terminación en la óptica plenaria de la Creación, plenaria, pues, con vistas a la Encarnación. Cristo *reemprende* y concluye, plenifica lo que se había detenido por la caída, y manifiesta el Amor que salva sin omitir nada de su Designio sobre el hombre, co-liturgo, co-obrero con Dios.

Dios está presente en el mundo de manera diferente a como lo está en su Cuerpo. La Iglesia debe explicitar la presencia implícita, hacer lo que san Pablo hizo en Atenas cuando descifró al «Dios desconocido» y lo llamó Jesucristo. La obra de evangelización debe penetrar la obra de civilización, orientarla hacia el Cristo-Oriente.

El bautismo remite a la gran bendición de las aguas y de toda la materia cósmica en el momento de la Epifanía. La celebración litúrgica de las fiestas de la Cruz pone a todo el universo bajo el signo victorioso de Cristo resucitado, y vuelve a situar al mundo en la primera bendición de Dios, reafirmada en el momento de la Ascensión por el gesto litúrgico del Cristo-Sacerdote: «levantando las manos, bendijo». La consagración pone *todo lo humano* en relación con Cristo: «Todo es vuestro y vosotros sois de Cristo».

Los Padres han luchado contra los gnósticos, quienes despreciaban la vida terrestre. Dios no es el «totalmente otro» separado del mundo, sino *Emmanuel* –«Dios con nosotros»–, por eso «toda la creación, expectante, aspira a la revelación de los hijos de Dios». Un bautizado no es diferente del mundo; simplemente, es su verdad y por eso, responsable de su destino. El mundo es un *don* real hecho al hombre desde que lo horizontal encuentra su coordenada vertical.



### 3. La dignidad del hombre y su carisma de creación

San Gregorio Palamas, que se opone enérgicamente a todo desvío de la Tradición, establece, con toda audacia, la primacía del hombre sobre los ángeles. Precisamente su doble estructura espíritu-cuerpo es la que hace del hombre un ser completo y lo sitúa en la cima de las criaturas. Lo que diferencia en su favor al hombre de los ángeles, es que él está hecho a imagen del Verbo encarnado; su espíritu se encarna y penetra toda la naturaleza con sus energías creadoras y «vivificantes», animadas por el Espíritu Santo. Un ángel es «segunda luz», reflejo puro, es mensajero y servidor. Sólo Dios, espíritu absoluto, puede crear *ex nihilo*, mientras que el ángel no puede crear de ninguna manera; pero no así la condición humana. Bíblicamente, Dios es más que Absoluto, es el Absoluto y es su Otro: Dios-Hombre. Es por lo que Dios da al hombre, su imagen, el poder de hacer brotar los valores imperecederos de la materia de este mundo y de manifestar la santidad sirviéndose de su propio cuerpo. Efectivamente, el hombre no refleja como los ángeles, sino que se vuelve luz; la luminosidad de los cuerpos de los santos es normativa –«Vosotros sois la luz del mundo»– y sus aureolas en los iconos lo expresan. Este puesto regio del hombre pone el ministerio de los ángeles a su servicio. Según el sinaxario del Lunes del Espíritu Santo, cada uno de los nueve grados angélicos, durante los nueve días entre la Ascensión y Pentecostés, viene a adorar la humanidad deificada de Cristo.

En una homilía, san Gregorio Palamas precisa así uno de los fines de la Encarnación: «venerar la carne, para que los espíritus orgullosos no osen imaginar que son más venerables que el hombre». Este texto<sup>13</sup>, con una fuerza poco

---

<sup>13</sup> Hom. 16: P.G. 154, 201 D - 204 A.

común, constituye un himno sorprendente al espíritu creador del hombre. Es una bendición plena y sin reserva dada a la creación humana, a la edificación de la Cultura-Culto, y que lleva en sí toda la autoridad de la Tradición de los Padres.

El Reino hará que se desarrolle el germen paradisiaco, detenido en su crecimiento por la patología del pecado que Cristo acaba de curar. Dios libera al hombre del abismo de la caída, y esto es la salvación. Pero, según el Evangelio, salvación significa *curación*: «tu fe te ha salvado». Cristo viene como «Gran Curador» y ofrece la eucaristía como un «remedio de inmortalidad». La curación comporta la *catharsis* ascética, purificación del ser de todo germen demoníaco, pero culmina en la *catharsis* ontológica: restauración de la forma inicial, de la imagen de Dios, y transfiguración real de la naturaleza.

La creación en el sentido bíblico es semejante a la semilla que produce el ciento por uno, y no cesa de progresar: «Mi Padre sigue obrando todavía, y por eso obro yo también» (Jn 5, 17). El mundo ha sido creado *con* el tiempo, lo que quiere decir que aún no está acabado, en germen, a fin de suscitar a los profetas y a los «buenos obreros» a través de la historia y de conducir así el sinergismo del actuar divino y del actuar humano hasta el Día en que el germen llegará a su maduración final. Por eso el mandato inicial de «cultivar» el Edén se abre a las perspectivas inmensas de la Cultura. Salida del culto y de los conventos, en una diferenciación anagógica de sus partes, la cultura con sus propios elementos reconstituye la «liturgia cósmica», preludio ya aquí, sobre la tierra, de la doxología celeste.

En su misma naturaleza, el hombre está predestinado a este ministerio; es «una orden musical, un himno maravillosamente compuesto, al poder todo-creador»<sup>14</sup>. «Tu gloria, oh Cristo, es el hombre, a quien tú mismo has hecho cantante de tu resplandor»<sup>15</sup>. «Iluminado, ya aquí en la tierra, el hombre se vuelve todo milagro. Concurra con las fuerzas celestes en un canto que no cesa; permaneciendo en la tierra, como un ángel, conduce a Dios a toda criatura»...<sup>16</sup>

Cristo devuelve al hombre el poder de actuar. Es el don esencial del sacramento de la unción crismal. San Gregorio de Nisa insiste sobre el poder humano de reinar<sup>17</sup>. Rey, padre y profeta, sus carismas hacen del hombre un demiurgo a su manera.

La preexistencia ideal en Dios de los *logoi* cósmicos, de los arquetipos de todo lo que existe, viene a atribuir un valor muy particular a la acción de estos «obreros con Dios». «Adelantad el advenimiento del día de Dios» (2 P 3, 9-11), «buscad el reino de Dios», significa «preparad» su germinación secreta. Se trata de esos «nacimientos» por la fe que verdaderamente nos pertenecen. Ellos revelan y ordenan el sentido profundo de la historia e impulsan al mundo, preparado y madurado de esta forma, hacia la venida del Señor.

La intensa caridad, purificada por la verdadera ascesis, se impone como destino del hombre. La «ternura ontológica» de los grandes espirituales (san Isaac, san Macario) hacia toda criatura, hasta los reptiles e incluso los demo-

---

<sup>14</sup> SAN GREGORIO DE NISA, P.G. 44, 441 B.

<sup>15</sup> SAN GREGORIO DE NACIANZO, P.G. 37, 1.327.

<sup>16</sup> SAN GREGORIO PALAMAS, P.G., 150, 1.031 A B.

<sup>17</sup> P.G. 44, 132 D.

nios, se acompaña iconográficamente por un contemplar el mundo, un descubrir en él transparentemente el pensamiento divino, un penetrar la cáscara cósmica hasta llegar a la almendra, portadora de sentido. De esta fuente viene el gozo cósmico de la Ortodoxia, su inquebrantable optimismo, la evaluación máxima del ser humano: «Después de Dios, considera a todo hombre como Dios»<sup>18</sup>.

«El Didáscalo divino, dice san Máximo, alimenta eucarísticamente a los hombres de la gnosis sobre los destinos últimos del mundo»<sup>19</sup>. Como una inmensa parábola, el mundo ofrece una lectura de la «Poesía» divina inscrita en su carne. Las imágenes de las parábolas evangélicas o la materia cósmica de los sacramentos no son fortuitas. Las cosas más simples se ajustan a un destino muy preciso. Todo es imagen, similitud, participación en la economía de la salvación, todo es canto y doxología. «Finalmente, las cosas no son el mobiliario de nuestra cárcel, sino el de nuestro templo», dice Paul Claudel.

Los dones y carismas determinan la vocación del hombre: «cultivar» el inmenso campo del mundo, inaugurar toda la gama de las artes y de las ciencias a fin de construir la existencia humana querida por Dios. Ésta no puede estar fundada en la *diaconía*, cuyo sentido bíblico es más que un servicio social, y cuyo término significa justamente acto de curar y restauración del equilibrio. Es también la *koinonía* de todos los hombres, inserta en lo absolutamente nuevo y absolutamente deseable de que nos habla el Apocalipsis.

El pensamiento de los Padres esboza una grandiosa filosofía de la creación. Es mucho más que una simple justificación de la cultura. Cuando se convierte en un

---

<sup>18</sup> *Agraphon* referido por Clemente de Alejandría.

<sup>19</sup> *Questio* 89.

ministerio al servicio del Reino de Dios, la cultura es la que justifica la historia, al hombre y su sacerdocio en el mundo.

#### 4. *La cultura, su ambigüedad y su destino*

«Id y enseñad a todas las naciones», dice el Señor. La Iglesia se ocupa de las almas individuales, pero también está encargada de los complejos nacionales. En la formación de las culturas y civilizaciones, tiene su palabra profética como testimonio que hacer oír. Establece lo trascendente con su propia realidad eucarística, y su mensaje pascual la hace más actual, por encima de toda época. La Iglesia anuncia que Cristo ha venido para transformar a los muertos en durmientes y para despertar a los vivos.

Todo pueblo se apropia una misión histórica, se construye alrededor de ella y tarde o temprano encuentra el designio de Dios. La parábola de los talentos habla de ese plan normativo propuesto a la libertad del hombre. La ética evangélica es la de la libertad y la creación. Exige toda la madurez de un adulto y comporta infinitamente más disciplina ascética, más apremiante obligación y más riesgo que toda la ética de la Ley.

La historia no es autónoma, todos sus acontecimientos se refieren a Aquel que posee «todo poder en el cielo y sobre la tierra». Incluso una palabra como «Dad al César lo que es del César» no tiene sentido más que a la luz de la fe: César no es César sino por relación a Dios. «Si Dios no existe, ¿sigo siendo capitán?», se pregunta en los *Poseídos* de Dostoievsky un oficial a quien se le quería probar que Dios no existe. No se le ha permitido a lo histórico el escapar a su predestino normativo que lo juzga. Tal es el significado de las «crisis» inherentes a toda civilización y que son juicios escatológicos intra-históricos, los *kairoi*, irrup-

ciones de lo trascendente que llaman la atención de «los que tienen oídos»...

Todo dualismo maniqueísta o separación nestoriana, todo monofisismo de lo solo divino o de lo humano, están condenados por la fórmula lapidaria del Concilio de Calcedonia: lo divino y lo humano están unidos sin confusión ni separación. Tal dogma determina la misma unidad sin confusión y sin separación entre el elemento divino de la Iglesia y el mundo, la historia, la cultura. Normativamente, la vida social y cultural debe construirse sobre el dogma, aplicar los principios de una sociología teológica, ya que «el cristianismo es la imitación de la naturaleza de Dios»<sup>20</sup>.

Ahora bien, si la escatología laicizada, secularizada, se priva del *eschaton* bíblico y sueña con la comunión de los santos sin el Santo, con el Reino de Dios sin Dios, es porque se trata de una herejía cristiana, suscitada por los fallos de la misma cristiandad. Ésta, o bien deja a un lado el Reino en provecho de una ciudad cerrada e instalada por completo en la historia, o huye del mundo y se olvida en la contemplación del cielo. El marxismo, en nuestros días, plantea de nuevo y violentamente el problema del sentido de la historia y obliga a la conciencia cristiana a afirmar una continuidad misteriosa entre la historia y el Reino.

La Revolución más grande, la única eficaz, no puede venir sino de la Iglesia cargada de las energías del Espíritu Santo. Por su naturaleza, no puede preconizar ninguna norma canonizada, y por ello goza de la mayor flexibilidad para adaptarse a los contextos locales. Sin embargo, si la Palabra consuela, también juzga, lo cual explica una cierta distancia del Testigo clarividente que condena todo

---

<sup>20</sup> SAN GREGORIO DE NISA, *De profes. christ.*; P.G. 46, 244 C.

compromiso y conformismo, pero cuyo realismo penetrante desvela los elementos demoníacos y dirige el combate. La tarea universal, la más actual, es poner los frutos de la tierra a disposición de todos los hombres sin privarlos de la libertad religiosa y política.

El problema de nuestro tiempo es el de los ricos y los falsos pobres que codician la riqueza. En una civilización tecnicista y mercantil, un poeta, un pensador, un profeta, son seres inútiles. Los artistas y los intelectuales desinteresados constituyen ya una nueva forma de proletariado. En efecto, ante todo, por un impuesto mundial obligatorio, es necesario suprimir el hambre material. Pero sin dejar de pensar después en los hambrientos que saben que no sólo de pan vivirá el hombre. Hay que afirmar con urgencia la primacía de la cultura y del «espíritu de fineza». La sociedad moderna debe proteger a los poetas y a los profetas; la presencia incontestable de los demonios exige un lugar privilegiado para los ángeles y los santos, que son tan reales como los demonios y los demás hombres. Dudar de que el hombre sea capaz de dominar no el cosmos, sino a sí mismo, sería renunciar a lo que constituye su dignidad de hijo de Dios.

Es precisamente en este mundo cerrado donde la firme seguridad de la fe está llamada a abrir brecha, a fin de manifestar la invisible presencia de lo Transcendente, resucitar a los muertos y mover las montañas, arrojar el fuego de la esperanza para la salvación de todos y conectar la vacuidad de este mundo con «la Iglesia llena de la Trinidad»<sup>21</sup>...

Ninguna teología monofisita y desencarnada puede cambiar nada de la magnífica regla de fe de los Padres, ni

---

<sup>21</sup> ORIGENES, *P.G.* 12, 1.264.

minimizar o debilitar los textos más explosivos de la Escritura. Es evidente que precisamente el maximalismo escatológico de los monjes es el que justifica más fuertemente la historia. Porque quien no participa en la salida monástica de la historia, en su brusco paso al eón futuro, por falta de procreación, carga por entero con la responsabilidad de construir la historia positivamente, es decir, de abrirla al pleroma humano: «Preparad el camino al Señor, allanad los senderos»; este camino y estos senderos manifiestan la madurez del hombre.

La teología de los fines últimos presupone una crucifixión del pensamiento y no tiene continuidad directa con la filosofía especulativa: «Anunciamos lo que no llega al corazón del hombre, pero que ha sido preparado por Dios para los que le aman» (1 Cor 2, 9). Tal teología inicia en la magnífica definición de todo cristiano: «el que ama la Parusía» (2 Tim 4, 8). A su luz, los santos, héroes y genios, cuando entran en contacto con lo verdadero y lo último, cada uno a su manera, culminan en la misma y única realidad del Reino.

Pero el hombre nunca es un medio para Dios. Si la existencia del hombre presupone la existencia de Dios, la existencia de Dios presupone la del hombre. La persona humana es el *valor absoluto para Dios*, es su «otro» y su «amigo», del que Dios espera una libre respuesta de amor y de creación. La solución es *teándrica*: la coincidencia de los dos Pleromas en Cristo. Por eso el hombre escatológico no vive una espera pasiva, sino la preparación más activa de la Parusía. Cristo viene «a los suyos» (Jn 1, 11), «Dios entre dioses por deificación», eclosión fulgurante del Pleroma divino en el pleroma humano deificado.

«Quien recibe al que yo enviare, a mí me recibe» (Jn 13, 20). El destino del mundo está pendiente de la actitud inventiva, creadora, de la Iglesia en su arte de presentar el



mensaje del Evangelio a fin de hacerlo acoger por todos los hombres. La cultura, en todos los aspectos, es la esfera directa de esta confrontación, pero su ambigüedad complica singularmente esta tarea.

Históricamente, se ha utilizado la cultura para la predicación del Evangelio, no siendo siempre aceptada como un elemento orgánico de la espiritualidad cristiana. Por otra parte, la dificultad es inherente a la naturaleza misma de la cultura. El principio de la cultura greco-romana es la forma perfecta en los límites de lo finito temporal, lo cual la opone a lo infinito, a lo ilimitado, a la apocalipsis. Sin aceptar la muerte, que pone en tela de juicio a la misma cultura, ésta no acepta tampoco su antídoto que la trasciende, sino que se opone al *eschaton* y se cierra en el transcurso de la historia. Ahora bien, si «pasa la figura de este mundo», hay que reconocer aquí la advertencia de que no se deben crear ídolos, de que no se puede caer en la ilusión de paraísos terrenales, ni siquiera en la utopía de la Iglesia identificada con el Reino de Dios. «Esperábamos el Reino, y lo que llegó ha sido la Iglesia», decía Loisy. La figura de la Iglesia militante pasa, como pasa la figura de este mundo.

Es el fin de la historia, la luz de su balance, lo que ilumina y revela su sentido. Una instalación en la historia, un historicismo que prescinde de su final, así como su negación simplista en un hiperescatologismo que da un salto hasta el fin pasando por encima de la historia, desencarnan a ésta privándola de su valor propio.

La actitud cristiana ante el mundo nunca puede ser una negación, ya sea ascética o escatológica; es siempre una *afirmación*, pero una afirmación *escatológica*: la progresión incesante hacia el término, que en lugar de cerrar, lo abre todo al más allá.

En efecto, la cultura no puede gozar de un desarrollo infinito, porque no es un fin en sí misma; objetivada, se transforma en un sistema de apremios; en todo caso, cerrada en sus propios límites, su problema no tendría solución. Tarde o temprano, el pensamiento, el arte, la vida social, se detienen en su propio límite, y es entonces cuando se impone la elección: instalarse en el infinito vicioso de su propia inmanencia, embriagarse de su vacuidad o sobrepasar sus limitaciones opresoras y reflejar lo trascendente con una transparencia como la del agua clara. Así lo ha querido Dios: su Reino sólo es accesible a través del caos de este mundo; no es un trasplante extraño para el ser del mundo, sino la revelación de la profundidad nouménica, escondida, de este mismo mundo.

Un científico que estudia la desintegración de los átomos puede reflexionar sobre la integración eucarística del mundo en el cuerpo de Cristo resucitado. La oración de Jesús purificará naturalmente su mirada y lo iniciará en las maravillas de los ángeles, desvelará ante sus ojos asombrados la «llama de las cosas» en la materia misma de este mundo.

El arte debe escoger entre vivir para morir o morir para vivir. El arte abstracto en su más alto grado vuelve a encontrar la libertad, libre de todo prejuicio o academicismo. La forma *externa*, figurativa, es deficiente, pero el acceso a la forma *interna*, portadora de un mensaje secreto, está cerrado por el ángel de la espada resplandeciente. El camino no se abrirá más que con el bautismo *ex Spiritu Sancto*, y eso es la muerte del arte y su resurrección, su nacimiento en el arte epifánico cuya expresión culminante es el icono. El artista sólo encontrará su verdadera vocación en un arte sacerdotal, realizando un sacramento teofánico: pintar, esculpir, cantar el Nombre de Dios, es uno de los lugares al que Dios desciende y en el que establece su morada. No se

trata de puntos de vista o de escuelas: «La gloria de los ojos es ser los ojos de la paloma»<sup>22</sup>, se mira «hacia adelante» ya que Cristo «no está en lo alto» sino «delante», en la espera del encuentro. Lo absolutamente nuevo viene del resurgimiento escatológico: «recordamos lo que viene», dice san Gregorio de Nisa de acuerdo con la anámnesis eucarística.

En filosofía, la reducción fenomenológica separa lo esencial de lo accidental y de lo fáctico. Las esencias remiten a un sujeto transcendental; es a su mirada pura, a su intuición apodíctica como aparece el mundo en forma de fenómeno. Pero lo transcendental implica una multiplicidad, con lo que la separación sujeto-objeto persiste; incluso si constituye y produce esencias, lo transcendental no es lo uno o lo único. El *cogito* no es, pues, la última realidad, no es lo absoluto. ¿Sería posible una final, una última reducción? Sí, cuando reducir significa entender como relativo y que todo lo relativo no puede pensarse más que en relación con lo Absoluto. Más allá de la última reducción, dos cosas son ciertas: el yo, que no es lo Absoluto, y lo Absoluto, que es completamente distinto del yo, como dice san Agustín: «Conozco a Dios y el alma, y nada más».

San Buenaventura ofrece su fórmula: *Deus non est, Deus est*; toda negación de Dios, toda falsa absoluteidad, todo ídolo, sólo existen en función del verdadero y único Absoluto. Para Occidente, el mundo es real y Dios es dudoso, hipotético, lo cual incita a forjar argumentos sobre su existencia. Para Oriente, el mundo es lo dudoso, lo ilusorio y el único argumento de su realidad es la existencia auto-evidente de Dios. La filosofía de la evidencia coincide con la filosofía de la Revelación. La evidencia, con su certeza

---

<sup>22</sup> SAN GREGORIO DE NISA, P.G. 44, 835.

en el sentido del Memorial de Pascal, es el tipo mismo del verdadero conocimiento sometido al fuego de la apófasis.

Si el hombre piensa a Dios, es porque se encuentra ya en el interior del pensamiento divino, es porque ya Dios se piensa en él. Sólo se puede ir a Dios partiendo de Él. El contenido del pensamiento sobre Dios es un contenido epifánico, se acompaña de la presencia evocada.

Sin embargo, el misterio de la voluntad pervertida, «misterio de iniquidad», permanece entero. Si la « semejanza ética » puede pasar a la desemejanza radical, la semejanza ontológica « con la imagen » queda intacta; incluso la libertad en su última rebeldía, la libertad transformada en arbitraria, permanece real, pudiendo llegar sus transgresiones hasta la iniquidad-locura. La evidencia no fuerza la voluntad, como tampoco la gracia la toca si no es en función de su libertad. A las órdenes de un tirano responde la sorda resistencia de un esclavo; a la llamada-invitación del Dueño del banquete responde el libre consentimiento de quien sólo así se constituye en elegido.

Si reflexionásemos en la acción del Espíritu Santo en los últimos tiempos, tal vez pudiéramos ver precisamente su función de «dedo del Padre», de Testigo: una sugerencia, una invitación decisiva dirigida a todas las formas de cultura con el fin de hacerlas comprender su intencionalidad original y de hacerlas culminar en la opción última del Reino.

San Pablo nos da el criterio del único fundamento: Jesucristo. «Las obras de cada uno serán manifiestas... y el fuego será el que dé a conocer la calidad de las obras de cada uno»... Y así también para el hombre mismo: «será salvado, pero a través del fuego». Hay «obras que resisten al fuego». No se trata, pues, de la pura y simple destrucción de este mundo, sino de una prueba. Lo que resiste presenta la calidad exigida por los carismas y entra a for-

mar parte como elemento constitutivo de la «nueva tierra». Antiguamente, el arca de Noé se salvó «a través de las aguas». La imagen simbólica del arca deja entrever lo destinado a sobrevivir y, en esta visión profética, representa el gran paso hacia el Reino «a través del fuego».

La cultura, en su término, es penetración de las cosas y de los seres en el pensamiento de Dios sobre ellos, revelación del *logos* de los seres y de su forma transfigurada. El icono lo hace, pero se sitúa más allá de la cultura como «una imagen conductora», pues ya es visión directa, ventana abierta al «octavo Día».

Berdiaeff ha centrado su reflexión en el conflicto aparente entre la Creación y la Santidad; estaba sorprendido por la coexistencia, en el siglo XIX, de un gran santo, Serafín, y de un gran poeta, Puskin, quienes se ignoraban entre sí aun siendo contemporáneos. Y ha encontrado la solución en el *paso de los símbolos a las realidades*. Ministro, general, profesor, obispo, son símbolos, funciones; por el contrario, un santo es una realidad. Una teocracia histórica, un Estado cristiano, una República, no son más que símbolos; «la comunión de los santos» es una realidad. La cultura es un símbolo cuando colecciona las obras y constituye un museo de productos petrificados, de valores sin vida. Los genios conocen la profunda amargura de la distancia existente entre el fuego de su espíritu y sus obras objetivadas. Tal vez, hasta es imposible una cultura cristiana. Efectivamente, los grandes logros de los creadores son los grandes fracasos de la creación, *pues no cambian el mundo*.

La paradoja de la fe cristiana es que estimula la creación en este mundo; pero en su fase final, por su dimensión escatológica, hace estallar el mundo, obliga a la historia a salir de sus esquemas. Aquí, no es el camino el imposible, sino que es lo imposible el camino, y los caris-

mas lo realizan: «el poder divino es capaz de inventar... una vía en lo imposible»<sup>23</sup>. Son las irrupciones fulgurantes del «totalmente otro» que proceden de sus mismas profundidades. Todas las formas de la cultura deben tender a este fin, que participa de los dos eones, cuya revelación de cada uno tiene lugar a través del otro; y ese es el paso del «tener» terrestre al «ser» del Reino. El mundo en la Iglesia es la «Zarza ardiente» inserta en el corazón de la existencia.

El científico, el pensador, el artista, el reformador social podrán reencontrar los carismas de un Sacerdocio Regio, y cada uno en su terreno, como «sacerdote», hacer de su investigación una obra sacerdotal, un *sacramento* que transforme cualquier forma de la cultura en lugar *teofánico*: cantar el Nombre de Dios por medio de la ciencia, del pensamiento, de la acción social (el «sacramento del hermano») o del arte. A su manera, la cultura se une a la liturgia, hace oír la «liturgia cósmica», se vuelve *doxología*.

Antiguamente, los santos Príncipes eran canonizados no en virtud de su santidad personal, sino por su fidelidad a los carismas del poder real al servicio del pueblo cristiano. Entramos en los tiempos de las últimas manifestaciones del Espíritu Santo: «En los últimos días, dijo Dios, derramaré mi Espíritu sobre toda carne...», en lo cual bien se puede presentir la canonización de los científicos, pensadores o artistas, de aquellos que han dado su vida y mostrado su fidelidad a sus carismas del Sacerdocio Regio y que han creado obras al servicio del Reino de Dios. El carisma profético de la creación suprime, así, el falso dilema: la Cultura o la Santidad, y establece la Cultura-Creación y la Santidad; más aún, este carisma establece la forma particular de una Santidad de la Cultura misma. Es

---

<sup>23</sup> SAN GREGORIO DE NISA, P.G. 44, 128 B.

«el mundo en la Iglesia», la vocación última de su metamorfosis en «nueva tierra» del Reino.

Otro dilema más falso aún se abre paso en nuestros días: Cristo en la Iglesia o Cristo en el Mundo. No se trata de adaptar la Iglesia a la mentalidad del mundo, se trata de adaptar la Iglesia y el mundo de hoy a la Verdad divina, al Pensamiento divino sobre el mundo actual. Dios no está más lejos de nuestro tiempo que de otra época, pero su presencia es más particularmente sensible en todo verdadero encuentro inter-humano, que es el que construye a su manera el *macro-anthropos* y da lugar a la Iglesia. Cristo envía su Iglesia en la historia para hacerla, en los diferentes momentos de esta historia, el lugar de su presencia, para ofrecer a *todos* un vivir el hoy de Dios en el hoy de los hombres.

La presencia de Cristo es universal; sin embargo, la Iglesia es el Cuerpo de Cristo, y Cristo la invita a pasar de las formas simbólicas a la realidad explosiva del Evangelio, a volverse ante todo esta fulgurante doxología arrastrada por el dinamismo liberador del Espíritu Santo, del que nos habla el Apocalipsis y que nadie podrá ignorar en este caso.

### 5. *La cultura y el Reino de Dios*

Dice san Pablo: «somos colaboradores con Dios», y el Apocalipsis: «las naciones traen su gloria y su honor»; no entran, pues, en el Reino con las manos vacías. Podemos creer que todo lo que acerca el espíritu humano a la verdad, todo lo que expresa en el arte, todo lo que descubre en la ciencia y todo lo que vive con un acento de eternidad, todas estas cimas de su genio y de su santidad entrarán en el Reino y coincidirán con su verdad, como la imagen genial que se identifica con su original.

Incluso la belleza majestuosa de las cumbres nevadas, la caricia del mar o el oro de los campos de trigo se convertirán en ese lenguaje perfecto del que a menudo nos habla la Biblia. Los girasoles de Van Gogh o la nostalgia de las Venus de Botticelli y la tristeza de sus Madonas encontrarán su serena plenitud cuando la sed de los dos mundos se aplaque. El elemento más puro y misterioso de la cultura, la música, en su punto culminante, se desvanece y nos deja ante lo Absoluto. En la Misa o el Requiem de Mozart, se oye la voz de Cristo, y la elevación alcanza el valor litúrgico de su presencia.

Cuando es verdadera, la cultura, extraída del culto, vuelve a encontrar sus orígenes litúrgicos. En su esencia, es la búsqueda de lo único necesario que la conduce fuera de sus límites inmanentes. Por medio de este mundo, se erige en Signo del Reino, flecha fulgurante vuelta hacia el porvenir: con la Esposa y el Espíritu dice: «¡Ven, Señor!» Como san Juan el Precursor, su astro se abisma en la luz resplandeciente del Mediodía parusíaco.

En la eterna liturgia del siglo futuro, el hombre, mediante todos los elementos de la cultura, pasados por el fuego de las purificaciones últimas, cantará la gloria de su Señor. Pero ya, aquí abajo, el hombre de una comunidad, el científico, el artista, sacerdotes todos del Sacerdocio universal, celebran su propia liturgia en la que la presencia de Cristo se manifiesta según la medida de la pureza de su receptáculo. Como iconógrafos hábiles, trazan, con la materia de este mundo y la luz tabórica, toda una realidad nueva en donde lentamente se hace transparente la figura misteriosa del Reino.



## CAPITULO VII

# El arte moderno a la luz del Icono

La teología occidental desde sus orígenes ha manifestado una cierta indiferencia dogmática en cuanto al alcance espiritual del arte sagrado, a esta iconografía que, a pesar de su amplio martirilogio, tanto se venera en Oriente. Sin embargo, providencialmente, el arte occidental llegó, aunque tarde, al pensamiento teológico y, hasta el siglo XII, ha permanecido fiel a la Tradición común tanto en Oriente como en Occidente. Esta tradición única vivió plenamente en el magnífico arte románico, en el milagro de la catedral de Chartres, en la pintura italiana que continúa cultivando la manera bizantina.

Pero, a partir del siglo XIII, Giotto, Duccio, Cimabue, han introducido la facticidad óptica, la perspectiva, la profundidad, el juego del claroscuro, el efecto. El arte se vuelve más refinado, más pensado en su elemento inmanente, pero menos orientado a la aprehensión de lo trascenden-

te<sup>1</sup>. Estudios recientes descubren incluso en la visión de Fray Angélico una fuerte influencia del intelectualismo dominicano. Rompiendo con los cánones de la tradición, el arte ya no está integrado en el misterio litúrgico. Abandona su «biosfera» celeste, siendo cada vez más autónomo y subjetivo. Los vestidos de los santos ya no hacen sentir bajo sus pliegues los «cuerpos espirituales» e incluso los ángeles aparecen como seres hechos de carne y hueso. Los personajes sagrados se comportan exactamente como todo el mundo, se les viste y sitúa en el ambiente contemporáneo del artista. Un paso más y el relato bíblico, el acontecimiento milagroso, no serían más que una ocasión para realizar perfectamente un retrato, una anatomía, un paisaje. El coloquio de espíritu a espíritu desaparece, la visión de «la llama de las cosas» cede el sitio a la emoción, a los arrebatos del alma, al enternecimiento. Para Mauricio Denis, Leonardo de Vinci es el precursor de los Cristos del género Muncanscy, Tissot, y al final de la misma línea emocional, vendrán las imágenes actuales del «Sagrado Corazón». Igualmente, cuando un crucifijo, por su intencionado realismo, hiere el sistema nervioso, el misterio indescriptible de la Cruz pierde su poder secreto, se borra. Cuando el arte olvida el lenguaje sagrado de los símbolos y de las presencias y trata plásticamente «temas religiosos», el hálito de lo trascendente no lo atraviesa.

---

<sup>1</sup> El Cristo bizantino, *elkomenos*, humillado y sufriente, lleva en sí mismo el grado supremo que lo hace Señor de todas las cosas. San Juan Crisóstomo lo dice: «Miro a Cristo crucificado y veo al Rey». Por el contrario, en el arte occidental posterior al siglo XIII, Jesús, el hombre de los dolores, en el corazón mismo del dolorismo, parece abandonado por el Espíritu Santo, como el Cristo de Andernach, de Colonia, el Cristo Devoto de Perpignan. La búsqueda del realismo en el siglo XV se proyecta más aún en la imagen del sufrimiento y de la muerte, y se rinde culto a las cinco llagas, a la Santa Sangre, a los instrumentos de la pasión; es el Cristo abandonado esperando su suplicio y la Virgen de *Pietà*, que no se siente amparada por ninguna Paloma en su herida.

Desde la segunda mitad del siglo XVI, los grandes estilistas, como Le Bernin, Le Brun, Mignard, Tiépolo, se ejercitan en temas cristianos con una total ausencia de sentido religioso. Hoy el arte llamado sagrado que encontramos en las iglesias es el más desprovisto de su dimensión sagrada. Demos la palabra a un teólogo occidental: «Toda la controversia sobre 'el arte sagrado' que actualmente está haciendo furor en Occidente se mueve en un terreno y se debate en una alternativa igualmente reveladores de la total heterogeneidad que existe entre las artes sagradas de Oriente y de Occidente. Más exactamente, lo que esto muestra es, ante todo, que el arte religioso de Occidente, sea cual fuere la concepción que se tenga de él, no tiene absolutamente nada de sagrado, en el sentido en que los iconos sí son sagrados. Es un arte funcionalmente subjetivo cuya misión es la de expresar el sentimiento religioso... Todo ilustra admirablemente el hecho de que el arte religioso en Occidente no está incorporado a la liturgia y que ni siquiera se tiene la noción de que pudiera estarlo... Ya no hay, por el momento, altar en San Vital (Rávena) ni objeto litúrgico en general. Sin embargo, estamos evidentemente en una iglesia, en donde todo espera los santos misterios. En nuestras mejores y más mediocres iglesias, desde la época gótica más o menos, se puede celebrar la misa todos los días; encontraremos con qué excitar o aplacar la devoción personal, pero nada difiere de un taller o de un museo, nada reúne aquí en el misterio las pinturas o las esculturas que hay en las paredes»<sup>2</sup>.

Con el fin del siglo XVIII, el arte pierde visiblemente el lazo orgánico entre el contenido y la forma, y se hunde en la noche de las rupturas. Ciertamente, el arte sigue siendo complejo, y afortunadamente salvaguarda todas las ten-

---

<sup>2</sup> L. BOUYER, *Los católicos occidentales y la liturgia bizantina*, en «Dios Vivo», nº 21.

dencias, pero el predominio de algunas modifica su rostro. Seguiremos únicamente la evolución de la que acaba en la abstracción pura.

Cuando el «conocer» deja de ser una actitud de adoración, una comunión orante, el conocimiento se separa de la contemplación. Se renuncia a la profundización en la interioridad yendo hasta el encuentro de lo Transcendente y, en ello, de toda realidad que se estremece de vida, en provecho de un «saber para poder» y del crecimiento de tal poder sobre las cosas de este mundo. Pero, entonces, el ser se vacía de su contenido esencial, pierde su raíz celeste, se desnaturaliza, se desacraliza y la conciencia no descubre el *Dasein*, el estar allí, sino para revelarlo como «ser para la muerte», rodeado por la nada. Se destruye lo real disociando sus elementos, suscitando discontinuidades infranqueables. Al hombre sólo le queda la espiritualidad del alma, funcionalmente acósmica, o un moralismo de voluntad que, tanto la una como el otro, le impiden el logro transfigurante de la materia. Una filosofía esencialista, con sus sustancias cerradas, regidas por el principio de causalidad, o un pensamiento existencialista, con sus transcendencias sin profundidad ontológica, no pueden abrirse al dinamismo energético de las similitudes y de las participaciones auténticamente divinizadoras. La liturgia cósmica ya no encuentra poetas porque la opacidad de los cuerpos no está sembrada con la luz tabórica y la gloria ya no aflora en una naturaleza desafectada.

El arte sufre la influencia de las «dominantes» del mundo y de su sabiduría. El artista, consagrado más que nunca a la soledad, busca una especie de «superobjeto», de «superrealidad», pues para él la simple realidad ya no se puede expresar directamente. De manera heroica, pero también desesperada, se esfuerza en volver a encontrar ese lado secreto eliminado de las cosas de este mundo.

Queriendo conocer el objeto secularizado, se pierde su misterio; a su vez, la sola búsqueda por reacción, por desesperación, de ese misterio, hace perder la cosa y conduce a la abstracción docetista, al juego fantasmagórico de las sombras sin cuerpo.

Se puede fijar aproximadamente la fecha de la ruptura con el pasado producto del Renacimiento y el nacimiento del arte moderno, de la exposición en Nadar, en 1874. La pintura independiente, funcionalmente subjetiva, que va desde la profunda inquietud de Cézanne a la trágica angustia de Van Gogh, muestra una necesidad de renovación que intenta manifestar estados del alma siempre insatisfechos. El impresionismo y el expresionismo transmiten las reacciones subjetivas de la retina o del sistema nervioso del artista. Es una pintura de lo circunstancial, de lo ocasional interpretado emotivamente. El objeto emulsionado se dispersa en un plasma luminoso y cromático. La técnica de la pincelada dividida y yuxtapuesta persigue las vibraciones coloreadas de la luz y busca la síntesis en la captación del instante. El cubismo, por su parte, descompone la unidad viva en sus elementos geométricos y reconstruye el cuadro cerebralmente como un problema matemático. Abandona los juegos de luz y de color y analiza el objeto tal como se presenta a la imaginación, situado en un espacio reducido a dos dimensiones, o, al contrario, multidimensional como el átomo de los físicos. El surrealismo desrealiza este mundo y le superpone otro, inventado, llegando hasta perfilar un «aura super-existencial». El arte se emancipa de todo «canon», de toda regla; cuando es «teúrgico», se abandona a las fuerzas mágicas del encantamiento, a falsas transcendencias, verdaderos «abortos metafísicos». Se ponen en boga las máscaras negras, el poder arrebatador de la mescalina, las imitaciones del falso simbolismo oculto, las composiciones

inspiradas en el hormigón armado, en el átomo y en los fuegos artificiales, las imágenes plásticas de la velocidad pura, la escultura de alambres. La enorme presión del universo «pringoso y asfixiante» engendra el baile moderno, una marcha endiablada pero que no conduce a ninguna parte. Es la terrible libertad de todo artista para representar el mundo a imagen de su alma devastada, llegando hasta la visión de una inmensa letrina rebosante de monstruos desarticulados. Por todas partes sorprende la discontinuidad de ritmos bruscos, sincopados, la disolución de las formas y la desaparición del contenido preciso, del sujeto, del rostro, del sentido de las palabras en la poesía o de la melodía en la música.

Para la conciencia moderna «de facetas», el objeto no existe bajo su forma única sino que reviste múltiples aspectos. Antes de desaparecer, el objeto se encabrita en una última agonía, parece retorcido y convulsionado. El contenido de las cosas y la epidermis de los rostros se descomponen, todo se presenta en pedazos, atomizado, desintegrado. La realidad percibida de esta forma refleja una conciencia desgarrada, y al mismo tiempo se contamina de ella. El hombre ya no es dueño de las tendencias anárquicas de la naturaleza. Ya no las ordena con su espíritu sino que las graba y las agrava con su negativa a intervenir. Antaño, las cosas preguntaban, como a la espera, y el artista respondía haciéndolas vivir plenamente bajo su mirada creadora, devolviéndoles su virginal inocencia, haciéndolas volver «a su lugar», hacia su candor e ingenuidad. El artista moderno, antes de mirar el mundo, cuestiona su alma y aplica su visión «desintegradora» a las cosas, se hace cómplice de la antigua rebelión que quiere liberarse ante todo del Sentido y de todo principio normativo. Semejante vuelta hacia el caos primordial acelera el deterioro del tiempo y retrae el ser hasta la indi-

gencia de la nada. La materia se disuelve perdiendo sus contornos, es vista como el átomo temporal al que se le ha arrebatado el tiempo y, por tanto, la vibración del rostro vivo, la confianza de la mirada. Cada uno de sus fragmentos comienza a vivir en una existencia particular. El célebre Saturno de Goya corroe la sustancia del hombre. En la época de las convulsiones de finales de la Edad Media, por las brechas que se abrieron, surgieron vientos sulfurosos portadores del bullicio de los deseos liberados y la eterna divagación de la codicia. Los poderes irracionales y demoníacos irrumpen y afluyen por todo el mundo. El hombre de Goya está acechado por los monstruos que emergen de su subconsciente; en Bosch, incluso el camino paradisiaco toma la forma de un largo, un interminable túnel oscuro en el que se inspirarán Kafka y Freud. El camino es tenebroso, asfixiante, y muy incierto en cuanto a su salida. Pero el hombre, desde el punto de vista de Picasso y de su «línea de crueldad», no es más tranquilizador. Así es, probablemente, como los demonios deben ver el mundo en una óptica oculta, vacía de la inaccesible imagen de Dios.

La nivelación universal pulveriza lo Único, la Idea, lo Sagrado, y los sustituye por la magia de un movimiento que se arremolina sobre sí mismo, descentrado. Ya no es la eternidad lo que el pecado ha fragmentado en tiempo, es el tiempo fragmentado en nada. ¿No sería el infierno un fragmento de tiempo subjetivo extendido y fijado eternamente, un sueño sin soñador, el refugio último de lo inexistente? La existencia ultra-moderna no conoce ni el advenimiento ni el crecimiento del ser, ni la sucesión progresiva de acontecimientos, sino que esconde una coexistencia de quiebras, de trozos que se recubren unos a otros sin ligazón ni continuación ordenada. El tiempo orientado hace sitio a la simultaneidad, a la instantaneidad, al futu-

rismo, y se retrae a una pseudo-escatología de la vuelta a lo elemental. Finalmente, un cadáver no se mueve, se tiende. Dostoievsky ya profetizaba que el hombre perdería hasta su forma exterior si perdía su fe en la Integración divina. Antaño, los grandes Maestros, tratando cualquier parcela del ser, daban la impresión de tener entre sus manos el mundo palpitante de vida en su totalidad. Ahora en cuadros inmensos el mundo se limita a la pobreza de algunos fragmentos.

Miremos la célebre Bárbara de bronce, de Jacques Lipchitz. No tiene epidermis, lo que se ve corresponde a un rostro, pero no se le parece en nada. El escultor se ha situado dentro de Bárbara y transmite sensaciones internas. Traspasa la impresión cenestésica a imagen visual. La maraña de hilos, nudos, promontorios y agujeros debe revelarnos las sensaciones de Bárbara que viene a nuestro encuentro. Su interioridad se traduce sin ninguna analogía con la naturaleza habitual. Es un arte cerebral que no busca un sentido o el misterio del destino, sino la función, la relación, la dependencia. Así, el escultor Henry Moore se ocupa de la proyección de una sustancia en otra y se pregunta en qué se convierte el cuerpo humano construido en piedra. Así es también la pintura intra-óptica o la mística corpuscular de Salvador Dalí o de Francis Picabia.

El arte no figurativo, informal, abstracto, suprime todo soporte ontológico negando todo objeto concreto. No es una manzana roja sino el color rojo en sí, una mancha coloreada en la que el artista proyecta un significado comprensible sólo por él mismo.

Schopenhauer decía que todas las artes tienen una tendencia secreta a la «musicalidad». Ahora bien, la música, entre las artes, es la única que no presenta ninguna imitación de las formas de este mundo. A pesar, o, quizá, gracias a esta ausencia, Kandinsky, Malévitch, Kupka,



Mondrian, siguen el deseo de Mallarmé: «tomar prestado a la música sus leyes y sus poderes». Violonchelista cualificado, Kandinsky llama a sus ensayos «improvisaciones» y a sus obras acabadas «composiciones». Kupka diseña «Fuga en dos colores» y «Cromatismo cálido». Paul Klee, músico y compositor, persigue en su pintura unas metamorfosis en perpetuas germinaciones líricas o explosivas. Por el contrario, el músico Scriabin hablaba de una «sinfonía de luz» y de sonidos que suscitaban asociaciones de colores. Estaba apasionado por la idea de la «luz fluyente» asociada a los sonidos y desarrollándose en el tiempo. Survage, Béothy, Cahn, Valensi realizan este sueño en cintas cinematográficas y lo experimentan con «ritmos coloreados»; Richter llega incluso a hacer películas abstractas.

La «música concreta» elimina la melodía, la armonía, el contrapunto. Mientras que, según Mozart, el todo de la melodía precede a su diferenciación en partes, la fragmentación pasa a la yuxtaposición de las sonoridades aisladas, a la discontinuidad del género de Stravinsky, y, por último, a la pura vibración y al caos de los ruidos liberados. Es sintomático que Boris Bilinsky, en sus investigaciones sobre la «continuidad de las formas y de los colores sin tema», ilustre precisamente a Debussy y Ravel, en los cuales ya aparece un mosaico musical, una sucesión de piezas sin la necesidad de un lazo orgánico.

El pintor Tchourlanis (antes de acabar su vida en un sanatorio) traduce, en sus «cuadros-sonatas» sin tema, su «sensibilidad musical del mundo». Malévitch ha sentido en sí mismo una mística de la noche en donde el mundo se recrea tal como podría ser. Es la «medianoche» de Mallarmé y su «gota de nada». Creador del «suprematismo», Malévitch busca la intensidad suprema de la «ausencia». El espacio liberado de toda trama se vuelve «un continente sin dimensiones, sin componentes espaciales, una forma

apriorística pura sin sujeto ni objeto». En él la diagonal traduce la idea del movimiento en la vacuidad. Es una abstracción depurada al extremo y que encuentra su signo en un cuadrado negro sobre un fondo blanco. Escribe *Die Gegenstandlose Welt*, «El Mundo de la no-representación», y habla del mundo de la idealidad pura despojada de toda realidad representable. François Kupka estudia teología, aprende hebreo para leer la Biblia y sirve de medium en sesiones de espiritismo. Orfista, pinta la «Fuga en rojo y azul» y traspasa sus experiencias metafísicas por medio de signos geométricos y de una afectividad abstracta. El mundo cerebral e ideal se opone violentamente al mundo real y percibido. Los planos verticales repelen el peso del espacio...

En todos estos artistas, la pintura «no figurativa» sólo conoce proporciones y relaciones constructivas, una pura rítmica de los planos coloreados, de las líneas discursivas y de los valores plásticos. Kandinsky ha expuesto este misticismo exangüe en su libro, muy débil filosóficamente, titulado *De lo espiritual en el arte*. Mondrian, miembro de la «Sociedad de Teología», calvinista holandés, busca lo trascendente en la estricta relación de las líneas encontrándose con el ángulo recto. En Paul Klee, más que en los demás, se siente la sed de penetrar la esfera pre-mundial, el *tohû wâ bohû*, el abismo sin forma ni contenido del que nos habla la Biblia, la potencialidad pura e ideal. Piensa que los artistas elegidos descienden hasta ese lugar secreto donde las potencias premundiales alimentan toda evolución posible. Y es que la forma actual, para Klee, no es el único mundo posible. Se adivina la tentación demiúrgica de presentir y de imaginar un cosmos diferente del que Dios ha creado. Del mismo modo, el surrealismo del tipo de André Breton, Max Ernst, Picabia, fuerza las puertas de lo irracional por sus «extrañamientos sistemáticos», y la

curiosidad que se despierta busca el nudo secreto de las cosas –*Ding an sich*– haciendo abstracciones de las mismas cosas. Ahora bien, san Gregorio Nacianceno advierte: «Ay de la inteligencia que ha mirado con hipocresía los misterios de Dios»<sup>3</sup>...

Para Iavlensky, amigo de Kandinsky, el arte expresa «la nostalgia de Dios». La diagonal de Malévitch, o el movimiento de las líneas que se cortan en el ángulo recto, se detienen ante el cuadrado, signo geométrico ideal de lo Absoluto según Mondrian. En los grandes fundadores del arte abstracto, el deseo de penetrar por detrás el velo del mundo real es visiblemente de naturaleza «teosófica», oculta. «En el escalón superior, escribe Paul Klee, está lo misterioso». ¿Nueva era del conocimiento de Dios? Quizá, pero se sitúa fuera del Dios encarnado, es un conocimiento de la ideal y abstracta deidad al margen del Sujeto divino...

Más inquietantes aún son las formas del «existencialismo artístico». El inconsciente sueña con el espacio curvo y con la cuarta dimensión. Pero la naturaleza bien podría vengarse engañando la curiosidad de los hombres. La imaginación embriagada con sus ilimitadas posibilidades introduce la alucinación y el delirio para desembocar en al arte bruto de Dubuffet, en el arte primitivo de los enfermos mentales, en las «pesadillas místicas» de Hernández, en el bestiario de Kopac, en los «constructores de quimeras» de Giraud, en el primitivismo absoluto. Recordamos las palabras de André Gide: «El arte nace de obligaciones y muere en libertad». La violencia sexual aparece en pintores como Goetz y Osorio, o escultores como Pevsner, Arp, Stahly, Etienne Martin. Junto a los «collages» y la escritura automática, el ilogismo de Max Ernst o Dalí casa

---

<sup>3</sup> Or. XXXI, 8. P.G. 36, 141 B.

la exactitud fotográfica de los objetos con el cambio de su función, por ejemplo «el reloj líquido». En Pollok y toda la escuela americana de la *Action Painting*, la finalidad del automatismo de la velocidad es la de excluir la conciencia. Los colores son arrojados a la tela sin que ni siquiera la toque el pintor para evitar toda intención, incluso inconsciente.

Georges Mathieu dibuja sobre un estrado, en estado de trance, al son de una música concreta. Una tela inmensa -10 m- se cubre en el espacio de una hora. Los tubos se revientan, los colores que brotan de ellos se proyectan, por así decir, solos, en conformidad con el ambiente mágico de trance. Al final, el artista se encuentra en un estado de completa postración. La espontaneidad impulsiva de las entrañas raya con el caos preconsciente. Por una profanación que parece deseada, los grandes paneles de Bernard Buffet son muy sintomáticos. Su único tema muestra pájaros monstruosos, con una mirada de una inmovilidad cadavérica y que pisotean el cuerpo femenino desnudo. Todos los velos, incluso anatómicos, son arrancados, y las posturas, muy estudiadas, reflejan la profanación última y obscena del misterio del ser humano. Ante estos paneles, con su olor específico a putrefacción, viene a la memoria un pasaje de la *Escala* de san Juan Clímaco: un santo, «habiendo visto la belleza femenina, ha llorado de felicidad y ha cantado al Creador... Tal hombre ya ha resucitado antes de la Resurrección de todos».

Si se quiere imaginar la decoración mural del infierno, hay más de un arte en nuestros días que responde a ello. El «Astuto» bíblico, que Lutero traduce por «el que frunce la nariz», ha hecho de su existencia la amarga profesión de burlarse del ser. Se puede hacer incluso con una buena conciencia y gusto, como artista, e imperceptiblemente para sí mismo y para los demás. Se trata de una resistencia

«a la imagen y semejanza de Dios», más aún, al Dios «Filántropo» que penetra su rostro humano con su luz. El arte abstracto, por su naturaleza, no tiene en sí nada que haga conocer «la Palabra hecha carne». ¿Qué puede decir sobre la Eucaristía, la transfiguración del cuerpo, la resurrección de la carne? Una luz tabórica sin Cristo, la luminiscencia de los santos sin los santos, es el rayo cautivo de un espejo mágico, signo infernal de implenitud e impotencia.

Entre los diversos enfoques filosóficos posibles, la concepción sofiológica es la más apropiada para definir la naturaleza del arte abstracto. Según esta doctrina en su expresión más clásica, más profundo que el aspecto fenoménico, móvil y cambiante del ser, es su fundamento «ideal» en el sentido platónico del término. Está constituido por principios ideales, normativos, llamados también los *logoi* de las cosas y de los seres. Este mundo ideal, que existe por encima de la forma temporal y espacial del ser que estructura y penetra, es llamado la *Sophía* (Sabiduría) creada. Creada y terrestre, a imagen de la *Sophía* celeste e increada que, según las enseñanzas patrísticas, reúne las ideas de Dios, su voluntad creadora sobre el mundo. Las dos *Sophía* están radicalmente separadas sin posible confusión. La realidad ideal, creada, ontológicamente inseparable de las cosas, condiciona y estructura la unidad concreta del mundo y liga lo múltiple en forma de cosmos.

Todo conocimiento consiste en remontar las cosas empíricas a su estructura inteligible y a captar su unidad. La presencia del contenido ideal en una forma sensible, su armonía, condicionan el aspecto estético del ser que todo artista lee y comenta. Ahora bien, gracias a la libertad de su espíritu, el hombre puede transgredir las normas, puede incluso alterar las relaciones. Precisamente porque su libertad es la más grande en la esfera estética, la belleza

entra en contacto con el corazón humano sin vincularlo necesariamente con el Bien y la Verdad. Buscando lo infinito, el *éros* humano puede detenerse en la *Sophía* creada, identificarla con Dios, divinizar la naturaleza. Más aún, en esta identificación luciferina, puede considerarse a sí mismo como la fuente del florecimiento cósmico, como lo Infinito, prescindiendo de Dios.

El lado ideal, inteligible, existe sólo para fundamentar y unir el mundo visible. Fuera de su «biosfera de encarnación», el ideal no tiene sentido, ni fin, ni razón de ser. El arte es precisamente un sistema de expresiones, una lengua particular cuyos elementos tienen relación con la *Sophía* y la expresan, igual que las palabras lo hacen con el pensamiento. Contrariamente a lo que ocurre con los signos convencionales, las expresiones artísticas llevan su contenido como un mensaje único y secreto. En último término, entrando ya en contacto con el icono, estas expresiones se aproximan a los símbolos religiosos que son un lugar en donde lo simbolizado siempre está presente. En griego, las palabras que designan al diablo y al símbolo tienen la misma raíz, pero el diablo separa aquello que el símbolo liga. Un símbolo es un puente que une las dos orillas: lo visible y lo invisible, lo terrestre y lo celeste, lo empírico y lo ideal y los transporta uno en otro.

Los iconoclastas creían muy correctamente en los símbolos, pero a causa de su concepción «retratística» del arte (imitación, copia), rechazaban el carácter simbólico del icono y por lo tanto no creían en una misteriosa presencia del modelo en la imagen. No llegaban a captar que junto a la representación visible de una realidad visible (copia, retrato), existe un arte diferente en el que la imagen presenta «lo visible de lo invisible» y de esta manera se revela símbolo auténtico. De buen grado hubieran aceptado el arte abstracto en su figuración geométrica, por ejemplo la

cruz sin el crucificado. Ahora bien, la semejanza icónica se opone radicalmente a todo lo que es retrato y sólo se relaciona con la hipóstasis (la persona) y con su cuerpo celeste. Por eso el icono de alguien que vive es imposible; y queda excluida toda búsqueda de una semejanza carnal, terrestre. En la iconografía, la hipóstasis «enhipostasía», se apropia, no una sustancia cósmica (plancha de madera, color), sino la semejanza como tal, la figura celeste de la hipóstasis, asumiendo el cuerpo transfigurado que el icono representa.

El Pleroma hacia el cual tiende todo actualizará la síntesis escatológica «de lo terrestre y de lo celeste» (1 Cor 15, 42-49). El arte lo anticipa proféticamente; a través de la imperfección actual, perfila la perfección, cuenta lo misterioso del ser. Pero, si abandona la «biosfera de encarnación», cambia de naturaleza, y, cuando rechaza conscientemente toda semejanza, se hunde en lo abstracto.

Se sabe que la filosofía matemática (como la de Brunschvicg) busca el pensamiento puro despojado de toda forma antropomórfica. Cada vez más la ciencia aborda nociones que sobrepasan la capacidad humana de recepción. De la misma manera, el arte abstracto se opone violentamente al arte figurativo: «Juro a la Naturaleza que nunca más la representaré», declara Kupka. En efecto, la cosa sin contenido sofiánico está vacía y es absurda como las telas de Fougeron o las del «realismo socialista». Pero el ideal sin la cosa es ciego e insignificante. Es como si el arte se manifestase en entelequias de Aristóteles que hubieran perdido el lugar de su actualización.

Desde el punto de vista sofiológico, es evidente que el arte abstracto (*ab-trahere*, sacar, extraer de lo real) se manifiesta en la *Sophía* desafectada, desviada de su destino, alterada en su esencia misma, en su relación con lo real, lo cual la aleja de su fin y la hace indescifrable, por tratarse

ya de una *Sophía* que ha perdido su cuerpo. Desde este momento, es una falsa magia del instante. Unos fantasmas siempre nos pueden ofrecer un cierto gozo estético. Vagan por los vestigios del mundo fragmentado, pero el interés por ellos es bastante débil. Kandinsky o Paul Klee pueden alcanzar una gran musicalidad simplemente porque tienen genio, pero el hombre que mira estas obras nunca es acogido en este mundo carente de toda presencia y de rostro. El ojo puede escuchar incluso las voces del silencio; sin embargo, la ausencia coloreada no hace sino distraer y, al final, cansar. ¿Se puede entrar en comunión, esbozar un gesto de ternura hacia una de las mujeres pintadas por Picasso y a las que el P. Sergio Bulgakov llamaba «cadáveres de la belleza», se puede sentir el deseo de orar ante el cuadrado de Malévitch?

El arte abstracto se manifiesta como un arco iris sacado de su contexto cósmico. Se puede admirar su espectro solar, analizarlo y variar sus colores hasta el infinito, pero ya no une el cielo y la tierra, no dice nada esencial al hombre. Ahora bien, el arco iris no es un juego de colores, ni un objeto estético; según la Biblia, es el gran símbolo de la alianza entre Dios y el hombre. En la iconografía, el arco iris sostiene el cuerpo del Cristo Pantocrator en el momento de su venida gloriosa. La abstracción separa las vibraciones luminosas de su fuente, del Oriente litúrgico. ¿Qué puede revelar entonces al hombre orante, que se posterna ante la luz fulgurante del rostro divino y dice: «En Tu luz conoceremos toda luz»? Lo bello no es solamente lo que agrada; además de una fiesta para los ojos, alimenta el espíritu y lo ilumina.

Las exposiciones muestran que las formas modernas no sobreviven. Cuanto más vacía de contenido real está la forma, más ilimitada es en cuanto a sus combinaciones. Lo *ilimitado* de las expresiones del arte abstracto muestra la



temible cerrazón, lo *limitado* del alma, pues lo ilimitado en los límites de un mundo cerrado no trasciende nada realmente. Es el arte de la *Puerta cerrada*. Por el contrario, lo ilimitado divino adopta la sola y única expresión de la Encarnación: «En verdad por tu naturaleza, Tú eres ilimitado, pero has querido, Señor, limitarte bajo el velo de la carne». En el único rostro de Cristo, Dios está presente y con El todo lo humano. El hieratismo de los santos, su inmovilidad iconográfica casi rígida, ese *limitado externo* de la forma desvela lo *ilimitado de su espíritu*. En su posición frontal, sin ningún artificio, su mirada nos quema sin consumirnos.

En su propio valor de símbolo, el icono sobrepasa el arte, pero también lo explica. Podemos admirar sin reserva las obras de los grandes maestros de todos los siglos y hacer de ellas lo más elevado del arte. El Icono se mantendrá un poco aparte, como la Biblia se situará por encima de la literatura y la poesía universales. Salvo raras excepciones, el arte en sí siempre será formalmente más perfecto que el arte de los iconógrafos, pues éste último, precisamente, no busca esta perfección. Su mismo exceso sería perjudicial para el icono, correría el riesgo de descentrar la mirada interior de la revelación del Misterio, como una poesía excesiva y rebuscada oscurecería la fuerza de la palabra bíblica. La belleza de un icono está en un equilibrio jerárquico exigente hasta el extremo. Bajo un cierto límite, no es más que un simple dibujo, mas por encima de eso y siguiendo el genio contemplativo del iconógrafo, el icono irradia la estricta belleza en conformidad con su tema, con Aquel que es «Dios de los pintores de los cielos y de lo que está por encima de los cielos», según palabras de san Basilio.

Expresivo, el arte puede expresar contenidos diferentes. Libre, puede coincidir con el icono —como una tela de

Rembrandt— tanto como alejarse de todo contenido religioso; al extremo, puede pasar a la pura función de signo o hacerse solamente objeto estético, del arte por el arte, decoración, y por último, cambiar su naturaleza y dejar de ser un arte.

El gran arte figurativo nos anuncia la visión transfigurante de los maestros. Se hace con la *Sophía* terrestre en armonía con sus dos aspectos, real e ideal, la canta y construye el Templo sofiánico. Pero éste, para convertirse en receptáculo de la Belleza divina, debe abrirse conscientemente por la fe y la santidad del hombre a la luz divina, a la Sabiduría increada. La *Sophía* creada no es sino el espejo ambiguo de la Gloria, empañado por la caída, y por eso el arte en sí mismo es profundamente ambiguo. Para encontrar la Belleza cara a cara, para alcanzar su resplandor de gracia, hay que salvar, por medio de una trans-ascendencia, por una superación de lo sensible y de lo inteligible, las puertas secretas del templo, el Icono. Ya no es una invocación sino la Parusía, la Belleza viene al encuentro de nuestro espíritu no para arrebatarlo sino para abrirlo a la proximidad ardiente del Dios personal. El descenso de la Sabiduría celeste es lo que hace de la *Sophía* terrestre su resplandeciente receptáculo, la Zarza ardiente. El arte del icono no es autónomo, sino que está incluido en el misterio litúrgico y está empapado de presencias sacramentales. Hace suya una cierta «abstracción», incluso podríamos decir una cierta trans-figuración. En su libertad de composición, dispone a su agrado los elementos de este mundo en su sumisión total a lo espiritual. Puede representar a la Virgen con tres brazos, hacer andar a un mártir que tiene entre sus manos su propia cabeza, dar a un loco en Cristo los rasgos de un perro, poner el cráneo de Adán al pie de la Cruz, personificar el cosmos bajo la figura de un viejo rey y el Jordán en la de un pescador, invertir la perspecti-

va y hacer culminar en un solo punto todos los tiempos y todos los espacios. La luz sirve aquí de materia colorante para el icono, la hace luminiscente en sí misma, lo cual vuelve inútil toda fuente de luz, como en la Ciudad celeste del Apocalipsis.

La fotografía ha liberado al arte de ciertas funciones de semejanza y, como contraste, ha demostrado claramente que el arte siempre se ha dirigido, no a la reproducción de la naturaleza, a una copia fiel, sino a la transfiguración plástica de lo real. Si Manessier, por ejemplo, afirma que «lo figurativo es la Tierra prometida» y que el arte sólo es válido si procede de una fecundación por la naturaleza, ésta no obstante, bajo la mirada de un artista, está más allá de las figuraciones inmediatas, en correspondencia con sus cualidades interiores, en los ritmos del ser. «Pintar, decía Mallarmé, no la cosa sino el efecto que produce». Es la búsqueda de lo puro espiritual, cuya realidad es siempre fecunda, como se puede constatar en Bazaine, Le Moal, Bissière. Pero las *Nymphéas* de Monet implican ya un radical «desprendimiento» de lo real y pasan a una pura musicalidad de colores. La sensibilidad artística aspira a transcender los datos materiales. «Se trata, dice Manessier, de poner al desnudo, por medios auténticamente plásticos, las equivalencias espirituales del mundo exterior y de un mundo más interior, y de hacer inteligibles estas correspondencias por transposición».

El viejo Hokusai estimaba que «sería necesario vivir hasta los ciento treinta años para poder dibujar una rama», ¿la duración quizá de la historia para acabar un rostro? Un tiempo previo indefinido, ya que el artista vive en el corazón del drama del mundo moderno con su incertidumbre y puesta de todo en tela de juicio. La tendencia no figurativa camina paralelamente con una secularización de la sociedad, en oposición, incluso en los medios teoló-

gicos, con el elemento histórico de la Biblia; a su desmitificación en la teología corresponde una desfiguración en el arte sagrado.

La ciencia ha modificado profundamente nuestro paisaje cósmico. Es evidente que ya no es posible emplear imágenes espaciales de una forma ingenua: el paraíso de arriba, el infierno de abajo y los ángeles que tocan nuestros instrumentos de música. Pero en el arte abstracto, además de la materia, las formas han perdido su contenido trascendente. Por temor a la materia, la desmaterialización artística desrealiza el mundo. El arte tiende hacia lo absoluto, pero, como parte de un vacío, su aliento no se lleva con él nada de este mundo, ninguna parcela de su carne. Es un arte hermético de puros ritmos cuyo tema es la subjetividad esotérica y cerebral del artista, los juegos de su inconsciente. El crea un mundo propio donde nadie más entra por no tener acceso o por reducirse a un efímero fuego artificial.

Por otra parte, en la búsqueda del arte sagrado, las figuras elípticas, como grafismo, o las formas simplistas a ultranza, no pueden sino agravar la situación, pues ninguna de estas imágenes es verdadera. El arte delimita rostros vacíos, lo cual es mejor que destrozarlos, pero el artista no se siente bien, ya que no «ve» nada y su arte es engañoso, copia o inventa y produce un super-real inadmisibile o desesperadamente ingenuo. Si el arte profano expresa la confusión y la inquietud, la solución del arte llamado religioso es inadecuada, pues engaña y no responde.

La organización de las manchas de colores ofrece una cierta impresión de luz con el fin de traducir el infinito, sobre todo en las vidrieras, como el arabesco, con sus elementos florales, sus entrelaces y sus ornamentos en forma de palma, introducía un poco de fantasía en la severa arquitectura románica. El arte abstracto, si no pretende susti-

tuir al arte sagrado, posee el sentido arquitectural y decorativo que existía siempre en los estuquistas antiguos. Es un arte menor de un cierto alcance pedagógico para los catecúmenos que aún están en la antecámara del misterio. Puede ayudarnos a todos a comprender que estamos en presencia de la Belleza no cuando ya no hay nada más que añadir, sino cuando no hay nada que suprimir, pues la Belleza no tiene límite, pero no soporta disonancia alguna.

Sin que se pueda probar, es evidente que el arte abstracto se origina en la iconografía ortodoxa, en los arabescos musulmanes, en lo transcendental. Comprender esta correspondencia inicial es reavivar la mala conciencia recíproca. En efecto, la belleza fue universalmente prostituida y la contemplación desacralizada. El academicismo del arte, así como el academicismo de la teología y de la predicación, el academicismo de la vida cristiana, han suscitado una justa revolución y una búsqueda apasionada y hasta trágica de lo verdadero. Ahora bien, toda revolución lleva en su corazón su propia transcendencia, el infierno sólo existe por la luz que luce en las tinieblas; esperanza del contrario, la misma dialéctica de una *metanoia* infernal surge en el extremo de su sufrimiento secreto. La inmensa empresa de demolición inherente al arte abstracto es una forma de ascetismo, de purificación, de ventilación que debemos reconocer con respeto. Responde a la pureza del alma, a la nostalgia de la inocencia perdida, al deseo de encontrar al menos un rayo o un destello de color que no sea mancillado por una figura cómplice y equívoca de aquí abajo. Su rechazo de las formas de este mundo ¿no es, por muy profunda que sea, la exigencia imperiosa del «totalmente otro»? Grita la imposibilidad de vivir como artista en un mundo ateo y cerrado, de ejercitarse en «naturalezas muertas» que ya no son materia de resurrección. Por eso el arte moderno es significativo. Ha traído la libe-

ración de todo prejuicio. Ha suprimido los adornos y los accesorios, ha demolido los horrores del academicismo de los siglos recientes, ha matado el mal gusto del siglo XIX y por eso es refrescante. La forma exterior está deshecha. Pero a este nivel no es posible ninguna evolución, la llave de las correspondencias secretas se ha perdido, la ruptura entre lo sagrado transcendente divino y lo religioso inmanente humano es tan radical que ya no se puede pasar simplemente de un plano a otro. El acceso a la forma interior, «sofiánica» y uraniana, la contemplación por transparencia de lo invisible en lo visible ha sido borrada por el ángel de la espada flameante. Solamente el bautismo de fuego puede hacer resucitar el arte en la luz de las últimas conclusiones<sup>4</sup>.

El freno de la iconografía, en su impulso, desde el siglo XVII, lleva consigo una responsabilidad aplastante para el destino del arte moderno. Por su mismo estancamiento, este arte expresa la espera desesperada de un milagro. Este, como todo milagro, es imprevisible en su forma. Quizá esté en la mirada virginal de un santo: en un puñado de mantillo ve la huella fulgurante del Espíritu que en otro tiempo esculpiera, con esta tierra húmeda, el rostro del primer hombre para acoger la luz de la mirada divina.

La iconosofía moderna está llamada más que nunca a reencontrar el poder creador de los antiguos iconógrafos y a salir del inmovilismo del arte de los «copistas». Si el mundo ha perdido todo estilo como expresión de lo universal humano y de la comunión espiritual de las almas, la imagen de Dios hoy impone el suyo a fin de interpretar nuestro tiempo a su luz. Fiel a sus orígenes, pero parcela del eón de Pentecostés, ¿sabrá el icono cerrar su círculo

---

<sup>4</sup> Ver los admirables análisis de W. WEIDLE en su libro *Las Abejas de Aristeo*.

sagrado sobre el Evangelio de la Parusía y el rostro humano del Dios trinitario?

La liturgia nos enseña hoy más que ayer que el arte se descompone, no por ser hijo de su siglo, sino por rebelarse contra sus funciones sacerdotales: hacer el arte teofánico, en el corazón de las esperanzas engañadas y enterradas, situar el icono, el Angel de la Presencia, con «vestido jaspeado» de todos los colores, belleza sofiánica de la Iglesia. Su rostro es humano: por una parte es la Santa Faz del Dios-Hombre y por otra la Mujer vestida de Sol, «Gozo de todos los gozos», «la que combate toda tristeza» y derrama ternura sin cesar.

**Segunda Parte**

**Lo Sagrado**



## CAPITULO PRIMERO

# La cosmología bíblica y patristica

### 1. *Noción previa*

El relato bíblico de la creación describe su marcha progresiva que se detiene y culmina en el hombre. El hombre aparece como su terminación, como centro en el que convergen todos los planos del ser. Esta posición central del hombre explica la sumisión normativa de la naturaleza al hombre como a su *logos* cósmico, como a su múltiple hipótesis. El hombre «cultiva» la naturaleza, da nombre a los seres y a las cosas, los «humaniza». Su relación directa con el Creador es constitutiva de su ser.

Hablando de la caída, la epístola a los Romanos se refiere a la antigua maldición –«por ti será maldita la tierra» (*Gen 3, 17*)– y precisa que «la creación fue sometida a la vanidad y a la esclavitud, no porque ella lo quisiera». El estado cautivo de la naturaleza no resulta, pues, de una «evolución natural»; víctima, la naturaleza pierde su *norma* inicial por culpa del hombre, que pierde su lugar cósmico, y es esta situación de hecho la que se convierte desde ahora en su «estado natural».

Tal «desviación de su eje» la deshumaniza y explica su exteriorización en cuanto al Bien y al Mal, por ser el hom-

bre el único que puede poseer la conciencia moral. Así, neutra moralmente, la naturaleza se encuentra sometida al principio de la necesidad y de la lucha por la existencia. En sus repercusiones cósmicas la caída ha desnaturalizado no solamente las relaciones iniciales entre Dios y el hombre, sino también entre el hombre y el cosmos. La naturaleza no es «demoníaca», pero la turbada relación del hombre con el mundo priva a este último de su centro y, por eso, altera su naturaleza, la desafecta.

Cualquiera que sea el sentido que demos a la «caída», es evidente que se trata de un acontecimiento, de un drama original en el umbral de la existencia histórica y que la determina. Solamente la Revelación desvela aquello que permanece inaccesible a toda encuesta empírica. El hombre no ha logrado sobre-elevar la naturaleza, en-hipostasiarla en su espíritu, y ahora el paso a otro eón no está en el término de una progresión humana, sino en el poder divino. Hubo que esperar la venida de Cristo que «abre los cielos» y restituye el acceso a ellos. La naturaleza espera la universalización de este acceso *en y con* el hombre «cristificado».

La ciencia se detiene en este umbral por una radical desproporción e impotencia, la caída afecta a su capacidad de percibir la naturaleza en su fundamento secreto que guarda un residuo irreductible y obliga incluso a la ciencia a multiplicar los «puntos de vista antinómicos». Por eso los métodos y los medios del entendimiento natural liberan de una inevitable abstracción, ya que la ciencia estudia la naturaleza «enucleada» de su misterio inicial. Definiendo las leyes de la naturaleza, ésta no tiene percepción directa del ser vivo, no oye sus gritos, de los cuales habla san Pablo, no capta su sordo sufrimiento ni su espera de una liberación, se le escapa la raíz metafísica de la corrupción y de la muerte. La teología no pretende de ninguna

manera agotar el misterio; pero posee la luz de la Revelación. Incluso aquí, san Pedro ya menciona el *homo absconditus*, escondido, misterioso, y cabe hablar también de un *mundus* o *cosmos absconditus*. Para san Basilio, el análisis de las propiedades o de las cualidades de la naturaleza forma conceptos útiles, pero no alcanza nunca las esencias, el fondo último de la creación.

## 2. La creación «*ex nihilo*»

La filosofía griega no se había elevado a la idea del Dios creador. La eterna materia preexiste a la obra demiúrgica que la modela y produce los seres y las cosas. La herencia de las antiguas metafísicas pasa al materialismo. Pero incluso en nuestros días, anota Henri Poincaré, no sabemos lo que es ser materialista, pues no sabemos qué es la materia. No obstante, si la vida ha aparecido en cierto momento, el materialismo rechaza la génesis de la materia y afirma una sustancia eterna que reviste formas sucesivas y diversas.

Por el contrario, la Biblia (2 Mac 7, 28) habla, no de un *mè on*, de la pura posibilidad del ser, sino de una nada absoluta, el *ouk on* y de la creación *ex nihilo*. No existe nada fuera de Dios, incluso el «fuera» es inexistente. Ahora bien, la creación da lugar a algo fuera de Dios. Dios pone la nada, pone el «fuera» en relación con Él mismo y proporciona la existencia a un ser infinitamente alejado de Él, «no por lugar, sino por naturaleza», dice san Juan Damasceno.

Después de Justino, Taciano, Teófilo de Antioquía, Ireneo de Lyon, Atanasio de Alejandría hace el siguiente balance: «Otros, entre ellos Platón, piensan que Dios lo ha hecho todo a partir de una materia preexistente e inengendrada... acerca de la cual exponen ellos sus mitos».

Los diferentes planos del ser son llamados a la existencia por la palabra creadora de Dios. Las esferas no provienen de las inferiores, no hay ninguna evolución de unas a otras, el principio de discontinuidad funciona visiblemente, la naturaleza salta de un grado al otro. Sin embargo el acto divino asegura la unidad de los diferentes reinos: mineral, vegetal, animal, humano y angélico que no se suman en un conglomerado de elementos diversos, sino que representan los grados de un solo Todo viviente y jerarquizado. El plano físico y químico se eleva a la biosfera de los seres vivos, sobre los que se encuentra la esfera psíquica y finalmente la «noosfera», lo inteligible y lo espiritual.

La creación del cielo designa según los Padres la creación del mundo angélico y significa que el ser espiritual precede al mundo material, el espíritu no viene de la materia, no es su epifenómeno. El hombre ha sido puesto en la cima de ese todo viviente como una síntesis de lo espiritual y lo material.

La creación *ex nihilo* significa (según san Basilio y san Agustín) que el mundo ha sido creado *con* el tiempo. Así, el movimiento, el origen del ser y la posición de cada una de sus partes con relación a las demás son medidos por el tiempo y el espacio. Gracias a la estructura matemática del ser, el número asegura el orden, la armonía; por medio de la causalidad natural las leyes de la naturaleza lo ordenan. Solamente el espíritu humano se eleva por encima de la naturaleza mediante una causalidad individual y creadora.

La creación en su conjunto es muy «buena y bella». Dios pone en la naturaleza el poder creador; la *natura naturata* es a su vez la *natura naturans*. *Physis* viene de *phyô* –hacer nacer, crecer–. Dios ordena «que la tierra produzca» y, según san Basilio, «la Palabra sigue teniendo eco en

nuestros días». También dice que Dios ha unido todas las partes del cosmos por una alianza de amor. Igualmente, según san Gregorio Nacianceno, en tanto que el mundo está en paz y ningún ser se levanta contra otro, el lazo de amor actúa y armoniza el todo. Tal visión presupone, pues, la libertad de contradecir y de construir sobre la negativa. Es el hombre dotado de la libertad de opción quien abdica su dignidad real y desorganiza, así, el orden preestablecido desde el momento en que ya no asegura conscientemente el «lazo de amor». El aspecto solar y diurno de la naturaleza verá con temor su otro polo: el aspecto nocturno. Esta polarización vendrá de la caída del hombre que es *posterior* a la creación, sobreviene como una catástrofe cósmica en un mundo privado desde ahora de su señor. Su sitio<sup>1</sup> será usurpado por el que san Pablo llama, utilizando un término muy fuerte, el «dios de este mundo» (2 Cor 4, 4).

### 3. La concepción bíblica

La concepción bíblica está estructurada providencialmente con las particularidades de la lengua hebraica. «Crear» se dice *bara*; en la Biblia este verbo está reservado sólo a Dios; designa un modo de actuar propiamente divino, su creación se opone a todo lo que es «fabricado» o «construido». Dios crea y luego conserva, guía a su criatura y por eso interviene sin cesar en la historia. Cada parcela de este mundo es obra de Dios, y el salmo 104 canta una liturgia cósmica de alabanza al Creador, que reconoce su obra y la declara enteramente *buena*.

---

<sup>1</sup> Según san Juan Damasceno, el demonio pertenecía a los coros de ángeles que regían el orden terrestre. Esto presupone que el orden cósmico ya está perturbado por la caída de los ángeles y que en ese caso el hombre fracasa en el intento de volver a levantar la situación.

Lengua de pastores y campesinos, esencialmente concreta, el hebreo nombra lo que existe y no se preocupa de ninguna materia abstracta, se opone radicalmente a toda abstracción filosófica y le horrorizan las palabras abstractas. Poético, el hebreo se presta admirablemente a la narración épica. Posee el sentido y el amor de la naturaleza, de lo carnal, y excluye todo dualismo ontológico.

Creado por la palabra de Dios, lo sensible tiene su principio en el Verbo (*Jn 1, 1; Heb 1, 9*), no se opone de ninguna manera a lo inteligible, más aún, es inteligible por constitución. Lo sensible es un «lenguaje» (*Gen 2, 19*) y una «lectura» sin ninguna opacidad para el espíritu, lo cual hace imposible la idea de una materia anti-espíritu. La Biblia libera de todo complejo de culpabilidad hacia lo sensible. La caída sobreviene en el mundo angélico de los espíritus puros, el mal no viene, pues, de la materia; es el espíritu el que la profana haciendo de ella ídolos; el pecado carnal es esencialmente el pecado del espíritu contra la carne.

La materia no es nunca inerte, y la Cábala no hará más que profundizar este aspecto fundamentalmente bíblico: la materia está animada por una energía concentrada y como dormida. Esta concepción *dinamística* de la materia rechaza todo estatismo y pasará de esta forma al pensamiento de los Padres de la Iglesia. No hay nada que se detenga, la creación continúa: «Dios no se cansa ni se agota», dice Isaías (40, 28), y el Señor: «Mi Padre sigue obrando todavía y por eso obro yo también» (*Jn 5, 17*); así, el tiempo significa que el mundo está siempre en régimen de génesis, en movimiento orientado al pleroma: «No beberé más del fruto de la vid hasta el día en que *de nuevo* lo beba con vosotros en el Reino» (*Mat 26, 29*).

En la alianza nupcial entre Yahvé e Israel, los elementos del mundo son palabras carnales de un diálogo «en imágenes»: así la luz y el fuego, el agua, el aceite, la sal, el

vino, el trigo y el pan, la piedra, la roca, incluso el polvo y la ceniza, son la imagen límite de la muerte y de la nada. Estos elementos serán la materia cósmica de la liturgia cristiana, y Cristo dirá: «Yo soy el pan de vida»; por otra parte, «Dios es un fuego devorador», Dios es «luz».

De esta forma, en el universo bíblico lo sensible no se reduce a lo instrumental, no es solamente una escena material para el juego de los poderes celestes. En efecto, ofrece al hombre sus colores, sus imágenes y su lenguaje, pero sin aminorar nunca su propio valor pleno de carne, medio de contemplación divina, templo y liturgia cósmica. «Mirad los lirios», dice el Señor, Dios los reviste de gloria. «Porque, dice san Máximo, las diferentes naturalezas concurren juntas en el hombre, para formar en él una perfección única -como una armonía compuesta de sonidos diferentes-», una espléndida doxología.

En el platonismo, lo sensible participa en la idea por una pérdida de su propia realidad; oscura y pálida imagen, cuanto más evanescente es mejor juega su papel, hasta el punto de que el «mito de la caverna» invita a apartarse de lo sensible y a huir de ello. Sus alegorías son frías, pues «cosifican» el mundo y por eso, muy paradójicamente, lo desvitalizan, lo desmaterializan y finalmente lo descosmizan. Por el contrario, en la Biblia, cuanto más firme, viva y llena de energía en el orden de su propio valor está la naturaleza, mayor es su significado simbólico. Cuanto más hombre es el hombre, más imagen es, más icono de Dios; cuanto más alcanza la plenitud su persona, más lo habita Cristo.

La parábola, el *maschâl* introduce admirablemente en este mundo de Dios. El Reino de los cielos está simbolizado por las realidades terrestres más cotidianas, más carnales: un sembrador que trae el olor de la buena tierra abierta, una mujer que pone la levadura en la masa, el

grano de trigo, la vid, la higuera. Lo existente sensible lleva en sí todo lo que hace falta para enseñar los misterios más profundos de la creación divina.

Todo símbolo, en el sentido litúrgico, contiene en sí una cierta presencia de lo simbolizado, cuya realidad-límite es el Nombre de Dios. Dios está presente en su Nombre, lugar teofánico por excelencia. De ahí que todo nombre, en la mentalidad judía, contenga el sentido y el destino de lo nombrado. Por eso la imagen parabólica nunca es fortuita, entre la imagen y lo que representa existe una cierta conformidad, parentesco, similitud. Así, la tierra y el cielo no prefiguran solamente los nuevos cielos y la nueva tierra del Reino, sino que son el sustrato del cambio futuro y, por anticipación, lo son ya parcialmente aunque de manera invisible. Del mismo modo, por anticipación, en el momento de la Cena del Señor, antes de su resurrección, Cristo ofrecía a los apóstoles su sangre y su carne.

El cuarto evangelio es quizá más *histórico*, más carnal en el sentido semítico de la Biblia que los sinópticos, pues descifra más profundamente todas las manifestaciones del Verbo hecho carne.

La simbología bíblica es, de esta manera, rigurosamente concreta. Los salmos describen una especie de danza sagrada donde «las montañas saltan como carneros, y las colinas como corderos» (*Sal* 114, 4), y no es una simple alegoría, sino la aspiración secreta de todo ser vivo, su canto de gloria al Creador, que tan bien expresa el «Cántico de los tres jóvenes» en el libro de Daniel (3, 51-90).

El cuerpo aislado, autónomo, no existe, es una abstracción que la Biblia no conoce. Nada le es más contrario que la sustancia extensa del dualismo cartesiano. El hombre es una totalidad indivisible, es alma viva. Si la vida lo abandona, el cadáver no es un cuerpo, sino polvo, objeto de horror y de abominación en el umbral de la nada. Tras la



resurrección de Cristo, la muerte recibirá un sentido todavía más trágico, subrayado muy fuertemente en el rito del entierro de los sacerdotes, pero los restos de todo hombre serán venerados en su espera, que se une a la de toda la naturaleza entera.

La palabra de la institución eucarística: «esto es mi cuerpo», designa el cuerpo vivo, Cristo entero confiriendo a todo el que comulga una consanguinidad y una concorporalidad vivificante<sup>2</sup>. Del mismo modo, «el Verbo se hizo carne» quiere decir que Dios ha asumido la naturaleza humana en su totalidad y en ella todo el cosmos. Y la «resurrección de la carne» de que habla el *Credo* confiesa la reconstitución del hombre entero, alma y cuerpo, y así «toda carne verá la salvación de Dios»; toda carne quiere decir el pleroma de la Naturaleza.

«Las viejas cosas han pasado, mirad, todo se ha vuelto nuevo» (2 *Cor* 5, 17); si «el hombre viejo se ha convertido en ruinas», el hombre nuevo es esta «criatura nueva» que «se renueva cada día». La Biblia muestra al ser en génesis, en un florecimiento de novedades imprevisibles. Por el contrario, toda concepción estática del ser supone su profanación, su regresión hacia el estado del polvo inanimado, límite de la nada. Podemos ver por una parte una ontología fáctica, fijada, cosificada, reducida al acosmismo de un cosmos estático y desvalorizado, y, por otra parte, una ontología dinamizada por su inserción en lo cósmico bíblico de la criatura viva, llena de energía y en perpetua creación. El Reino no es una simple vuelta atrás hacia el paraíso, sino su plenificación creadora hacia adelante que totaliza todo lo creado.

---

<sup>2</sup> La oración de san Simeón Metafrastres después de la divina comunión subraya: «Tú que me has dado tu carne como comida... penetra todos mis miembros, todas mis articulaciones, mis riñones y mi corazón... fortifica mis jarretes y mis huesos y establéceme por completo en tu amor».

#### 4. El pensamiento patrístico

El pensamiento de los Padres utiliza el genio griego, vuelve a tomar la concepción bíblica y precisa algunos puntos. Primeramente, la creación no tiene ningún carácter de necesidad, es obra de la voluntad divina y no de su naturaleza. «Dios crea por el pensamiento, y el pensamiento se hace obra», dice san Juan Damasceno. «Dios, dice, contemplaba todas las cosas antes de su existencia, imaginándolas en su pensamiento, y cada ser recibe su existencia en un momento determinado, según su eterno pensamiento-voluntad, el cual es una predeterminación (*proorismos*), una imagen (*eikôn*), y un modelo (*paradeigma*)». Tales ideas no tienen, pues, lugar en la esencia de Dios, sino en sus energías.

Tal concepción *energética* corresponde al *dinamismo* cósmico de la Biblia y rechaza así el estatismo de una simple réplica del contenido inteligible de la esencia divina. Las ideas-voluntad de Dios permanecen radicalmente separadas de las criaturas como la voluntad de un artista permanece separada de su obra. Pero preestablecen normativamente modos diferentes de participación de la criatura en las energías divinas siempre en acción. Dirigida hacia una jerarquía de similitudes, la realidad propia de la criatura se manifiesta en la *sinergia* de las «segundas libertades», de las voluntades creadas con las voluntades-ideas divinas.

La armonía de las voluntades presupone la libertad, y, por lo tanto, en su origen, una perfección inestable. El axioma patrístico «conviértete en lo que eres» significa realizar libremente la idea de Dios, convertirse en el lugar de la semejanza y de la morada divina; una autonomía usurpada engendraría, por el contrario, una desemejanza, que no sería en su término sino una soledad infernal. Vemos claramente que las ideas divinas, los *logoi*, no coinciden

con las «razones seminales» de los estoicos. Estas ideas no son las esencias de las cosas, no son sustanciales sino ideales y sólo normativas. En su super-existencia ideal y meta-temporal resumen el orden temporal; contenidas en el Logos-Cristo, resplandecen y rigen el plano de las participaciones.

Dios no ha creado un substrato inespecífico, una proto-materia en potencia. «Las cualidades, dice san Gregorio de Nisa, son puros inteligibles, su conjunción *-syndrome-* produce la naturaleza». Del mismo modo, para san Máximo, la naturaleza sensible no es materialística en el fondo, sino que está cargada de energías y representa incluso una cierta condensación del mundo espiritual e inteligible. Podríamos decir, en este sentido, que la materia es el epifenómeno del espíritu. También vemos que la concepción patrística es esencialmente dinámica. Concibe grados diferentes de materialidad y de opacidad en la naturaleza, dando cuenta de su degeneración y regeneración posibles. La visión iconográfica es muy rica en enseñanzas. Explica las consecuencias últimas de la Encarnación: la santificación de la materia y la transfiguración de la carne. Con una amorosa pasión, hará ver los «cuerpos espirituales» y la naturaleza «cristificada». El equilibrio perfecto de la unidad calcedoniana de lo divino y lo humano condiciona esta asunción cósmica y dirige la visión sobre la blancura fulgurante de la naturaleza terrestre a la luz del Mediodía tabórico.

Centrada en la salvación, la Biblia es geocéntrica y antropocéntrica y el pensamiento patrístico amplía los horizontes. En la parábola de la oveja perdida ve una alusión a la pequeñez de la esfera terrestre -que sólo es una oveja- en comparación con el universo en su totalidad y con los eones angélicos representados por el rebaño de las 99 ovejas.

El *Hexaméron* de san Basilio está completado por san Gregorio de Nisa. El hombre no es el producto de una orden dada a la tierra; situado en el límite de los mundos, su tarea es la de hacer participar en su estado deificado a toda la creación. San Máximo lo expresa bajo la forma de síntesis: el hombre debe establecer la armonía de lo masculino y lo femenino, cultivar la tierra en el paraíso, reunir la tierra y el cielo, reunir en sí mismo lo inteligible y lo sensible y finalmente restituir a Dios el universo ordenado así según el proyecto divino. San Gregorio Palamas subraya muchas veces que «el hombre se eleva sin separarse nunca de la materia que lo acompaña desde el principio». Cristo realiza plenamente esta tarea y todos deben seguirle. Ello subraya el carácter funcionalmente *concreto* de la metafísica cristiana que le llega de la historia. «La salvación viene de los judíos» (Jn 4, 22), de un pueblo histórico elegido para esta tarea, cuando su Mesías -el Verbo de vida- aparece: «nuestras manos lo han tocado, nuestros ojos lo han visto». Cristo se convierte en la Puerta y nadie llega a la verdad invisible sin pasar por la puerta visible de su Cuerpo. La salvación es la *metanoia* humana y cósmica a la vez, la sobre-elevación plenificadora de toda la naturaleza al orden del Reino. El tiempo bíblico es positivo, mide la fecundidad de la naturaleza que refleja la bondad del Creador. El *nabi* posee el sentido de la historia, la intuición del gesto creador de Dios y el saber de los «tiempos favorables». Estos tiempos abren el mundo al eón de eternidad, al hoy de Dios que se inserta ya en el hoy de los hombres y conduce al mundo hacia «Dios que será todo en todos y en todo».

##### 5. *La naturaleza cautiva*

Nada en la naturaleza es impuro en sí mismo, pero el espíritu corrompido del demonio o del hombre puede

mancillarla. Si el hombre abdica su vocación de humanizar el mundo, se vuelve su esclavo, se sumerge en lo sensible, de lo que fabrica sus ídolos. La idolatría es una desviación de la norma, la perversión de las relaciones y de la jerarquía de valores, e introduce en la naturaleza lo inexistente, un elemento de mentira y de engaño.

Descentrada del hombre y de su propio destino doxológico, la naturaleza no es mala en sí misma. Pero desafectada por haberse vuelto algo exterior al hombre, este estado neutro de la naturaleza la hace vulnerable a los poderes malignos, que se sirven de ella para tentar y esclavizar al hombre. Así, cautiva ella misma, la naturaleza espera su liberación. «Toda la creación gime entre dolores de parto»; la «tierra maldita» produce falsos alumbramientos o produce monstruos a imagen del hombre demoníaco.

San Simeón el nuevo teólogo describe, en el momento de la caída, la rebelión de la naturaleza contra el hombre destituido: «el cielo se preparó para caer sobre él y la tierra no quiso llevarlo. Pero Dios... no dejó a los elementos desencadenarse tan pronto contra el hombre. Ordenó que la creación permaneciese sumisa al hombre y que, habiéndose vuelto perecedera, sirviese al hombre perecedero, para el cual había sido creada. Sin embargo, cuando el hombre se regenera... la creación... se regenerará también y se hará igualmente incorruptible, y, en cierta medida, espiritual». El hombre al final se integra en Dios, el cosmos se integra en el hombre, se hace interior a él, el sol y los astros brillan dentro del alma humana.

Para la antropología y la cosmología orientales, la naturaleza ha guardado algo de su norma inicial. La caída no ha tocado a la imagen de Dios en el hombre, simplemente la reduce al silencio ontológico destruyendo la semejanza, la actualización de la imagen. San Antonio (en su vida escrita por san Atanasio) declara que «nuestra naturaleza

es esencialmente buena», y, según san Juan Damasceno, la ascesis restablece el equilibrio, que es «la vuelta de lo que es contrario a la naturaleza hacia lo que le es propio».

La teología de san Pablo pone de relieve la universalidad de la obra de Cristo. El universo está henchido de la presencia de Dios y la Encarnación introduce la naturaleza entera en la obra de la salvación: «pues ha querido Dios que toda la plenitud habitase en Cristo. En efecto, en Cristo ha sido creado todo lo que hay en los cielos y sobre la tierra, las cosas visibles y las invisibles... Todo ha sido creado por Él y para Él... todas las cosas subsisten en Él (Col 1, 16, 19). La totalidad de las criaturas está ontológicamente suspendida de Cristo: «Todo es para Él»: la creación tiene el fin de glorificarlo, y es ahí donde encuentra su realización. «Todas las cosas viven en Él»: Fuente y principio de cohesión del mundo creado, el Verbo hace de él un «cosmos» ordenado conforme a su fin.

En san Pablo, creación y redención están íntimamente ligadas, y la obra de Cristo encuentra su resonancia inmediata en el universo. Cristo «tiene la primacía sobre todas las cosas» (Col 1, 18), y quiere decir tanto en la creación material como en el orden espiritual. «Hijo único de su amor» (del Padre, *ibid.*, 13), también es Hijo único de su voluntad, de su intención: Dios ha querido a Cristo como fin y centro absoluto de todas las cosas. Todas las criaturas participan de Él, «ya sea sobre la tierra, ya sea en los cielos», y si «Cristo también ha descendido a las regiones inferiores de la tierra...», ha sido para colmar todas las cosas» (Ef 4, 9-10). Como dice san Ireneo: «Por el Verbo de Dios, todo está bajo el signo de la economía redentora, y el Hijo de Dios ha sido crucificado por todos y por todo, habiendo trazado el signo de la cruz *sobre todas las cosas*». De este modo la naturaleza entera está asociada al destino del hombre. Romanos 8 describe la espera ansiosa de la

naturaleza tendida como la mirada de abajo a arriba, o «como los ojos de la sirvienta entre las manos de su señor», según el salmo 123, 2. Su sufrimiento no es el dolor de la agonía sino el del parto.

## 6. El aspecto eclesiológico de la cosmología

«La veracidad de las Santas Escrituras se extiende más lejos que los límites de nuestro entendimiento», dice el Metropolitano Filaretos de Moscú, y añade: el hombre ha sido creado el último para entrar en el cosmos «como un rey y un pontífice». Esta posición real y sacerdotal es la que, en la enseñanza de los Padres, confiere un acento eclesiológico a la cosmología bíblica. El mundo, para san Máximo el Confesor, es un «templo cósmico» en el que el hombre ejerce su sacerdocio. Sacerdote de la naturaleza, «la ofrece a Dios en su alma como sobre un altar».

Según la tradición oriental, la Iglesia se ha fundado en el Paraíso. Dios viene «en el frescor de la tarde» a conversar con el hombre, y esta comunión es la que comienza ya la deificación, lo esencial de la Iglesia. La comunión es teándrica, divino-humana, desde el principio, pues «el Cordero se inmola desde la fundación del mundo» (*Apoc* 13, 8; *1 P* 1, 19). El acto de la creación del mundo se origina en el misterio del Cordero; la cristología se sitúa así en el comienzo y con ella la eclesiología, pues la Iglesia es precisamente el lugar en donde se realizan la unión y la comunión con Dios. Según Clemente de Alejandría: «Adán significa Cristo y Eva significa la Iglesia», y por eso el matrimonio y sobre todo la primera pareja prefiguran la unión de Cristo y de la Iglesia.

En Clemente de Roma, en *Heremas*, el mundo se crea con vistas a la Iglesia. Ella es la entelequia de la historia, su razón, su contenido, su fin. El acto de la creación lleva en sí la *communio sanctorum* de la Iglesia como el alfa y la

omega de toda la economía creadora de Dios. Encarnándose, el Verbo actualiza el proyecto pre-eterno de Dios: unir conyugalmente en su hipóstasis lo divino y lo humano. Cristo-Dios-Hombre se vuelve Cristo-Dios-Humanidad, la Iglesia. Esta aparece como centro preestablecido del universo con el fin de «reunir por medio del amor la naturaleza creada a la naturaleza increada, haciéndolas aparecer en la unidad, por la adquisición de la gracia», dice san Máximo. Lo que profetiza la Iglesia del paraíso, lo vuelve a tomar la Iglesia de Pentecostés y lo actualiza trascendiendo los límites impuestos por la caída.

Las energías divinas fuera de la Iglesia actúan como las determinantes conservadoras del ser. Dentro de la Iglesia las energías deificantes conducen a la unión con Dios. Es, pues, en el interior del misterio preestablecido de la Iglesia, a la luz de su acción santificante, donde se puede descifrar más profundamente la naturaleza.

El universo es llamado a entrar en la Iglesia, las cosas profanadas a pasar a las cosas sagradas, a convertirse en elementos de la Historia Santa. Las admirables síntesis de san Máximo descifran la nueva vocación del hombre a través de la obra realizada por Cristo.

Este sentido universal, cósmico, del destino del hombre, se expresa muy fuertemente en Oriente. «¿Qué es el corazón caritativo?», se pregunta san Isaac el Sirio: «Es un corazón que se inflama de caridad por la creación entera, por los hombres, por los demonios, por todas las criaturas... la compasión inmensa se apodera de su corazón..., ya no puede soportar ni la más mínima pena infligida a una criatura... Ruega incluso por los reptiles, movido por una piedad infinita que se despierta en el corazón de los que se asimilan a Dios». El hombre reúne en su amor al cosmos disperso, lo introduce en la Iglesia, lo abre a la acción terapéutica de la gracia. Harnack ironizaba sobre la con-



cepción oriental de la Redención —«fisiológica y farmacéutica»—, sobre lo que Wladimir Soloviev ha llamado el «teomaterialismo» oriental. Pero esta concepción sigue fielmente el realismo bíblico y la tradición del cristianismo primitivo.

A la luz bíblica, la salvación no tiene nada de jurídico, no es una sentencia de tribunal. El verbo *yacha* en hebreo significa «ponerse a sus anchas», cómodo; en el sentido más general, quiere decir liberar, salvar de un peligro, de una enfermedad, de la muerte finalmente, lo cual extrae y precisa el significado muy particular de establecer el equilibrio vital, de *curar*. El sustantivo *yéchà*, salvación, designa la total liberación con la paz -*shalom*- en último término. En el Nuevo Testamento, *sôtéria* en griego viene del verbo *sôizô*, el adjetivo *sôs* corresponde al *sanus* latino y por tanto significa devolver la salud al que la ha perdido, salvar de la muerte, fin natural de toda enfermedad. Por eso la expresión «tu fe te ha salvado» comporta la versión «tu fe te ha curado», siendo los dos términos sinónimos del mismo acto de perdón divino, acto que concierne al alma y al cuerpo en su misma unidad. De acuerdo con esta noción, el sacramento de la confesión es conocido como «clínica médica», y san Ignacio de Antioquía llama a la eucaristía *pharmakon athanasias*, remedio de inmortalidad.

Jesús Salvador aparece así como Curador divino, «generador de la salud» (Nicolás Cabasilas), diciendo: «no necesitan médico los sanos, sino los enfermos...» Los pecadores son los enfermos amenazados de muerte en su cuerpo y en su espíritu, y el sentido terapéutico de la salvación significa la curación del ser entero, la eliminación universal del germen de la corrupción-mortalidad. La redención se presenta como un corolario de la resurrección de los cuerpos. «Con la muerte ha vencido él a la muerte», este

aspecto físico de la salvación comporta la victoria física también sobre todas las consecuencias de la caída.

## 7. Una cosmología sacramental

De la única fuente divina: «sed santos como Yo soy santo», fluye toda una gradación de consagraciones o cosas sagradas por participación. Estas realizan una «desprofanación», una «desvulgarización» en el ser mismo de este mundo. Esta acción de «agujerear» el mundo cerrado mediante la irrupción de los poderes del más allá pertenece en particular a los sacramentos y sacramentales, que enseñan que todo está destinado a su culminación litúrgica. La bendición de los frutos de la tierra, en el momento de la fiesta de la Transfiguración o de la Pascua, extiende sobre todo «alimento» la acción de santificación contenida en la palabra que pronuncia el sacerdote al repartir la eucaristía: «para la curación del alma y del cuerpo». El destino del elemento acuático es participar en el misterio de la Epifanía; el de la madera es abrirse en cruz; el de la tierra es recibir el cuerpo del Señor en el reposo del gran Sábado, y el destino de la piedra es desembocar en el «sepulcro sellado» y en la piedra corrida ante las mujeres portadoras de perfumes<sup>3</sup>. El aceite de oliva y el agua terminan siendo elementos conductores de la gracia en el hombre regenerado; el trigo y la vid culminan en el cáliz eucarístico. Todo se refiere a la Encarnación y todo desemboca en el Señor. La liturgia integra las acciones más elementales de la vida: beber, comer, lavarse, hablar, actuar, comulgar, y les restituye su sentido y su verdadero destino: ser piezas del templo cósmico de la Gloria de Dios.

---

<sup>3</sup> «Qué vamos a ofrecerte, oh Cristo... cada una de las criaturas trae su testimonio de gratitud: ...la tierra, la gruta; el desierto, el pesebre...» (*Tropario de las Vísperas de Navidad*)

Un fragmento del ser se vuelve hierofanía, nada ha cambiado para los ojos físicos en su apariencia, pero, más profundamente, entre el principio santificante y su objeto, su soporte natural, se opera una *perichoresis*, intercambio y comunión de naturalezas. El cuerpo deja de ser un obstáculo desde que pasa a «cuerpo espiritual», del que habla san Pablo. San Ireneo subraya fuertemente que el hombre entero fue creado a imagen de Dios, y le sigue san Gregorio Palamas al afirmar que «también el cuerpo tiene la experiencia de las cosas divinas».

El icono de Pentecostés es muy rico en didáctica tradicional. Por debajo del cenáculo de los apóstoles, nos hace ver el *cosmos* bajo los rasgos de un viejo coronado y que tiende también sus brazos hacia las lenguas de fuego del Espíritu<sup>4</sup>.

Cristo ha caminado sobre esta tierra, ha admirado sus flores y, en sus parábolas, hablaba tanto de las cosas de este mundo como de las figuras celestes; ha sido bautizado en las aguas del Jordán, ha pasado el *triduum* en el seno de la tierra, no hay nada en este mundo que haya permanecido extraño a su humanidad y que no haya recibido el sello del Espíritu Santo. Y por eso la Iglesia bendice y santifica a su vez toda la creación: las ramas verdes y las flores llenan los templos el día de Pentecostés; la fiesta de la Epifanía se acompaña de la «gran santificación de las aguas y de toda la materia cósmica»; en el oficio de la tarde, la Iglesia bendice los granos de trigo, el aceite, el pan y el vino –las especies representativas de la naturaleza y de su fecundidad–; el día del levantamiento de la cruz,

---

<sup>4</sup> «El hoy los raudales del Jordán se han hecho remedio por la presencia del Señor y toda la creación se riega con olas místicas» (*Oración de Sophrone en el momento de la «Bendición de las aguas»*). «Que se alegren todos los árboles del bosque cuya naturaleza se santifica, pues Cristo ha sido extendido en la Cruz» (*Tropario, 9<sup>a</sup> Oda, maitines, Fiesta de la Cruz*).

bendice las cuatro partes del mundo y, así, prosterna y pone todo el plano natural bajo el signo salvador de la cruz invencible.

El esplendor de las acciones divinas se oculta bajo el velo de las cosas de este mundo. Por eso, durante la liturgia, el sacerdote pide los «favores manifestados y los favores no manifestados», escondidos, pues, e invisibles de momento. San Ambrosio advirtió a sus catecúmenos del peligro de menospreciar los sacramentos bajo el pretexto de la materia común empleada: el pan, el vino, el agua y el aceite. Las acciones divinas no son visibles, sino que están *visiblemente significadas*. La Iglesia para los Padres es ese nuevo Paraíso en donde el Espíritu suscita «árboles de vida» -los sacramentos- y en donde la realeza de los santos sobre el cosmos está misteriosamente restaurada.

La *métabolè* eucarística muestra la transformación-límite de la naturaleza. El bautismo opera «el nacimiento de agua y de Espíritu Santo» (Jn 3, 5-7). Según la doctrina de los Padres, el Espíritu confiere sus energías al agua bautismal que se convierte en el agua viva, vivificante y generadora. Por la epiclesis -invocación del Espíritu- se purifica de todo indicio maligno y adquiere el poder de transmitir la santificación. El agua no es simplemente elevada por el Espíritu al nivel de agente de sus operaciones, sino que el Espíritu se infunde en el agua. Según san Cirilo de Jerusalén, el agua se une ahora al Espíritu Santo cuya acción se opera en ella y a través de ella. Del mismo modo el aceite, *myron* o *chrisma*, por la epiclesis se convierte en «el carisma de Cristo productivo del Espíritu Santo mediante la presencia de su divinidad». Es la doctrina común a todos los Padres. El Espíritu Santo está en el crisma igual que está en el agua bautismal, actúa en él y a través de él. La materia cósmica se convierte de este modo en conductora de la gracia, vehículo de las energías divinas.

Los ritmos naturales, la carne de este mundo, reasumidos nuevamente por la acción litúrgica y sacramental, se insertan en la Historia Santa. El espacio sagrado de la Iglesia penetra el espacio cósmico, se extiende a las «ciudades santas»: Jerusalén, Roma, a toda ciudad marcada por teofanías, creando así santuarios y lugares de peregrinaje en los que el cielo y la tierra se han encontrado visiblemente. La antigua Roma, la Roma nueva, la hoy «Roma posta entre la Jerusalén terrestre y celeste», son tanteos que –a la luz de la palabra: «ni en Jerusalén ni sobre esta montaña, sino en espíritu y en verdad»– deben experimentar el trascendimiento de una topografía fija, cosificada. Las palabras citadas significan que los «centros cósmicos» son múltiples, que Roma o Jerusalén se encuentran en todo lugar eucarístico en donde la Iglesia se manifieste, así como la cátedra de Pedro está contenida en la cátedra de todo obispo. En este sentido hay que comprender la resistencia de san Gregorio de Nisa a los peregrinajes a Tierra santa; no es el principio de lo sagrado lo que se niega, es su aspecto estático lo que se rechaza.

Si ya el Antiguo Testamento inaugura lo sagrado de las fuentes, de las montañas, de las piedras, la liturgia cristiana emprende la *consecratio mundi*. Con Constantino, el edificio del culto forma parte de la estructura social de la ciudad, el Día del Señor coincide con el descanso de los hombres, y el templo ofrece la imagen del cosmos organizado. La liturgia no es una simple réplica de lo celeste, sino su irrupción en la historia: Dios desciende, santifica las almas así como también toda la naturaleza y los espacios cósmicos<sup>5</sup>. Del mismo modo, el calendario eclesiástico y el ciclo de las ofrendas santifican y colman de sentido los

---

<sup>5</sup> Según san Atanasio, el alcance cósmico de la muerte de Cristo que «purifica los aires» libera al universo de la dominación demoníaca.

elementos del tiempo y la marcha de la Historia. Al hombre le toca captar y extender estas medidas transcendentales sobre su tiempo y su espacio humanos.

## CAPITULO II

# Lo sagrado

El lenguaje corriente emplea frecuentemente expresiones como: la santa voluntad, el deber sagrado, la ley santa, un hombre santo. En el transcurso de la evolución semántica, el término «sagrado, santo» se separa de su raíz y toma un sentido moral que está lejos de cubrir su significado inicial ontológico.

Ante todo, lo sagrado se opone a los elementos de este mundo y presenta la irrupción de lo que R. Otto llama *das ganz Andere*, lo absolutamente otro, diferente de este mundo. La Biblia nos aporta la precisión fundamental: sólo Dios es **óntos** —realmente todo lo que Él es, el Santo—; la criatura lo es de una forma derivada; lo sagrado o lo santo no lo es nunca por su propia naturaleza, por su esencia, sino siempre por *participación*. El término de *Qadosh*, **ágios**, *sacer*, *sanctus*, implica una relación de pertenencia total a Dios y postula una puesta aparte. El acto que hace sagrados una cosa o un ser, los separa de sus condiciones empíricas y los pone en comunión con lo numinoso<sup>1</sup>, lo cual cambia su naturaleza y hace inmediatamente que se sienta

---

<sup>1</sup> El término es de R. OTTO, *Lo sagrado*, París, 1929, p. 22: «Si *lumen* ha servido para formar *luminoso*, de *numen* se puede formar numinoso». En alemán *ominos* deriva de *omen*.

alrededor el *mysterium tremendum*, el temblor sagrado ante la presencia de lo «numinoso». No es el miedo a lo desconocido, sino un terror místico muy característico que acompaña a toda manifestación de lo trascendente, su irradiación energética a través de las realidades de este mundo: «Sembraré delante de ti el pánico y llenaré de turbación a todos los pueblos donde llegues», dice Dios (Ex 23, 27); o también: «Quita las sandalias de tus pies, porque el lugar en que estás es tierra santa» (Ex 3, 5).

Entre los elementos desvirtuados de este mundo, tiene lugar el advenimiento conmovedor de una realidad «inocente», por lo tanto santificada, es decir, purificada y devuelta a su estado original, a su destino auténtico: ser el receptáculo puro de una presencia, para que el Santo de Dios repose en él y resplandezca. En efecto, «ese lugar es santo» por la presencia de Dios, como era santa la parte del Templo que contenía el arca de la Alianza, como lo son «las Santas Escrituras», pues encierran la presencia de Cristo en su palabra, como toda iglesia es santa, pues Dios mora en ella y la hace «Casa de Dios», allí habla y se ofrece como alimento. El «beso de paz», en el momento de la sinaxis litúrgica, era llamado «santo», pues sellaba la comunión en Cristo presente. Los ángeles, «segundas luces», son santos, pues viven en la luz de Dios y la reflejan. Los profetas, los apóstoles, «los santos de Jerusalén», son santos por los carismas de su ministerio. Por una «puesta aparte» es por lo que Israel era *ethnos ágion*, la «nación santa»; y en la economía del Nuevo Israel todo bautizado confirmado es «ungido», sellado con los dones del Espíritu Santo; estos dones lo integran en Cristo para que «participe de la naturaleza de Dios» (2 Pe 1, 4), y, por esta participación, se santifica, se hace «santo». Los obispos se otorgan entre sí el título: *sanctus frater*, y a un patriarca se le llama «su santidad» no en virtud de su realidad huma-



na, sino por su participación particular en el sacerdocio de Cristo, único Pontífice, único Santo.

La liturgia aporta una enseñanza muy explícita sobre esta noción. Antes de ofrecer la comida eucarística, el sacerdote anuncia: «Las cosas santas son de los santos», y la asamblea de los fieles, como afectada por esta exigencia temible, responde confesando su indignidad: *Tu solus sanctus*: «Solamente es santo el Señor Jesucristo». El único Santo *por naturaleza* es Cristo, sus miembros no son santos más que *por su participación* en esta única santidad. «Tu luz resplandece en los rostros de tus santos», canta la Iglesia. «Cristo ha amado a la Iglesia... con el fin de hacerla santa» (Ef 5, 25-27), y «los fieles son llamados santos en razón de las cosas santas en las que participan», explica Nicolás Cabasilas<sup>2</sup>. Isaías (6, 5-6) ofrece una imagen muy precisa sobre esto: «Ay de mí... siendo un hombre de impuros labios... pero uno de los serafines voló hacia mí, teniendo en sus manos un carbón encendido que había cogido del altar con unas *tenazas*... y, tocando con él mi boca, dijo: Esto ha tocado tus labios; tu iniquidad ha sido borrada». El hombre se ha hecho santo por purificación, pues los poderes del más allá lo han tocado. El sacerdote, tras la comunión, «rememora» la visión de Isaías: besa el borde del cáliz, símbolo del costado herido de Cristo, diciendo: «Esto ha tocado mis labios, borra mis iniquidades y purifícame de mis pecados». La cuchara de que el sacerdote se sirve para dar los santos dones se llama en griego *labís*, *pinzas*, *tenazas*, de las que precisamente habla Isaías, y los espirituales, evocando la eucaristía, dicen: «consumís el fuego».

---

<sup>2</sup> *Explicación de la Divina Liturgia*, cap. XXXVI.

De la única fuente divina manan por participación las santificaciones litúrgicas que integran todas las acciones de la vida humana según su verdadero destino.

El hombre se acostumbra a vivir en el mundo de Dios, en cuyas profundidades descifra un destino edénico; el universo se constituye en liturgia cósmica, en templo de la gloria de Dios, lo cual hace comprender que *todo* es virtualmente sagrado y que no hay nada profano, nada neutro, pues todo se refiere a Dios (el «memorial» litúrgico significa referirse al Padre, recordarlo todo en memoria de Dios). Sin embargo, junto a lo sagrado se forma su caricatura, la temible participación en el «Príncipe de la izquierda», en lo demoníaco. Por eso san Gregorio de Nisa niega categóricamente lo humano simplemente y considera que lo profano puro no existe. O bien el hombre es «ángel de luz», icono de Dios, su semejanza, o bien «lleva la máscara de la bestia» y hace el tonto<sup>3</sup>.

La liturgia inicia en el lenguaje de lo sagrado, introduce en el mundo unos símbolos. Un símbolo (una cruz, un icono, un templo) representa una participación en lo celeste en su misma configuración material<sup>4</sup>. No obstante un fragmento de tiempo o de espacio se vuelve una hierofanía, un receptáculo de lo sagrado, sin cambiar nada a los

---

<sup>3</sup> P.G. 44, 192. Son dos formas de existencia y de concepción del mundo. El mundo «profano» es en realidad el mundo «profanado», privado de las dimensiones de lo Trascendente. Hay que decir que es un descubrimiento bastante reciente, experiencia del hombre no religioso de las sociedades modernas.

Las palabras del culto: *alleluia*, *kyrie eleison*, *amen*, relevan ya de antiguos idiomas, fuera del uso común; del mismo modo *verba certa*, palabras impuestas, fijas: el *trisagion*, el *sanctus*, la oración dominical, la oración del corazón, el *credo*, las fórmulas de los sacramentos. Su repetición litúrgica subraya su poder, mientras que la elevación del tono y el ritmo, muy medido y admirablemente orquestado, forman el tipo sagrado de la letanía, de la oración salmodiada, de la lectura litúrgica. Si toda bendición llama la gracia de la Palabra, todo deseo posee un poder muy real y por eso daremos cuenta de *toda* palabra pronunciada (cf. los textos evangélicos sobre el deseo de la paz...).

ojos físicos de su apariencia, que continúa participando en el medio empírico que la rodea. Pero entre lo sagrado y su soporte material existe una comunión ontológica (entre la materia de los sacramentos o el ser humano por una parte, y las energías de la gracia por otra), en último término, la comunión pasa a la consustancialidad y al metabolismo total: el pan y el vino eucarísticos no significan ni simbolizan la carne y la sangre, sino que lo son. Es el milagro de «la identidad por la gracia» de la que habla san Máximo<sup>5</sup>; san Arsenio apareció a sus discípulos<sup>6</sup>, bajo la forma de fuego, hombre luz: no solamente la capta, sino que la emite. Pero para estos casos límites, la palabra evangélica recuerda: «El que tenga oídos, que oiga».

---

Cuando un fiel se santigua, opera un gesto epiclético, invoca al Espíritu Santo, más precisamente la «fuerza invencible de la Cruz» y por el poder de penetración de ésta, configura en ella su ser, más aún, se identifica con la cruz de Cristo y por ese signo del amor crucificado remonta a la cruz como figura de la Trinidad, se hace icono, transcripción viva de esta jeroglificación sagrada.

<sup>5</sup> *Ad. Thal.*, 25; P.G. 90, 333 A.

<sup>6</sup> *Alphab.*, Arsenio 27; P.G. 65, 96 C.

## CAPITULO III

# El tiempo sagrado

En contra de la opinión general, el tiempo y el espacio no son formas puras, siendo el espacio simplemente una especie de saco en el que se arrojarían los átomos. Tampoco son los *a priori* del transcendentalismo: una red *subjetiva* que nuestro espíritu echaría sobre las cosas para conocerlas. El espacio y el tiempo existen *objetivamente*, son la medida de la existencia, una de sus dimensiones; su función está en ordenar y *calificar* las cosas que sólo existen en esas formas inherentes a toda criatura. Revelan el estado de salud de las cosas, su temperatura ontológica<sup>1</sup>. Cuando el ángel del Apocalipsis anuncia el fin del tiempo enfermo, anuncia el fin del tiempo matemático descompuesto en instantes separados, el fin de la duración temporal inacabada y el paso hacia la duración acabada, hacia el pleroma cualitativo del tiempo en el que éste se realiza<sup>2</sup>. San Agustín ha comprendido admirablemente la concepción bíblica,

---

<sup>1</sup> Para Bréal y Bailly (*Diccionario etimológico latino*, sub. V) el sentido primitivo de *tempus* sería *temperatura*.

<sup>2</sup> Para Bergson la duración es el carácter mismo de la sucesión sentida y vivida, opuesta a la idea matemática del tiempo «espacializado» de Kant (*Datos inmediatos de la conciencia*, p. 74 ss). El misterio del tiempo está bien subrayado por Pascal. Pregunta quién podrá definirlo. «Las definiciones sólo están hechas para designar las cosas que se nombran y no para mostrar su naturaleza» (*Del espíritu geométrico*, Ed. Brunshwieg, p. 170).

afirmando que el mundo y el tiempo han sido creados *juntos*: «el mundo no ha sido creado *en* el tiempo sino *con* el tiempo»<sup>3</sup>, lo que quiere decir que el principio mismo del tiempo es bueno, que la vida en el Paraíso y en el Reino de Dios existe *en su propio tiempo*, es decir, en el orden propio de la sucesión de acontecimientos. «El primer hombre había sido creado de tal manera que el tiempo habría transcurrido, aunque el hombre hubiese permanecido estable», dice san Gregorio de Nisa. La eternidad de las criaturas no es la ausencia del tiempo, ni sobre todo nuestro tiempo privado de su fin, sino su forma positiva. Es el tiempo en el cual el pasado es conservado enteramente y el presente abierto al infinito de los eones: es el «memorial del Reino», el hecho de referirse y de estar totalmente presente en la mirada del Eterno. Hay, pues, que discernir entre el tiempo profanado, infectado, negativo, de la caída y el tiempo sagrado, redimido, orientado hacia la salvación.

Examinando nuestro tiempo actual, hay que decir primeramente que, si sus intervalos son regulares e idénticos, ello no es más que una abstracción de nuestros relojes. Nosotros no somos simples esferas sobre las que las agujas giran y marcan fracciones matemáticas; no sufrimos el tiempo, sino que lo vivimos, lo cual significa que lo asumimos, y el tiempo vivido representa una interacción muy íntima entre la forma matemática y su contenido existencial<sup>4</sup>. El tiempo nos califica, pero nosotros también calificamos el tiempo, lo cual comporta una realidad muy

---

<sup>3</sup> El mundo no puede existir fuera del tiempo, *procul dubio mundus non factus est in tempore sed cum tempore* (P.L. 41, 322).

<sup>4</sup> «El principio de la relatividad elimina la noción de *tiempo absoluto*, matemático, que no tiene ningún sentido experimental. Cada sistema de referencia tiene su tiempo propio» (Ver P. LANGEVIN, *El Tiempo, el Espacio y la Causalidad*; H. POINCARÉ, *El valor de la ciencia*).

diversa de sus momentos y la posibilidad para él de abrirse a otra dimensión.

San Agustín en sus *Confesiones* ha demostrado genialmente que de las tres partes del tiempo no existe ninguna: el futuro, lo que no existe todavía, pasa por el presente, instante inaprehensible debido a su fugaz rapidez, para convertirse enseguida en el pasado y desvanecerse en lo que ya no existe.

La primera forma de este tiempo está ordenada por las estaciones cósmicas, es *el tiempo cíclico* de los astros traducido por nuestros relojes; su figura gráfica es una curva cerrada en sí misma, la serpiente que se muerde la cola, el círculo vicioso del eterno retorno, sin salida. «Nada nuevo bajo el sol», clama el pesimista Eclesiastés. El tiempo cerrado, como el Dios Chronos, se alimenta de sus propios hijos -instantes-, cronometra fríamente, matemáticamente las «repeticiones» y provoca la angustia de lo absurdo semejante a la de Pascal ante el infinito espacial<sup>5</sup>. Las agujas, siempre en movimiento, no conducen a ninguna parte.

«La tierra se ha reproducido quizá un millón de veces; se ha congelado, fundido, disgregado, se ha descompuesto después en sus elementos, y de nuevo las aguas la recubren. Posteriormente fue de nuevo un cometa, después un sol del que salió un globo. Este ciclo se repite quizá una

---

<sup>5</sup> El genio de Dostoïevsky, en *La Dulce*, nos sitúa ante el contraste insoportable entre el infinito del sufrimiento y la indiferencia del tiempo: «'¡Hombres, amaos los unos a los otros', ¿quién ha proferido esto? El péndulo se balancea, insensible, con una monotonía repugnante» (DOSTOÏEVSKY, *Diario de un escritor*, t. II, p. 386). El tiempo nos recuerda que todo pasa. En *Crimen y Castigo* el fantasma de la mujer asesinada por Svidrigaïlov se le aparece y le recuerda «que ¡ha olvidado dar cuerda al reloj!» Se puede parar el reloj, pero el tiempo no se para, sino que se dirige implacablemente hacia el Juicio. El tiempo detenido es la imagen más temible. Kierkegaard describe el despertar de un pecador en los infiernos: «¿Qué hora es?», se exclama; y con una indiferencia glacial Satán le responde: «la eternidad».

infinidad de veces, bajo la misma forma, hasta el más mínimo detalle. Es mortalmente enojoso...»<sup>6</sup>

Pero ya la segunda forma -a la que podemos llamar el tiempo histórico, cuya figura es una línea que se prolonga indefinidamente- posee medidas diferentes. Las épocas recelan su propio ritmo, acelerado o ralentizado. Las experiencias sobre las cicatrizaciones de las heridas muestran un tiempo biológico muy personal en función de la edad del herido, así como el sufrimiento o la alegría modifican el aspecto del tiempo: imperceptible o infinitamente largo<sup>7</sup>.

La tercera forma es existencial: cada instante puede abrirse desde dentro a otra dimensión, lo que nos hace vivir la eternidad en el instante, en «el presente eterno». Es el tiempo sagrado o litúrgico. Su participación en lo absolutamente diferente cambia su naturaleza. La eternidad no está ni antes ni después del tiempo, sino que es esta dimensión sobre la que el tiempo puede abrirse.

San Gregorio de Nisa, para definir el tiempo, se sirve del término *àkolouthía*, una sucesión ordenada que regula la evolución según el antes y el después, y orienta las semillas hacia su finalidad<sup>8</sup>. Pero la verdadera finalidad como pleroma no es simplemente *télos*, punto final, sino *téleios*, plenitud de perfección. Esta verdadera función del tiempo sólo aparece sobre el plano *teológico*. Es la teología del tiempo.

---

<sup>6</sup> DOSTOÏEVSKY, *Los Hermanos Karamazoff*, París, 1948, p. 562.

<sup>7</sup> Lecomte de Noüy ha introducido la noción del «tiempo biológico» siguiendo una ley logarítmica y no aritmética (*El Tiempo y la vida*, París, 1936; *El Hombre y su destino*, París, 1946).

<sup>8</sup> P.G. 46, 547 D; 45, 364 C.

En Cristo es donde el tiempo encuentra su eje. Antes de Cristo, la historia se dirige hacia Él, está mesiánicamente orientada y extendida, es el tiempo de la gestación, de las prefiguraciones y de la espera. Después de la Encarnación, todo se interioriza, todo está dirigido por las categorías de lo vacío y de lo lleno<sup>9</sup>, de lo ausente y de lo presente, de lo inacabado y de lo terminado, y entonces el único verdadero contenido del tiempo es la presencia de Cristo en el curso de su extensión; como sobre un eje, todo gira visible o invisiblemente hacia la culminación final del mismo tiempo que, a la vez, ya está realizado y no lo estará sino al Final. Este «a la vez» plantea en toda su amplitud el verdadero problema del tiempo que es el misterio de la coexistencia en nosotros mismos de dos hombres que viven *en tiempos diferentes*: «Mientras nuestro hombre exterior se corrompe, nuestro hombre interior se renueva día a día» (2 Cor 4, 16). Cristo ha roto el *continuum* histórico, pero no ha abolido el tiempo en sí mismo, solamente lo ha abierto. «El Verbo se ha hecho carne», y, como carne, está sometido al *continuum*: «El niño crecía y se fortalecía», como dice el Evangelio de san Lucas, el historiador (Luc 2, 40), pero como Verbo sólo es accesible a la fe; y es a los ojos de la fe cuando el tiempo histórico se abre al tiempo sagrado, a otra sucesión diferente de acontecimientos: la Natividad milagrosa, la Transfiguración, la Resurrección, la Ascensión y Pentecostés, la Parusía. «Dios se ha hecho temporal para que nosotros, hombres temporales, nos hagamos eternos», dice san Ireneo<sup>10</sup>, y de esta manera muestra que lo temporal culmina en lo eterno «desde aquí abajo».

---

<sup>9</sup> Ya para san Ignacio, lo que diferencia a los cristianos es el hecho de que son portadores de Dios y están *llenos* de Dios (*Magn.* 14, 1)

<sup>10</sup> Cf. SAN HILARIO, P.G. 82, 205 A; SAN GREGORIO DE NISA, P.G. 45, 1.152 C.



Cristo no destruye, pues, el tiempo sino que lo culmina, lo revaloriza y lo *redime*. Los verdaderos acontecimientos ya no se desvanecen, sino que permanecen asentados en la Memoria de Dios (la oración para los muertos pide a Dios que «los guarde en su memoria»). El tiempo positivo toma ventaja, neutraliza la negación, la destrucción, y muestra que, para el hombre, la eternidad no es la ausencia del tiempo sino su plenitud: el banquete mesiánico reunirá a Abraham, a Isaac, a Jacob y a los hombres de todas las épocas. Pero el tiempo histórico en su mismo principio tampoco es completamente negativo, su lado positivo está justamente en potencia en su naturaleza misma: bien orientado, es análogo al principio homeopático que emplea sus mismos agentes para curar una afección: *similia similibus curantur*. Es la posibilidad de interrumpir la evolución, de desandar lo andado, de hacer morir del pasado aquello que lo merece y de volver a comenzar su vida; «dejar que los muertos entierren a sus muertos» (*Mat 8, 22*), es pasar por «el segundo nacimiento» del bautismo (*Jn 3, 3*), lo cual deja morir el pasado vicioso. Esto explica en san Gregorio de Nisa<sup>11</sup> su doble interpretación de la historia: es simultáneamente un proceso de crecimiento y un proceso de disgregación. La salvación está en la ruptura de los niveles. Así, el bautismo interrumpe el encadenamiento vicioso e instaura otra sucesión: al orden de la muerte Dios ha opuesto el nuevo orden de la vida eterna. Es la aplicación de la teología paulina de los dos Adanes: el primero instaura el tiempo de la perdición y el segundo el tiempo de la recapitulación universal, el tiempo de la salvación.

El pasado vicioso está abolido en el bautismo y la penitencia, y el siglo futuro ya está presente en la eucaristía, es

---

<sup>11</sup> P.G. 44, 1.312 B.

el tiempo «orientado»; en él vivimos ya nuestro Oriente, nuestra Eternidad.

Después de Kierkegaard, se ha hablado de la «reversibilidad del tiempo» por el poder de la liturgia; ahora bien, el tiempo no es reversible. Es más exacto hablar del poder *de abrir el tiempo* a lo que permanece. Si la memoria ya nos ofrece la presencia homogénea del pasado como *recuerdo*, su imagen fijada, el memorial litúrgico va más lejos y contiene no imágenes del pasado, sino los acontecimientos mismos bien presentes, que se nos vuelven *contemporáneos*. San Gregorio de Nisa lo indica cuando habla del «orden progresivo», de la sucesión regular de fiestas litúrgicas. Toda lectura litúrgica del Evangelio nos sitúa en el acontecimiento relatado. «En aquel tiempo», fórmula sagrada que comienza toda lectura litúrgica del Evangelio, significa el «tiempo sagrado» *-in illo tempore-*, el ahora, el contemporáneo. Cuando se celebra la Navidad, asistimos al nacimiento de Cristo, y Cristo resucitado se nos aparece la noche de Pascua y hace de los que conmemoran estas fiestas *testigos oculares* de los acontecimientos del Gran Tiempo. Ya no hay huellas del tiempo muerto de las repeticiones, sino que todo permanece de una vez por todas. «Es el mismo sacrificio el que ofrecemos, no uno hoy y otro mañana»<sup>12</sup>, dice san Juan Crisóstomo, y Teodoro de Mopsuesta subraya la ruptura de los niveles: «No es algo nuevo, sino que es la liturgia la que tiene lugar en el cielo, y por lo tanto, nosotros estamos en el cielo». Todas las santas cenas de la Iglesia sólo son la eterna y única Cena, la de Cristo en la cámara alta. El mismo acto divino se ha producido al mismo tiempo en un momento preciso de la historia, y se ofrece siempre en el sacramento. Tiene el

---

<sup>12</sup> In II Tim., hom. II 45; P.G. 62, 612.

poder de abrir el tiempo y de situarse dentro como verdadero contenido de todo instante.

En la dimensión litúrgica, los momentos se comunican. Así el *kontakion* de la Ascensión dice: «Te has elevado al Cielo, Cristo nuestro Dios, para no alejarte nunca más... y dices a los que te aman: 'Yo estoy con vosotros'». Del mismo modo, «estás corporalmente en la tumba, en el infierno con tu alma, como Dios en el Paraíso con el ladrón, y sobre tu trono estás con el Padre y el Espíritu, pues Tú lo llenas todo porque eres infinito». Y en la oración antes de la comunión: «Tú que estás en lo alto al lado de tu Padre y aquí invisiblemente presente con nosotros...»

La repetición sólo existe del lado del hombre que entra periódicamente en comunión con lo que permanece. Lo podemos ver, por ejemplo, en la conmemoración litúrgica del Año Nuevo con toda su amplitud cosmogónica. San Efrén el Sirio <sup>13</sup> dice: «Dios ha creado de nuevo los cielos porque los pecadores han adorado los cuerpos celestes; ha creado de nuevo el mundo que se había marchitado con Adán; ha construido una nueva creación con su misma saliva». Esta última palabra nos remite a la curación del ciego de nacimiento y muestra en ella el gran símbolo de la curación del *tiempo ciego*. En efecto, no se trata de una nueva creación propiamente dicha, se trata de la *regeneración* del tiempo en su totalidad. El hecho de recorrerlo a la inversa para reencontrarse en el momento cosmogónico del primer sol en la primera mañana, lo vuelve «a poner en comunión» con su destino verdadero y así lo renueva, lo incorpora, lo rejuvenece desde dentro: «se renueva tu juventud como la del águila» (*Sal* 103, 5). Esto explica el hecho de que la cosmogonía y todo lo que es renovación y

---

<sup>13</sup> *Himno* 8, 16; Wensinck, 169.

nacimiento estén íntimamente ligados al elemento acuático<sup>14</sup>, como también lo están a la idea del nacimiento y de la resurrección. El *Talmud* dice: «Dios tiene tres llaves: la de la lluvia, la del nacimiento y la de la resurrección de los muertos».

El alcance religioso atribuido litúrgicamente a las fechas del calendario astronómico muestra su función de signo y de prefiguración. Así, los doce días entre la Navidad y la Epifanía (del 25 de diciembre al 6 de enero) prefiguran los doce meses del año (los campesinos de la Europa central determinan la cantidad de lluvia y la recolección para los doce meses venideros a partir de estos doce días, al igual que los judíos determinan la cantidad de agua de cada mes en el momento de la Fiesta de los Tabernáculos). Para los Padres de la Iglesia, siendo el sábado el séptimo día de la semana judía, el domingo no lo remplace, sino que constituye el octavo día<sup>15</sup> o el primero en su sentido absoluto y único. Si los días de la semana representan la semana cósmica encerrada en sí misma o la totalidad de la historia, por el contrario, el día de la resurrección, el domingo, es el octavo día, la pascua semanal, y simboliza la eternidad (san Basilio el Grande subraya la prohibición de arrodillarse, actitud de penitencia, el domingo, pues en este día se permanece *en pie*<sup>16</sup>, en una actitud escatológica, expresión de la *epectase*, tensión hacia la parusía).

---

<sup>14</sup> El abismo del mundo o el feto rodeado de agua.

<sup>15</sup> SAN BASILIO, P.G. 29, 59 B; SAN GREGORIO DE NACIANZO, P.G. 36, 429 C. Ver JUAN DANIELOU, *Biblia y Liturgia*, cap. 16.

<sup>16</sup> SAN BASILIO, *De Spir. Sancto*, 27; Canon 19 del Concilio de Nicea; sin embargo Orígenes anota: «Para el perfecto todos los días son domingos» (P.G. 11, 1.549 D).

Los cuarenta años del desierto, los cuarenta días de ayuno de Cristo, los cuarenta días de la gran Cuaresma son los días de espera antes de alcanzar la «tierra prometida»<sup>17</sup>. Así, el tiempo de la cuaresma representa en resumen la totalidad de la historia, el tiempo de la espera. Por el contrario, los cincuenta días entre la Pascua y Pentecostés están considerados como los cincuenta domingos (de ahí la prohibición de arrodillarse), tiempo del gozo, representación del siglo futuro inaugurado ya.

Del mismo modo, la Navidad no es solamente una fiesta, sino «un tiempo de fiesta» cuando la luz crece, *crescit lux*. La Navidad y la Epifanía son las manifestaciones solares de Cristo: «Luz de las Naciones» y «Sol del amanecer». En el siglo futuro, dice Orígenes, «todos habrán formado un Hombre perfecto y serán un solo sol». Si el calendario astronómico «orienta» al hombre en el tiempo de las siembras y las recolecciones, el calendario eclesiástico no está orientado, sino que él es *Oriente*, tiempo ordenado. Cada Año Nuevo es una historia universal en abreviatura, regenerada por el orden litúrgico y, por otra parte, cada día es una *feria*, abierta al siglo futuro.

Un bautizado, en la inmersión, pasa por el diluvio, por la muerte del tiempo vicioso y renace para el tiempo de la salvación. La oración del sacramento de la unción crismal: «Que se complazca en servirte en toda palabra y en toda obra», muestra al hombre virtualmente retirado del tiempo de la perdición y sellado con los dones del Espíritu Santo, consagrado, consignado, destinado en la totalidad de su vida al *tiempo de la salvación*. Por eso, según san Juan, el que sigue a Cristo no se somete a juicio (pues el pasado histórico ya está abolido) y el que come la carne de Cristo

---

<sup>17</sup> Podemos mencionar la creencia tradicional según la cual el alma de un muerto permanece cuarenta días en la tierra antes de ganar las esferas celestes.

ya tiene la vida eterna, vive en el tiempo sagrado. Por el contrario, el infierno no puede estar situado en el tiempo de la salvación, en la eternidad. Esencialmente tiempo negativo y subjetivo, no tiene un lugar ontológico en el tiempo positivo y universal del Reino de Dios.

Josué, deteniendo al sol cuando pasaba a través de las aguas, opera la ruptura de los niveles, el paso al tiempo de la salvación; «Estrecha es la puerta y angosta la senda que lleva a la Vida» (*Mat 7, 14*) designa el mismo pasaje.

La técnica hesicasta cultiva esta puerta estrecha, experimenta un tiempo de índole diferente. Dejando un intervalo más largo entre la espiración y la aspiración, se vive otro ritmo, otro tiempo<sup>18</sup>. El tiempo es esencialmente «desgaste» y el Maestro Eckhart anota que no existe un obstáculo mayor para unirse a Dios que el tiempo.

Ahora bien, en la visión del *Pastor* de Hermas, la Iglesia es eternamente joven, pues su verdeante ser se escapa al alcance del tiempo. El calendario de las fiestas y de los santos valoriza toda fracción del tiempo, en definitiva, el tiempo sagrado, y responde aquí abajo a nuestra nostalgia de la eternidad. La liturgia aparece así como un sacramento de la eternidad que integra el tiempo en el Verbo -*Chronocrator*, Señor del tiempo.

---

<sup>18</sup> Los yoguis subrayan la influencia de la respiración en la existencia y por ella explican la sorprendente juventud de los ascetas; durante la noche reducen el número de sus respiraciones a la décima parte; contada en horas, la respiración (desgaste, y por consiguiente envejecimiento) de una jornada de 24 horas no es para un yogui más que 12 horas de respiración. Si come una vez por día, come cada 12 horas y no cada 24 (ver M. ELIADE, *Imágenes y Símbolos*, París, 1952, pp. 112-113).

## CAPITULO IV

# El espacio sagrado

El tiempo es a la duración lo que el espacio es a la extensión. El espacio no es homogéneo, hay espacios amorfos, caóticos, y espacio ordenado, el espacio sagrado. El espacio profano está sometido a la ley de extraposición y de exterioridad que coordina a los seres que existen. El espacio sagrado elimina la yuxtaposición y realiza más que la unidad de una simple coexistencia, hace «el uno» en Cristo, nuestra consustancialidad en Él.

Cuando Cristo dice a la mujer samaritana: «Llega la hora en que ni en este monte ni en Jerusalén adoraréis al Padre» (Jn 4, 21), habla de Sí mismo como del lugar sagrado omnipresente que deroga la exclusividad de todo lugar empírico. Desde entonces, toda visita a un templo ya es un peregrinaje al lugar sagrado. Lo cual explica la pluralidad de los lugares, de los que cada uno guarda el sentido del centro, precisamente por no ser centros geográficos sino cósmicos, situados no sobre la horizontal, sino sobre la vertical que une todo punto al más allá. De esta forma, partiendo de la omnipresencia del templo, es como la bendición del aceite, del pan, del vino y del trigo consagra estos elementos sobre toda la faz de la tierra, al igual que la bendición de los «cuatro lados» del mundo en la Elevación de la cruz.

Estos lugares axiales son aquellos en los que se comunican todos los niveles: el subterráneo, la tierra y el cielo; su imagen es la Montaña santa, el Arbol cósmico, el Pilar central o la Escala<sup>1</sup>. Así, el Monte Tabor, que probablemente viene de *tabbûr*, que significa ombligo<sup>2</sup>, al igual que el Monte Garizim, llamado «ombligo de la tierra» (*tabbûr eretz*, *Jueces* 9, 37). Por eso, según la tradición rabínica, la tierra de Israel no se ha ahogado con el diluvio<sup>3</sup>. En una tradición cristiana, el Gólgota es el centro del mundo, allí donde Adán ha sido creado, donde la Cruz se ha levantado; y a su pie se encontraba la tumba de Adán<sup>4</sup>, frecuente tema iconográfico. Del mismo modo, la raíz del árbol cósmico desciende hasta el infierno y su copa toca el cielo, sus ramas simbolizan los diferentes niveles celestes (el apóstol Pablo ha sido elevado hasta el tercer cielo). En *El Libro de los Misterios*, san Máximo el Confesor subraya bien la coexistencia por transcendencia de los niveles cósmicos: «Hoy estarás conmigo en el paraíso – después, como lo que para nosotros es la tierra en nada difiere para Él del paraíso, apareció de nuevo sobre esta tierra y conversó con sus discípulos»<sup>5</sup>.

Los escritos rabínicos atribuyen a Adán una estatura gigantesca, mientras que en los Apócrifos<sup>6</sup> y en el *Pastor de Hermas*<sup>7</sup> el gigante es Cristo, cuya cabeza sobrepasa los

---

<sup>1</sup> Ver H. DE LUBAC, *Aspectos del Budismo*, París, 1951; MIRCEA ELIADE, *Imágenes y Símbolos*, París, 1952; VAN DER LEEUW, *La Religión*, París, 1948.

<sup>2</sup> ERIC BURROWS, *The Labyrinth*, Londres, 1935, p. 51.

<sup>3</sup> A. WENSINCK, *Navel of the Earth*, Amsterdam, 1916, p. 15.

<sup>4</sup> El cuerpo de Adán habría sido enterrado allí donde Cristo debía ser crucificado (ORIGENES, in *Mat.*; P.G. 13, 1.777)

<sup>5</sup> P.G. 91, 1.309 B.

<sup>6</sup> *El Evangelio de Pedro*, v. 29-40; *Los Hechos de Juan*, N. 90-93.

<sup>7</sup> *Similitudes* 9, cap. 6, N 1.



cielos<sup>8</sup>. Lo podemos comprender, ya que Cristo es el Arquetipo divino de estas imágenes, Él es el árbol de vida y el centro cósmico. Orígenes dice: «La Escritura describe a Cristo como un árbol»<sup>9</sup>. Por otra parte, numerosas imágenes, y como ejemplo el mosaico del baptisterio del Henchir Messouada, identifican a Cristo con la Cruz. La misma simbología se encuentra en las cruces llamadas «vivas»: las extremidades de la Cruz se cubren de ramos y terminan en brazos humanos: uno abre la puerta del cielo, el otro rompe las puertas del infierno. Cuando se exalta la santa Cruz, oímos: «El árbol de vida plantado en el Calvario (identificación del árbol edénico y de la Cruz<sup>10</sup>) se ha elevado en el centro de la tierra... y santifica hasta las extremidades del universo», «el largo y el ancho de la Cruz se extienden tan lejos como el cielo»<sup>11</sup>.

Por su parte, san Agustín se pregunta: «Y qué es esta montaña por la que subimos, sino el Señor Jesucristo»<sup>12</sup>. *Los Hechos de Felipe* llaman a Cristo: «Pilar de Fuego», *síúlos purós*, y, en los escritos ascéticos, un espiritual perfecto reproduce la misma imagen: «Pilar de fuego que une el cielo y la tierra»<sup>13</sup>.

Pero la figura bíblica que mejor expresa el significado de estas imágenes es la escala de Jacob. Los ángeles la suben y bajan. El cielo está cubierto y la escala está apoyada en el centro de la tierra; y, como Cristo es la escala, ésta brota de todos los lugares sagrados, centros innumerales. Santiago de Sarug dice: «Cristo en la cruz se sostenía

---

<sup>8</sup> Cf. SAN AMBROSIO, *De Incarnatione*, P.L. 16, 827 C.

<sup>9</sup> In *Psalmum* 1; PITRA, *Analecta sacra*, t. II, p. 445.

<sup>10</sup> VON W. MAYER, *Die Geschichte des Kreuzholzes von Christus*, Munich, 1881.

<sup>11</sup> *La Oración de las Iglesias de rito bizantino*, Mercenier, t. V, 1ª parte, pp. 39, 52.

<sup>12</sup> In *Psalmum* 119, n. 1; P.L. 37, 1.597.

<sup>13</sup> AMEJINEAU, *Estudios sobre el cristianismo en Egipto en el siglo VIII*, 1887.

sobre la tierra como sobre una escala llena de peldaños»<sup>14</sup>. Catalina de Siena lo ve como un puente levadizo entre el cielo y la tierra, como el arco iris, signo vivo de la Alianza<sup>15</sup>. San Efrén escribe en su himno epifánico<sup>16</sup>: «Hermanos, contemplad la columna, escondida en el aire, cuya base reposa sobre las aguas y alcanza la puerta de las alturas como la escala que vio Jacob»<sup>17</sup>.

Finalmente, es el círculo (cierre de los templos y ciudades) dotado del poder de protección, pues representa simbólicamente la eternidad. Cuando los muros de Jericó se desploman al son de las trompetas, la ciudad se queda sin defensa celeste. Por el contrario, cuando una ciudad es asediada, la procesión del clero, llevando las reliquias o un icono milagroso, un objeto sagrado, recorre la parte alta de las murallas: semejante oración inscrita en el espacio invoca y refuerza el poder de protección. Se reconoce el mismo significado en toda procesión litúrgica alrededor del templo, traza la figura de la eternidad y devuelve a la superficie su valor de espacio sagrado. Si el tiempo sagrado responde a la nostalgia profunda de la eternidad, el espacio sagrado responde a la sed del Paraíso perdido; en esta superación de lo empírico operada por lo sagrado, el hombre reencuentra parcialmente su destino primero y se dirige hacia su culminación.

---

<sup>14</sup> *Homilía sobre la visión de Jacob*, n. 96, Zingerle-Nozinger, *Monumenta Syriaca*, t. I, p. 26.

<sup>15</sup> R. P. LOUIS BEIRNAERT, *El Simbolismo ascensional*, en *Eranos-Jahrbuch*, t. 18, 1950.

<sup>16</sup> Himno XI, 11.

<sup>17</sup> También APHRAATE, en *Homilía sobre la oración*; *Patr. Sir.* t. I, p. 146.

## CAPITULO V

# El templo

### 1. El proyecto divino y el origen celeste del templo

«El templo es el cielo terrestre, en estos espacios celestes Dios vive y se pasea». Mediante estas palabras del patriarca Germán<sup>1</sup>, se presiente el vertiginoso significado del templo cristiano. Los Bizantinos han trabajado en el espacio como lugar y morada de Dios; su problema arquitectónico buscaba la sintonía entre la escala natural de lo humano y la escala transcendente de lo infinito.

Las recientes tentativas de encontrar unas formas adaptadas a la mentalidad moderna, a menudo llegan a ahogar la arquitectura en el paisaje que la rodea y en las preocupaciones locales. Es un arte religioso *antropocéntrico* que expresa al hombre con sus emociones y sus búsquedas de lo estético de las expresiones y las formas. Olvida totalmente el proyecto inicial de los grandes compañeros y constructores, el misterio mismo del templo, el arte sagrado siempre *teocéntrico* que representa el descenso de Dios a su creación. Es perfectamente legítimo el buscar formas nuevas, pero éstas deben expresar un contenido simbólico que permanezca idéntico a través de todas las épocas,

---

<sup>1</sup> P.G. 98, 384.

pues su origen es celeste. Los constructores modernos deben escuchar y discernir las sugerencias del arquitecto principal que es el *Angel del templo* (Apoc 21, 15).

Desde el principio, todos los templos cristianos tienen el mismo dibujo, que se remonta a la visión del Templo de la Jerusalén celeste, y por eso esta arquitectura habla la misma lengua. Se trata de la enseñanza profunda que viene del icono de Cristo «no hecha por mano de hombre» (la Santa Faz): todo icono se remonta a este Arquetipo trazado por el Espíritu Santo<sup>2</sup>. Se trata también del sentido de la tradición, que dice que ciertos iconos fueron terminados por los ángeles. De todas formas, el origen divino presupone una receptividad activa y por otra parte funda la existencia de una norma canónica. Así, el Concilio de 787 decreta: «La composición de las imágenes no se deja solamente a la iniciativa de los artistas», sino que brota de las exigencias del Ministerio litúrgico, del Advenimiento de Dios, el cual proporciona unas reglas arquitectónicas e iconográficas en conformidad con su Presencia.

En efecto, los santuarios del Antiguo Testamento se edifican según las indicaciones del mismo Dios; de igual manera el arca de la Alianza (Ex 35, 34), el templo mosaico (Ex 25, 8-9) y el de Salomón, edificado sobre un «modelo inspirado por el Espíritu» (1 Crón 28, 12, 19), «que Tú habías preparado desde el origen» (Sab 9, 8; Ez 4, 10-11). San Clemente de Roma precisa la tradición a la cual se refiere el ritual de la consagración de un templo: «el mismo Dios ha designado el lugar en que los oficios deben celebrar-

---

<sup>2</sup> «Todo icono recibe la gracia del Espíritu Santo», dice san Juan Damasceno en su *Discurso sobre los iconos*, P.G. 94, 1.300.

se»<sup>3</sup>. Eusebio la precisa en su *Historia de la Iglesia* y muestra una convergencia de la idea judía del Templo-residencia del Altísimo y de la idea cristiana de la Nueva Jerusalén, del Reino de Dios. Según el Apocalipsis de Baruch<sup>4</sup>, la Jerusalén celeste ha sido creada por Dios al mismo tiempo que el Paraíso, por lo tanto *in aeternum*.

## 2. El Templo - Imagen del universo y centro cósmico. El número y la medida.

En su *Poema sobre Santa Sofía de Edesa*, san Máximo la describe así: «es algo admirable que, en su pequeñez, el templo sea semejante al extenso universo... Su cúpula elevada se puede comparar a los cielos de los cielos... Descansa sólidamente en su parte inferior. Sus arcos representan los cuatro lados del mundo». Pero ya, según Flavio Josefo, el Templo de Jerusalén era una *imago mundi*: estaba situado en el «Centro del Mundo», en Jerusalén, y santificaba al Cosmos y al Tiempo. El patio simbolizaba el Mar, el santuario la Tierra, y el Santo de los Santos el Cielo. Los doce panes que se encontraban sobre la mesa representaban los doce meses del año y el candelabro de setenta brazos representaba los *décans*<sup>5</sup>. Cada templo es un *omphalos*, un centro cósmico, su espacio está construido y ordenado; centrado y orientado de esta forma, da testimonio de un sentido riguroso y sagrado.

El templo reproduce la estructura interna del universo. «No hay nada bello sin medida», decía Platón, y Aristóteles: «lo bello reside en la medida y el orden». Dios es el

---

<sup>3</sup> *Ad Cor.* 1, 40.

<sup>4</sup> 11, IV, 3-7.

<sup>5</sup> *Ant. Jud.* 111, VII, 7.

gran Arquitecto y el genial geómetra del mundo (*El Timeo*), ideas que se remontan a Pitágoras, para el que «todo está ordenado de acuerdo con el Número». La estructura matemática del universo, las leyes de las relaciones y las proporciones (el número de oro o sección dorada) suscitan una sensación de perfección y de serenidad olímpica. «La medida es la que hace bellas todas las cosas», pensaba Isaac el Sirio. La belleza de la forma, dice Platón en el *Filebo*, es «algo rectilíneo y circular, mediante compás, cordel y escuadra..., por lo que estas formas son bellas en sí mismas».

La Jerusalén celeste muestra precisamente la interacción del círculo y del cuadrado (*Apoc* 21, 16). Navío escatológico, la nave (de *navis* –navío–) coronada por la forma esférica de la cúpula, sintetiza la unión del círculo y del cuadrado, medida y cifra del cielo y del Reino. «El santuario, dice san Máximo<sup>6</sup>, ilumina y dirige la nave y esta última se convierte en su expresión visible. Tal relación restaura el orden... restablece lo que era en el Paraíso y será en el Reino». El cuadrado o cubo representa la inmutabilidad inquebrantable, la estabilidad del proyecto realizado, y dentro se opera el dinamismo circular de los oficios y los ritos. El desarrollo del espacio litúrgico se hace según el plano vertical, pues es la dirección de la oración simbolizada por la subida del incienso, perfume del sol y de la luz, el buen olor del *Pneuma*; son también las manos levantadas del sacerdote, el movimiento de la epiclesis y de la elevación de los dones. Mientras que la marcha (procesión, al principio danza sagrada) alrededor del templo o del altar designa el movimiento alrededor

---

<sup>6</sup> P.G. 91, 872.

del centro cósmico que liga la tierra y el cielo e imita el movimiento circular de los astros.

### *3. La forma y el contenido transcendente*

El templo reproduce el mundo, obra de Dios, traduce también la presencia de lo Transcendente, es «Casa de Dios» y «Puerta de los cielos» (*Gen 28, 17*).

Dios lo ha creado todo «con número, peso y medida» y así del caos ha hecho el cosmos, la Belleza. Pero lo bello de la estética griega es una armonía estática y de superficie, mientras que la visión cristiana se ha vuelto hacia el dinamismo interior, hacia el sentido de lo divino en lo infinito, pues la Belleza de Dios no es mensurable y trasciende toda ordenación. Rebasa toda forma, pues el contenido prima sobre todo, puede tocar lo informe y crear su propia forma. Por eso la forma humanamente más perfecta puede constituir un obstáculo, una cortina, perjudicar el contenido del mensaje, echar una sombra opaca sobre lo invisible.

Las catedrales de antaño estaban cargadas de una fuerza e intensidad sobrenaturales, su dinamismo, aun en nuestros días, corta el aliento y provoca el éxtasis. En el gótico, las verticales y la masa de piedras se alzan violentamente hacia el infinito y arrastran en su movimiento el espíritu del hombre. Por el contrario, en Santa Sofía todo se ordena alrededor de un eje central, coronado por la majestad de la cúpula, y expresa la belleza de una manera más esotérica, proveniente de una profundidad misteriosa y de una altura ilimitada, descendiendo sobre el hombre y llenándolo de una paz transcendente.

La cruz encima de la cúpula y la misma cúpula ordenan el espacio. Por sus líneas, la cúpula traduce el movimiento descendente del amor divino, su esfericidad reúne a todos los hombres en sinaxis, en cuerpo. Bajo la cúpula,

nos sentimos protegidos, salvados de la angustia pascaliana de los espacios infinitos; igualmente, la cruz, si se prolongan al infinito las ramas de su hermosa figura geométrica, contiene la totalidad del espacio organizado, testimonio de lo infinito actual.

#### 4. *El Templo - Imagen del Reino y Llamada de Dios*

Un templo no es un edificio de arquitectura extraña intercalado en manzanas de casas. El espacio profano, en la medida de su indiferencia o de su oposición a lo Transcendente, es un espacio profanado, demoníaco. En el corazón de este espacio es donde se levanta el espacio organizado del Templo. Representa el rechazo más fuerte de los principios de este mundo, y en último término, del «dios de este mundo», de la Bestia apocalíptica. Ofrece la imagen plástica de un «cielo» misterioso, el del Reino, y dirige a todos los hombres una llamada apremiante a que se conviertan en «piedras vivas» del templo cósmico donde «todo lo que respira» canta la alabanza de Dios.

En el santuario, detrás del altar, se representa el misterio central, la comunión eucarística de los apóstoles. Encima, la *Theotókos* Orante personifica la Iglesia en su ministerio de intercesión. Más arriba está Cristo, Sacrificio y Sacrificador. En el hemisferio de la bóveda domina Pentecostés, la epiclesis, el descenso del Espíritu Santo que inaugura la Parusía y anticipa el Reino. La nave es el lugar donde el Pueblo de Dios se reúne como Sacerdocio Regio de los fieles. Sobre el muro occidental, opuesto al santuario, se sitúa el fresco del Juicio, balance de la historia; y la puerta de salida da sobre la tierra de la caída, espacio aún sin evangelizar.

Los grandes espirituales fueron unos videntes que se expresaron con imágenes y símbolos. Y así, el «teólogo de la Santa Trinidad», san Sergio de Radonega, no ha dejado



tratados teológicos pero, en una época de guerras y de luchas fratricidas, ha construido una iglesia y la ha dedicado a la Santa Trinidad. Según su biógrafo, «ha puesto el templo de la Trinidad como un espejo, visión del 'totalmente otro', a fin de combatir las divisiones del mundo». Era la imagen de la oración sacerdotal de Cristo. Su discípulo, Andrés Rublëv, lo ha dicho a través de su icono: se trata de transfigurar el mundo en la conmovedora imagen de la Trinidad.

De cara a las «preocupaciones mundanas», al puro biologismo de la lucha por la existencia, a la exterminación de la vida por el odio, de cara al reino del Mal, el Templo en su totalidad ya es un fragmento de eternidad que predica solamente por su presencia y llama a una *metanoia* radical de las relaciones humanas, al «sacramento del hermano» y al corazón henchido de piedad y de «ternura ontológica» hacia toda criatura.

El icono de Pentecostés, como imagen conductora, muestra toda la distancia entre el Mundo y el Templo, entre la Historia y el Reino, y traza un límite nítido entre los dos planos de la historia humana: el Colegio de los apóstoles recibiendo las lenguas de fuego y abajo, saliendo de una oscura caverna, el anciano rey que representa el cosmos cautivo. Tiende las manos hacia su salvación, hacia la morada de la Paz divina, templo apostólico, iglesia de Cristo.

Las iglesias de planta central, a veces verdaderas torres, con sus cúpulas en las que el oro reluce, evocan los cirios pascuales y cantan la Resurrección. Los bulbos de las iglesias rusas sugieren la imagen de la oración, que, como una escala de Jacob, hace participar a este mundo en el más allá. Es una lengua de fuego, coronada por la cruz resplandeciente, y una iglesia de varias cúpulas es como un candelabro envuelto en llamas. Su luz penetra hasta el

interior de la cúpula e ilumina las bóvedas, como un cielo descendido sobre la tierra, con el rostro majestuoso del Pantocrátor que reina en el centro y cuya mano abierta contiene el destino de todos y de cada uno.

Las figuras alargadas y esbeltas de los iconos y los frescos centran el impulso del grandioso conjunto hacia lo alto, hacia el Altísimo. Todo lo individual encuentra su plenitud legítima, y al mismo tiempo, todo se ordena por la comunión y la catolicidad. Los ángeles con sus trompetas escatológicas nos invitan a todos a unirnos en una sola doxología, acuerdo cósmico que clama por encima del caos y de las tinieblas. El poderoso movimiento de sus alas lleva a todas las miradas hacia el corazón maternal y el velo protector de la *Theotókos*, «Gozo de toda criatura». Este gozo y esta paz es lo que predica el Templo por medio de sus líneas, sus formas y su luz, «el arte mudo sabe hablar», dice san Gregorio de Nisa<sup>7</sup>.

##### 5. *La construcción del espacio sagrado*

Un espectador, mirando un templo, puede examinar sucesivamente sus diferentes partes, determinar su arquitectura, hacer una evaluación de su valor artístico, pero siempre será para él un libro cerrado. Para que cada piedra, cada forma empiece a hablar, para que el todo se convierta en un canto, una liturgia, hay que captar su vida misteriosa, su proyecto y el principio mismo de su espacio organizado, que contrasta con su contorno. El ritual de la consagración de una iglesia simboliza con gran fuerza esta construcción del espacio sagrado. Acota una determinada superficie, la separa del espacio profano, la purifica, e invoca en su epiclesis el descenso del Espíritu Santo que transforma un lugar cualquiera en lugar exacto de la teofa-

---

<sup>7</sup> P.G. 46, 737D.

nía, en montaña santa, en centro cósmico y escala de Jacob: «Hemos aquí, en este templo, símbolo del cielo y santuario de tu gloria... Te rogamos y te suplicamos: envía tu Santísimo Espíritu sobre nosotros y sobre toda tu heredad...»

El obispo enciende una gran antorcha, «la primera luz», y la procesión que lleva las reliquias de un mártir da la vuelta a la periferia, trazando el círculo de eternidad. Ante la puerta, el obispo cita el salmo 24: «Alzad, ¡oh puertas!, vuestros dinteles; alzaos, eternos portones, para que entre el Rey de la gloria». Desde el interior del edificio, el coro que representa el espacio que aún no está organizado, pero que se apresura a estarlo, canta: «¿Quién es este Rey de la Gloria?»

El obispo hace una cruz con las reliquias y proclama: «El Eterno, el Fuerte, El Poderoso: ¡éste es el Rey de la Gloria!» El obispo entra y Dios toma posesión del lugar, lo transforma en Casa de Dios, donde la liturgia recibe su calificación *divina*. Desde ese centro sagrado «sobre el cual Dios día y noche, tiene los ojos abiertos» (1 Re 8, 29), el Hijo hará subir sin cesar hacia el Padre la oblación y el incienso de la oración litúrgica. A continuación, el obispo *construye* la mesa del altar, la levanta y procede a su unción crismal y a su lustración con el agua bautismal, precedidas por la epiclesis y acompañadas del canto del *alleluia* angélico. El templo, en su totalidad, se vuelve la figura plástica del cielo que descende sobre la tierra.

El *altar* (de *alta-ara*) significa lugar alto; es aquí la montaña santa de Sión, con su centro cósmico: «Subiré al altar de Dios» – «Has obrado la salvación en la tierra» (Sal 74). La santa mesa, por una conversión mística, simboliza al

mismo Señor. Dionisio, hablando del ritual, señala: «En Jesús mismo, como en un altar..., es donde culmina la consagración»<sup>8</sup>. En el momento de la ordenación de un sacerdote, cuando se le imponen las manos, el aspirante, arrodillado, tiene la frente apoyada contra el altar, símbolo de Cristo. Es la imagen de san Juan, «recostado en el pecho de Jesús» (Jn 13, 23).

El tabernáculo que contiene la carne y la sangre de Cristo se situará sobre el altar, el cual lo transforma en tumba abierta por el poder de la resurrección. Nadie puede tocarlo fuera del sacerdocio, y el sacerdote, entrando, se prosterna ante esta representación de Cristo. La misma materia del altar en el que reposa el tabernáculo se transfigura al depositar en su interior las santas reliquias o huesos de los mártires. Es una referencia exacta al *Apocalipsis* (6, 9): «El Cordero hace ver» bajo el altar las almas de los que han sido inmolados por la Palabra de Dios y por el testimonio que habían dado. Nicolás Cabasilas lleva mucho más lejos la afirmación: el verdadero altar son estos mismos huesos. Por anticipación, explica, las reliquias y, por lo tanto, la mesa son la «carne pneumatizada» de la Pascua futura<sup>9</sup>. Vemos perfectamente que el centro litúrgico está construido con la materia del Reino de Dios, y el espacio sagrado se organiza alrededor de una parcela del más allá.

## 6. La orientación

El rectángulo central del templo se llama *nave*, siendo el Arca de Noé la figura profética de la Iglesia. Un templo es

---

<sup>8</sup> *Hier. eccles.* IV, \*12.

<sup>9</sup> *La vida en Jesucristo*, p. 147.

el barco lanzado a los espacios, que se dirige hacia el Oriente. La *Didascalia de los apóstoles*, citando el salmo 68: «Dios que cabalga sobre los cielos del Oriente», y los *Hechos* (1, 11): «Cristo volverá como le habéis visto ascender», nos muestran el origen de la oración dirigida hacia Oriente: es la espera de la vuelta del Señor: «Como el resplandor que viene de Oriente, así aparecerá el Hijo del Hombre» (Mt 24, 27). Ello significa que toda oración, cuando está bien orientada, es espera y, por lo tanto, en su intención última, siempre es de naturaleza escatológica. «Como el resplandor que viene de Oriente», así Cristo es el «Sol de Justicia», y el «Oriente» (Zac 3, 4), y por eso el altar está dirigido hacia levante; por el contrario, la puerta de salida está situada al occidente, hacia el ocaso, mostrando el espacio amorfo de la oscuridad, la tierra no evangelizada, e incluso el infierno. La profesión de fe en la dirección de Oriente se opone a la abjuración frente a Occidente. La oración hacia el Oriente distingue así el cristianismo de la oración judía hacia Jerusalén y de la oración musulmana hacia la Meca. Al entrar, se va al encuentro de la luz, se está en el camino de la salvación que lleva hacia la ciudad de los santos y tierra de los vivos en donde el Sol luce sin ocaso. El eje polar vertical y el eje horizontal de los cuatro costados del mundo sintetizan el espacio en forma de cruz con seis direcciones; centrados sobre el Centro divino constituyen el número sagrado del siete, según Clemente de Alejandría.

En las basílicas de tres ábsides, Franz von Doelger muestra la figura de la cruz y descifra el símbolo de la Luz y de la Vida; en efecto, estas palabras en griego *Zoé* y *Phôs* se cruzan en la letra central, la omega, letra escatológica del alfabeto griego. Lo que subraya aún más fuertemente la imagen de un barco que flota en la dimensión escatológica y cruza hacia el Oriente místico.

## 7. El iconostasio y las puertas

Orientada y ordenada, la iglesia se divide, según el plano del tabernáculo de Moisés y del templo de Salomón, en tres partes: el santuario del lado de Oriente, el pórtico hacia Occidente, y la nave, parte central, entre los dos. El santuario corresponde al santo de los santos, a la morada de Dios. El Santo de Dios aquí mora y resplandece. Figura del Reino, el santuario está separado de la nave, en la que están los fieles, por una verja llamada «iconostasio». Se trata del antiguo cancel lleno de iconos en tiempos de la victoria sobre el iconoclasmo. Esta verja tiene tres puertas. La del medio es de dos hojas, y de ahí su plural «puertas santas» o «puertas reales», y está rodeada de puertas inferiores llamadas «del norte» y «del sur» que dejan paso a los ministros sagrados.

Bajo su forma actual, el iconostasio presenta una evolución bastante reciente que hay que situar en el siglo XV. La puerta real está rodeada por los iconos de Cristo a la derecha y de la *Theotókos* a la izquierda. Justamente encima, el icono de la eucaristía. La segunda fila se centra en la *Déisis*, la tercera reúne los iconos de las fiestas litúrgicas, la cuarta es la de los profetas y, finalmente, la serie de los patriarcas.

Hasta finales del siglo XIV, la dimensión de la verja no impedía a los fieles seguir el misterio litúrgico que tenía lugar en el santuario. Fue una preocupación didáctica la que llevó al desarrollo de la verja a fin de poner ante los ojos de los fieles la economía de la salvación y su marcha progresiva. Esta preocupación corre el riesgo de comprometer la participación activa de los fieles en la acción litúrgica. La tradición josefina, consagrada a la amplitud y riqueza de la decoración cultural, la ha aventajado con la más sobria espiritualidad de Nil Sorsky y ha repuesto entre clérigos y laicos la tensión entre la Iglesia y el mundo,

con el peligro de acentuar demasiado la distinción entre el santuario y la nave. Actualmente se esboza la tendencia a reencontrar la simplicidad de antes, un despojamiento de las formas que permitiría al mismo tiempo al pueblo oír las oraciones eucarísticas y estar asociado más íntimamente al misterio mismo de la liturgia.

El iconostasio está recubierto de iconos deslumbrantes, con una composición en el centro llamada la *Déisis*, que significa la súplica, la intercesión: muestra al Cristo-Obispo bendiciendo a los hombres, Juez y Doctor también. Sosteniendo el Evangelio, aparece como el único intérprete de su propia palabra, y es la figura de la Tradición. Es Él quien, por medio de todos los elementos de ésta, explicita sus palabras terrestres. Está rodeado por la Virgen y san Juan Bautista. Siguiéndolos y pareciendo salir de ellos como de sus arquetipos (la *Theotókos*, arquetipo de lo femenino, san Juan arquetipo de lo masculino), aparecen los apóstoles y los santos, introducidos por los ángeles. Es la Iglesia orante, la «locura de la caridad», la que intercede por los que son juzgados. La Palabra juzga, pero la Sabiduría suprema del Cristo-Obispo confronta la justicia y la misericordia y anticipa el segundo significado del mismo icono: las Bodas del Cordero. La *Theotókos*, la Esposa, símbolo de la Iglesia, y Juan, el amigo del Esposo, nos invitan a todos a la alegría perfecta del Reino.

La *Déisis* da sentido a todo el iconostasio. Destello de los testigos, el iconostasio ofrece sus manos suplicantes, la Iglesia ruega por la Iglesia, la *Theotókos* lleva el mundo en su oración y lo cubre con su protección maternal. Lo que parecía muro de separación se revela más profundamente como elemento de unión: Cristo total constituido por sus santos.

Este muro transparente, muro de intercesión, recibe y amplifica la oración del corazón: «Señor Jesucristo, Hijo de

Dios, ten piedad de nosotros pecadores y cúbrenos con tu gracia». También sufre la violencia de los santos que se apoderan del Reino, y bajo su presión, después de Cristo, la puerta real se abre de par en par a la visión del cielo.

Los comentarios litúrgicos explican de manera muy natural el simbolismo inmediato de la puerta, imagen de Cristo «por quien veréis el cielo abierto» (Jn 1, 51). La veneración que implica este simbolismo no permite más que a los miembros del clero franquear esta puerta y solamente tras haberse puesto sus vestiduras litúrgicas.

El simbolismo del santuario va más lejos. El Cristo-Puerta introduce dentro de su ser, la puerta real da sobre el altar, lugar alto del *Opus Dei* y centro alrededor del cual se despliega la acción sagrada del culto: «es el cielo, donde se mueve el Dios trino, en la tierra»<sup>10</sup>. De acuerdo con la tradición litúrgica, la imagen paulina de «cabeza» Nicolás Cabasilas la sustituye por el «corazón triunfante y desbordante», fuente inagotable de los tesoros del *Agapè*. El tabernáculo del banquete mesiánico se articula con el tema bíblico de las bodas místicas. El «Hombre de dolor» aparece como «Hombre de deseo», el eterno Imán, el divino Filántropo. El Altar, ungido con el «aceite de júbilo», «irradia la perfecta alegría del amor» sin igual aquí abajo. Sólo Cristo es el Imán que imanta el amor y se introduce en nosotros para que podamos revivir en Él. Cabasilas formula aquí la evidencia simple y límpida: «El alma humana tiene sed de infinito. El ojo ha sido creado para la luz, el oído para los sonidos, todo objeto para su fin, y el deseo del alma para lanzarse hacia Cristo».

Orígenes<sup>11</sup>, en su tercera homilía sobre Jeremías, atribuye a Jesús el *agraphon*: «Quien está cerca de mí está cerca

---

<sup>10</sup> SAN GERMAN, P.G. 98, 384.

<sup>11</sup> Dídimo también en su comentario al Salmo 88.



del fuego». ¿No es esta palabra una hermosa ilustración de esa interiorización mistagógica de la «Puerta» que se abre al corazón de Dios?

El Padre Sergio Bulgakov ha evocado lo inefable de esta travesía del Cristo-Fuego en el momento de su ordenación. «Toda la consagración fue fulgurante. Lo más conmovedor fue el primer paso por la puerta real, dirigiéndome hacia el altar. Literalmente atravesaba el muro del fuego ardiente, iluminador, renovador. Había entrado en otro eón, había entrado en el Reino...»

### 8. *La subida gradual*

El sentido supremo del templo no permite penetrar en él directamente, por riesgo a introducir algún elemento heterogéneo del mundo profano; como lo subraya el canto litúrgico llamado *Cherúbikon*, en el umbral del templo «depositamos toda solicitud mundana». La penetración es una iniciación gradual orientada por la disposición topográfica misma. En otro tiempo, el templo estaba rodeado por un muro circular donde se vuelve a encontrar el símbolo de eternidad y de protección, la delimitación simbólica de las esferas y de los espacios.

En los conventos vemos adosados al templo un cementerio y una hospedería, mostrando así la unidad de los muertos y de los vivos juntos en un mismo espacio sagrado. Entrando por el portal, ya nos encontramos de pronto con lo «otro», sentido inmediatamente como la verdadera patria. Atravesamos el atrio o el patio y pasamos junto al campanario. Este reproduce el esquema del templo, con su forma a menudo piramidal coronada por una cúpula. El ritual de la bendición de las campanas las incorpora a la acción sagrada; en sus sonidos, casi vivos, es la misma materia la que canta la liturgia. Es también un exorcismo

que purifica el ambiente del elemento demoníaco, su voz resonante anuncia las horas de oración. Los monjes del Monte Athos llaman a la campana de madera que los despierta para el oficio nocturno «Adán», recuerdo de aquel que ha sido buscado por Dios y a quien Él busca en cada uno de nosotros...

En la puerta de entrada se halla el baptisterio; la fuente captada se torna fuente de agua viva.

Se sube lentamente las gradas del atrio, lo cual subraya el movimiento de ascensión que introduce en el pórtico exterior y más tarde en el interior, en otro tiempo lugar donde permanecían los penitentes, lugar donde se llevaban a cabo los oficios fúnebres y también refectorio para los monjes. Solamente preparado por esta iniciación mesurada, de un tacto admirable, es como se puede entrar en el templo propiamente dicho. Aquí, la perspectiva que se abre reasume y termina la ascensión: es el camino que conduce a la cumbre de la Montaña Santa.

En el lado oriental hay un estrado algo elevado, *solea*, cuya parte central se llama *ambon*, de **anabaíno**, subir, escalar; es la cámara alta, el lugar de la comunión eucarística: «Elevemos nuestros corazones y encontrémonos en la Cámara Alta», canta la Iglesia. El *Sursum corda* invita a elevar el ser entero hacia lo celeste. El introito siríaco dice: «Trinidad Santa, recibe de mis manos este sacrificio que te ofrezco sobre el altar celeste del Verbo».

La puerta real da directamente al Centro cósmico, la «Plaza alta», la Montaña santa. La cruz siempre desnuda, detrás del altar, muestra esta escala de Jacob de la que Dios se sirve para descender sobre la tierra y que toma la forma de la Cruz inscrita en la Trinidad y misteriosamente sugerida en el icono de Rublëv. Representa el Rostro de

Dios vuelto hacia el mundo, símbolo de su amor indecible. Entre esta cruz y el altar se encuentra el candelabro de siete brazos<sup>12</sup>; simboliza el poder de los dones del Espíritu Santo que sella al hombre, y la gracia de Pentecostés, que «consagra» el universo iluminado por la séptuple luz del sol naciente que es Cristo.

La cúpula coronada por la cruz destaca en lo alto como una lengua de fuego pentecostal, punto de orante participación en lo celeste. El cielo se acerca, llena las bóvedas, las ilumina y revela al *Pantocrátor* rodeado de los ángeles de la Presencia. Las cuatro columnas de apoyo llevan los cuatro evangelistas<sup>13</sup>, la Palabra. El icono llamado «los justos en la Mano de Dios» los muestra lanzándose hacia la mano abierta del Rey para formar allí el «sobor sagrado» donde «toda criatura y toda respiración alaban al Señor». Las plantas trepan por las columnas y se abren en floración paradisiaca, los animales se mueven tranquilos por la base. Con un movimiento poderoso, la Mano del *Pantocrátor* ordena el conjunto y lo remite hacia el corazón litúrgi-

---

<sup>12</sup> Se remonta al modelo celeste visto por Moisés, *Núm* 8, 4; *Apoc* 2, 1. Cf. también el Cordero de los siete ojos y los «siete Espíritus de Dios» -los «siete Angeles de la Faz»-, *Apoc* 5, 6; 4, 5. La reanimación del fuego en el ritual pascual se refiere a la «columna de fuego» y anuncia la Resurrección de Cristo; este simbolismo concuerda difícilmente con la claridad eléctrica de los templos.

<sup>13</sup> Son los cuatro «pilares cósmicos», los soportes terrestres de la Revelación. Su simbolismo se refiere al Tetramorfo, a los cuatro seres misteriosos que rodean en los iconos al Cristo de gloria y que son los símbolos de los cuatro evangelios: el águila, el toro, el león y el hombre, transposición plástica de la visión de *Ezequiel* (1, 5-14) y del *Apocalipsis* (4, 6-8). Es la representación ideal de toda la creación viva. La tradición judía hace que a cada uno de los seres corresponda una de las cuatro letras del Nombre divino. Un *targoum* del Pseudo-Jonathan liga los doce signos del Zodíaco a las doce tribus de Israel y los agrupa en tres bajo este mismo emblema del Tetramorfo.

co: el icono de la «Cena del Señor», que resplandece encima de las puertas reales.

La cruz situada en la pared del iconostasio indica el Oriente, de donde vendrá el Cristo de Gloria para ocupar el *Hétimasia*, el trono del Rey representado sobre el altar<sup>14</sup>.

En el fondo del ábside destaca la *Theotókos* Orante o «Muro indestructible»; «*Hodigitria*», la que muestra el camino, guía y reúne a todos los fieles en sinaxis eucarística y cubre el mundo con su «velo de protección»: «Madre de la Vida, tú has puesto en el mundo el gozo y la alegría que seca las lágrimas del pecado», «Tú haces gozar a toda criatura». Estos son el gozo y la paz celestes que reflejan los iconos. Los de la Puerta Real –los cuatro evangelistas y la Anunciación– presentan un verdadero festín para los ojos. Aquí la mística solar, a través del oro y el resplandor de los colores del arco iris, nos alcanza, se hace casi sonora y lo inunda todo de calor y de luz.

Así es como en toda iglesia, incluso fuera de los oficios, se siente muy fuertemente la vida incesante, pues todo está a la espera de los santos misterios. Tensa hacia el Reino, esta espera se ilumina de presencias. Este es el misterio litúrgico del icono.

---

<sup>14</sup> En Torcello, el fresco del Juicio muestra a Cristo rodeado de ángeles y de santos que descienden del cielo hacia el trono real. Simboliza la espera escatológica de la Iglesia.

**Tercera Parte**

**La teología del icono**

## CAPITULO PRIMERO

### Preliminares históricos

El Concilio de Constantinopla, en 843, ha restablecido definitivamente la veneración de los iconos, y con tal ocasión ha inaugurado la fiesta del «Triunfo de la Ortodoxia». Celebrada el primer domingo de Cuaresma, proclama no tanto la Ortodoxia del icono como el icono en sí mismo, en cuanto icono de la Ortodoxia<sup>1</sup>. La fiesta lo erige en centro luminoso donde culminan todos los dogmas. El iconoclasmo no es una herejía que atañe sólo a uno de los aspectos de la doctrina, sino que, según la expresión del Concilio VII, es una «suma herética» que socava toda la economía de la salvación. Efectivamente, inconscientemente docético<sup>2</sup>, el iconoclasmo ataca a la realidad misma de la Encarnación. Insensible al realismo evangélico, a lo sagrado de la historia, niega el realismo de la santidad, su capacidad de transfigurar la naturaleza. Es sintomático que el iconoclasmo, en su punto culminante, afecte al mismo tiempo al icono, al estado monástico, al culto de los santos y a la

---

<sup>1</sup> «El arte sagrado del icono no ha sido inventado por los artistas. Es una institución que viene de los santos Padres y de la Tradición de la Iglesia», VII Concilio, *Mansi* XIII, 252 C.

<sup>2</sup> Docetismo, del verbo griego parecer. «La representación del Señor en los iconos en su aspecto humano sirve para confundir a los herejes que pretenden que Él se ha convertido en hombre sólo ilusoriamente y no en realidad», SAN GERMÁN, *P.G.* 98, 173 B.

maternidad divina de la *Theotókos*. «Tú no luchas contra los iconos, sino contra los santos», escribe san Juan Damasceno<sup>3</sup> al emperador León III. Por el contrario, la intranquencia de los defensores ortodoxos del icono, llegando hasta el martirio, sobrepasa de sobra el elemento didáctico o artístico: en el icono, la Iglesia defendía el fundamento mismo de la fe cristiana. Sin embargo, si el icono sale victorioso de las luchas dogmáticas, su verdad plena, la *iconosofía*, se impondrá entre los siglos X y XV por la misma evidencia de su luz; las definiciones de los siglos VIII y IX pertenecen aún a un estado «germinativo». Pero es evidente, desde el principio, que teología e iconosofía son las dos expresiones mayores de una fe que culmina en la contemplación de los misterios.

La patria del icono es Oriente. Muy pronto, la iconografía se vuelve una parte orgánica de la Tradición y constituye una verdadera «teología visual». La evolución se hace en tres tiempos: la época justiniana (siglo VI), con el milagro de Santa Sofía, tiende a la plenitud monumental, a lo grandioso, sugiere lo sublime por lo inmenso, lo inconmensurable, y se resuelve en una majestuosa serenidad; a continuación el primer Renacimiento bizantino bajo la dinastía macedónica y la de los Comnenos (siglos X-XIII); aquí la intensidad está más adaptada a la escala humana y la acentúan lo mesurable y lo vigoroso; finalmente, el se-

---

<sup>3</sup> P.G. 94, 1.249. Por eso el Papa Gregorio III convoca en Roma un concilio contra los iconoclastas e instituye la fiesta de todos los santos. Gregorio IV la fijará en el 1 de noviembre, HIEFLEBO, *Historia de los Concilios*, t. III. Constantino Coprónimo en su decreto, suprime el nombre de *Theotókos* (Madre de Dios, nombre dado a la Virgen María) estando prohibido el empleo de los títulos «santo» o «santa»; el celibato está proscrito y los monjes son designados como «idólatras y adoradores de las tinieblas»; los iconos son «ídolos: según la asamblea herética de Hieréia» (754), Mansi XIII, OSTROGORSKY, *Historia del Estado Bizantino*, París, 1956.

gundo Renacimiento bajo los Paleólogos (siglo XIV), edad de oro del icono.

El siglo XI ve el comienzo de la iconografía en Rusia; el arte de Santa Sofía de Kiev y de Novgorod está todavía estrechamente ligado a la pintura bizantina. Al final de Bizancio, el arte de los Paleólogos proyecta sobre Rusia un último y sublime reflejo y refuerza el aspecto, muy personal ya, del icono ruso. Es también la época del gran desarrollo del arte sagrado en Serbia: con una indecible dulzura asume en Dios el sentido de lo humano; en Bulgaria se siente la influencia más trágica de Siria y de la dimensión semítica de la Ortodoxia; finalmente, el gran arte romano, la escuela de Creta, los tesoros del Monte Athos, el arte griego tan patético del período turco con el Cristo *Elcomenos* elevando desde sí mismo la escala apoyada sobre la cruz...

La iconografía florece sin ningún problema en el platonismo de la patrística oriental, en su filosofía de la transcendencia, que implica ya una simbología: reconducción de lo sensible a sus raíces celestes. La reminiscencia, la anámnesis es aquí más que una memoria, más que un recuerdo, es una *evocación epifánica*. Igual que el Nombre de Dios en la Biblia, lo que se evoca se manifiesta, se hace presente. A la antigua pregunta sobre las relaciones entre lo Absoluto y el mundo, el Antiguo Testamento ya ha respondido con su doctrina de los ángeles. Mediadores y mensajeros, los ángeles representan la función simbólica por excelencia. Son el vehículo de lo transcendente, pues el Nombre de Dios está puesto en ellos y Dios está presente en su Nombre.

Por encima de la sensación y de la percepción, por encima, pues, del *pensamiento directo*, se sitúa la esfera del *pensamiento indirecto*, articulada sobre las revelaciones y la captación de lo invisible. Desde el momento en que se



trata de un misterio, su sentido nunca se ha dado directamente, sino que está representado por medio de intermediarios, de mediadores: un ángel, un símbolo, un icono, todos mensajeros o portadores de un mensaje secreto.

Para evitar las frecuentes confusiones, se imponen algunas precisiones terminológicas<sup>4</sup>. Así, el *signo* informa y proporciona datos. Su contenido es el más elemental y vacío de toda presencia. Tales son los signos algebraicos, las fórmulas químicas, las figuras del código de la circulación, los rótulos de las tiendas. Entre el significante y el significado no existe en estos casos ninguna relación de comunión y de presencia. Del mismo modo, una *alegoría* es un medio explicativo mediante emblemas analógicos y no pasa de ser una ilustración didáctica. Ni el signo ni la alegoría son realmente «epifánicos».

Por el contrario, un *símbolo*<sup>5</sup>, en el espíritu de los Padres de la Iglesia y según la tradición litúrgica, contiene en sí mismo la presencia de lo que simboliza. Lleva a cabo una función reveladora del «sentido», y al mismo tiempo se erige en receptáculo expresivo de la «presencia». El conocimiento simbólico, siempre indirecto, llama a la facultad contemplativa del espíritu, a la imaginación verdadera, evocadora e invocadora, para que sea ella la que descifre el sentido, el mensaje del símbolo y capte su carácter epifánico de *presencia*, figurada, simbolizada, pero real, de lo transcendente.

En Occidente, los *Libros Carolinos* (llamados así porque se atribuían a Carlomagno), fundándose en los peores con-

---

<sup>4</sup> Ver GILBERT DURAND, *La imaginación simbólica*, París, 1964.

<sup>5</sup> *Sumbolon* en griego implica la unificación de dos mitades: símbolo y simbolizado. Cf. R. ALLEAU, *De la Naturaleza del Símbolo*, París 1958. Así mismo, el *mashal* hebreo, pero siempre en la perspectiva histórica o existencial, de un encuentro personal.

trasentidos de los textos del Concilio Ecuménico VII traducidos al latín de forma muy aproximada, acusaban al Concilio *-ineptissimae sinodi-* de legitimar «la adoración» de las imágenes. El Concilio de Francfort (794) y el sínodo de París (824) declararon que las imágenes sólo servían para la ornamentación y que es indiferente tenerlas o no: «Cristo no nos ha salvado con la pintura»... ni con un libro, podríamos añadir. Así, en el momento en que Oriente defiende el valor de la expresión artística y define teológicamente el icono en función de la Encarnación, en Occidente el arte sagrado queda envenenado en su mismo origen. Algo de tal actitud quedará, lo cual explica quizá los estancamientos del arte sagrado contemporáneo. Las tan grandiosas irrupciones del pasado no lograrán tomar la delantera, ya que las definiciones teológicas sobre las imágenes, quizá demasiado prudentes, se limitan a lo utilitario: un alcance pedagógico de enseñanza y consolación. Según Gregorio Magno, la imagen es una Biblia para los analfabetos; según Buenaventura, está destinada a la masa inculta.

Sin embargo, si las artes hasta los siglos XI y XII atestiguan por todas partes el mismo clima y muestran el mundo como un «libro ilustrado», que revela los *invisibilia*, es, ya lo hemos dicho, porque están felizmente retrasados en conceptos teológicos: es el milagro de Chartres, del arte románico, de la iconografía italiana, como lo será más tarde el genio visionario de Fray Angélico, de Simón Martini y tantos otros. En la época moderna, entre raros occidentales, podemos mencionar a Goethe, tan sensible al lenguaje de los iconos —Seroux de Argincourt, al que había encontrado en Roma en el entorno de Angélica Kauffmann, había despertado su atención sobre ellos—, y Matisse que, en su juventud, sorprendido por el colorido de los iconos, fué

a Moscú para estudiarlos en su ambiente, pero sin llegar a descifrar su sentido...

Podemos ya decir que, místicamente, la Edad Media se extingue precisamente cuando desaparecen los ángeles, cuando el icono deja paso a la imagen alegórica y didáctica y el pensamiento indirecto al pensamiento directo. Es el fin del arte románico, arte esencialmente iconográfico, y aquí es donde Occidente abandona a Oriente.

El siglo XIII hace del aristotelismo la filosofía por excelencia, en detrimento de la imaginación simbólica y de las formas de pensamiento indirecto. La física de Aristóteles explica un mundo desafectado, desvinculado de lo transcendente. El intelecto extrae de la cosa su idea, pero no la reconduce a su dimensión transcendente. En el pensamiento escolástico, los ángeles son despojados de su función mediadora y quedan reducidos al papel de «virtudes» que dirigen un orden «natural». Aparecen como especies lógicas y no como mensajeros, personas vivas. El deslizamiento hacia el realismo perceptivo y el sensualismo acentúa el significante en detrimento del significado hasta llegar incluso a evacuarlo, y ésta es la imagen naturalista. La poética de Aristóteles se apropia del terreno estético de las artes, pero *esta poética reposa en la imitación*; el arte para Aristóteles es *mímesis*, imitación de la naturaleza. Si el icono de Cristo se inspira siempre en la Santa Faz, hecha, podríamos decir que por la mano misma de Dios, el arte occidental será cada vez más la representación, hecha únicamente por la mano del hombre, de un modelo humano. Un cuadro «religioso» representa al hombre y se

subentiende al Dios-Hombre, el icono representa la Hipóstasis y hace ver a Dios en el Hombre.

Incluso genios como Giotto, Masaccio, Duccio, Cimabue, bajo una fuerte influencia del intelectualismo<sup>6</sup>, renuncian a la realidad misteriosa, irracional, del mundo. Introducen la facticidad óptica, la perspectiva de la profundidad, el claroscuro; esto ya no es exactamente arte de lo trascendente. El arte rompe con los «cánones iconográficos», vuelve a encontrar su independencia; su visión, cada vez más objetiva, ya no está integrada en el misterio litúrgico. Continúa tratando plásticamente los «temas religiosos», pero pierde la antigua lengua sagrada de los símbolos y de las presencias. Cuando el artista comienza a querer saciarse de transportes psíquicos, la comunión espiritual se difumina y da lugar a la emotividad; el arte sagrado se degrada en arte simplemente religioso, y se desplaza hacia el retrato, el paisaje, la ornamentación.

El Concilio de Trento<sup>7</sup> precisa el honor, explica la utilidad y regula el uso de las imágenes en términos muy moderados. Es sintomático que el Concilio de Trento y el «Concilio de los cien capítulos» de Moscú se sitúen exactamente en la misma fecha y lleguen a definiciones opuestas en lo que se refiere a la naturaleza del «arte divino»; Oriente y Occidente se han bifurcado en direcciones diferentes. En Occidente la estatua de tres dimensiones, individual, autónoma, prevalece sobre la superficie iconográfica, más misteriosa, de dos dimensiones.

La Reforma, en su oposición al culto católico y a su simbolismo, incluso se plantea la cuestión del arte sagra-

---

<sup>6</sup> GUILIO CARLO ARGAN en su *Fray Angélico* (Ginebra, Skira, 1955) muestra el pintor angélico - desgraciadamente bajo los rasgos de un doctrinario escolástico...

<sup>7</sup> Sesión XXV; Denzinger, nº 98 b.

do. Lutero tolera la imagen como ilustración. Para Calvino, más intransigente, el único adorno tolerado es la reproducción de la palabra de Dios. Las imágenes son «el libro de los idiotas» que hace caer en la idolatría: «Si un orfebre hace una cruz o un cáliz, será castigado por ello como se merece»<sup>8</sup>. La Reforma ha encalado las pinturas de las iglesias; después del Islam y antes del arte abstracto, ha practicado el «blanco sobre blanco»<sup>9</sup>...

Por otra parte, san Bernardo y la ascesis cisterciense habían combatido, contra Cluny, el arte que recarga los claustros y que corre el riesgo de distraer a los monjes de la contemplación interior. Port-Royal persigue el mismo despojamiento y sólo tolera el arte que literalmente sigue las Escrituras y las ilustra. La estatuaria gótica expresa los sufrimientos humanos de Cristo.

Occidente gravita místicamente alrededor de la Cruz. En último término, la larga contemplación del retablo de Grünewald (ya casi un sermón de Lutero), conmueve, pero da la sensación trágica de la ausencia. Oriente, igual que el estilo románico, gravita alrededor de la Gloria de Dios, triunfante sobre el sufrimiento y la muerte. El *Pantocrátor* bizantino o el Cristo de Vezelay, aunque parece diferir del Cristo humilde de los Evangelios, revela su divinidad y conmueve por una presencia que lo llena todo.

Descartes sustituye lo «razonable» por lo «racional» y asegura el triunfo de la pura semiología, es decir, la victoria del signo sobre el símbolo, del «espíritu geométrico» sobre el «espíritu de fineza», e instaura el reino del algoritmo matemático. Con el positivismo científico del siglo XIX, la concepción semiológica del mundo reina en las

---

<sup>8</sup> LEON WENCELIUS, *La estética de Calvino*, París, 1937.

<sup>9</sup> G. MERCIER, *El Arte abstracto en el Arte sagrado*, París, 1964.

Universidades. La imaginación cognoscente es eliminada violentamente y la imagen artística minimizada hasta el extremo bajo el poder pragmático del signo. El arte pasa a puro divertimento, adorno, decorado.

Actualmente, el arte abstracto se opone al arte realista soviético, al estancamiento del arte «académico» o social de imitación, a la pacotilla y amaneramiento. Una rítmica de los planos coloreados busca la musicalidad, pero la música no hace ninguna referencia a las formas de este mundo. Salido del espacio, el arte no figurativo, esencialmente cerebral, retrocede hasta lo preformal, hasta el precontinente, y despliega indefinidamente un plano coloreado sin poder pararse por falta de sentido. Es el arte de los grandes navegantes, pero que se introduce en un mar infinito (del tiempo más que del espacio) sin brújula metafísica, y falto de física.

La universal inflación de las imágenes, que tiende a remplazar el libro por lo «ilustrado» y la televisión, culmina en ídolos gigantes de las estrellas del cine o de los jefes de Estado. Esta liberación es una contra-ofensiva de lo imaginario, pero sin ninguna reconducción simbólica.

Afortunadamente, en nuestros días, la «psicología de las profundidades» rehabilita poderosamente el valor de la imaginación verdadera como desenmascaramiento del sentido, y filósofos como Bachelard, Lavelle, Ricoeur, G. Durand, Corbin, sitúan el símbolo en el centro de su reflexión.

## CAPITULO II

# El paso de los signos a los símbolos

En el arte de las catacumbas encontramos un arte puramente «significativo». Su finalidad es didáctica: proclama la salvación y describe sus instrumentos mediante signos cifrados. Podemos clasificarlos en tres grupos: 1) todo lo que se relaciona con el agua: el arca de Noé, Jonás, Moisés, el pez, el ancla; 2) todo lo que se relaciona con el pan y el vino: la multiplicación de los panes, las espigas de trigo, la vid; 3) todo lo que se relaciona con las imágenes de la salvación y los salvados: los jóvenes en la hoguera, Daniel entre los leones, el pájaro fénix, Lázaro resucitado, el «Buen Pastor». La representación indica simplemente la acción salvadora: por ejemplo, un muerto es resucitado, el que pierde su vida es salvado. Observamos una gran negligencia en cuanto a la forma artística y la ausencia de todo desarrollo teológico. «El Buen Pastor» no representa de ninguna manera al Cristo histórico, pero quiere decir: el Salvador salva realmente. Daniel entre los leones representa el alma salvada de la muerte. Son afirmaciones dibujadas; breves y conmovedoras, hablan de la salvación por el bautismo y la eucaristía. He aquí una inscripción funeraria griega emparentada con este arte y que muestra todo su alcance: «Yo soy Abercius, discípulo del Santo Pastor

que hace pacer los rebaños en los montes y en los valles... La fe ha sido siempre mi guía y siempre me ha dado como alimento el Pez de la Fuente, el grande, el puro, que la Virgen ha pescado y lo ofrece a los amigos para comer. También tiene un Vino delicioso mezclado con Agua que ofrece con Pan... Que todos los que piensan como yo y comprenden estas palabras rueguen por Abercius»<sup>1</sup>.

Todo converge en una sola llamada: no hay vida eterna fuera de Cristo y de sus sacramentos. Todo se reduce al signo único y todo es gozo, pues la resurrección de los muertos está inscrita en los sarcófagos («comedores de carne»). La ausencia de todo arte marca aquí el momento decisivo del mismo destino de este arte: su cumbre, aún muy cercana, la alta creación de la Antigüedad es inútil por el momento; renuncia a sí mismo, pasa por su propia muerte, se sumerge en las aguas del bautismo, que representan y consignan los *graffiti* de las catacumbas, para salir de esas pilas bautismales en el amanecer del siglo IV, bajo la forma nunca antes vista del *icono*. Es el arte resucitado en Cristo: ni signo ni cuadro, sino icono, símbolo de la presencia y su lugar resplandeciente, visión litúrgica del misterio hecho imagen.

La Palabra proferida y escuchada está contenida en la Biblia; arquitecturada y construida, abre las puertas del Templo; cantada y representada sobre la escena hierofánica del culto, constituye la liturgia; misteriosamente dibujada, se ofrece para su contemplación como «teología visual» bajo la forma del icono.

---

<sup>1</sup> G. WILPERT, *Fractio panis*, pp. 114-117.



## CAPITULO III

# El icono y la liturgia

Las formas arquitectónicas de un templo, los frescos, iconos, objetos de culto, no están juntos simplemente como los objetos de un museo, sino que, como los miembros de un cuerpo, viven de una misma vida misteriosa, *están integrados en el misterio litúrgico*. Es incluso lo esencial, y nunca se puede comprender un icono fuera de esta integración. En las casas de los fieles, el icono está situado en un punto alto y dominante de la habitación, guiando la mirada hacia lo alto, hacia el Altísimo y hacia lo único necesario. La contemplación orante atraviesa, por así decirlo, el icono y sólo se detiene en el contenido vivo que traduce. En su función litúrgica, simbiosis del sentido y de la presencia, consagra los tiempos y lugares; de una habitación neutra hace una «iglesia doméstica», de la vida de un fiel, una vida orante, liturgia interiorizada y continuada. Un visitante, al entrar, se inclina ante el icono, recoge la mirada de Dios y enseguida saluda al dueño de la casa. Se empieza rindiendo honor a Dios, y los honores rendidos a los hombres vienen después. Punto de mira, nunca decoración, el icono centra toda la estancia en el resplandor del más allá.

Del mismo modo, todos los que atraviesan el umbral de un templo ortodoxo se sienten afectados por una fuerte

sensación de vida incesante. Incluso fuera de los oficios, todo está en espera de los santos misterios, todo está animado y todo tiende hacia Aquel que viene para darse como alimento.

Cuando se celebra un oficio, los textos litúrgicos se estructuran en torno al acontecimiento celebrado y lo comentan; el misterio litúrgico lo hace «presente» y transmite este contenido vivo al icono de la fiesta. Y ante todo, el icono hace ver, en la misma liturgia, una función iconográfica, una representación escénica y gráfica de toda la economía de la salvación. Mientras se canta el *Cherubikon*: «Nosotros, que misteriosamente *representamos* a los querubines y que cantamos a la Trinidad vivificadora el himno tres veces santo», rebasamos lo terrestre y participamos «misteriosamente» en la liturgia eterna celebrada por Cristo mismo en el cielo. El icono de la «sinaxis» muestra la asamblea de los ángeles, de ojos innumerables y millares de rumorosas alas; en el icono de la «liturgia eterna», rodean a Cristo-Gran Sacerdote oficiante, para que «así el Evangelio de la gloria de Cristo, icono de Dios, luzca a los ojos de los creyentes»<sup>1</sup>. Los fieles «representan misteriosamente» a los ángeles, son iconos vivos, «angelofanías», lugar humano del ministerio angélico de adoración y de oración. *Hic et nunc*, todo es participación, ofrenda, presencia y eucaristía: «lo que es Tuyo, Te lo ofrecemos» y «Te damos gracias». En esta grandiosa sinfonía, cualquier fiel que mira los iconos ve en ellos a sus compañeros mayores, patriarcas, apóstoles, mártires, santos, como seres muy presentes, y con todos ellos participa en el Misterio; coliturgo de los ángeles, canta: «En tus santos iconos, contemplamos los tabernáculos celestes y exultamos de purísimo gozo...»

---

<sup>1</sup> DOM I. DIRKS, *Los santos iconos*, p. 44.

## CAPITULO IV

# Teología de la presencia

Un manuscrito del Monte Athos insiste en «la oración con lágrimas, para que Dios penetre el alma» del iconógrafo, y aconseja «el temor de Dios, pues es un arte divino, transmitido a nosotros por el mismo Dios», y sigue: «Oh, Tú que tan admirablemente has *inspirado* al evangelista Lucas, ilumina el alma de tu siervo, conduce su mano para que ejecute perfectamente tus rasgos misteriosos»<sup>1</sup>...

Según una antigua tradición, san Lucas fue a la vez evangelista y el primer iconógrafo. Sus dos inspiraciones, sus dos carismas *inspirados* por Dios a igual título, estaban al servicio de la única verdad evangélica. En los maitines de la fiesta de Nuestra Señora de Vladimir, el primer canto del Canon proclama: «Haciendo tu icono venerable, el divino Lucas, escritor del Evangelio de Cristo, *inspirado* por la voz divina, representó al Creador de todas las cosas en tus brazos». De igual modo, *La vida de San Juan Evangelista* exhorta: «Para aprender la iconografía y comprender el icono, rogad a san Juan...» Así, la inspiración de los evangelistas y la de los iconógrafos, sin estar identificadas, tienen un parentesco a nivel de las revelaciones del Misterio. Dirigiéndose a la *Theotókos*, Dionisio le dice: «Deseo que tu

---

<sup>1</sup> DOM I. DIRKS, *Los santos iconos*, p. 44.

imagen se refleje sin cesar en el espejo de las almas y las conserve puras; que vuelva a levantar a los que están encorvados hacia la tierra y que dé esperanza a los que consideran e imitan este eterno modelo de belleza».

Digamos lo esencial: para Oriente, *el icono es uno de los sacramentales*, más en concreto el de la presencia personal. Las sticheras de la fiesta de Nuestra Señora de Vladimir lo subrayan: «Contemplando el icono, dices con poder: *mi gracia y mi fuerza están con esta imagen*». Por eso se exigen la intercesión de un sacerdote y el ritual de la consagración para instituir el icono en su función litúrgica y por tanto en su ministerio teofánico. Una imagen, en la que el sacerdote ha verificado su corrección dogmática, su conformidad con la tradición y el suficiente nivel de expresión artística, se vuelve, por la respuesta divina a la epiclesis del rito, «icono milagroso». «Milagroso» quiere decir exactamente: *cargado de presencia*, su testigo indudable y el «canal de la gracia hacia la virtud santificadora»<sup>2</sup>. El Concilio VII lo declara muy explícitamente: «Ya sea por la contemplación de la Escritura, ya sea por la representación del icono..., recordamos todos los prototipos y *nos introducimos con ellos*»<sup>3</sup>. El Concilio de 860 afirma en el mismo sentido: «Lo que el Evangelio nos dice a través de la palabra, el icono nos lo anuncia a través de los colores y *nos lo hace presente*»<sup>4</sup>.

«Cuando mis pensamientos me torturan y me impiden saborear la lectura, dice san Juan Damasceno, voy a la iglesia... Mi vista es cautivada e incita a mi alma a alabar a Dios. Considero la valentía del mártir... su ardor me inflama... Me arrojo al suelo para adorar y rogar a Dios me-

---

<sup>2</sup> SAN JUAN DAMASCENO, 1 *Tratado* 1, 16.

<sup>3</sup> *Mansi* XIII, 482.

<sup>4</sup> *Mansi* XVI, 400.

diante la intercesión de un mártir». El icono testimonia la presencia de un santo y expresa su ministerio de intercesión y de comunión.

En efecto, el icono no tiene realidad propia; en sí mismo sólo es una lámina de madera; y es precisamente porque extrae todo su valor teofánico de su *participación* en el «totalmente otro» por medio de la semejanza, por lo que no puede encerrar nada en sí mismo, pero se convierte en un esquema de resplandor. La ausencia de volumen excluye toda materialización, el icono traduce la presencia energética que no está localizada ni encerrada, sino que resplandece alrededor de su punto de condensación.

Esta teología litúrgica de la presencia, afirmada en el rito de la consagración, es la que distingue claramente el icono de un cuadro de tema religioso y traza la línea de separación entre ambos. Podemos decir que toda obra puramente estética se abre en tríptico, cuyas hojas están formadas por el artista, la obra y el espectador. El artista ejecuta su obra, juega con todo el conjunto de su genio y suscita una *emoción* admirable en el alma del espectador. El conjunto se cierra en el triángulo del inmanentismo estético. Y aunque la emoción pase al sentimiento religioso, éste sólo viene de la capacidad subjetiva del espectador al experimentarlo. Una obra de arte es para mirarla, y arrebatada el alma; conmovedora y admirable en su cumbre, no tiene función litúrgica. Ahora bien, el aspecto sagrado del icono trasciende el plano emotivo que actúa a través de la sensibilidad. Una cierta sequedad hierática intencionada y el despojamiento ascético de la ejecución lo oponen a todo lo que es suave y emoliente, a todo embellecimiento y goce propiamente artísticos.

Mediante esta función litúrgica el icono rompe el triángulo estético y su inmanentismo; suscita no la emoción sino el sentido místico, el *mysterium tremendum*, ante la

venida de un cuarto principio en relación con el triángulo: la parusía de lo Transcendente cuya *presencia* está atestada por el icono. El artista desaparece tras la Tradición que habla, los iconos casi nunca están firmados; la obra de arte deja sitio a una teofanía; todo espectador que busca un espectáculo, aquí se encuentra fuera de lugar; el hombre, cautivado por una revelación fulgurante, se prosterna en un acto de adoración y de oración.

Por el contrario, en Occidente, en lo que se refiere a las imágenes, el Concilio de Trento acentúa la anámnesis, el recuerdo, pero claramente no epifánico, situándose así fuera de la perspectiva sacramental de la presencia. Ha afirmado todos los dogmas católicos, pero, frente a la Reforma forzosamente iconoclasta, ha rechazado el dogma iconográfico, por otra parte abandonado ya por Occidente tras el Concilio VII. Ahora bien, es sintomático para el enfoque iconográfico del misterio que Bernadette, invitada a escoger en un álbum la imagen que se pareciese más a su visión, se detuviese sin dudarlo en un icono bizantino de la Virgen, pintado en el siglo XI...

La primacía del advenimiento teofánico descentra toda composición iconográfica del contexto histórico inmediato, guardando sólo lo estrictamente necesario para reconocer un acontecimiento o el rostro de un santo a través de sus rasgos purificados por lo celeste. El rostro es natural sin ser naturalista. Por eso el icono de una persona viva es algo imposible y toda búsqueda de una semejanza carnal queda excluida. La vista de un iconógrafo pasa por una ascesis, por el «ayuno de los ojos» (san Doroteo), para coincidir con la de la Iglesia. Poderosa forma de predicación y expresión de los dogmas, el icono está sometido a las reglas transcendentales de la visión eclesial.

## CAPITULO V

# Teología de la gloria-luz

Dios «se engalana con magnificencia y se viste de belleza». El hombre contempla maravillado la gloria cuya luz hace brotar del corazón de toda criatura un canto de alabanza. Así, el *Testamentum Domini* ruega: «que se llenen del Espíritu Santo... para que Te canten a voces una doxología por la cual estén alabándote y glorificándote por siempre». El icono es una doxología semejante, que se desborda de gozo y canta por sus propios medios la gloria de Dios. La verdadera belleza no necesita pruebas. El icono no demuestra nada, pero muestra; evidencia luminosa, se presenta como argumento «kalokagático»<sup>1</sup> de la existencia de Dios.

San Pablo formula el fundamento cristológico del icono: «Cristo es la imagen *-eikòn-* del Dios invisible»<sup>2</sup>. Quiere decir que la humanidad visible de Cristo es el icono de su divinidad invisible, que es «lo visible de lo invisible»<sup>3</sup>. El icono de Jesús aparece así como la imagen de Dios y del hombre al mismo tiempo, el icono de Cristo total: del

---

<sup>1</sup> El genio griego reúne lo Bello y lo Bueno en un solo término que designa el lugar de lo Verdadero.

<sup>2</sup> *Colosenses* 1, 15.

<sup>3</sup> La expresión es de Dionisio el Areopagita, retomada por san Juan Damasceno, 1 *Tratado sobre los iconos* XI.

Dios-Hombre. Esta función reveladora que posee la humanidad de Cristo llega a ser la verdad de todo ser humano; el hombre sólo es verdadero, sólo es real en la medida en que refleja lo celeste: es gracia maravillosa de toda criatura ser espejo de lo increado, «imagen de Dios». El *Kontakion* de la fiesta de la Ortodoxia lo dice: «Habiendo restablecido la imagen mancillada en su antigua dignidad, el Verbo la unió a la *Belleza divina*. Confesando la salvación, nosotros mismos la expresamos por los hechos y la palabra». Se ve claramente que el misterio de la salvación sobrepasa de lejos una simple restitución de la imagen adánica. Cristo realiza, culmina la imagen plenificándola, pues habiéndola hecho pura, la hace participar en la Belleza divina.

La imagen, redimida así en Cristo, y conscientemente reencontrada por una ascesis contemplativa, explica que a un santo monje se le llame siempre «muy semejante». Esta palabra significa justamente la última semejanza subjetiva, personal, con la imagen objetiva de Dios. Encontramos su expresión exacta en esta otra fórmula de san Pablo: «Todos nosotros que, con la cara descubierta [explicitada en su misterio], reflejamos como un espejo la gloria del Señor («que está en el rostro de Cristo»), nos transformamos en esa misma imagen [icono], de gloria en gloria, por la acción del Espíritu»<sup>4</sup>. Por eso el icono de Cristo, en la luneta central de Santa Sofía, muestra al Señor sosteniendo el Evangelio abierto con la frase «Yo soy la Luz del mundo», y la Iglesia canta: «Tu Luz resplandece sobre los rostros de tus santos». El hombre confiesa la salvación *por la palabra*, pero también da testimonio *por la acción* volviéndose él mismo «muy semejante». Y, efectivamente, el icono de Dios más conmovedor es el hombre «transformado en esta misma imagen» según las palabras citadas anteriormente

---

<sup>4</sup> 2 Cor. 3, 18; 4, 6.



de san Pablo. Durante los oficios, el sacerdote inciensa los iconos de los santos, dirigiendo este saludo litúrgico a sus prototipos, espejos de Dios; también inciensa a los fieles y saluda la presencia de Dios en su imagen que es el hombre, saluda a los hombres, iconos vivos de Dios. Dídimos de Alejandría cita una palabra conservada del Señor: «Después de Dios, ve a Dios en cualquier hermano...». Tal concepción iconográfica del ser humano, su «muy semejanza» conduce a san Basilio a definir el destino humano en términos de deificación: «El hombre ha recibido la orden de hacerse dios según la gracia»<sup>5</sup>, pues «habiéndose acercado a la luz, el alma se transforma en luz»<sup>6</sup>. Según los Padres, los bautizados, vestidos con túnicas blancas, se cubren con los vestidos luminosos de Cristo –*ímátia photeiná*– tal como Cristo los ha mostrado en su Transfiguración.

Se ve ahora cómo la negación iconoclasta pone más radicalmente en tela de juicio la tradición fundamental de la Ortodoxia: el hesicasmos<sup>7</sup> y su contemplación de la Luz tabórica como premisa de la deificación. La teología del icono se remonta a la distinción en Dios de la esencia y de las energías, y de esa energía divina y de su luz nos habla el icono. «Dios es llamado Luz, no por su esencia, sino por su energía»<sup>8</sup>.

Para Oriente, estar en estado de deificación es contemplar la luz increada y dejarse penetrar por ella; es reprodu-

---

<sup>5</sup> Palabras citadas por SAN GREGORIO DE NACIANZO en *Laudem Basilii Magni*; P.G. 36, 560 A.

<sup>6</sup> SAN GREGORIO DE NISA; P.G. 44, 869 A.

<sup>7</sup> De *hésychia*: silencio, recogimiento en la paz. Método ascético-místico de la interiorización y de la oración del corazón.

<sup>8</sup> SAN GREGORIO PALAMAS, P.G. 150, 823.

cir en su ser mismo el misterio cristológico: «reunir por medio del amor la naturaleza creada y la increada, haciéndolas aparecer en unidad por la adquisición de la gracia»<sup>9</sup>. Dios, siempre escondido en su esencia, «se multiplica en sus manifestaciones» energéticas y luminosas, para colmar al hombre con su «proximidad ardiente». Por eso la Transfiguración del Señor, la manifestación más fulgurante de su luz, juega un papel tan grande en la vida mística de la Ortodoxia.

Su luz es ya la luz de la Parusía. Ahora bien, «el semejante ve al semejante», y, lo que es más, el ojo no solamente capta, sino que también emite; ver es al mismo tiempo proyectar la vista, es decir, la luz. El icono nos revela a todos esta luz escatológica de los santos, y por lo tanto es un rayo del Octavo Día, un testimonio de la escatología inaugurada. Si el iconoclasmo, pues, reduce el sentido de la Transfiguración y oscurece su luz al destruir el icono, por el contrario, ¡qué sintomático es que, según las reglas, el motivo de la Transfiguración sea el primero que trate cada iconógrafo, para que Cristo «haga brillar su luz en su corazón»! El manuscrito del Monte Athos que prescribe una epiclesis, invocación del Espíritu Santo sobre «el arte divino», añade: «Que vaya al sacerdote para que éste ruegue por él y recite el himno de la Transfiguración»<sup>10</sup>.

No hay nunca una fuente de luz en los iconos, ya que la luz es su propio contenido; no se ilumina el sol, ya que él mismo es su luz. Se podría igualmente decir que la contemplación de la Transfiguración enseña a todo iconógrafo

---

<sup>9</sup> SAN MÁXIMO, *De ambiguis*; P.G. 91, 1.308 B.

<sup>10</sup> DOM ILDEFONSO DIRKS, *op. cit.*, Priorato de Amay, 1939, p. 44.

que pinta mucho más con la luz que con los colores. Incluso en términos técnicos, el fondo de oro del icono se llama «luz», y el método pictórico, la «aclaración progresiva»<sup>11</sup>. Cuando trata un rostro, el iconógrafo lo recubre primeramente con un tono oscuro; enseguida pone encima un tinte más claro obtenido por haber añadido a la mezcla precedente cierta cantidad de ocre amarillo, es decir, de luz. Esta superposición de tonos cada vez más iluminados se repetirá varias veces. Así la aparición de una figura sigue una progresión que reproduce el crecimiento de la luz en el hombre.

«Nosotros reflejamos como un espejo la gloria del Señor»: un icono es ese espejo reluciente del mayor atributo de gloria: la luz. El arte sorprendente de Rublëv en su divina Trinidad, traduce el resplandor trisolar que ilumina el mundo. Según san Gregorio Palamas, la luz del Tabor, la luz contemplada por los santos y la luz del siglo futuro son idénticas. Para Clemente de Alejandría<sup>12</sup>, la luz del primer día preexiste a la creación, es «la verdadera luz del Logos iluminando las cosas aún escondidas y por la cual toda criatura ha accedido a la existencia». Entre los nombres del Verbo, Justino menciona los de Día y Luz. Eusebio<sup>13</sup> ve en el primer día la luz divina que ilumina la creación progresiva del mundo; este primer domingo engloba el último domingo del Apocalipsis cuando Dios-Luz será todo en todos. De este modo podemos decir que la

---

<sup>11</sup> El barniz protege al icono de todos los factores de alteración y confiere a los colores mayor transparencia y profundidad. Con una preparación compleja y minuciosa, el barniz se blanquea *bajo la influencia de la luz del día* durante dos años.

<sup>12</sup> *Strom.* VI, 16.

<sup>13</sup> *P.G.* 23, 1.176

luz del primer día de la creación fue el advenimiento de la luz tabórica y que en este elemento luminoso de su gloria Dios creó mediante una «aclaración progresiva», al cabo de seis días, el ser cósmico del hombre. «Dios es Luz» y en conformidad con esta revelación, después de la epiclesis, espera apostólica del Espíritu Santo, el descenso de Este el día de Pentecostés transmuta al hombre en fuego y luz<sup>14</sup>. Para los santos, las palabras «vosotros sois la luz del mundo» son *ontológicamente normativas*. Los nimbos que rodean las cabezas de los santos sobre los iconos no son signos distintivos de su santidad, sino el resplandor de la luminosidad de sus cuerpos.

Las reglas del Concilio de los Cien Capítulos ordenan «trabajar con temor de Dios, pues se trata de un arte divino». Exige el ministerio carismático de los «santos» iconógrafos que aprenden a «ayunar por los ojos» y se preparan mediante una larga ascesis de oración, lo cual marca el paso del arte al arte sagrado. Un icono malo es «una ofensa a Dios» y hay que despedir al torpe que lo ha pintado. Los cánones son máximamente severos y se prohíbe todo tipo de comercio con los iconos.

La fusión del elemento artístico y de la contemplación mística inaugura una teología visionaria. La visión, aquí, expresa la fe en el mismo sentido que san Pablo cuando la llama «visión de lo invisible»<sup>15</sup>. El icono se dirige a los ojos del espíritu para que contemple «los cuerpos espirituales»<sup>16</sup>. El estilo eclesial filtra toda visión subjetiva, pues la Iglesia es la que ve el objeto de la fe, sus misterios. Si la

---

<sup>14</sup> Según la tradición san Lucas empezó su arte de iconógrafo después de Pentecostés.

<sup>15</sup> Heb 11, 1.

<sup>16</sup> Cor 15, 44.

arquitectura sagrada del Templo ordena el espacio, y el Memorial litúrgico el tiempo, el icono experimenta lo invisible, la «forma interior» del ser; y esta interioridad surge, una vez más, de la iluminación, de la categoría tabórica. El estado de gracia, enseña san Serafín<sup>17</sup>, ilumina para hacer ver la luz. El icono la revela a todos; como «oración», purifica y transfigura a su imagen al que la contempla; como misterio, nos enseña que allí está el silencio habitado, el gozo del cielo sobre la tierra, el resplandor del más allá.

---

<sup>17</sup> *Diálogo con Motovilov.*

## CAPITULO VI

# El fundamento bíblico del icono

La ley del Antiguo Testamento prohibía las imágenes, pues hubiesen puesto en peligro la pureza del culto al Dios *invisible*. Solamente el arte ornamental de las formas geométricas traducía el sentimiento de lo Infinito<sup>1</sup>. En los musulmanes el arte no figurativo, los arabescos, el decorado poligonal, reforzarán la misma noción de una transcendencia radical de Dios.

La distancia se agranda peligrosamente por el hecho de que el hombre se ha alejado de su semejanza inicial con Dios y se ha hundido en la diferencia. Por el contrario, el plano angélico ha conservado intacta su naturaleza de «segunda luz», receptáculo puro de la luz divina, hasta el punto de que la representación esculpida de los ángeles era incluso ordenada por Dios<sup>2</sup>. El mundo celeste de los espíritus, destinado a servir al hombre, encuentra, a fin de cumplir este ministerio, su expresión artística, su forma humana: en el arca de la Alianza, el Antiguo Testamento

---

<sup>1</sup> Comenzando la era cristiana, el judaísmo se muestra menos riguroso: por ejemplo la catacumba de la Viña Randamini, los mosaicos de la sinagoga de Hama-Lif, la cámara funeraria de Palmira, Doura-Europos, etc.

<sup>2</sup> Ex 25, 1, 17-22; Núm 7, 88-89; cf. Ez capítulo 1.

nos ha dejado el icono esculpido de los querubines. Estos se sitúan en el Tabernáculo; su presencia en este lugar expresa su ministerio de liturgos, pero no sirve en absoluto como obra de arte y eso es ya toda la filosofía del arte sagrado.

Así, *antes* de la Encarnación, por temor a la idolatría, toda expresión de lo celeste se limita al mundo de los ángeles. Pero hay que comprender, para no caer de nuevo bajo la ley, que esta limitación es solamente la purificación de una espera, una profecía sobre el advenimiento del icono en Cristo.

El texto del *Exodo* (25, 17-18) dice: «Harás un propiciatorio y en sus dos extremos colocarás dos querubines». «Propiciatorio» –*Kapporêt*– viene de «cubrir» y también de «hacer la expiación». Esta lámina de oro con que se recubre el arca, según el texto, es el lugar donde «Dios aparece» y «desde donde Él habla».

El icono de la resurrección de Cristo descifra este simbolismo profético. Muestra una lámina (que representa la tumba vacía y reproduce la lámina del arca) sobre la cual se abandonan las vendas funerarias, y en los dos extremos aparecen dos querubines frente a las mujeres portadoras de los aromas. Esta reproducción exacta del «propiciatorio» revela ahora, en Cristo, su verdadero significado y al mismo tiempo muestra que ese mismo valor de la Presencia es inherente a todo icono: «aquí es donde Yavé aparece y desde ahí habla».

En la fiesta de la Ortodoxia, fiesta del icono, la Iglesia, por las dos lecturas que ha escogido del Evangelio (Mt 18, 10 y Jn 1, 43-51), enseña que los ángeles multi-oculares tienen el don de contemplar la luz divina, y que tras la Encarnación todos los fieles reciben este don angélico que tan evidentemente expresa el icono.

Cristo libra a los hombres de la mitología y de los ídolos no *negativamente*, suprimiendo la imagen, sino *positivamente*, revelando el verdadero rostro humano de Dios. Si la divinidad por sí sola escapa a toda representación y si la humanidad, separada de lo divino, ya no significa nada, es porque la «humanidad de Cristo es el icono de su divinidad», como lo proclama el Concilio VII. *Lumen de Lumine*, el Hijo —el Cristo total— es «esplendor», «efigie», «imagen<sup>3</sup>», el único icono de Dios. Lo humano se afirma en su función iconográfica: imagen visible de lo invisible. Su fundamento bíblico remonta a la creación del hombre «a imagen de Dios». Interrumpida por la caída, su plenitud se realiza en Cristo y pasa a los «cristificados», a aquellos en los que «Cristo se ha formado<sup>4</sup>», a los «cristóforos», a los «muy semejantes». Dios en Sí mismo trasciende toda imagen, pero su Faz vuelta hacia el mundo se apropia lo visible, encuentra una imagen adecuada al misterio de su filantropía: la figura humana. Por encima del posible abismo de la caída, Dios, según los Padres, esculpía el rostro humano mirando en su Sabiduría la humanidad de Cristo<sup>5</sup>. «El Verbo se ha posado en Adán antes de todos los siglos», dice Método de Olimpia<sup>6</sup>, y san Atanasio<sup>7</sup>: «Dios ha creado el mundo para hacerse hombre en él y para que el hombre se haga dios en el mundo por la gracia». La Encarnación viene de Dios, de su deseo de hacerse Hombre y de hacer de su Humanidad una Teofanía, un lugar y un icono viviente de su Presencia.

---

<sup>3</sup> *Hebr* 1, 3.

<sup>4</sup> *Gál* 4, 19.

<sup>5</sup> *Col* 1, 15; *1 Cor* 15, 47; *Jn* 3, 11.

<sup>6</sup> *El banquete de las diez Vírgenes*, III, 4.

<sup>7</sup> *De Incarnatione*, P.G. 54, 192.



## CAPITULO VII

### El iconoclasmo

El iconoclasmo es la expresión ante todo de un violento acceso de transcendentalismo semítico, judío y musulmán, también cristiano, sobreestimando así el sentido de lo inefable y de lo incognoscible divinos en detrimento de la Encarnación y de la «Filantropía». También fue una reacción contra los excesos de un culto a veces idolátrico de las imágenes, contra su contaminación por una concepción mágica que confundía el icono y la eucaristía y preconizaba la *consustancialidad* de la imagen y de su modelo. De esta manera, algunos sacerdotes demasiado celosos mezclaban con los santos dones trozos o fragmentos de los iconos...

El conflicto entre los iconoclastas y los defensores del icono estalló en el momento en que los dos campos en lucha ya no lograban comprenderse, porque hablaban de realidades totalmente diferentes. Para los iconoclastas, toda imagen sólo podía ser «retratística», pese a que el «retrato» de lo divino es inconcebible. A causa de esta concepción exclusivamente realista del arte, negaban al icono todo carácter simbólico. Creían muy correctamente en los símbolos, es decir, en la presencia real de lo simbolizado en su símbolo (perspectiva sacramental), pero negaban toda relación de presencia entre el prototipo y su

imagen iconográfica. Desde ese momento, en un plano sacramental, el icono caía en el arte profano. Su pretensión de sagrado se revelaba como superstición o incluso herejía. Era necesario, ciertamente, escoger entre una semejanza, que en nuestros días llamaríamos de tipo fotográfico, y una semejanza de carácter simbólico, la una suprimiendo a la otra. Los iconoclastas no concebían que, independientemente del arte realista que reproduce lo visible de lo visible y de esta forma, el doble, haciendo su copia exacta, existe el arte del icono en donde la imagen hace ver «lo visible de lo invisible», lo invisible *en* lo visible hasta el punto de hacerlo misteriosamente presente y de revelar así el icono, *símbolo* auténtico en el orden de la presencia personal.

Religiosamente hablando, los iconoclastas sólo toleraban el arte no figurativo, por ejemplo una cruz en cuanto forma geométrica y sin llevar al Crucificado; la reproducción del instrumento de la salvación era digna de veneración en sí misma y la ausencia de figuración suprimía toda cuestión de presencia. Más aún, limitaban su óptica al principio de identidad y se referían a la eucaristía. En ella veían la única imagen adecuada de Cristo, como *consustancial* a El, *omooúsios*, idéntica, *taútó*, según la naturaleza, *kat'ousían*. Ahora bien, la eucaristía es un milagro en el que la materia cósmica (el pan y el vino) se ve transmutada en materia celeste del cuerpo transfigurado de Cristo, pero el milagro de la *métabolé* se opera sin ninguna semejanza. Toda visión de la «carne» en el cáliz está severamente prohibida por los cánones y cualquier «aparición» de este género está considerada como una tentación contra natura. Efectivamente, el Verbo «enhipostasiado» se apodera de las especies eucarísticas, las integra en su cuerpo espiritual: «Este pan *es* el Cuerpo de Cristo», pero esta identidad sustancial esconde la presencia eucarística de

Cristo, no bajo el velo inherente a todo misterio, sino porque esta presencia, al no ser visual, *no tiene imagen*. Lo visible (el pan) simplemente se afirma idéntico a lo invisible (el cuerpo celeste), pero la operación no deja ningún lugar a la visión. La eucaristía no puede de ninguna manera servir de icono, pues solamente es la «Comida del Señor» que debe ser *consumida* y no *contemplada*.

El icono se sitúa en un plano totalmente diferente y de ahí que escape a toda idolatría. La misma palabra «icono»<sup>1</sup> ya suprime toda identificación y subraya la *diferencia de naturaleza* entre la imagen y su prototipo, «entre la representación y lo que se representa»<sup>2</sup>. Nunca se puede decir que «el icono de Cristo es Cristo» como se dice: «Este pan es el cuerpo de Cristo», ya que sería una idolatría evidente. El icono es una imagen que testimonia una presencia de un orden bien definido: permite una comunión orante, que no es precisamente comunión eucarística, sustancial, con la naturaleza glorificada de Cristo, sino comunión espiritual, mística, con su Persona. Opera un encuentro *en la oración*, sin localizar esta comunión en el icono en cuanto objeto material, sino a través del icono como vehículo de la presencia. Aquí la Hipóstasis «enhipostasía» no una sustancia (la madera, los colores) sino la *semejanza* y es únicamente ella, y no una lámina, el lugar de la presencia. Esta semejanza es fundamental para comprender la verdadera naturaleza del icono. Surge únicamente de la contemplación de la Iglesia. Y verdaderamente es así como la Iglesia ve a Cristo *litúrgicamente*. El iconógrafo sigue esta visión y la traduce. Todo el misterio del icono reside en esta semejanza dinámica y misteriosa con el Prototipo, el Cristo total, semejanza atestada por la Iglesia, y por lo

---

<sup>1</sup> *eikón* viene de *éiko* y significa semejanza. similitud.

<sup>2</sup> SAN JUAN DAMASCENO, P.G. 94, 1.337. También SAN NICÉFORO, P.G. 100, 225, 277.

tanto sentida y vivida de una manera católica y comunio-  
nal.

Efectivamente, «el icono lleva el nombre del prototipo, no lleva (no contiene) su naturaleza», precisa el Concilio VII, lo cual quiere decir que el contenido religioso, la esencia mística del icono, sólo se relaciona con la *presencia hipostática*. No existe, pues, ninguna ontología «inscrita» en la materia del icono, no «contiene ninguna naturaleza», no cautiva ni retiene nada, pero el Nombre-Hipóstasis resplandece aquí independientemente de cualquier tipo de enclaustramiento en el mismo volumen de la lámina. El icono no tiene existencia propia; participación e «imagen conductora», el icono conduce al Prototipo y anuncia su presencia, testimonia su parusía. Esta de ninguna manera se sirve del icono como de un lugar de encarnación, sino que encuentra en él el centro de una irradiación energética. *La presencia icónica es un círculo cuyo centro se encuentra, o más bien se refleja, en todo icono, pero cuya circunferencia no está en ningún sitio.* El icono, punto material de este mundo, abre una brecha; lo Transcendente irrumpe en ella y las olas sucesivas de su presencia trascienden todo límite y colman el universo.

Los iconoclastas no lo comprendían y se cerraban en una falsa cuestión teológica: ¿es posible la imagen en cuanto retrato de Dios-Hombre? La respuesta, evidentemente, no puede ser sino negativa. En efecto, si la naturaleza divina no es descriptible, la imagen de la sola humanidad incurre en la separación nestoriana de las dos naturalezas; o, si sólo se toma una sola naturaleza para las dos, se desemboca en la confusión monofisita. Ahora bien, no se trata precisamente de naturalezas. San Teodoro Studita<sup>3</sup> sugiere la solución correcta y anticipa una verdadera

---

<sup>3</sup> P.G. 99, 405 B; 505 A; 340.

teología: el icono no representa ni la naturaleza ni las naturalezas, pero a través de la humanidad de Cristo en cuanto *símbolo*, revela al Dios-Hombre, el Cristo total, y contempla el misterio mismo de la Encarnación. Su contemplación es «aristocrática» y adulta, formada pedagógicamente por la liturgia y situada en su nivel; exige una cultura ascética, la elegancia litúrgica de los sentidos refinados y la elevación creadora del espíritu.

El Concilio VII ha establecido el culto del icono pero no aún una doctrina elaborada. No obstante, el Concilio y los Padres de esta época han respondido a las cuestiones de los iconoclastas y formulado argumentos defensivos. Así, a la cuestión de saber cómo Dios puede ser circunscrito bajo la forma de una imagen, el Concilio en el canon 3 pregunta a su vez: «Vosotros que negáis que Cristo sea circunscriptible, ¿cómo lo reconoceréis en su segunda Parusía?» Otra cuestión de los iconoclastas: el Verbo en cuanto segundo Adán ha adoptado la humanidad en general y no la naturaleza de un hombre individual, ¿cómo, pues, poder representarla? Teodoro Studita responde: la naturaleza humana de Cristo es la especie (*êidos*) compuesta del género (*génos*) pero realizada en un ser concreto, distinto de los otros. Del mismo modo, Juan Damasceno: el Verbo se une a la naturaleza de un individuo conforme a la naturaleza de la especie. ¿No introduce la figuración una segunda persona en Cristo? Pero, dicen los Padres, la naturaleza humana está enhipostasiada por el Verbo, las dos naturalezas se encuentran en un único Sujeto. De esta forma la naturaleza divina no era crucificada, pero es lícito decir que la Persona del Verbo participaba en la crucifixión (en cuanto a la carne). El icono no representa una simple aparición terrestre, es la Hipóstasis del Verbo lo que el iconógrafo hace ver en él, con los ca-

racteres que determinan su naturaleza humana, pero transformados por la proximidad del Verbo.

La noción del *enhupóstatos* se encuentra en la base de la doctrina de los Padres, explicando cómo a través de la imagen se invoca la presencia de su prototipo. Los iconos de los santos, más allá de la apariencia terrestre, hacen ver, a través de su humanidad deificada, a unas personas iluminadas por la luz del Octavo Día. Así un iconógrafo contempla un objeto totalmente diferente al de un pintor realizando un cuadro de tema religioso.

Hay que comprender bien dónde se sitúa el punto de vista iconográfico.

La humanidad de Cristo como tal nunca es su tema directo. El gran maestro Andrés Rublëv, según la crónica de su vida, «elevaba sin cesar su espíritu y lo sumergía en la luz inmaterial y divina». Él nos enseña que hay que recurrir a la luz tabórica y que es en esta luz en donde el icono muestra la Humanidad de Cristo, inseparable del Misterio total, y como tal «generadora de unidad». Según san Gregorio Palamas, la carne deificada de Cristo está representada en los iconos en la medida en que manifiesta la Divinidad de Cristo<sup>4</sup>. Es cierto, el icono no puede decir nada a una negación consciente de lo «misterioso», la juzga negándole su luz; pero la revela a la fe sensible y atenta. El creyente es semejante a los apóstoles testigos de la transfiguración; ellos lo fueron porque su vista había sido transfigurada. Este es el sentido profundo de la imagen de Cristo llamada *acheiropointos*, el icono de la Santa Faz «no hecho por mano de hombre». Ella nos enseña que no

---

<sup>4</sup> *Decálogo*, Col. 1.092. Citado por MEYENDORFF, *Introducción al Estudio de Gregorio Palamas*, p. 255.

hay nada hecho únicamente por mano de hombre, que todo lo visible siempre es milagro, y que, por ser revelado en su misterio, debe ser *creído* y así *visto*<sup>5</sup> con y por los ojos de la Paloma. El Concilio VII lo dice claramente y explica cómo hay que contemplar un icono: «Sólo reconocemos en el icono una imagen que representa una *semejanza* con el Prototipo. Por eso recibe su nombre; *únicamente* por eso participa en él y por eso es venerable y santa»<sup>6</sup>. La definición es fundamental: el milagro del icono, su participación en Cristo, se sitúa únicamente en la *semejanza* no natural sino *hipostática*. Si el icono muestra la humanidad de Cristo, la recapitula como representativa de la naturaleza humana, y por eso su diversidad (la multitud de iconos diferentes) no precisa de ningún aspecto terrestre retratístico. En calidad de símbolo sacramental, lleva en sí la presencia de la totalidad divino-humana. «Al mismo tiempo contemplamos lo indecible y lo representado»<sup>7</sup>, dice el Concilio, no lo uno o lo otro, sino lo uno y lo otro, lo uno *en* lo otro. Este milagro orienta el movimiento anagógico de la oración: «el honor rendido al icono va a su prototipo»<sup>8</sup>.

«El icono está santificado por el nombre de Dios y por el nombre de los amigos de Dios [los santos], y por eso recibe la gracia del Espíritu divino»<sup>9</sup>. Bíblicamente, el nombre de Dios<sup>10</sup> es uno de los lugares de su presencia. El

---

<sup>5</sup> «Dichosos los que han creído sin haber visto». La fe precede a la visión y la autentifica.

<sup>6</sup> *Mansi* XIII, 344.

<sup>7</sup> *Mansi* XIII, 244 B.

<sup>8</sup> El Concilio VII. Cf. JUAN DAMASCENO *P.G.* 94, 1.256.

<sup>9</sup> SAN JUAN DAMASCENO, *P.G.* 94, 1.300.

<sup>10</sup> Sobre la concepción bíblica del Nombre como lugar de presencia y, de ahí, sobre la tradición hesicasta del Nombre de Jesús, ver *La oración de Jesús*, por un monje de la Iglesia de Oriente, Ed. Chevetogne, 1951.

icono es el Nombre *dibujado*. En el Nombre pronunciado, a través y con el icono que lo «pronuncia» a su manera, nuestro amor nos lleva a venerar y a abrazar, en la misma semejanza, la gracia de la real presencia. Sin embargo, la semejanza está de tal manera ligada al mismo icono que constituye su esencia secreta; discernirlos, y menos aún separarlos, se revela imposible, la veneración los une en un todo icónico, pero ese «todo» eleva el espíritu a su más allá, al Arquetipo invisiblemente presente.

El icono de los santos no plantea la cuestión cristológica de las dos naturalezas, sino la de los dos cuerpos: terrestre y celeste. El cuerpo terrestre ya deificado es la anticipación del cuerpo celeste, el icono sugiere el verdadero rostro de eternidad que Dios contempla, y en esa semejanza con lo celeste es donde se sitúa la presencia hipostática de un santo.

El argumento masivo de la idolatría es burdo y los Padres responden a él claramente: un ídolo es la expresión de lo inexistente, ficción, simulacro, nada<sup>11</sup>. Por consiguiente, idolatrar a un icono, adorarlo como identidad sustancial según la naturaleza, es destruirlo, pues es encerrar una presencia en una lámina, es hacer de él un ídolo y ausentar la persona representada. El *horos* del Concilio VII lo precisa: «Cuanto más mira el fiel los iconos, más se acuerda de quien está representado... ¡Ay de quien adorar las imágenes!»

---

<sup>11</sup> TEODORO DE STUDIÓN, P.G. 99, 180; TEODORET, P.G. 80, 264.



## CAPITULO VIII

# El fundamento dogmático del icono

El Concilio VII ha formulado el Canon que determina la veneración del icono. Las precisiones dogmáticas están dispersas en la enseñanza de los Padres y se desprenden sobre todo del mismo icono, de su evidencia luminosa, de su vida prodigiosa en la que se puede seguir paso a paso el dinamismo de la Tradición. Ella es el lugar en que Cristo, mediante diversos elementos de la vida de la Iglesia (liturgia, sacramentos, patrística, icono), comenta sus propias palabras.

*Martirum signum est maxime caritatis.* El mismo icono es martirio y lleva las huellas de un bautismo de sangre y de fuego. La sangre de los mártires se ha mezclado con las partes de los iconos, salpicaduras de la luz, durante la persecución encarnizada ejercida por los iconoclastas. El patriarca Germán, depuesto, declara retirando su palio: «sin la autoridad de un Concilio, tú no puedes, *basileus*, cambiar nada de la fe». El Papa Gregorio II dice por su parte a León el Isáurico: «Los dogmas de la Iglesia no son asunto tuyo... abandona tus locuras». En el caso del icono, no se trata de simples ilustraciones. Unidos entonces en la misma Tradición, el Occidente y el Oriente se han levantado juntos contra la herejía, pues, tocando el icono, se toca-

ba también el dogma, se socavaba toda la economía de la salvación. La veneración del Evangelio, de la Cruz y del Icono forma un todo con el misterio litúrgico de la presencia que la Iglesia proclama desde el fondo del cáliz. «Nuestra doctrina está de acuerdo con la eucaristía, y la eucaristía la confirma», dice san Ireneo.

Si todo arte digno de ese nombre no pretende nunca duplicar lo real sino que aspira a revelar su sentido, a descifrar su mensaje secreto, a captar su *logos*, a sugerir la vocación más alta de las libertades que lo animan, la iconografía, en su cumbre, surge claramente de la pneumatología. Por eso san Juan Damasceno atribuye al icono la presencia del Espíritu Santo<sup>1</sup>.

«La vida estaba en Él» dice el prólogo del Evangelio de san Juan (1, 4). El Espíritu –la Vida– desde la eternidad era interior al Verbo. En el momento de la Epifanía, desciende del cielo como una Paloma y se detiene, se posa sobre Jesús. En sus apariciones, es un movimiento «hacia Jesús», hacia el Cordero, a fin de hacer manifiesta su divinidad. Se «sitúa detrás», en Cristo, para anunciarlo «por delante»; su aliento lleva la palabra de Cristo, la hace audible, la amplifica, le confiere respiración de vida y dimensión escatológica: «Bebiendo en la fuente del Espíritu, bebemos a Cristo»<sup>2</sup>, dice admirablemente san Atanasio. El Espíritu nos introduce en Cristo y en Cristo es donde nosotros encontramos plenamente el Espíritu y somos *inspirados* por Él para captar el sentido último de la Revelación.

La acción santificadora del Espíritu condiciona todo acto en el que lo espiritual toma cuerpo, se encarna, se hace *crisofanía*, manifestación de Cristo. Así, el Espíritu «incubaba» el abismo para hacer surgir de él el mundo, lugar de

---

<sup>1</sup> *De imag. or.* 1, 19.

<sup>2</sup> *Epst. ad Serapion*; P.G. 26, 576 A.

la Encarnación. Por boca de los profetas, todo el Antiguo Testamento es el Pentecostés preliminar con vistas al advenimiento de la Virgen y de su *fiat*. El Espíritu desciende sobre María y hace de Ella la *Theotókos*, de Jesús hace Cristo-Ungido y revela en Él «al Cordero inmolado desde la fundación del mundo». De sus lenguas de fuego nace la Iglesia, Cuerpo de Cristo. De un bautizado, hace un miembro de Cristo, del vino y del pan, la sangre y el cuerpo del Señor; Iconógrafo divino, hace el icono «no hecho por mano de hombre», la Santa Faz, y de ese Arquetipo vienen todos los iconos hechos con las formas de este mundo y con la luz tabórica.

La teología de los Padres muestra la importancia excepcional de la *epiclesis* que sobrepasa el plano litúrgico de la eucaristía, se universaliza y hace ver en el Espíritu el poder divino de revelación y de manifestación de lo invisible. Es Él quien pronuncia en nosotros, con nosotros: «*Abba, Padre*», para dejarnos suplicar: *Abba Padre*, envía tu Espíritu Santo para que podamos decir «Señor Jesús», para que también podamos contemplar su rostro y a través de su humanidad deificada, «antorcha de cristal», ver la *Hipóstasis del Dios-Hombre*.

El día de Pentecostés, el Espíritu Santo se vuelve activo dentro de la naturaleza y se establece como *hecho interior* del ser humano, se hace el co-sujeto de nuestra vida en Cristo, más íntimo que nosotros mismos. «Por el Espíritu Santo toda la creación se renueva en su condición primera»<sup>3</sup>, en su verdad inicial y última, lo cual hace ver en la Iglesia el icono de la unidad diversa de la Trinidad, y en todo hombre un icono vivo, imagen de Dios.

---

<sup>3</sup> El Oficio dominical.

«El Espíritu Santo es el gran Doctor de la Iglesia», dice san Cirilo de Jerusalén<sup>4</sup>, Doctor, pues es Él quien garantiza y asegura el *charisma veritatis certum* de la Iglesia. Un Concilio es ecuménico porque el Espíritu de la Verdad, por boca del Pueblo de la Iglesia, ha identificado este Concilio en Cristo-Verdad. Como respuesta a la epiclesis del rito de la santificación del icono, el Espíritu de Belleza ha identificado la semejanza con Cristo y de la imagen ha hecho el icono, la Belleza contemplada del Verbo. «El Espíritu y la Esposa dicen: 'Ven, Señor'». La epiclesis del Reino es la que introduce en las bodas místicas de Cristo con la Iglesia, pero también en las bodas místicas de Cristo con toda alma, personalmente, nominativamente. El icono de la *Déesis* se abre sobre esta visión ante la cual toda palabra se detiene para dejar el puesto al silencio del Verbo, al fulgor de su Luz sin ocaso.

La oración de la santificación del icono dice: «Señor, Dios, Tú has creado al hombre a tu imagen, la caída la ha empañado, pero por la Encarnación de tu Cristo hecho Hombre, la has restaurado y así has restablecido a tus santos a su primera dignidad. Venerándolos, veneramos tu imagen y tu semejanza, y, a través de ellos, Te glorificamos como su Arquetipo». Si la conciencia dogmática afirma la verdad del icono en función de la Encarnación, ésta está condicionada por la creación del hombre «a imagen de Dios», por la estructura *icónica* del ser humano. Cristo no se encarna en un elemento extraño, heterogéneo, sino que vuelve a encontrar su propia imagen celeste y arquetípica, pues Dios ha creado al hombre mirando la humanidad celeste del Verbo (1 Cor 15, 47-49), preexistente en la Sabiduría de Dios.

---

<sup>4</sup> XVI *Cateq. Mistagógica*.

En su divinidad el Hijo es la Imagen consustancial del Padre, en su humanidad Cristo es el icono de Dios: «El que me ha visto, ha visto al Padre»; las dos naturalezas en Cristo, divina y humana, se remontan a su única Hipóstasis y por lo tanto a la única Imagen, pero que se expresa de dos formas diferentes. La imagen es una, como la Hipóstasis es una, pero esta unidad salvaguarda la distinción de lo increado y lo creado.

Contra la indigencia de un espiritualismo excesivo, hay que afirmar que en Dios la ausencia de la imagen sería una falta de plenitud. Dios es la Forma de toda forma, el Icono de todo icono, el Arquetipo omnicontinente. La apófasis no es una pura negación, quiere decir que Dios es un Meta-Icono, según la terminología de Dionisio, un Hiper-Icono. Los iconoclastas muestran una extraña insensibilidad hacia el realismo sagrado del ser, una ruptura docética entre lo espiritual y lo encarnado. En presencia del simbolismo icónico, acentúan lo vertical apofático y rompen el equilibrio perdiendo su coordenada horizontal catafática, y, por otra parte, su racionalismo intransigente los cierra a la captación del verdadero simbolismo.

La sola vía negativa es insuficiente. Efectivamente, según san Gregorio Palamas, «sólo es una intelección de lo que parece diferente de Dios; no lleva la imagen de lo inexpresable»<sup>5</sup>. Ahora bien, Dios está por encima de toda afirmación, pero también por encima de toda negación, lo que significa en último término un *sí* apofático. Palamas sintetiza el personalismo de la Teognosia patristica. Dios es incognoscible, radicalmente transcendente en su esencia, pero es experimentable en cuanto Existente, presente

---

<sup>5</sup> *Tríadas*, 1, 3, 19.

en sus energías que la Encarnación hace inmanentes al ser entero del hombre.

La visión cara a cara del siglo futuro, según san Anastasio el Sinaíta, será la visión de la Persona del Verbo encarnado. Por eso la afirmación fundamental de los Padres precisa que no es la naturaleza divina ni la naturaleza humana, sino *la Hipóstasis de Cristo la que nos aparece en los iconos*. De este modo, el culto de los iconos inaugura la visión del Octavo Día. Según Teodoro Studita, la imagen siempre es diferente del prototipo en cuanto a la *esencia*, pero le es semejante en cuanto a la *Hipóstasis* y al *Nombre*.

«Cristo es la imagen de Dios invisible, el primogénito de la creación» (Col 1, 15). Ahora bien, incluso los primeros defensores del icono separaban de manera simplista las dos naturalezas y situaban lo visible en la humanidad de Cristo y lo invisible en su divinidad. Pero la imagen no se divide según las naturalezas, pues se remonta a la Hipóstasis en su unidad. Una Hipóstasis en dos naturalezas significa una Imagen en dos modos: visible e invisible. Lo divino es invisible, pero se refleja en lo visible humano. El icono de Cristo es posible, verdadero y real, ya que su imagen según el modo humano es idéntica a la imagen invisible según el modo divino –las dos constituyen los dos aspectos de la única Hipóstasis-Imagen–. Según san Juan Damasceno, las energías de las dos naturalezas, de lo creado y de lo increado, se compenetrán. En la unión hipostática, la humanidad deificada de Cristo participa en la gloria divina y nos hace ver a Dios. La pericoreosis cristológica -intercambio de idiomas- evoca la misma y recíproca penetración de las dos naturalezas y explicita el misterio de la *única imagen* según los dos modos de sus expresiones, hasta el punto de que es *la humanidad de Cristo la imagen de su divinidad*; una vez más: «El que me ha visto, ha visto al Padre», no a Dios sino al *Padre*, pues el Hijo es

la imagen del Padre y, por ello, la expresión de la Trinidad; de esta manera la única Hipóstasis posee la única Imagen-Icono con dos modos de expresión: vista por Dios y vista por el hombre.

En el momento de la Transfiguración, «a la medida de su receptividad, los discípulos han visto tu gloria», canta el oficio, subrayando que esta visión presupone un *don* que transfigura la vista. «La imagen de Dios invisible», la única realidad teándrica en la Hipóstasis del Verbo encarnado se manifestaba a los discípulos; esta visión tabórica es la que condiciona y fundamenta dogmáticamente el icono de Cristo y el icono en general.

El icono surge también de la teología bíblica del Nombre. El Nombre de Dios es su icono oral, no se puede «pronunciar en vano», pues Dios está presente en su Nombre. La «oración de Jesús» está arraigada en esta noción bíblica. En el rito de santificación, el hecho de «nombrar» al icono: «Esta imagen es el icono de Cristo» y «este icono está santificado por el poder del Espíritu Santo», significa que la «semejanza» afirmada sacramentalmente confiere al icono el carisma de la presencia inherente al Nombre. Los iconos del mismo Prototipo, y sobre todo de Cristo, son innumerables, pero el único Nombre los identifica, cada uno es uno de sus aspectos. La eucaristía opera el cambio de la materia de este mundo en realidad celeste y transcendente. El ritual del icono no opera ninguna metamorfosis, sino que identifica el icono con su propia realidad de semejanza, con el Nombre dibujado, como su lugar y el centro energético de su irradiación.

La «materia» del ritual no es la «lámina» sino la «semejanza» que remite al icono «no hecho por mano de hombre». Tras la Ascensión, Cristo, diciendo «Yo estoy con vosotros hasta el fin del mundo», aparece en su Palabra por la audición, en la eucaristía por la consumación, en el

icono por el encuentro orante. En efecto, la oración conserva todo su valor incluso sin icono, los grandes espirituales en el desierto hablaban directamente con Dios. En la cumbre, incluso la oración se calla, «se ora más allá de la oración»; «cuando el Espíritu Santo desciende hay que dejar de orar», aconseja san Serafín, pero para llegar a ella Dios ofrece los medios de su gracia y el icono es uno de ellos.

Los iconoclastas citaban la palabra de san Gregorio Nacianceno: «la fe no está en los colores sino en el corazón». Es una advertencia para evitar la superstición y la idolatría. Se adora a Dios «en espíritu y en verdad». Pero el hombre es la imagen de Dios precisamente en la estructura misma de su espíritu y por eso piensa, contempla, «imagina» y crea la belleza, sus símbolos y sus iconos. «En verdad» puede de esta forma designar el Arte sagrado imantado por la Belleza transcendente. Dios se viste de Belleza y hace de ella el lugar de su Advenimiento, Arquetipo de todas las bellezas del mundo terrestre y celeste.

Es evidente que el icono está en el punto opuesto a la imagen naturalista y a la apariencia carnal. El cuerpo es la forma del espíritu y todo arte verdadero penetra «detrás del velo» de los fenómenos para traducir el contenido espiritual, el *logos*. Los grandes pintores decían: «hay que pintar la realidad tal y como se presenta, pero también un poco tal como no es». Serov, haciendo un retrato, decía de vez en cuando: «ahora, hay que equivocarse en algún sitio»<sup>6</sup>...

Un iconógrafo, trazando el rostro humano de Dios, transpone la visión de la Iglesia, pues es así como la Iglesia contempla el Misterio de Dios. Este arte es sinérgico, el Espíritu-Iconógrafo divino *inspira* al hombre. En efecto,

---

<sup>6</sup> KARSAVINE, *Reflexiones sobre el Arte*, «El Mensajero», nº 68-69, 1963.



todos los iconos de Cristo dan la impresión de una semejanza fundamental, se la reconoce inmediatamente, pero esta semejanza no es retratística. Justamente, no es la individualidad humana sino la Hipóstasis de Cristo la que se revela a cada iconógrafo de una manera única, eclesial y personal a la vez, como los aspectos múltiples de las apariciones del Resucitado. La Iglesia conserva en su memoria la única Santa Faz «no hecha por mano de hombre» y existen tantas Santas Faces como iconógrafos. Dionisio subraya este carácter misterioso de la Faz: «Rostro de rostros y rostro de lo Inaccesible...»

La canonización de los iconógrafos erige el Arte sagrado en camino de santidad, y, por otra parte, su visión, esencialmente carismática y al mismo tiempo eclesial, hace del icono un «lugar teológico» y por lo tanto una de las fuentes de la teología. Si en Occidente es el dogmático el que informa y guía al artista, en Oriente es el dogmático el que se informa y se instruye viendo a un verdadero iconógrafo.

# Los cánones y la libertad creadora

Por boca de los Concilios y el ministerio de los obispos, la Iglesia vela por la autenticidad del «arte divino». «No ha sido inventado por los pintores; muy al contrario, es una regla confirmada y una tradición de la Iglesia»<sup>1</sup>. El Concilio *in Trullo* o *Quinisexto*, en 692, formula las reglas<sup>2</sup> y de este modo da un criterio seguro para juzgar el valor iconográfico de una imagen. El Concilio de los Cien Capítulos, en 1551, obliga a los obispos a velar «cada uno en su diócesis con cuidado y atención infatigables para que los iconógrafos se abstengan de fantasías y sigan la tradición... A aquel al que Dios ha privado del don, que se le prohíba la pintura de los iconos... El icono de Dios no debe ser confiado a aquellos que lo desfiguran y lo deshonoran»<sup>3</sup>. El arte y el talento, aunque son necesarios, no bastan. Se requería una tercera condición: *la santidad de vida*, un alma de artista purificada por la ascesis y la oración y potenciada por una facultad contemplativa.

---

<sup>1</sup> *Mansi* XIII, 252 C.

<sup>2</sup> Los cánones 73, 82, 100. El Concilio prohíbe después de la Encarnación «las figuras y las sombras», el Cordero, el Pez, etc., que deben dejar sitio al rostro humano de Cristo.

<sup>3</sup> Capítulo 43. Ver DUCHESNE, *Il Stoglav*, París, 1920.

Un icono nunca puede descender por debajo de un cierto nivel artístico, es su mínimo instrumental. Lugar teológico, es también alabanza, canto, poesía en colores. El iconógrafo debe poseer el sentido de los colores, el oído para la consonancia musical de las líneas y las formas, una maestría perfecta sobre los medios para poder describir el cielo. Por encima de este nivel se abre lo ilimitado de la visión inspirada. Sin embargo, nunca es el icono lo bello, sino la Verdad que desciende a él y se viste con sus formas. Todo terminado, desde el punto de vista matemático, constituye la relación de dos infinitos. Del mismo modo, todo icono relaciona dos infinitos: la luz divina y el espíritu humano.

El Concilio de los Cien Capítulos<sup>4</sup> eleva el icono de la Trinidad de Rublëv a la categoría de modelo, de ejemplo a seguir por todo icono trinitario; sin embargo no es más icono que cualquier otra composición consagrada a la misma función de intercesión y de presencia. Por el contrario, una penetración contemplativa y expresiva original del misterio pertenece por entero al genio personal de un iconógrafo. En presencia de las obras de Rublëv, todos decían: «Vemos los cielos abiertos y los esplendores de la Divinidad». La crónica de la época cuenta que Andrés Rublëv, llamado el «muy semejante», y su compañero y amigo Daniel pasaban sus raros ratos de ocio ante los antiguos iconos, «llenos de gozo divino» y perdidos en una contemplación incesante<sup>5</sup>. Tras su muerte, Rublëv se aparece a Daniel, *irradiando todos los colores de sus iconos* e invitándolo a que lo siguiese con gozo «en la felicidad infinita», esta felicidad de la cual la «Trinidad» de Rublëv nos proporciona ya un sabor anticipado.

---

<sup>4</sup> Capítulo 41.

<sup>5</sup> Ver *Respuestas del venerable José de Volokolamsk*, San Petesburgo, 1847.

La Tradición de la Iglesia cultiva el estilo y el gusto con un refinamiento infalible. El canon iconográfico precisa los grandes principios relativos a la forma y al contenido. Encontramos así breves observaciones en los *podlinniki* (textos auténticos), manuales que servían de guía a los iconógrafos. Algunos eran «ilustrados» y presentaban los modelos esquemáticos de las composiciones tradicionales; otros, «explicativos», contenían preceptos técnicos. Enseñaban la preparación de los barnices, la fijación de los colores, y sobre todo del oro, la representación de ciertos detalles simbólicos, los atributos de los personajes, el orden de las pinturas en una iglesia.

Los iconos se ejecutan sobre una lámina de madera, a menudo de ciprés. Se agujerea una superficie plana, ligeramente hacia atrás; los bordes en relieve forman un cuadro natural. Sobre el fondo, se pone una mano de goma y por encima un trozo de tela que se cubre con una capa de polvo de alabastro, soporte resistente de la pintura. Sobre esta base el artista pintará sirviéndose de colores procedentes en la medida de lo posible de polvos naturales mezclados con yema de huevo. Cuando la pintura está terminada, se aplica por encima una capa protectora, compuesta del mejor aceite de lino. A este aceite se suman diferentes resinas, como el ámbar amarillo. Este barniz empapa los colores y hace una masa homogénea dura y resistente. Detiene en su superficie las motas de polvo, lo cual le da, con el tiempo, un tono parduzco. Si se le quita, los colores aparecen por debajo con su esplendor original. Todo lo que proviene de una fabricación industrial está considerado como insuficientemente puro para el arte divino. Así, por ejemplo, el comercio de iconos reproducidos en serie sobre papel está contra las reglas y fue prohibido por el Concilio de 1667 y el patriarca Joaquín.

Los manuales sólo son una útil documentación; por otra parte, no fueron ampliamente difundidos hasta los siglos XVI, XVII y XVIII, cuando el conocimiento de la tradición comenzaba a debilitarse. Lo esencial se encuentra en la enseñanza directa y la transmisión oral del maestro a los discípulos. El conservadurismo pronunciado de la tradición se explica por la *visión eclesial* del mismo tema, de ahí la gran estabilidad de las formas, que caracteriza en general el dominio de los símbolos. La iconografía no es un juego libre de la imaginación, sino la lectura de los arquetipos y la contemplación de los prototipos. No obstante, sería completamente incorrecto tomar las reglas por leyes inmutables corriendo el riesgo de fijar el arte. La espontaneidad nunca ha sido reprimida ni parada la savia creadora. La aparente rigidez es la expresión inevitablemente convencional de lo trascendente; ésta preserva del subjetivismo expresionista de los románticos; las obligaciones del ritmo contribuyen a la claridad de la expresión y a su pleno poder; el lirismo del sentimiento, filtrado por las progresivas depuraciones, se eleva a un sublime despojamiento. Si se comparan iconos que tienen la misma composición y el mismo tema, llama la atención el hecho de que, a pesar de su semejanza, no se encuentra uno que copie servilmente a otro. Nunca se han encontrado, en épocas de expansión de este arte, dos iconos absolutamente idénticos. Cada escuela y cada icono llevan su propio sello.

Los maestros seguían la tradición de forma natural, sin ni siquiera ser conscientes y sin sentirla nunca como un obstáculo para su poder creador. ¿Se puede decir que un pintor sea esclavo de su modelo? Ellos trataban muy libremente todos los tipos iconográficos que habían recibido como herencia. Sin dejar nunca los cuadros canónicos, modificando el ritmo de la composición, los contornos, las

líneas largas o cortas, el reparto de los colores, los aspectos únicos para cada artista, llegaban sin dificultad a dar un aire de novedad a cada una de sus obras. Daban a las formas tradicionales un carácter muy personal, y así permanecían fieles al espíritu mismo de la tradición que siempre es vida floreciente, progresión creadora, visión de lo que no se ve dos veces. Basta con comparar la evolución del icono de la Trinidad y su terminación por el genio tan audaz de Rublëv.

## CAPITULO X

### El arte divino

Todo arte es un sistema de expresión, un lenguaje particular cuyos elementos se relacionan con el sentido como las palabras de una frase lo hacen con el pensamiento. En último término, y éste es el caso del icono, el contenido, el mensaje secreto, es expresión del más allá. Su luz ilumina el destino del mundo, evoca la unión escatológica de lo terrestre y de lo celeste. A través de la imperfección empírica, el icono sugiere la perfección en filigrana, recuerda al hombre que está hecho a imagen de Dios, ángel terrestre y ser uraniano en su vocación original.

La crisis actual del arte sagrado no es estética, sino religiosa. Si existe aún, en nuestros días, un fundamentalismo teológico que hace de la Biblia un Corán y, en el otro extremo, un cientifismo exegético que la desmitifica hasta el extremo, es una crisis de crecimiento del mundo contemporáneo, y la sensibilidad aún sigue estando en la búsqueda de su equilibrio. En los dos casos, el iconoclasmo generalizado, el rechazo del icono, proviene de la pérdida progresiva del simbolismo litúrgico y del abandono de la visión patristica.

El realismo del ser y de su transfiguración deja sitio a lo «bello» estético en donde el mensaje secreto se borra ante el elemento puramente narrativo. El arte pierde el lazo

orgánico entre el contenido y la forma y, como el conocimiento, se separa de la contemplación mística y se hunde en la noche de las rupturas. A falta del arte sagrado de ayer, ya no hay más que obras de arte de tema religioso.

El arte profano sigue las leyes ópticas que echan su red sobre las cosas, las coordina para constituir una visión homogénea de este lado de acá. Sus principios son función de un mundo decadente, de su estado de exterioridad, de separación, de distancia, de aislamiento. Para expresarse, establece la unidad de acción, y por lo tanto la red del tiempo; la unidad de la perspectiva, la red del espacio; una barrera formada *a priori* se interpone entre el ojo y las cosas. Es un «punto de vista» lleno de ilusión óptica, útil para la vida corriente, pero que no es la visión total, la del «ojo de la Paloma». La «profundidad» artificial del cuadro por el juego óptico de las líneas que convergen alejándose constituye la superchería más curiosa.

Los iconógrafos no ignoran las «técnicas», incluso las más modernas, pero nunca hacen de ellas la condición de su arte. Este es totalmente insensible a la realidad material tal como se presenta a la óptica habitual, impone al espectador sus propios principios, le enseña la verdadera visión. Es toda una ciencia espiritual, una inmensa cultura que hace sentir, casi «palpar», la «llama de las cosas».

Así las relaciones entre las dimensiones reales de los seres y las cosas no entran de ninguna manera en un icono, pues no copia la naturaleza. Hace ver las ciudades a vuelo de pájaro, y, en lugar del paisaje, sugiere la presencia esquemática del cosmos, más a menudo por medio de formas geométricas, las gradas superpuestas y escarpadas de una roca estirándose hacia lo alto. Un juego surrealista pone en tela de juicio la falsa seguridad de las arquitecturas de este mundo; una sabia abstracción libera de la pesadez y conduce a una figuración paradójica de lo trans-



figurado. Estas formas de una arquitectura fantasista o de un cosmos esquematizado, plantas y animales estilizados según su esencia paradisíaca, no tienen valor en sí mismas, hacen suyas las actitudes de los personajes, refuerzan su significado y muestran la sumisión al espíritu humano del plano material interiorizado. La materia está muy viva, pero está como inmovilizada, recogida, para prestar atención a las revelaciones.

El icono descosifica, desmaterializa, aligera pero no desrealiza. El peso y la opacidad de la materia desaparecen, y líneas doradas, finas y apretadas, penetrantes como rayos de la energía deificante, espiritualizan los cuerpos. El *homo terrenus* se vuelve *homo caelestis*, ligero, ágil y alado. La desnudez se cubre y suprime el culto clásico del cuerpo bello. El cuerpo se viste, se esconde, el misterio de su transfiguración se adivina a través de los pliegues sobrios de los vestidos. La anatomía natural expresamente deformada, al igual que la aparente rigidez, no hacen más que subrayar el poder interior que los anima. Es el rostro el que expresa el espíritu, es el hombre «interior» el que aflora y se encuentra representado. Unas desviaciones intencionadas y admirablemente medidas muestran el desapego hacia las formas terrestres. Vemos figuras delgadas y alargadas de una elegancia y gracia extremas. Los pies son demasiado pequeños, las piernas flacas y casi débiles; sobre cuerpos rígidos se levantan cabezas minúsculas y graciosas. Los cuerpos, de una esbeltez acentuada, y como flotando en el aire o fundidos en el oro etéreo de la luz divina, pierden su carácter carnal. Es un universo aparte, renovado, habitado por las energías divinas y seres con rostro de eternidad, mudos por la epéctasis, un universo que se dilata sin límites en los espacios celestes del Reino.

La simetría frecuente designa el centro ideal al cual todo está sometido. Los cuerpos siguen las líneas de las bó-

vedas del templo y sufren modificaciones sabias, cuando hace falta se alargan y se lanzan hacia el punto central. El Cristo *Pantocrátor* y la Virgen del ábside no estropean de ninguna manera el conjunto, pues su grandeza está en la escala transcendente de Dios. Es la unidad en lo múltiple, la catolicidad del Reino que concuerda todo en sinaxis litúrgica.

El icono trata el espacio y el tiempo con una total libertad, dispone a su gusto todos los elementos de este mundo y deja lejos, tras él, todas las audacias de la pintura moderna. Puede invertir la perspectiva y hacer culminar en un solo punto todos los tiempos y todos los lugares. Todo se despliega fuera del espacio-prisión, la posición de los temas y su grandeza dependen de su valor y de su significado propios. Todo objeto se presenta como un sujeto conocido en sí mismo. Según la necesidad, los personajes del segundo plano pueden ser más grandes que los que aparecen en escena. La ejecución plana ofrece la libertad de disponer cada parte en función de sí misma salvaguardando el ritmo propio de la composición.

La escultura modela en tres dimensiones la desnudez y las formas bellas, aunque no traduce tan fácilmente como la pintura de dos dimensiones aparentes la *otra* dimensión, la de la transcendencia, del misterio y de lo infinito.

El milagro de la escultura románica y gótica es expresar admirablemente lo que no está sometido a las leyes de la pesadez, transformar lo táctil en visual, espiritualizar la piedra. Pero no se puede negar que la pintura es más apta para hacer sentir lo transcendente del espacio celeste. En Oriente, la escultura ha sufrido una decadencia rápida y el icono ha sustituido a la estatua. En el mosaico, el centelleo hace vibrar el todo y se puede sentir el palpitar de la vida en una atmósfera que posee la profundidad del cielo, cuando el fondo es azul, o resplandeciente como sol, cuan-

do el fondo es de oro. El mosaico, el fresco, el icono hacen aparecer el más allá del espacio penetrado por un misterio silencioso, pero lleno de vida y de movimiento. ¿Quién no ha sentido una verdadera embriaguez ante las maravillas de Rávena?

Así el iconógrafo trabaja sobre el espacio celeste, sin tener en cuenta la tercera dimensión, ni utilizar nunca el claroscuro ni la profundidad fáctica, ni el volumen tangible de la escultura; el fondo de oro los reemplaza o incluso el mismo movimiento de los cuerpos como en la pintura egipcia. La muchedumbre está compuesta de cabezas de igual tamaño, pero superpuestas, lo cual da una sensación suficiente de masa.

El artista organiza su composición no en profundidad sino en altura y subordina el conjunto a la superficie plana de la tabla, suprimiendo así el vacío *-horror vacui-*. Con un arte consumado, instala a sus personajes en las dos dimensiones de la lámina. Las figuras se mueven con una facilidad sorprendente y se deslizan, por decirlo así, a lo largo de la superficie, en el eje vertical, o por el contrario, gravitan partiendo de la superficie, parece que la abandonan y avanzan hacia el que las contempla. El artista encuentra la relación perfecta entre los contornos de los seres y el espacio libre, sorprendentemente aéreo. Los cuerpos conservan su justo y necesario realismo para marcar su punto de partida en este mundo y lanzarse enseguida hacia lo alto.

Sobre una superficie, la yuxtaposición de los colores y manchas claras da las distancias; el rojo, por ejemplo, acerca más que el azul. Del mismo modo, para el tiempo, no existe un orden cronológico. La yuxtaposición de las escenas sigue el orden interior del «tiempo redimido». Los episodios se asocian según su sentido y la exigencia espiritual, lo que hace comprender por qué la composición nunca está encerrada entre paredes. La acción se desarrolla

fuera de los límites del lugar y del tiempo, es decir, en todas partes y ante cada uno. Si hay que señalar que la escena se sitúa en el interior, ésta se evoca esquemáticamente en el trasfondo y se representa por una especie de toldo suspendido entre las paredes. De esta manera el icono nunca es una «ventana hacia la naturaleza» ni hacia ningún lugar, sino una abertura libre al más allá bañado por la luz del Octavo Día.

Esta manera de representar cada escena bajo una forma «abierta» muestra que todo está sometido al todo y que todo es inmanente al todo. La plena inteligencia de un icono presupone un saber leer el conjunto, pues el icono de una fiesta contiene todas las fiestas. La Natividad, por ejemplo, habla de todos los acontecimientos de la vida del Señor y hay que captar bien su mensaje omnicontinente.

La perspectiva «académica» es un producto del Renacimiento. El cono óptico entre el objeto y el ojo determina un centro de perspectiva donde las líneas se encuentran y que se sitúa, para la mirada, en la línea del horizonte. Los objetos alejados parecen más pequeños, todo está proporcionado a la distancia y da una sensación de profundidad. Ambrosio Lorenzetti, Brunelleschi, Giotto, Duccio, Masaccio, Uccello —el «loco de la perspectiva»—, la trabajan e introducen en sus obras. La idea de volumen está presente siempre en la manera de tratar las cabezas o los pliegues de los ropajes. Es un sistema científico, matemático, para representar un objeto en el espacio. Se calcula la distancia y la grandeza relativa pero exacta de los objetos.

En la iconografía la perspectiva a menudo se invierte. Las líneas se dirigen al sentido contrario, el punto de perspectiva no está detrás del cuadro, sino delante. Es el comentario iconográfico de la *metanoia* evangélica. Se puede captar su efecto, pues pone su punto de partida en el que contempla el icono y entonces las líneas se acercan al es-

pectador y dan la impresión de que los personajes van a su encuentro. El mundo del icono se vuelve *hacia el hombre*. En lugar de la visión dual de los ojos carnales, según el «centro de perspectiva» del espacio caído en donde todo se pierde en la lejanía, es la visión, con el ojo del corazón, del espacio redimido la que se dilata en el infinito y en donde todo se reencuentra. El centro de perspectiva encierra el punto que acerca, dilata y abre. Los personajes se desplazan de izquierda a derecha, hacia Oriente, dirección natural, como hace la mano que escribe.

Las formas hábilmente hechas inhabituales evocan una transfiguración en acto, el mundo en vía de convertirse en «cosmos», belleza gozosa de la «nueva criatura». Las formas hacen sorprendentemente cercanas la dimensión espiritual y la profundidad del espíritu. De «prisión para el alma», el cuerpo se vuelve templo. Está ligeramente trazado, se le adivina más bien por los vestidos, que forman pliegues sobrios; su casi-sequedad de línea no dirige la atención sobre la anatomía, sino que hace sentir el cuerpo deificado, celeste. Incluso la desnudez sobre los iconos se muestra como un vestido de gloria, sin desvelar la carne, sino revelando la corporeidad espiritual. Un santo se viste de espacio luminoso y de una desnudez anterior a la caída.

Desde la Encarnación del Verbo, todo está dominado por el rostro, el rostro humano de Dios. El iconógrafo comienza siempre por la cabeza, y ésta es la que da la dimensión y posición del cuerpo y regula el resto de la composición. Incluso los elementos cósmicos a menudo toman la figura humana, siendo el hombre el verbo del mundo. Los ojos agrandados, de mirada fija, ven el más allá. El rostro se centra en la mirada, el fuego celeste lo ilumina desde el interior y el espíritu es el que nos mira. Los finos labios están privados de toda sensualidad (pa-

siones y gula), están hechos para cantar la alabanza, consumir la eucaristía y dar el beso de la paz. Las orejas alargadas escuchan el silencio. La nariz sólo es una curva muy fina; la frente es larga y alta, su ligera deformación acentúa el predominio de un pensamiento contemplativo. El tono oscuro de los rostros suprime cualquier nota carnal y naturalista.

La posición frontal no distrae la vista por el dramatismo psíquico de la postura y del gesto. El perfil interrumpiría la comunión, iniciaría la huida, pronto se volvería ausencia; el cara a cara sumerge la mirada en la del espectador, la acoge y establece inmediatamente un lazo de comunión. «Que toda carne se calle», la inmovilidad de los cuerpos, sin ser nunca estática, concentra todo el dinamismo en el rostro revelando el espíritu. Esta inmovilidad exterior es muy particular, pues es ella la que crea la fuerte impresión de que todo se concentra y vive en el interior: «Uno se eleva por el simple hecho de haber llegado»; «el pozo de agua viva», «el movimiento inmóvil» —el icono ilustra admirablemente estas paradojas del lenguaje místico allí donde toda palabra, toda descripción, se detienen, impotentes—. El plano material parece recogido a la espera del mensaje; sólo la mirada traduce toda la tensión espiritual y la resuelve en transparencia. Toda inquietud, toda preocupación, toda fiebre de gesticulación se desvanecen ante la paz interior. El icono hace ver al *homo cordis absconditus*, «al hombre escondido en el fondo del corazón» del que habla san Pedro (1 Pe. 3, 4). Por el contrario, los demonios y los pecadores presentan el perfil típico de la huida, y manifiestan la mayor agitación e incapacidad para contemplar. Del mismo modo, el lado anecdótico, narrativo, se reduce simplemente a una llamada. Los mártires no llevan los instrumentos de su suplicio, pues están por encima de la historia terrestre; están presentes, pero de otra

manera. Todo el realismo de la historia está salvaguardado cuando ésta se hace símbolo de su propia profundidad noumenal. Un santo está ya en el más allá, pero toda su vida terrestre palpita en él con un dinamismo despojado de lo inútil y centrado sobre lo único necesario.

Los iconógrafos son los grandes maestros del dibujo. El solo sentido místico no reemplaza de ninguna manera la ciencia consumada de los colores y las formas. Los contornos son claros y puros y de una nitidez extrema. Varían la línea hasta el infinito, pero ésta sigue siendo siempre máximamente precisa; el trazado «continuo» se asocia al ritmo. Un contorno negro bien acentuado destaca del contexto y subraya el valor propio de la figura. Maestros de la composición, estos artistas son poetas y cantores del colorido. Los colores radiantes y exultantes no son nunca ni apagados ni sombríos. Todo color es llevado a su extrema saturación y ofrece una plena gama cromática. Salvo algunos (el oro, el púrpura, el azul celeste), pueden cambiar según el tema, la escuela y el sentido de la composición. Sorprenden, se hacen sonoros y conmueven por su alegre densidad. Parecen resonar como vasos de cristal con el choque ligero de un dedo invisible. La materia coloreada con azules profundos y rojos ardientes –los de una llama en plena combustión– se mezcla con una radiación que nos abre a lo invisible. Todos los colores del arco iris culminan en el oro puro del Mediodía resplandeciente y en la blancura cegadora del Tabor<sup>1</sup> y constituyen una verdadera mística solar. El cielo físico traduce el cielo transcendente de las energías divinas. Los tonos azul pálido, rojo bermejo, verde claro, pistacho, azul de ultramar, púr-

---

<sup>1</sup> Los iconos, en A. Rublev sobre todo, consiguen perfectamente el más difícil color blanco. Destacable ya en los frescos de Pompeya, no es muy accesible para la pintura moderna. Renoir decía que su ideal sería poder pintar una toalla blanca.

pura o escarlata forman múltiples matices que se corresponden y, en su tornasol infinito, reflejan la luz divina. La Transfiguración, la Resurrección, la Ascensión relucen por el oro, color del Cristo glorificado, rayos tenues que tejen una transparencia; pero allí donde la humanidad de Cristo se sitúa en primer plano, la kenosis, que oculta la divinidad bajo el aspecto de servidor, está representada con otros colores. Cada uno esconde un sentido preciso que, aunque no sea inmediatamente evidente para todos, se deja descubrir.

El icono de la Sabiduría divina, como el sol de la mañana, lo ilumina todo con un color púrpura resplandeciente. El rostro y las alas de san Juan Bautista de Novgorod reflejan este color de fuego, simbolizando en el Precursor el alba que anuncia el Día del Señor. Todo lo que representa el Reino y la Gloria está cubierto con rasgos finos y ligeros y una lluvia de oro, oro vivo, cálido, pneumatizado y casi móvil. Los ángeles que deslumbran con su blancura —«segundas luces»— refractan la luz tabórica. El sol del cenit lo inunda y penetra todo con sus flechas fulgurantes; el resplandor del más allá se posa sobre todo y le da un sentido eterno por la refracción multicolor y el brillo dorado de su luz.

Por medio de todos estos colores, la maternidad cósmica, como puro receptáculo, recibe las llamas del Paráclito. La luz del primer día se resuelve en la armonía final de la Ciudad luminosa del último día. De las cumbres de la cultura humana, de todos sus iconos, el Espíritu Santo, Iconógrafo y Espíritu de Belleza, está ya haciendo el Icono del Reino. «A aquellos que conocen y reciben las visiones en las formas y las figuras que el mismo Dios ha dado y que los profetas han visto, a aquellos que salvaguardan la tradición, escrita u oral, llegada desde los Apóstoles hasta



los Padres y que, por esta razón, representan en imágenes las cosas santas y las veneran, memoria eterna»<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *Synodikon* griego, oficio del primer domingo de Cuaresma.

# La apófasis<sup>1</sup> o la vía ascendente del icono

San Gregorio de Nisa<sup>2</sup> habla del «movimiento innato del alma que la lleva hacia las cumbres de la belleza espiritual», y san Basilio<sup>3</sup> del «deseo ardiente e innato de lo bello». Esta concepción de la belleza explica la cultura tan refinada del icono. Pero he aquí que el aspecto ascético de la espiritualidad ortodoxa parece que viene a contradecir esta cultura y a ponerla en tela de juicio.

Efectivamente, la Ortodoxia, místicamente sobria y despojada hasta el extremo, es la más refractaria a toda imaginación, a toda representación visual o auditiva, a toda

---

<sup>1</sup> *Apófasis* (teología apofática): vía negativa, ascendente, de la contemplación teológica. Trasciende toda imagen y todo concepto hacia la plenitud inobjetivable e incognoscible de la Trinidad. *Catáfasis* (teología catafática): vía positiva, descendente, del pensamiento teológico. Formula las manifestaciones, las «salidas» de Dios en sus Nombres y sus «energías». *Energía* designa el acto por el cual Dios se manifiesta y su presencia entera en esta manifestación *energética*, nunca *esencial*, permaneciendo la esencia radicalmente transcendente. La teología ortodoxa, sin separar nada en la absoluta simplicidad divina, distingue en Dios: las tres Hipóstasis, la naturaleza o esencia y las energías. De acuerdo con dos formas diferentes de existencia, Dios está enteramente presente en su esencia, y también enteramente presente en sus energías.

<sup>2</sup> P.G. 44, 161 C.

<sup>3</sup> P.G. 31, 909 B C.

«ilusión» que pueda revelar la tentación de circunscribir la divinidad a figuras y formas. La búsqueda ascética de la «pasión impasible» depura la vía mística y rechaza sin piedad toda *fantasía*, aparición, fenómeno visual o sensitivo. Incluso el éxtasis «es propio, no de los perfectos, sino de los novicios», afirma san Simeón<sup>4</sup>. «*La fama miraculorum* es propia, no de lo espiritual, sino de lo psíquico», precisa Juan de Licópolis<sup>5</sup>. «Si veis a un joven novicio subir al cielo por su propia voluntad, cogedle por el pie y retenedlo en la tierra, porque eso no le sirve para nada»<sup>6</sup>. «No te esfuerces en discernir durante la oración una imagen o figura», aconseja san Nilo el Sinaíta<sup>7</sup>, y así resume la enseñanza clásica de la ascesis oriental. Ahora bien, la Ortodoxia es, la que ha creado el culto al icono, se ha rodeado de imágenes y de símbolos y ha construido de una manera rica y compleja el aspecto visible de la Iglesia. Ahí está la verdadera cuestión. El hesicasmo palamita responde a ello, tanto más cuanto que constituye el corazón mismo de la Ortodoxia y acentúa el carácter antinómico inherente al pensamiento oriental. Es posible que el desconocimiento del icono en Occidente venga precisamente del desconocimiento del palamismo<sup>8</sup>.

Poderosa cultura del espíritu, «imagen conductora», el icono se emparenta con la experiencia de los grandes espi-

---

<sup>4</sup> P.G. 143, 401 B.

<sup>5</sup> *Orientalia Christiana*, 120, 1939, p. 35.

<sup>6</sup> *Vitae Patrum X*, 10, 111.

<sup>7</sup> P.G. 79, 1.193.

<sup>8</sup> Doctrina de san Gregorio Palamas que sintetizó en el siglo XIV la teología patristica sobre las relaciones entre Dios y el hombre.

rituales, «teodidactas», «enseñados por Dios»<sup>9</sup>. En su cumbre, esta experiencia trasciende hacia lo indescriptible y lo indecible y postula una radical metamorfosis del ser humano, su deificación. San Gregorio Palamas lo dice cuando se refiere a los testigos de la Transfiguración: «la luz no ha comenzado ni ha llegado a su fin; permaneció incircunscrita e imperceptible a los sentidos, aunque fuese contemplada por los ojos de los apóstoles... Por una transformación de sus sentidos, los discípulos del Señor *pasaron de la carne al Espíritu*»<sup>10</sup>. La luz tabórica no es sólo el objeto de la visión, es también su condición: «Aquel que participa en la energía divina... se vuelve él mismo, de alguna manera, luz; está unido a la luz, y con la luz ve lo que permanece oculto a quienes no tienen esta gracia; así sobrepasa los sentidos corporales y todo lo que puede ser conocido [por la inteligencia]»<sup>11</sup>... Se trata de la transmutación del hombre en luz<sup>12</sup>, y de la visión por el ojo divino a la cual el hombre entero está adherido, cuando Dios se mira en nosotros. Contrario a toda mística de desencarnación, el palamismo subraya que el hombre entero, vivo e indivisible, el espíritu y el cuerpo espiritualizado, es el que participa de las cosas divinas. Sin embargo, la experiencia sigue siendo inexpresable: «las realidades del siglo futuro no tienen apelación propia ni directa. Sólo se puede tener, en lo que se refiere a ellas, un cierto conocimiento *simple*,

---

<sup>9</sup> Se piensa que los primeros iconos de santos representaban a los estilitas, el pueblo llevaba estas imágenes para tener ante los ojos un recuerdo constante de la exigencia evangélica.

<sup>10</sup> P.G. 151, 433 B.

<sup>11</sup> SAN GREGORIO PALAMAS, *Homilía sobre la Presentación de la Santa Virgen en el Templo*, citado por el monje Basilio, *Sem. Kond.* VII, p. 138.

<sup>12</sup> SAN GREGORIO PALAMAS, *Hom.* 53; SAN MÁXIMO EL CONFESOR P.G. 91, 1.125.

por encima de toda palabra, de todo elemento, de toda imagen, color, figura o nombre compuesto cualquiera»<sup>13</sup>.

Como participante de la naturaleza de Dios (2 P 1, 4), el hombre participa de su carácter inconcebible. La inaccesibilidad divina no solamente designa la debilidad natural inherente al estado de criatura, sino también la insondable profundidad de lo Transcendente. Dios está vivo y es libre, y por eso es esencialmente misterioso por naturaleza. Los que contemplan la luz divina ven a Dios como Misterio. El palamismo sintetiza toda la teología mística ortodoxa en la distinción entre la esencia divina, incognoscible y radicalmente trascendente, y la energía inmanente por la cual Dios se hace realmente participable. El santo percibe la existencia de Dios sin conocer no obstante su esencia. Iconográficamente, las energías pueden ser comprendidas como el último icono de la esencia divina inaccesible. Es la luz visible de lo absolutamente invisible. La contemplación se proyecta en la visión por encima de toda forma sensible; *no es la ausencia de la forma*, sino el paso a lo que podríamos llamar en la terminología de Dionisio el Areopagita un *Hipericono*. Su luz sobrepasa los sentidos y la inteligencia; inmaterial e increada, entrevista en el Monte Tabor, será «el misterio del Octavo Día». Por alusiones, pues toda palabra aquí es impotente, san Simeón el Nuevo Teólogo sugiere más explicaciones: «Cuando llegamos a la perfección, Dios viene bajo una cierta imagen, pero una imagen de Dios: pues Dios casi nunca aparece en una figura o un vestigio cualesquiera, sino que se hace ver en su simplicidad, formada por la luz sin forma, incomprensible, inefable. Yo no puedo decir nada más. Sin embargo, Él se hace ver claramente. Es perfectamente reconocible, Él habla y oye de una manera que no se puede explicar... ¿Qué po-

---

<sup>13</sup> SAN ISAAC EL SIRIO, *Hom*, 11.

dría yo decir de lo que es indecible? Lo que ni el ojo ha visto, lo que ni el oído ha escuchado, ni ha comprendido el corazón del hombre, ¿cómo podría expresarse con palabras? Aunque hayamos adquirido y recibido todo esto en el interior de nosotros mismos, por un don de Dios, no podemos de ninguna manera medirlo con la inteligencia, ni expresarlo con palabras»<sup>14</sup>. Es entrar en el «lugar de un conocimiento sin imágenes ni cosas», dice san Máximo, donde «la inteligencia se hace inmaterial»<sup>15</sup>.

Hay que comprender que la teología apofática, contrariamente al agnosticismo, constituye un modo particular de «conocimiento por el desconocimiento». Es la tiniebla divina concebida como una experiencia positiva de Dios en cuanto Existente. *Metanoia* radical, inversión del intelecto, ésta no limita nada, pues sobrepasa todo límite hacia el pleroma de la unión mística. Su contemplación se sitúa, así, más allá del discurso; la suspensión de toda actividad cognoscitiva catafática culmina en la hesichía, el recogimiento silencioso donde «la paz sobrepasa toda paz».

Justamente el icono «santifica los ojos de los que ven y eleva la inteligencia a la teognosia»<sup>16</sup> mística. Por encima del discurso, se sitúa la iluminación *divino-modo*, lo invisible, lo inaudible, lo indecible. La contemplación, en su término, es de tipo unitivo, inefable y transdiscursivo, es «generadora de unidad»<sup>17</sup>. La iconosofía lo ilustra admirablemente. El icono es una representación simbólico-hipostática que invita a trascender el símbolo, a comulgar en la hipóstasis, para participar de lo indescriptible. Es una vía por la cual hay que pasar para sobrepasarla. No se trata de

---

<sup>14</sup> *Homilía* XC.

<sup>15</sup> P.G. 90, 1.004 C.

<sup>16</sup> *Synodikon* del Domingo de la Ortodoxia.

<sup>17</sup> DIONISIO, *De los nombres divinos*, 701 B.

suprimirla, sino de descubrir su dimensión trascendente. Encuentra la Hipóstasis e introduce en la experiencia de la Presencia despojada de formas empíricas.

La vía negativa pura es una intelección de todo lo que es diferente de Dios; no es suficiente, pues Dios está por encima también de toda negación, incognoscible por naturaleza, misterioso en su esencia. Por eso su presencia «generadora de unidad» no se expresa ni en términos positivos ni en términos negativos, simplemente está más allá. «Formado por la luz sin formas... Dios viene bajo una cierta imagen, no obstante, bajo una imagen de Dios... Se hace ver en su simplicidad».

Por lo tanto el icono no conduce hacia la ausencia pura y simple de la imagen, sino por encima y más allá de la imagen, hacia el *Hipericono* indescriptible, y éste es su aspecto apofático, la *apofasia iconográfica*. El icono es la última flecha del *éros* humano enviada al corazón del Misterio: «El que contempla la luz divina, contempla el misterio en Dios», dice san Gregorio Palamas. Una vez franqueado este umbral, la «Belleza hipostasiada», el *Mistagogo* divino, el Espíritu Santo, es quien contempla con y en nosotros la luz de Dios. La palabra humana aquí ya sólo puede hablar por el silencio. Para contemplar la «luz sin crepúsculo», es necesario que el crepúsculo desaparezca. A la flecha icónica, el *Éros* divino responde por su proximidad ardiente, pero indecible. El Tabor resplandece, pero el silencio es el que lo descubre.

La catáfasis sola encierra una posible sarcolatría. La apófasis sola haría del icono algo mudo y vacío. Pero la teología apofática no es un simple *no*, su negación suprime los «ídolos», pero posee su propio *sí*, aunque trascendente e in formulable, desbordando absolutamente toda afirmación positiva. A su luz, el icono aparece como la última aclaración sobre el secreto de Dios. Cuando se dice «Padre

Nuestro que estás *en el cielo*» la liturgia invoca a Aquel que está *por encima del cielo*, Dios *epouránion*. Del mismo modo el icono introduce en lo que está *por encima* del icono.

El mundo, seccionado de su raíz celeste e icónica, es inexistente. Solamente la nada no es icono de nada, vacuidad metafísica absoluta. En cambio, toda la existencia visible es una «imagen hecha por la mano de Dios» y cuenta sus *mirabilia*. Así como la psicología es inexistente sin el alma y plantea la evidencia de ésta; así como toda liturgia, toda epiclesis, ya es la respuesta de Dios y la manifestación de su Presencia, el icono es la evidencia resplandeciente del Reino.

*La luz tabórica erige el icono en argumento iconográfico de la existencia de Dios. En el aire enrarecido de las cumbres, el argumento es más que válido, irresistible, pero solamente para los que responden a la exhortación del Evangelio: «El que tenga oídos que oiga...»*

Desde el círculo del silencio, por encima del abismo que rodea al Padre, una voz dice: Yo soy el que soy, Yo. Este nombre esconde más de lo que revela, su gracia es la de ser el icono en donde Dios está presente: «Tú que eres inaccesible e indeciblemente cercano...»

El mundo es dudoso, pues es *relativo*; Dios es absolutamente cierto, pues es *absoluto*. Ser relativo es existir en relación con lo que no lo es. Únicamente en esta relación iconográfica con lo Absoluto es donde el mundo encuentra su propia realidad: ser icono, similitud y semejanza. El hombre nunca podría inventar a Dios, pues no se puede ir hasta Dios sino partiendo de Dios. Si el hombre piensa en Dios, es porque ya se encuentra en el interior del pensamiento divino, es porque ya Dios se piensa en él. El hombre nunca podría inventar el icono. Si el hombre aspira a la Belleza, es porque ya está bañado por su luz, porque en su misma esencia es sed de la Belleza y su imagen.



En el umbral de su existencia el hombre se ha unido a la efigie divina. La imagen busca su Original divino, aspira a su Arquetipo, orienta al hombre, rompe su soledad: «Allí donde el hombre está solo, yo estoy con él»<sup>18</sup>. El contenido del pensamiento sobre Dios, su Nombre escrito, el icono, no son un contenido solamente pensado o hecho imagen, sino un encuentro, presencia inmediata, generadora de unidad. Si el hombre aún no puede decir nada sobre Dios, al menos puede decir *Dios*, Tú, Padre...

La evidencia o la certeza, en el sentido del Memorial de Pascal, viene de la revelación. Para cualquier espíritu atento, la presencia de Dios precede a toda cuestión y por esto mismo la suprime. Por eso el Evangelio no deja de decir: «El que tenga oídos que oiga», lo que supone también seguramente: «El que tenga ojos que vea». La evidencia es la luz cegadora proveniente de Aquel que está allí: ésta es la evidencia del icono. No sólo refleja; Palabra dibujada, también la pronuncia, evoca e invoca y se ofrece como lugar a donde la Belleza divina desciende y desde donde viene a nuestro encuentro.

«En tus santos iconos, contemplamos los tabernáculos celestes y exultamos de gozo sagrado». Gozo, pues la Biblia se abre con las palabras: «Que se haga la luz», y nos dice: «Que el Espíritu Santo descienda», y se cierra con la visión de la ciudad celeste, y nos dice: «Que se haga la Belleza». El corazón humano se alegra, pues la Belleza —que es «gracia sobre gracia»— trasciende la justicia del Juez hacia la Belleza misericordiosa del divino Filántropo. El icono de la *Déesis* -Bodas místicas del Cordero-, como un tríptico fulgurante, abre sus puertas a la Casa del Padre

---

<sup>18</sup> *Agraphon*, palabra del Señor conservada por la tradición.

**y a su Banquete de Gozo, Gozo de Belleza y de Verdad  
eternas.**

Cuarta Parte

Una teología de la visión

## CAPITULO PRIMERO

# El icono de la Santa Trinidad de Andrés Rublëv

Entre el ser y la nada no hay más principio de existencia que el principio trinitario. Es el fundamento inquebrantable que une lo personal y lo comunitario y da un sentido último a todo. Cuando el pensamiento humano recibe la Revelación, se crucifica para renacer en la luz trisolar de la verdad absoluta. La imagen de Dios uno y trino a la vez se erige en única norma de toda existencia. Por eso la cristiandad ha sido requerida para reproducir en su vida la realidad divina: «El hombre ha recibido la orden de hacerse dios por la gracia», dice san Basilio, y, según san Gregorio de Nisa, el cristianismo es una «imitación de la naturaleza divina». La Iglesia absoluta de las Tres Personas divinas se establece como imagen conductora de la Iglesia terrestre de los hombres, comunidad del amor mutuo, unidad en lo múltiple, unidad de todas las personas humanas en una sola naturaleza recapitulada en Cristo.

El dogma enuncia: Tres Personas (*Hypostases*) y una sola naturaleza o esencia (*ousia*). Tres Personas consustanciales representan la unidad absoluta y la diversidad absoluta. Están unidas no para confundirse, sino para con-

tenerse mutuamente. Cada Persona es una forma única de contener la esencia idéntica, de recibirla de las Otras, de darla a las Otras, y así de presentar a las Otras.

«Un solo Dios porque hay un solo Padre», según este axioma patrístico; en un eterno movimiento de amor, el Padre-Fuente presenta las personas del Hijo y del Espíritu y les da lo que El es. «La mónada, dice san Gregorio Nacianceno, se pone en movimiento en virtud de su riqueza; la díada ha sido superada... y la tríada se hace estable en su propia plenitud». Idénticamente mónada y tríada, Dios se encuentra más allá del número, la Tríada divina no es «cuantitativa». Las relaciones de origen son también relaciones de diversidad que esconden y designan a la vez el misterio indecible de las Personas.

Uno es soledad, dos es el número que separa, tres es el número que traspasa la separación; lo uno y lo múltiple se encuentran reunidos y circunscritos en la Trinidad: es el orden inefable dentro de la Divinidad en donde las Personas están cada una en las otras. «En tres soles contenidos el uno en el otro, hay una sola luz por compenetración íntima». El Espíritu Santo, dice san Gregorio Palamas, es «el gozo eterno del Padre y del Hijo en el que (los Tres) íntimamente se complacen». San Gregorio Nacianceno desea estar «allí donde está la Trinidad y el destello conjunto de su esplendor... Trinidad, cuyas sombras, incluso confusas, me llenan de emoción...»

San Sergio de Radonega (1313-1392) no ha dejado ningún tratado teológico, pero su vida entera estuvo consagrada a la Santa Trinidad. Objeto de su contemplación incesante, este misterio divino derrama en él y hace de él esa paz encarnada con que resplandecía visiblemente ante todos. Dedicó su iglesia a la Trinidad y se esforzó en reproducir una unidad a su imagen en su entorno inmediato y hasta en la vida política de su tiempo. Se podría decir

que reunió a toda la Rusia de su época alrededor de su iglesia, alrededor del Nombre de Dios, para que los hombres «por la contemplación de la Santa Trinidad venzan el odio desgarrador del mundo». En la memoria del pueblo ruso permanece como el protector celeste, el consolador y la expresión misma del misterio trinitario, de su Luz y de su Unidad.

Diecisiete años después de su muerte, su discípulo san Nicono encargó al célebre iconógrafo Andrés Rublëv que pintara el icono de la Santa Trinidad en memoria de san Sergio. También hizo decorar el iconostasio de la abadía de la Santa Trinidad por Rublëv y su fiel compañero Daniel. Los días de fiesta, cuando Andrés y Daniel no trabajaban, «se sentaban ante los venerables y divinos iconos; y mirándolos sin distracción... elevaban constantemente su espíritu y su pensamiento a la luz inmaterial y divina...». Esta es la luz que Andrés Rublëv supo transmitir en su icono, hecho célebre. Recrea el ritmo mismo de la vida trinitaria, su diversidad única y el movimiento de amor que identifica las Personas sin confundirlas. Parece que Rublëv respira el aire de la eternidad, que vive en los «espacios del corazón» divino y se erige así en sorprendente poeta del Amor... Es todo el mensaje de san Sergio; en color y en luz, es la oración viva la que aparece ante nosotros. Se remonta a la oración sacerdotal de Cristo que hace revolotear invisiblemente a los Tres Angeles del icono: «para que todos sean uno... para que el amor con el que me has amado esté en ellos, y yo mismo esté en ellos...»

### *Interpretación del icono de Rublëv*

En 1515, la catedral de la Asunción de Moscú se acababa de decorar con espléndidos iconos hechos por los alumnos del gran maestro Rublëv. Cuando el metropolitano, los obispos y los fieles entraron, todos exclamaron unáni-

memente: «En verdad los cielos se abren y se muestran los esplendores de Dios». Se comprende bien este sentimiento ante el icono de los iconos, el icono de la Santa Trinidad, hecho en 1425 por el monje Andrés Rublëv. Unos ciento cincuenta años después, el Concilio de los Cien Capítulos lo erige como modelo de la iconografía y de todas las representaciones de la Trinidad.

En 1904, la comisión de restauración quita los adornos metálicos, y, tras un trabajo de separación de las capas posteriores, el icono se presenta con tal esplendor que los miembros de la comisión literalmente se conmueven. Podemos decir con certeza que no existe en ninguna parte nada parecido, en cuanto al poder de síntesis teológica, a la riqueza del simbolismo y a la belleza artística.

Se pueden distinguir tres planos superpuestos. En primer lugar, la reminiscencia del relato bíblico de la visita de los tres peregrinos a Abraham (*Gen* 18, 1-15). El comentario litúrgico lo descifra: «Bienaventurado Abraham, tú los has visto, has recibido la divinidad una y trina». Y la supresión de las figuras de Abraham y Sara invita a penetrar más profundamente y a pasar al segundo plano, el de la «economía divina». Los tres peregrinos celestes forman «el Consejo eterno», y el paisaje cambia de significado: la tienda de Abraham se convierte en el palacio-templo; la encina de Mambré, en el árbol de la vida; el cosmos, en una copa esquemática de la naturaleza, signo ligero de su presencia. El ternero ofrecido como alimento hace sitio a la copa eucarística.

Los tres ángeles, ligeros y esbeltos, nos muestran cuerpos muy alargados (catorce veces la cabeza en vez de siete, que es la dimensión normal). Las alas de los ángeles, así como la manera esquemática de tratar el paisaje, dan la impresión inmediata de lo inmaterial, la ausencia de gravedad. La perspectiva invertida elimina la distancia, la

profundidad donde todo desaparece en la lejanía, y, mediante el efecto contrario, acerca las figuras, muestra que Dios está ahí, y que está en todas partes. La alegre ligereza del conjunto, secreto del genio de Rublev, constituye una visión alada.

Las tres personas están conversando —y el tema podría ser el texto de Juan: «Dios ha amado al mundo de tal manera que le ha dado a su Hijo único»—. Ahora bien, la Palabra de Dios siempre es acto: toma la figura sacrificial de la copa.

El tercer plano intra-divino sólo está sugerido, es transcendente e inaccesible. Sin embargo, está presente, en tanto que la economía de la salvación fluye de la vida interior de Dios.

Dios es amor en sí en su esencia trinitaria, y su amor hacia el mundo sólo es el reflejo de su amor trinitario. El don de sí, que nunca es una falta, sino la expresión de la superabundancia del amor, está representado por la copa; los ángeles están agrupados alrededor del alimento divino. Ahora bien, los últimos trabajos han descubierto el contenido de la copa. La capa de pintura posterior que representaba un racimo, escondía el dibujo inicial: el Cordero —que une esta Comida celeste a la palabra del Apocalipsis— ha sido inmolado antes de la fundación del mundo. El amor, el sacrificio, la inmolación, preceden al acto de la creación del mundo, están en su origen.

Los tres ángeles están en reposo, que es la paz suprema del ser en sí; pero este reposo es «embriagador» —es un auténtico éxtasis, «la salida en sí misma»—. Y ya toda la paradoja está en este éxtasis-íntasis que permanece en su propia profundidad. San Gregorio de Nisa releva este misterio: «Es la mayor paradoja que la estabilidad y el movimiento estén en el mismo elemento».



El movimiento parte del pie izquierdo del ángel de la derecha, continúa en la inclinación de su cabeza, pasa al ángel de en medio, arrastra irresistiblemente el cosmos: la roca, el árbol, y se resuelve en la posición vertical del ángel de la izquierda, donde entra en reposo, como en un receptáculo. Junto a este movimiento circular cuya terminación regula el resto como la eternidad regula el tiempo, la vertical del templo y de los cetros designan las líneas de fuerza verticales, la aspiración de lo terrestre hacia lo celeste donde el impulso encuentra su término.

Esta visión de Dios irradia de la verdad trascendente del dogma. De la concepción de los ángeles de Rublev se desprende la unidad y la igualdad —se podría confundir un ángel con otro—; la diferencia viene de la actitud personal de cada uno hacia los otros, y, sin embargo, no hay ni repetición ni confusión. El oro rutilante sobre los iconos designa siempre la divinidad, su superabundancia; las alas de los ángeles lo envuelven, lo cubren todo con su amplitud, y los contornos interiores de las alas, de un azul suave, ponen de relieve la unidad y el carácter celeste de la naturaleza única. Un solo Dios y tres Personas perfectamente iguales es lo que expresan los cetros idénticos, símbolos del poder real de que está dotado cada ángel.

La igualdad perfecta de los ángeles está tan fuertemente expresada que no existe regla alguna para definir la Persona divina representada en la figura de cada ángel. El ángel de la derecha no plantea ningún problema, es el Espíritu Santo. La divergencia de opiniones concierne al ángel que está en el centro, si es el Padre o el Hijo, lo cual determina inmediatamente la identidad del ángel de la izquierda.

Encontramos no obstante un testimonio importante en san Esteban de Perm, contemporáneo mayor de Rublev y amigo de san Sergio. En su misión entre los zirianos -in-

mensa región que se extiende hasta los Urales, llamada «la gran Permia»-, Esteban trae un icono de la Trinidad con la misma composición que el de Rublëv. Alrededor de cada ángel se lee una inscripción en lengua ziriana: «el ángel de la izquierda lleva el nombre de *Py*, que significa al Hijo; el ángel de la derecha, *Puiltos*, el Espíritu Santo, y el ángel del centro, *Ai*, el Padre».

En nuestro comentario seguimos esta tradición. En un excelente estudio sobre el arte de Rublëv, Madame N. Demine (Moscú, 1963, en ruso) anota: «Esteban de Perm, por necesidades de su misión, se esforzó en dar el significado del icono con la mayor claridad. La disposición de los ángeles en su icono es idéntica a la del icono de Rublëv y con toda probabilidad su significado es igualmente idéntico» (p. 52).

Cada Persona tiene su signo indicado por los cetros, que orientan la mirada hacia estos emblemas. Detrás del Padre se encuentra el árbol de la vida, fuente; según san Isaac «el árbol de la vida es el amor trinitario del que Adán ha caído». El cetro de Cristo señala la casa, iglesia, cuerpo de Cristo. El Espíritu se destaca en el trasfondo de las «rocas escalinadas»: la montaña, la cámara alta, el Tabor, la elevación, el éxtasis, el aliento de los espacios y de las cumbres proféticas.

Las formas geométricas de la composición son: el rectángulo, la cruz, el triángulo y el círculo. Reestructuran la imagen desde dentro y hay que descubrirlas. En las concepciones de la época, la tierra era octogonal, y el rectángulo es el jeroglífico de la tierra que vemos en la parte inferior de la mesa<sup>1</sup>. La parte superior de la mesa también es rectangular; volvemos a encontrar el significado de los

---

<sup>1</sup> Cosmas Indicopleustes, gran vidente del siglo VI, en su *Topografía cristiana del universo*, afirma que la tierra es un cuadrado largo.

cuatro lados del mundo, de los cuatro puntos cardinales, que, en los Padres de la Iglesia, eran la cifra simbólica de los cuatro Evangelios en su plenitud, a la que no se puede añadir ni suprimir nada; es el signo de la universalidad de la Palabra. Esta parte superior de la mesa-altar representa la Biblia ofreciendo la copa, fruto de la Palabra. Si se prolonga la línea del árbol de la vida (situado detrás del ángel del centro), lo vemos descender, atravesar la mesa y meter sus raíces en el rectángulo de la tierra, está anunciado por la Palabra y alimentado por el contenido de la copa. Aquí encontramos la explicación de su misterio: por qué el árbol llevaba los frutos de la vida eterna; por qué era el árbol de la vida. En vísperas de Navidad, se puede oír: «El ángel de la espada resplandeciente se aleja del árbol de la vida», pues sus frutos se dan en la eucaristía.

Las manos de los ángeles convergen en el signo de la tierra, ésta es el punto de aplicación del Amor divino. El mundo está más acá de Dios como un ser de naturaleza diferente, pero incluido en el círculo sagrado de la «comunión del Padre»; sigue el movimiento circular, se encuentra en lo alto, en lo celeste, bajo la forma de la roca, y este movimiento circular se resuelve para el mundo en palacio-templo. Este templo es como la extensión del Ángel-Cristo, de su encarnación. Es su cuerpo cósmico, la Iglesia, esposa del Cordero unida a él «sin separación y sin confusión». El templo permanece en la inmovilidad del reposo del gran sábado —término del movimiento trinitario—. El ciclo de la liturgia cósmica está cerrado. Es la visión escatológica de la nueva Jerusalén. La parte dorada del templo que se adelanta como una potencia de protección, simboliza la protección maternal de la *Theotókos* y del sacerdocio de los santos, representa el velo de la Virgen, el *Pokrov*.

Según la tradición, del árbol de la vida se extrajo la madera de la Cruz. Su figura es el eje invisible, pero el más

evidente de la composición. La aureola, círculo luminoso alrededor de la cabeza del Padre, la copa y el signo de la tierra se encuentran en la misma línea vertical; ésta divide el icono en dos y se cruza con la línea horizontal que une los círculos luminosos de los ángeles de los lados, y forma la Cruz. De este modo, la cruz se inscribe en el círculo sagrado de la vida divina, es el eje vivo del amor trinitario. «El Padre es la cruz del amor, su poder invencible». El movimiento recorre las ramas de la cruz, y éstas, como los brazos extendidos de Cristo, envuelven el universo: «Cuando haya sido levantado de la tierra, atraeré a todos los hombres a mí» (Jn 12, 32). El Hijo y el Espíritu son las dos manos del Padre. Si se unen los extremos de la mesa al punto que se encuentra justo sobre la cabeza del ángel del centro, se puede ver que los ángeles se sitúan exactamente en un triángulo equilátero. Esto significa la unidad e igualdad de la Trinidad cuya cumbre es la *pegaía Zeótes*, el Padre. Y, finalmente, la línea trazada siguiendo los contornos exteriores de los tres ángeles forma un círculo perfecto, símbolo de la eternidad divina. El centro de este círculo está en la mano del Padre, el *Pantocrátor*.

Rublëv difiere de los italianos, que inscribían la imagen en el círculo; en él, los mismos ángeles son los que constituyen el círculo. Por el contrario, los contornos de los objetos (tronos, escalones, montaña) forman un octógono, símbolo del Octavo Día. Los contornos interiores de los ángeles de los lados reproducen el cáliz como una clave del misterio del icono. La distribución de las masas, las proporciones y las medidas están sometidas a un sistema de relaciones equilibrado a la perfección. Pero en el interior de este marco Rublëv manifiesta una gran libertad de medios para acentuar el sentido ideológico según las necesidades. Por ejemplo, el cáliz y la mano del Padre están ligeramente descentrados hacia abajo y a la derecha del

centro, mientras que la cabeza está ligeramente a la izquierda del eje vertical. El efecto está genialmente estudiado: estas desviaciones casi imperceptibles, junto con unos pliegues en el vestido que caen en cascada del hombro izquierdo, conducen la mirada hacia la mano que bendice la copa, hacia el centro ideológico de la composición, reforzado y puesto de relieve por el conjunto de las líneas derechas y el altar.

Los pies de los ángeles sólo tocan los escalones, su perspectiva invertida da la impresión de ligereza privada de todo peso material y el conjunto hecho aéreo se eleva hacia la altura. Se siente uno en lo que san Macario llama «los pastos del corazón», en los espacios infinitos del corazón divino.

Las figuras están presentadas en tres cuartos, la anchura de los hombros está así disminuida y la línea ágil y plástica se desliza siguiendo las siluetas alargadas, con una elegancia celeste. Del mismo modo los rostros ligeramente desviados toman la misma forma alargada. Las líneas rectas expresan el elemento de fuerza, armonizan con las líneas redondeadas y encantan por el ritmo puramente musical y por un frescor juvenil que cantan la gracia de la fuerza contenida. Los contornos expresan el movimiento mucho más que los volúmenes; la holgura de los vestidos hace sentir el cuerpo aligerado, mientras que el amplio peinado subraya la fragilidad y la finura de unos rostros de pureza antigua.

La actitud del Padre tiene algo de monumental, desprende una paz hierática, y la inmovilidad, el acto puro, lo culminado, principio estático de la eternidad, pero al mismo tiempo, por un contraste de los más llamativos, la ola creciente del movimiento del brazo derecho, su curva poderosa que armoniza con el mismo poder en la inclinación del cuello y de la cabeza, manifiestan el principio dinámi-

co. Lo inefable del misterio de Dios está en esta síntesis de la inmovilidad y del movimiento: lo Absoluto de los filósofos, el Acto puro de los teólogos y el Dios vivo de la Biblia, «Padre nuestro que estás en el cielo».

El poder divino, como confiesa nuestro *Credo*, «Creo en Dios Padre todopoderoso», es el poder del amor del Padre, que se manifiesta en la mirada del ángel del centro. El es el Amor, y precisamente por eso sólo puede revelarse en la comunión y puede ser conocido como comunión. «Nadie viene al Padre sino por mí» (Jn 14, 6); y por otra parte: «Nadie puede venir a mí si el Padre no le trae» (Jn 6, 44). No es de ninguna manera estrechez o exclusivismo evangélico, sino la más conmovedora revelación de la naturaleza misma del amor. No se puede tener ningún conocimiento de Dios fuera de la comunión entre el hombre y Dios, y ésta siempre es trinitaria e inicia en la comunión entre el Padre y el Hijo. Hace comprender por qué el Padre no se revela nunca directamente. El es la Fuente, y precisamente por eso es el Silencio. El se revela eternamente, pero es realmente la diada del Hijo y del Espíritu Santo quien lo revela. El icono muestra esta comunión cuya morada viva es la copa.

Las líneas del lado derecho del ángel central se amplifican a medida que se acercan al ángel de la izquierda. En el lenguaje simbólico de las líneas, las curvas convexas designan siempre la expresión, la palabra, el despliegue, la revelación; y por el contrario, las curvas cóncavas significan obediencia, atención, abnegación, receptividad. El Padre está vuelto hacia su Hijo. Le habla. El movimiento que recorre su ser es el éxtasis. Se expresa enteramente en el Hijo: «El Padre está en mí. Todo lo que el Padre tiene es mío».

El Hijo escucha, las parábolas de su vestido muestran la atención suprema, el abandono de sí. Él también renuncia

a sí mismo para ser sólo el Verbo de su Padre: «Las palabras que yo os digo, no las digo por mí mismo; el Padre que habita en mí es quien realiza sus propias obras». Su mano derecha reproduce el gesto del Padre: la bendición. Los dos dedos que se separan sobre la blancura de la mesa-Biblia anuncian la vía de la salvación-uniión en Cristo de las dos naturalezas, introducción de lo humano en la comunión del Padre.

La mano cadente del ángel de la derecha indica la dirección de la bendición: el mundo; parece cubrir, proteger, «incubar» (según la expresión del relato bíblico de la creación). Por encima del rectángulo del mundo, esta mano se parece a las alas extendidas de la paloma pura.

La dulzura de las líneas del ángel de la derecha tiene un algo maternal<sup>2</sup>. Es el Consolador, pero también es el Espíritu: el Espíritu de la Vida. Es el que da la vida, y de quien todo se origina. Es el tercer término del Amor divino, el Espíritu del Amor. Su posición difiere ligeramente de la posición de los otros dos ángeles. Por su inclinación y el impulso de todo su ser, está en medio del Padre y del Hijo: es el Espíritu de la comunión y de la circuminsesión. Está mostrado claramente por el hecho tan remarcable de que el movimiento parte de Él. En su hálito es como el Padre va hacia su Hijo, como el Hijo recibe a su Padre y como resuena la palabra. Como dice san Juan Damasceno: «Por el Espíritu Santo reconocemos a Cristo, Hijo de Dios, y por el Hijo contemplamos al Padre». En el momento de la Epifanía, el Padre se dirige hacia el Hijo en el movimiento de la Paloma.

Con una tristeza inefable, dimensión divina del *Agapè*, el Padre inclina su cabeza hacia el Hijo. Parece que habla

---

<sup>2</sup> *Ruach*: el Espíritu en las lenguas semíticas es femenino. Los textos sirios lo llaman a menudo el Consolador: Consoladora.

del Cordero inmolado cuyo sacrificio culmina en el cáliz que bendice. La posición vertical del Hijo traduce toda su atención, su rostro está como cubierto por la sombra de la cruz; pensativo, manifiesta su acuerdo con el mismo gesto de la bendición. Si la mirada del Padre, en su profundidad sin fondo, contempla el único camino de la salvación, la elevación apenas perceptible de la mirada del Hijo traduce su consentimiento. El Espíritu Santo se inclina hacia el Padre; está sumergido en la contemplación del misterio, su brazo tendido hacia el mundo muestra el movimiento descendente, Pentecostés, y la «fuerza manifestadora» parece reposar ya en el Hijo en su misión terrestre. Su actitud de sumisión es ya el cumplimiento del Evangelio.

Los colores en la iconografía poseen su propia lengua. En Rublëv alcanzan una riqueza inigualable, una armonía musical plena con toda la gama de los más finos matices que repercuten en todos los detalles de la composición. Sin embargo, no hay efectos policromáticos, pues nada viene a turbar la profundidad del recogimiento divino. La sombra está ausente y ningún fragmento está aclarado sino que emite su propia luz, que brota de las raíces secretas. La densidad de los colores de la figura central se realza por el contraste con la blancura de la mesa y se refleja en el tornasol sedoso de los ángeles que lo rodean.

El púrpura oscuro (el amor divino) y el denso azul (la verdad celeste) con el oro rutilante de las alas (la abundancia divina) forman la armonía perfecta que se perpetúa y se vuelve a encontrar en una tonalidad dulcificada como una revelación matizada, la iniciación por grados: rosa pálido y lila a la izquierda, azul más suave y verde plateado a la derecha. El oro de los tronos, asiento divino, habla de la superabundancia de la vida trinitaria. El azul llamado



«azul de Rublëv» traduce el color del cielo de la Trinidad y del Paraíso; haciéndose cada vez más claro, es como la luz celeste del mismo icono.

De esta forma, el Padre, inaccesible en la densidad de sus colores, en las tinieblas de su luz, se revela dulcificado, accesible en la nube luminosa del Hijo y del Espíritu Santo. De lejos, esta composición da la impresión de una llama roja y azul. Todo arde en el aire resplandeciente del Mediodía: «Quien está cerca de mí está cerca del fuego».

La mano del Padre detiene el comienzo y el fin, se extiende por encima de la copa. El Cordero inmolado antes de la fundación del mundo y el Cordero-Templo de la nueva Jerusalén, la santa Cena de Cristo y su promesa de beber del fruto de la vid en el Reino del Padre, incluyen el tiempo en la eternidad. La copa resplandece en la blancura luminosa de la Palabra que devuelve todos los colores de la Verdad, y que es el Resplandor del corazón divino, el don recíproco de las tres Personas divinas.

Una poderosa llamada se desprende del icono: «Sed uno, como el Padre y yo somos uno». El hombre es imagen del Dios trinitario; en su naturaleza la Iglesia-Comunión se inscribe como su última verdad. Todos los hombres son llamados a reunirse alrededor de la misma y única copa, a ascender hasta el nivel del corazón divino y tomar parte en la Comida mesiánica, a hacerse un solo Templo-Cordero. «Por la vida eterna (el Espíritu) ellos te conocen a Ti, el único Dios verdadero, y al que Tú has enviado, Jesucristo».

La visión termina con esta nota escatológica: es una anticipación del Reino de los cielos bañada por la luz que no es de este mundo, bañada por completo por un gozo puro, desinteresado, por un gozo divino, por el simple hecho de que la Trinidad existe y nos ama y que todo es

gracia. La sorpresa brota del alma, pero se calla. Los místicos nunca hablan de la cumbre, sólo el silencio la descubre.

## CAPITULO II

# El icono de Nuestra Señora de Vladimir

«El solo nombre de la *Theotókos*, Madre de Dios, ya contiene todo el misterio de la economía de la salvación», dice san Juan Damasceno<sup>1</sup>. La analogía entre Eva, María y la Iglesia se remonta a san Ireneo<sup>2</sup> y desde entonces, para los Padres, María es la Mujer enemiga de la Serpiente, la Mujer vestida de Sol, la imagen de la Sabiduría de Dios en su principio mismo: la integridad y la castidad del ser. Si el Espíritu Santo personaliza la santidad divina<sup>3</sup>, la Virgen personaliza la santidad humana. La estructura virginal de su ser, su simple presencia como «muy pura» ya son insostenibles para las fuerzas demoníacas. Ligada ontológicamente al Espíritu Santo, María aparece como consolación vivificante. Nueva Eva-Vida que salvaguarda y protege a toda criatura y se erige así como figura de la Iglesia en su protección maternal.

La consagración de la Virgen a la vida del Templo, según la antigua tradición, y sobre todo su amor único de

---

<sup>1</sup> *De fide orth.* III, 12.

<sup>2</sup> *Adv. haeres.* I, III, c 22, n. 4.

<sup>3</sup> SAN CIRILO DE ALEJANDRÍA, *De Trinitate*.

Dios alcanzan en ella tal profundidad y tal intensidad que la concepción del Hijo viene a ella como una respuesta divina a la profundidad de su vida de oración, a su transparencia a las energías del Espíritu.

«Corona de los dogmas», ella proyecta la luz sobre el misterio trinitario reflejado en lo humano: «tú has dado a luz al Hijo sin padre, ese Hijo que había nacido del Padre sin madre»<sup>4</sup>. A la paternidad sin madre del Padre en lo divino, corresponde la maternidad sin padre de la *Theotókos* en lo humano, símbolo de la virginidad maternal de la Iglesia. Esto hace que Cipriano diga: «No puede tener a Dios por Padre quien no tenga a la Iglesia por madre»<sup>5</sup>. María expresa la Filantropía divina.

La Virgen está preservada de toda impureza, de todo mal, que en ella se vuelve inoperante por las purificaciones sucesivas de los antepasados, por la acción especial del Espíritu Santo y por su libre decisión. Esta libertad de la respuesta humana, pues el hombre no podía salvarse sin la libre participación de su propia voluntad, es la que encontramos subrayada en la síntesis del pensamiento patristico que sobre este punto hace Nicolás Cabasilas: «La Encarnación fue no solamente obra del Padre, de su Virtud y de su Espíritu, sino también la obra de la voluntad y de la fe de la Virgen. Sin el consentimiento de la muy pura, sin la participación de su fe, ese designio era tan irrealizable como sin la intervención de las tres Personas Divinas mismas. Solamente después de haberla instruido y persuadido, Dios la toma por Madre, y le toma prestada la carne que ella quiere prestarle. Del mismo modo que El

---

<sup>4</sup> La dogmática del tercer tono.

<sup>5</sup> *De cath. eccles. unitate*, c 6.

quería encarnarse, quería que su Madre lo diese a luz libremente, con su pleno consentimiento»<sup>6</sup>.

Confesando la virginidad perpetua de la Madre de Dios, la Ortodoxia no acepta la noción de la exención que plantea el dogma de la Inmaculada Concepción. Este dogma pone a la Virgen a parte, la sustrae al destino común de la humanidad y muestra una liberación del pecado original posible antes de la Cruz y, por lo tanto, solamente por medio de la gracia. Ahora bien, Dios no actúa *sobre* el hombre, sino *en* él, no actúa sobre la Virgen por un don *superadditum*, sino que opera *desde dentro* mismo del sinergismo entre el Espíritu y la santidad de los «justos antepasados de Dios». La gracia no fuerza el orden de la naturaleza. Jesús puede tomar carne porque la humanidad en María se la da; no es, pues, la Redención en la que la Virgen participa, sino la Encarnación; en la Virgen todos dicen: «¡Sí, ven Señor!» En la aparición de Lourdes, la Virgen declarararía: «Yo soy la Inmaculada Concepción». Pero como el acontecimiento tuvo lugar el día de la Anunciación —25 de marzo de 1858—, la Iglesia Ortodoxa aplica estas palabras a la concepción inmaculada *del Verbo* por su Madre. Aplicada a la Virgen, el dogma la disminuye transformándola en «instrumento predestinado de la gracia», disminuye su humanidad y le arrebató la grandeza de ser la que, libremente, en el consentimiento de su humildad y de su pureza, dice de parte de todos el *fiat*.

Al *fiat* del Creador responde en efecto el *fiat* de la criatura: «He aquí la esclava del Señor». El ángel Gabriel es como una pregunta que Dios dirige a la libertad del hombre: ¿Desea él realmente ser salvado y recibir al Salvador? La acción del Espíritu a través del linaje de los «antepasa-

---

<sup>6</sup> Homilía sobre la Anunciación.

dos» y la pureza de la que es *gratia plena* desarman al mal; el pecado sigue siendo efectivo, pero se hace inoperante... «¡Qué vamos a ofrecerte, oh, Cristo..., el cielo te ofrece los ángeles, la tierra te da sus dones, pero nosotros, los hombres, nosotros te ofrecemos una Madre-Virgen!», canta la Iglesia la víspera de Navidad. Se ve claramente que María no es «una mujer entre las mujeres», sino el advenimiento de la Mujer restituida a su virginidad maternal. Toda la humanidad en la Virgen da a luz a Dios, por eso María es la Nueva Eva-Vida; su protección maternal, que cubría al niño Jesús, cubre ahora el universo y a todo ser humano. Las palabras de la Cruz dirigidas a la madre: «Mujer, he aquí a tu hijo», y a Juan: «He aquí a tu madre», la instituyen en esta dignidad de intercesión maternal.

En el relato evangélico (Lc 8, 19-21) se pone el acento no sobre la Virgen, sino sobre todo hombre: «quien hace la voluntad de Dios es mi madre». Estas palabras quieren decir que a todo hombre se le ha dado la gracia de dar a luz a Cristo en su alma, de identificarse así -según una analogía espiritual- con la *Theotókos*.

La Virgen antecede a la humanidad y todos la siguen. Ella es la primera en pasar por la muerte que su Hijo ha hecho impotente, y por eso la oración que se lee en la muerte de los fieles se dirige a su protección: «En la Asunción, oh *Theotókos*, no has abandonado el mundo». La Asunción cierra las puertas de la muerte, el sello de la Virgen se ha puesto sobre la nada, que está sellada en lo alto por el Dios-Hombre y abajo por la primera «nueva criatura» resucitada y deificada. El misterio de la Iglesia se manifiesta en la perfección divina de Cristo y en la perfección humana de su Madre. Los textos litúrgicos exaltan su plenitud convertida en el «límite de lo creado y lo increado»: «Cantemos, fieles, a la Gloria del universo, a la Puerta del Cielo, a la Virgen María, Flor de la raza humana y

generadora de Dios...». – «Madre de la Vida, tú has puesto en el mundo el gozo y la alegría que secan las lágrimas del pecado». – «Tú haces gozar a toda criatura».

En los Padres, las palabras del *Credo*: «Nacido del Espíritu Santo y de la Virgen», se aplican también al misterio del segundo nacimiento de todo creyente nacido *ex fide et Spiritu Sancto*, pues la fe de todo fiel se arraiga en el valor universal del *fiat* de la Virgen. La Anunciación, llamada «Fiesta de la Raíz», inaugura la economía de la salvación, que se remonta así a la «raíz mariológica», y la Mariología aparece como parte orgánica de la Cristología. Por eso el icono de la *Theotókos* representa casi siempre a ésta con su Hijo, el niño Jesús.

Según el relato de un cronista, el icono de Vladimir fue llevado hacia 1131 desde Constantinopla a Rusia. Lo pintó un artista griego, sin duda poco antes de su traslado a Kiev, y pertenece visiblemente al arte bizantino de la época macedónica. La ejecución demuestra una sorprendente maestría y testimonia el gusto exquisito del genial y anónimo iconógrafo. En 1155 fue trasladado de Kiev a Vladimir (de ahí su nombre). Célebre por sus intervenciones milagrosas, se libra de varios incendios y estragos por parte de los tártaros; después de 1395 fue transferido a Moscú. Se le vuelve a encontrar presente en todos los acontecimientos políticos del país como el verdadero tesoro sagrado de la nación.

La Virgen del tipo *Hodigitria*, «La que muestra el camino», representa el dogma de la cristología y muestra a su Hijo, Aquel que es el camino. Lleva al niño bendiciendo sobre su brazo izquierdo y con su mano derecha nos muestra al Salvador. La Virgen del tipo *Eléousa*, «Virgen de la Ternura», estrecha al niño contra sí misma y acentúa el lado maternal de María. El icono de Vladimir combina los dos tipos.

«Queriendo crear una imagen de la belleza absoluta y manifestar claramente a los ángeles y a los hombres el poder de su arte, Dios ha hecho toda hermosa a María. Ha reunido en ella las bellezas parciales que ha distribuido entre las demás criaturas y la ha constituido común adorno de todos los seres visibles e invisibles; o más bien, ha hecho de ella como una mezcla de todas las perfecciones divinas, angélicas y humanas, una belleza sublime que embellece los dos mundos, levantándose de la tierra hasta el cielo e incluso sobrepasando este último»<sup>7</sup>...

Ningún otro icono expresa mejor que el icono de Vladimir estas palabras inspiradas de Palamas. El icono alcanza una de las cumbres del arte iconográfico por su sublime perfección y por una pureza tal de estilo que uno no puede imaginar nada que pueda superarlo.

Está en el polo opuesto al estilo rafaélico de la Madona. Su belleza está más allá de todo canon terrestre. Tejido con los rasgos transcendentales de la nueva criatura totalmente deificada, su rostro lleno de majestad celeste lleva al mismo tiempo todo lo humano también presente. Es su milagro. El que la ha visto, sobre todo el original, nunca más podrá olvidar su mirada; del mismo modo que «su madre guardaba las palabras de su hijo en su corazón» (Lc 2, 51), él guarda esta visión clavada en su corazón para siempre, como la «perla» de que habla el Evangelio.

Por su parte, el niño está lejos de la conmovedora inocencia del *bambino Gesù*. Es también el Verbo, siempre cubierto con el vestido de los adultos, túnica y manto, *hymation*; su sola talla indica que se trata de un niño. Su rostro serio y majestuoso refleja la Sabiduría divina. Su

---

<sup>7</sup> SAN GREGORIO PALAMAS, *In Dormitionem*; P.G. 151, 468 A B.



vestido está tejido con hilo de oro etéreo, resplandor del sol sin ocaso, color de la dignidad divina.

El centro de la composición se encuentra a la vez a la altura del corazón de la Virgen y al nivel del cuello corpulento del niño llamado «hálito», y que simboliza el hálito del Espíritu Santo que reposa en el Verbo.

La Madre lleva encima de su vestido el *maphorion* que le rodea la cabeza (el velo, *Pokrov*), bordado con un precioso galón y adornado con tres estrellas, una encima de la frente<sup>8</sup> y las otras dos sobre los hombros, signo dogmático de su virginidad perpetua.

La composición tiene la forma de un triángulo inscrito en un rectángulo alargado, misterio de la Trinidad inscrito en el ser del mundo. El vértice del triángulo está ligeramente desplazado hacia la derecha, lo cual introduce una cierta libertad y una flexibilidad viva. El hombro derecho de la Madre une la línea del hombro del niño, contrastando de una manera muy estudiada con el hombro izquierdo elevado y rompiendo toda la monotonía de los contornos.

El rostro de la Madre es alargado, la nariz larga y fina, la boca delgada y estrecha, los grandes ojos oscuros bajo las pestañas arqueadas. Las cejas ligeramente elevadas, los pliegues entre las dos, la fijeza de los ojos mirando al infinito, confieren al rostro la expresión de una aflicción profunda y sobrecogedora; los extremos de la boca refuerzan esta tristeza. La sombra de las pestañas hace las pupilas más oscuras y los ojos como sumergidos en una profundidad insondable, inaccesible a la mirada del espectador.

---

<sup>8</sup> Las aureolas siempre están centradas en medio de la frente. La estrella simbólica recuerda el *urna* en la frente de Buda, al igual que los tatuajes rituales en Africa. Las estrellas sobre los hombros son también un signo de poder; en Oriente un sirviente besaba a su amo en el hombro.

Los ojos del niño están un poco a flor de piel, lo cual hace que estén muy abiertos, y su boca es carnosa y grande.

La Virgen lleva al niño en el brazo derecho, la mano izquierda apenas lo roza, más bien señala al niño a la mirada de todos. El niño aprieta afectuosamente su cara contra la de su madre, está enteramente dentro de este impulso de ternura y de consolación. Su atención, inclinada hacia el estado de ánimo de su Madre, se ve muy bien en el movimiento centrado de sus ojos y se refiere ya a otra composición iconográfica, la del Entierro: «No me llores, oh Madre...»

El niño tiene para con su madre un gesto de caricia tranquilizadora; una mano aprieta a su *maphorion*, la otra está tiernamente colocada sobre su cuello. La Madre está afectada por la sombra de los sufrimientos venideros. Su cabeza, ligeramente inclinada hacia el niño, endulza su majestad de Madre de Dios. Ella es la imagen de la Iglesia que lleva en sí misma la salvación, esperándola aún, y confiesa y contempla la Resurrección a través de la Cruz.

Rublëv conocía este icono de la Virgen. ¿Quién puede describir la profundidad insondable de la mirada del Padre en el icono de la Trinidad, profundidad que reúne sorprendentemente la densidad y el misterio de la mirada de la *Theotókos* de Vladimir? El derramamiento del amor está señalado en estos dos iconos por el mismo movimiento de la cabeza inclinada. El amor del Padre está crucificado, mientras que «una espada atraviesa el alma» de la Madre. En el icono de la Trinidad sentimos el misterio del *Agapè* divino que trasciende su propia transcendencia. El icono de la Virgen, la *Eléousa*, nos muestra la ternura recíproca, la proximidad de la presencia, la inmanencia de lo divino en Cristo.

Los Padres sitúan el comienzo de la Iglesia en el Paraíso. Dios «venía al frescor de la tarde» (*Gén 3, 8*) para con-

versar con el hombre. Lo esencial de la Iglesia se expresa así en la comunión entre Dios y el hombre y culmina en el misterio de la Encarnación, la comunión total de lo divino y de lo humano hipostasiada en la Persona del Verbo. Salvo raras excepciones (la «Orante», el «Pokrov»), el icono de la Virgen la presenta siempre con el niño Jesús; de hecho es el icono justamente de la Encarnación o de la Iglesia: la comunión última de lo divino (el niño-Verbo) y de lo humano (la Madre). Con un arte incomparable y la mayor sobriedad, el icono describe de este modo el conmovedor amor recíproco, la Filantropía divina, el «amor loco»<sup>9</sup> de Dios por el hombre, y como respuesta, y a su encuentro, toda la pasión del hombre por su Dios, «Tú, a quien ama mi alma»<sup>10</sup>, «el ágape arraigado en el corazón»<sup>11</sup>. Es el deseo preeterno de Dios de hacerse Hombre para que el hombre se haga dios. El icono nos ofrece así la contemplación de un misterio de Dios mismo.

El rostro de la Madre habla del amor maternal, sus ojos muy abiertos al infinito están al mismo tiempo vueltos hacia dentro, nos sentimos en los «espacios del corazón» de la Virgen. Es una piedad inmensa como el cielo (su *Pokrov*) frente al sufrimiento, hecho ineludible de la existencia humana y que suscita la Cruz, única respuesta de Dios «que sufre inefablemente»...

Se pueden oír los gritos de innumerables almas que han resonado ante este icono después de tantos siglos. Los ojos de la Madre siguen el destino de todos los hombres, nada interrumpe su mirada, nada detiene el impulso de su corazón maternal...

---

<sup>9</sup> La expresión es de Nicolás Cabasilas.

<sup>10</sup> La expresión es de san Gregorio de Nisa.

<sup>11</sup> San Juan Crisóstomo.

## CAPITULO III

# El icono de la natividad de Cristo

Antes del siglo IV, la fiesta de Navidad coincidía con la fiesta de la Epifanía; así es como se ha introducido en el conjunto grandioso de las Santas Teofanías, lo cual explica en el icono de la Natividad el resplandor de la «Luz trisolar». La manifestación velada de la Santa Trinidad lo baña todo discretamente con su luz, asegurando de esta manera el mayor equilibrio dogmático y justificando el nombre de la fiesta: «Fiesta de las luces». Los libros litúrgicos le confieren también el título de «Pascuas». El año litúrgico avanza así entre dos polos de igual alcance: la Pascua de la Natividad y la Pascua de la Resurrección, la una ya cuenta con la otra.

Sin querer hacer juicio alguno, podemos sin embargo destacar los diversos acentos de ciertas tradiciones. En Occidente, bajo la influencia franciscana, la Navidad reviste un carácter más pintoresco con la figura tan popular del belén. La piedad se enternece y se detiene en el lado humano del misterio: el niño Jesús, su madre María y José el carpintero; es la fiesta, tan íntima, de la «Sagrada Familia» (composición tan extendida en Occidente y totalmente desconocida en Oriente), el Hombre-Dios más que el Dios-Hombre.

El Oriente filtra muy severamente toda emotividad por su apego casi violento a la tradición dogmática. Esta se transparenta ya en el orden litúrgico de las celebraciones. El día siguiente a la Navidad está dedicado a la Sinaxis de la *Theotókos*; el domingo siguiente se festeja a san José, a David el antepasado Rey y al apóstol Santiago, no por miembros de la «familia», sino como arquetipos propios del misterio; finalmente, el 1 de enero se conmemora muy particularmente a san Basilio como uno de los grandes defensores del dogma de Nicea.

La liturgia, ya con su solo contenido, enseña un principio pedagógico fundamental. No es un medio, sino un modo de vida que reposa sobre sí mismo e impone así su carácter esencialmente teocéntrico. Participando en su acción, el hombre aprende a dirigir su vista no sobre sí mismo, sino sobre Dios, sobre su magnificencia. Solamente en segundo lugar y de una forma desinteresada, la luz litúrgica rebrota en la naturaleza del hombre y la cambia. El hombre no añade nada a la Presencia de Dios. Debe haber instantes en los que el hombre no busque, a toda costa, una finalidad utilitaria, sino en donde su ser se desarrolle en la adoración pura, como el rey David danzando ante el arca. Los ángeles también lo enseñan. Durante la liturgia, se «sorpreden y cubren sus rostros con sus alas». En la Natividad, este teocentrismo litúrgico pondrá todo su acento no en el milagro de lo limitado capaz de lo Ilimitado, sino en la incomprensible limitación de Aquel que no tiene límite, en su «Filantropía» que lo rebaja hasta hacerlo aparecer bajo la figura del Hijo del Hombre. El tropario de la fiesta lo muestra muy bien con sus contrastes sabiamente equilibrados:

«Hoy nace de la Virgen Aquel que en su mano tiene a todas las criaturas;

Está envuelto en pañales, Él, que por esencia es invisible;

Siendo Dios, está tendido en un pesebre, Él, que ha cosolidado los cielos»<sup>1</sup>.

La liturgia habla menos del niño de Belén que del Dios que se hace carne: «Nos ha nacido niño el Dios de antes de todos los siglos»; el niño sólo sirve para poner más poderosamente de relieve el resplandor divino en lo humano: el nacimiento de Dios.

El contenido dogmático de la fiesta aparece con una jerarquía de valores muy precisa: ante todo, es Dios en su movimiento descendente; en seguida viene el milagro de la maternidad virginal, respuesta divina al «fiat» de la Virgen que fue la condición humana de la Encarnación: la criatura da a luz a su propio Creador; por último está el fin de la filantropía divina, la deificación del hombre: «Tú que Te has hecho igual que un ser vil formado con barro, oh Cristo, Tú le has comunicado lo divino»<sup>2</sup>. La preocupación pedagógica eleva constantemente el pensamiento de lo sensible hacia el misterio: «Aquel que, con su mano poderosa, ha creado el mundo, aparece como el corazón de su creación»<sup>3</sup>.

«Dichosos vuestros ojos, porque ven» (*Mt* 13, 16), dice el Señor. Y la Iglesia canta: «Nosotros adoramos tu nacimiento, oh Cristo; haznos ver tu Santa Teofanía». Su luz se establece como punto de perspectiva en nuestro icono para dirigir toda la composición hacia su advenimiento.

El icono que se ofrece a nuestros ojos es del siglo XVI, de la escuela de Novgorod. Su composición primitiva se remonta probablemente a la imagen trazada en la Iglesia construida por Constantino en el mismo lugar de la Natividad. Los peregrinos, al volver de Tierra Santa, traían

---

<sup>1</sup> Tropario de las Grandes Horas, Nona.

<sup>2</sup> Tercera oda del Primer Canon.

<sup>3</sup> Idiomelo de Sexta de la Paramonia.

aceite santificado en frasquitos en los que ya figuraba esta imagen con sus rasgos esenciales (siglos IV y V).

Con una claridad y una simplicidad extremas el icono narra muy exactamente el relato evangélico, pero de tal manera, y ahí reside todo su arte, que las sugerencias dogmáticas en su elegancia casi musical se implantan y prolongan su canto en el alma de los fieles.

El verde, el rojo, el marrón y el púrpura forman una armonía que concuerda con la sobria elegancia de las líneas. Sin sobrecarga alguna, los grandes rasgos están perfectamente destacados y los espacios juiciosamente medidos. Las proporciones, muy estudiadas, están sometidas al equilibrio del conjunto y al ritmo muy bien compuesto de cada escena. El orden lineal une sin contrastes toda la gama cromática. El tono cálido del púrpura, el rojo estriado con oro, las manchas claras y el verde fuerte denotan una gran madurez artística. Si, en la música, algunos acordes provocan un sentimiento de beatitud, la armonía pictórica en su más alto grado alcanza la belleza pura, expresa inmediatamente lo divino, antes que cualquier enseñanza didáctica sobre el contenido mismo del icono. Asonancias y disonancias intencionadas introducen cada figura, cada escena, en la sinfonía de un todo. El color y la forma aquí no imitan nada de las cosas de este mundo, el iconógrafo se ha servido del colorido para traducir mejor el tema de las líneas, y se dirige a la sensibilidad del ojo y del oído a la vez; la sobriedad de sus medios adquiere aquí toda su sonoridad.

Tras los primeros instantes de contemplación, un movimiento interno cautiva el espíritu y hace oír, como un canto sordo todavía, pero cada vez más persuasivo, un gozo apacible: «Madre de la Vida, ella ha puesto en el mundo la alegría que seca las lágrimas del pecado».

La idéntica composición de la luz con su triple rayo (aquí es la estrella de Belén saliendo del Triángulo sagrado inscrito en la esfera divina) que encontramos en los iconos de la Epifanía, acusa la presencia, muy ligera, de la Paloma, que se adivina más que se ve. Sin embargo está ahí manifiestamente, pues a la antigua oración de Isaías, verdadera epiclesis de la humanidad: «Si rompieses los cielos y descendieses» (Is 64, 1), Dios ha respondido: «El Espíritu Santo vendrá sobre ti y la Virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra» (Lc 1, 35). El Espíritu, dicen los Padres de la Iglesia, es el Gozo eterno entre el Padre y el Hijo, es el gozo del alumbramiento. Por eso, según san Gregorio Nacianceno, la Natividad es la «fiesta de la recreación» y la liturgia se desborda de júbilo: «Oh mundo, ante esta noticia, hazte un coro; con los Angeles y los Pastores, glorifica al Dios de antes de todos los siglos»<sup>4</sup>. «Fieles, levantémonos con devoción... preparemos con alegría nuestra entrada en las fiestas de la Navidad... y gritemos: Gloria a Dios en la Trinidad»<sup>5</sup>.

El único rayo que sale del triángulo de lo alto simboliza la esencia de Dios, pero, al salir de la estrella se divide en tres luces para hacer ver la participación de las Tres Personas en la economía de la salvación.

La alegría se precisa cada vez más –«El cielo y la tierra, en este día, se regocijan proféticamente. Angeles y hombres, alegrémonos»–, e indica su razón conmovedora: «porque el cielo y la tierra se unen hoy. Hoy Dios ha venido a la tierra y el hombre ha subido a los cielos» – «Toda la creación exulta de gozo en este día» – «¡Que toda la creación baile y se estremezca de alegría» – «Lanzad a Dios gritos de alegría en la tierra entera» – «Venid a en-

<sup>4</sup> *Kontakion*, 5º tono.

<sup>5</sup> *Idiomelos*, primer tono.



contrar el gozo escondido... el pozo profundo en que antaño David quiso beber; allí fue donde la Virgen aplacó la sed de Adán» – «¡Cielos, permaneced en la alegría; saltad, montañas; justos, regocijaos!» El hombre había caído tan pesadamente, que al haber menospreciado la imagen de Dios, había rebajado la imagen humana. Fue necesario que Dios se hiciese hombre para restituirle la antigua imagen y la dignidad vertiginosa de hijo de Dios. «¡Ahora todo es nuevo!» Es la recreación: el volver a tomar lo que se había empezado en el Paraíso, cuando Dios en el frescor de la tarde venía a encontrarse con el hombre y a conversar con él...

Romano el Melode, en el *Kontakion* de la fiesta, transcribe poéticamente el relato del Evangelio e inspira el tema litúrgico del icono: «La Virgen, en este día, trae al mundo al Sobreesencial y la tierra ofrece una cueva al Inaccesible. Los ángeles cantan su gloria con los pastores, y los magos caminan con la estrella, porque Él nos ha nacido niño, el Dios de antes de todos los siglos».

El movimiento plástico, en el icono, parte de la figura situada en el extremo derecho, inferior, y cuya posición vertical se acentúa con el pastor situado más arriba (posición escatológica, el hombre-árbol, columna inmóvil que une el cielo y la tierra); el movimiento describe un círculo y se detiene en el centro de la composición, se resuelve en la paz-*shalom* del Reino: «Belén ha abierto el Edén»: en el pesebre está acostado el «Racimo de la Vida».

Como el Eclesiastés, en su pesimismo inmemorial, miraba el cielo y evaluaba la distancia: Dios está en el cielo y nosotros, los hombres, en la tierra (*Ecles 5, 1*), el profeta Isaías grita toda la impaciencia insoportable del alma ju-

día: «¡Oh, si rasgases los cielos y bajases a la tierra!» (Is 64, 1). La figura de la derecha representa justamente a Isaías<sup>6</sup> y en él a todos los profetas de la Antigua Alianza. El dinamismo del Espíritu, que ha hablado por los profetas, desencadena el movimiento y da el tono decisivo al conjunto.

La mano derecha de Isaías señala al niño sentado en las rodillas de la comadrona Salomé<sup>7</sup>. La escena del baño del niño demuestra que es verdaderamente el Hijo del Hombre, al mismo tiempo que el Mesías esperado y que por fin ha llegado: «Y brotará un retoño del tronco de Jesé y retoñará de sus raíces un vástago: sobre El reposará el espíritu de Yavé» (Is 11, 1-2). La mano, con el mismo gesto, muestra un ancho tronco y el retoño verde: al lado podemos contemplar la prefigura, la sombra de la cosa y la cosa en sí misma, el árbol simbólico y lo que simboliza: el Niño. También es la unidad de las dos Alianzas: la una culmina en la otra. La mano izquierda de Isaías reposa en una mesita hecha por orden de Dios: «Coge una tabla grande y escribe en ella: *maher-shalal-hash-bar*» (Is 8, 1). Es el nombre del hijo de la profetisa que marcaba el fin de los tiempos terribles y la venida del tiempo de la restauración, tiempo mesiánico: «pues un niño nos ha nacido... el Príncipe de la Paz» (Is 9, 5). El mayor profeta, Isaías, también es el profeta de la fe, del *credo*, de su maravilloso poder que abre las puertas del Misterio. Los vestidos de Isaías lo emparentan iconográficamente con san Juan Bautista y con Elías y son los de un mártir. Efectivamente, según la tradición judía, Isaías recibió la corona de los mártires bajo Manasés; convertido en uno de los «amigos heridos del Esposo», es el más digno testigo de la Navidad.

---

<sup>6</sup> Ver el estudio del Prof. K. ONASCH, *König des Alls*, Berlín, 1954.

<sup>7</sup> Cf. los evangelios apócrifos de Mateo y Santiago.

La liturgia menciona otra profecía que enfoca nuestra mirada hacia el Niño: «Tú has llenado de gozo a los Magos intérpretes de las palabras del antiguo adivino Balaam... y Tú Te has levantado como la estrella de Jacob»<sup>8</sup>. Aquí reencontramos el símbolo central de la luz. La estrella anuncia la aurora y pasa al mediodía resplandeciente del «Sol de Justicia que ilumina a los que están sentados en las tinieblas de la muerte» (Lc 1, 78-79)<sup>9</sup>; «a aquel que estaba predestinado a morir y había caído de las alturas de la vida divina, el sabio Artesano le ha dado su antigua forma»<sup>10</sup>. «¡Oh, profundidad de la Sabiduría! ¡Qué impenetrables son sus caminos!» (Rom 11, 33). Sin embargo, conducen al corazón de la divina Filantropía: «por tu participación en una carne culpable, Tú le has comunicado algo de la naturaleza divina»; «Tú has hecho [al hombre] partícipe de la naturaleza divina» (2 Pe. 1, 4). «Unido a una forma mortal, Dios libera el seno de Eva de la antigua maldición» y «establece una vía abierta al cielo»<sup>11</sup>. Pero toda la grandeza del acontecimiento, cuando «Jesús inclina los cielos y desciende de ellos», no reside solamente en el hecho de ir a buscar al hombre caído tan bajo. También está el misterio angustioso del adversario y los textos litúrgicos van a precisarlo *crescendo*: «Tú humillas de nuevo las miradas desvergonzadas del enemigo... para traer hacia Ti la criatura caída»<sup>12</sup>. El tema de los tres jóvenes en la hoguera se introduce para mostrar hasta dónde «inclina los ojos»

---

<sup>8</sup> Tropario, 4ª oda.

<sup>9</sup> Vísperas, tropario, tono 1º.

<sup>10</sup> Maitines, tropario, oda 1ª.

<sup>11</sup> Hirmos del IIº canon, tono 1º.

<sup>12</sup> Maitines, tropario, oda 3ª.

el Señor: «la llama ruge y silba pero los adolescentes se salvan, pues el Señor arroja sobre ellos un rocío abundante»<sup>13</sup> y «el fuego infernal se aleja»<sup>14</sup>. Entre los tres jóvenes «que se pasean en el fuego sin que nada les ocurra» aparece la *misteriosa cuarta persona* «que tiene el aspecto de un hijo de los dioses». En síntesis, es todo el misterio de la Natividad y la Encarnación. «¡Oíd cielos!, ¡tierra, apresta el oído!; que tus cimientos se estremezcan, que el temor se apodere de los infiernos, pues el Creador se revela como el corazón de su creación»<sup>15</sup>. «Tú has descendido como la nube sobre el vellocino, oh Cristo, y como las gotas de rocío que riegan la tierra seca»<sup>16</sup>. «La omnipotencia borra el pecado atroz de un mundo frenético caído en los abismos de las tinieblas y cubre de vergüenza al enemigo»<sup>17</sup>. El alcance del acto divino para el hombre: «nosotros que estábamos en tinieblas y en sombra de la muerte hemos encontrado el Oriente de los orientes»<sup>18</sup>, va más allá de su sola salvación: «los cielos se extienden hasta la caverna y la metamorfosean: 'venid, gocemos del paraíso en esta cueva'»<sup>19</sup>...

Claramente se siente que en estos textos hay algo muy diferente a una búsqueda lírica. El misterio es tan grande, tan temible incluso, que los textos obran por alusiones, y «el resto será venerado con el silencio», según el sabio consejo de san Gregorio Nacianceno. La Cruz es el «juicio del juicio», dice san Máximo el Confesor, es decir, nuestro

---

<sup>13</sup> Maitines, tropario, oda 7ª.

<sup>14</sup> Hirmos, oda 7ª.

<sup>15</sup> Grandes Horas, tono 4º.

<sup>16</sup> Tropario, oda 4ª.

<sup>17</sup> 8. Tropario, oda 7ª.

<sup>18</sup> Maitines, exapostilario.

<sup>19</sup> Hirmos, oda 9ª.

pensamiento está crucificado, afectado por la impotencia ante la grandeza de la Encarnación. Cómo iba a ser de otra forma si ésta «contiene el significado de todos los enigmas de la Escritura», añade san Máximo, y «quien penetra más dentro de la Cruz y del Sepulcro y se encuentra iniciado en el misterio de la Resurrección, comprende el fin por el que Dios lo ha creado todo». Todo está en el interior de un solo acto y se refleja en él. «La fiesta de la Natividad contiene ya la Epifanía, la Pascua y Pentecostés», dice san Juan Crisóstomo. Y es que «la invención de la voluntad pecadora, enseña san Gregorio de Nisa, ha levantado la triple barrera: de la muerte, del pecado y de la naturaleza herida». Lo que Adán no supo alcanzar levantándose, Dios lo realiza en su lugar descendiendo. A la concupiscencia luciferina de lo divino, Dios responde generosamente con el don de la deificación. Mas para hacerlo: «Tú has bajado a la tierra para salvar a Adán, y no encontrándolo allí, oh Maestro, has ido a buscarlo incluso al infierno»<sup>20</sup>. «Como antorcha que lleva la luz, la carne de Dios bajo la tierra disipa las tinieblas del infierno»<sup>21</sup>.

Los Evangelios no mencionan la cueva, es la Tradición la que nos habla de las profundidades misteriosas de la tierra. El icono sigue de cerca los textos litúrgicos y ofrece la interpretación más conmovedora: el triángulo oscuro de la cueva, esa abertura tenebrosa de sus entrañas, es el infierno. Para alcanzar el abismo y hacerse «corazón de la creación», Cristo sitúa *místicamente* su nacimiento en el fondo de ese abismo donde el mal se pudre en su última densidad. Cristo ha nacido a la sombra de la muerte, la Natividad inclina los cielos hasta los infiernos y contem-

---

<sup>20</sup> Maitines del Gran Sábado.

<sup>21</sup> *Ibid.*

plamos, acostado en el pesebre, «al Cordero de Belén que ha vencido a la serpiente y dado la paz al mundo»<sup>22</sup>.

Estamos lejos de la idílica imagen de un parvulito. Es ya el hombre de dolor de Isaías (Is 53, 3). El símbolo bautismal tiene la figura de la Cruz y el baño del niño anticipa el baño bautismal de la Epifanía; ésta nos remite al dramatismo tan profundo de *Romanos* 6, al bautismo como símbolo de la muerte. Efectivamente, los pañales del niño tienen exactamente la forma de las vendas mortuorias que nos muestra el icono de la Resurrección, y la inmovilidad tan extraña del Cordero de Belén recuerda el texto de maitines del Gran Sábado: «éste es el Sábado bendito, éste es el Día del gran reposo. Pues en este día el Hijo único de Dios descansa de todas sus obras». «La vida se ha dormido y el infierno se estremece de espanto». Un texto de la fiesta designa la finalidad de ese «descanso en vela incesante»: «envuelto en pañales, deshace las cadenas fuertemente anudadas de nuestros pecados», los pañales-vendas mortuorias profetizan «la muerte vencida por la muerte». Desde ahora los magos, como los textos lo van sugiriendo gradualmente, simbolizan las mujeres mirróforas: «Dios trae a los Magos para que lo adoren, prediciendo su Resurrección después de tres días, con el oro, la mirra y el incienso»<sup>23</sup> —«oro puro como al Rey de los siglos; incienso como al Dios del Universo y mirra, para Él, el Inmortal, como muerto de tres días»<sup>24</sup>.

El niño se halla a la altura exacta del «número de oro» o «sección dorada» como clásica dimensión de la Cruz. Y así es como la Cruz se hace presente a través de esta propor-

---

<sup>22</sup> Oración de después de la Liturgia.

<sup>23</sup> Maitines de la Sinaxis de la *Theotókos*.

<sup>24</sup> Vigilia de la Natividad.

ción geométrica, de suerte que el niño se encuentra en el punto donde se encuentran sus brazos.

El niño acostado en la cueva ya es la bajada del Verbo a los infiernos y la expresión, quizá más sobrecogedora, del prólogo del cuarto Evangelio: «La luz luce en las tinieblas». La polaridad absoluta que contienen estas palabras obliga a comprender «tinieblas» en su sentido último, infernal, designando todo lo trágico del designio de Dios a través de la historia. Visto desde el tiempo, es la más angustiosa coexistencia de la Luz y de las tinieblas, de Dios y de Satán... Visto desde la eternidad, «el Sol que se ha puesto con El disipa para siempre las tinieblas de la muerte»...

La presencia del buey y el asno, al lado del pesebre, remite una vez más a Isaías: «el buey reconoce a su amo y el asno el pesebre de su Señor, pero Israel no conoce nada, mi pueblo no comprende nada» (*Is 1, 3*). El simbolismo del becerro artificial y la burra del Rey entrando en Jerusalén se refuerza con el de los pastores con sus ovejas y plantas (queda excluido cualquier idilio bucólico) y muestra la dignidad mesiánica del Niño: «De leche y de miel (Emmanuel) se alimentará hasta que sepa desechar lo malo y elegir lo bueno» (*Is 7, 15*). La Tierra Prometida es la imagen del Reino mesiánico que mana leche y miel (*Ex 3, 8*). Mateo (4, 15-16) cita a Isaías (8, 23-9), y lo relaciona con el anuncio del nacimiento de Cristo: entonces «la montaña [mesiánica]... será tierra de bueyes y pasto para corderos» (*Is 7, 24*), paisaje muy exacto del icono.

Pero los pastores nos recuerdan inmediatamente la figura del Pastor-Mesías. El significado de la cueva proyecta una luz muy curiosa sobre la parábola del Buen Pastor (*Jn 10, 1-21*) y le da el alcance de una versión joánica del «descenso a los infiernos». El Aprisco, donde las ovejas esperan al verdadero Pastor, el Mesías, es el infierno, «el valle de la sombra de la muerte» (*Sal. 23, 4*). «El que no

entra por la puerta... es un ladrón». Ladrón es el nombre de Satán, que no puede entrar por la puerta que es Cristo, introduciéndose entre las ovejas por caminos rodeados de mentira. El Pastor-Mesías «las llama una a una y hace salir a las ovejas», viene para «ponerlas fuera», fuera del aprisco -infierno, muerte-, «para darles la vida» – «para conducir a todo ser desde las puertas sin sol al esplendor vivificante»<sup>25</sup>. El tema del Pastor se profundiza: El no es solamente quien salvaguarda y guía, sino aquel que saca de la muerte a la vida.

Así el icono aparece ahora con todo su significado mesiánico y escatológico: la Navidad donde ya está todo terminado y el terrible secreto de Dios que se hace Hombre son proclamados con todas sus resultantes. «La eternidad y el tiempo se abrazan». Efectivamente, el oficio de la prótesis que abre la celebración de la liturgia oriental representa «el Cordero inmolado antes de la fundación del mundo»; es la inmolación del amor divino en la eternidad. El Cordero eucarístico está situado en el *discos* y después de este ritual de inmolación preeterna es cuando el sacerdote coloca encima el asterisco –estrella de Belén– diciendo: «Y la estrella llegó y se detuvo encima del lugar donde se encontraba el niño» (*Mt 2, 9*). Este es el comienzo de la liturgia donde se actualiza la inmolación en el tiempo.

El cordero de Belén es ya el Cordero Eucarístico. Antiguamente, en el desierto, el maná, «ese pan del cielo», alimentaba al pueblo hebreo. Hoy, en lo más profundo del desierto del infierno se ofrece el «Pan de Vida». «Venid, regocijémonos explicando este misterio. El muro de separación (triple barrera) se ha invertido; el ángel de la espada resplandeciente se retira y se aleja del 'árbol de la

---

<sup>25</sup> Maitines, oda 4.



vida'»<sup>26</sup>. Según la tradición, la Cruz estaba hecha con la madera del «árbol de la vida» edénico. La Cruz plantada en el centro del cosmos florece en Arbol de la Vida reverdeciendo de nuevo y ofreciendo su fruto de inmortalidad: la santa eucaristía.

«Salve, oh Estrella que nos anuncia el Sol», - «Aurora del Día místico». - Fuera de la cueva, revestida con púrpura real, la *Basilissa* -la Reina *Theotókos*- está tendida. Agotada, descansa su cabeza en la mano y su mirada está perdida en la contemplación del Evangelio de la salvación: «ella conservaba todas estas palabras y las meditaba en su corazón» (Lc 2, 19). Madre, y sin embargo aparta la vista de su hijo, nos acoge a todos y reconoce en nosotros el nacimiento de su hijo, y al mismo tiempo es en ella donde toda la humanidad ha pronunciado ese *fiat* cuyo sentido explica admirablemente Nicolás Cabasilas: «La Encarnación fue no solamente obra de Dios, sino también obra de la voluntad y de la fe de la Virgen. Sin el consentimiento de la muy Pura, sin el concurso de su fe, ese designio era tan irrealizable como sin la intervención de las Tres mismas Personas divinas. Dios la toma por Madre y le toma prestada la carne que ella quiere darle. Al igual que Él se encarnaba voluntariamente, también quería que su Madre le diera a luz libremente y de buen grado»<sup>27</sup>. Eva nueva, Madre de todos los vivos, ha formulado su *fiat* por todos y por eso simboliza la Iglesia. *Virgo fidelis*, ha respondido con la fidelidad humana a la fidelidad divina de la promesa. En ella culmina la esperanza del pueblo judío y ella es la que resume esta larga espera llena de prefiguraciones y de signos, cuya clave nos la da la ciencia divina.

---

<sup>26</sup> Vísperas de la Navidad.

<sup>27</sup> *Hom. sobre la Anunciación.*

«Aquel que ha nacido de un Padre *sin madre*, en este día, ha tomado carne en Ti *sin padre*»<sup>28</sup>; la paternidad misteriosa de Dios se refleja en lo humano en maternidad milagrosa de la Virgen. Más conforme al alumbramiento divino del Verbo por su Padre que al humano natural, vemos hasta qué punto este milagro hace absurdo el considerar a la *Theotókos* como «una mujer entre las mujeres»... «Dando a luz en contra de las leyes de la naturaleza y permaneciendo sellada», lleva en los iconos tres estrellas sobre la cabeza y los hombros: signo de la virginidad antes, durante y después del nacimiento de Cristo. Acostada y destacándose netamente del conjunto, es la representación de la humanidad, la Torre de la visión de Hermas, la Iglesia. Los nombres litúrgicos lo subrayan y encuentran en el icono su imagen: Montaña Santa, Cumbre de la santidad, Roca original. En la fiesta de la recreación, ella es el don más sublime que el hombre haya sido nunca capaz de ofrecer a Dios: «¿Qué vamos a ofrecerte, oh Cristo, pues por medio de nosotros Tú naces en la tierra como un Hombre? Cada una de las criaturas que son tu obra te trae efectivamente su testimonio de gratitud: los ángeles su canto, los cielos la estrella, los magos sus dones, los pastores su admiración, la tierra la cueva, el desierto el pesebre; pero nosotros los hombres Te ofrecemos una Madre Virgen»<sup>29</sup>. A través de los milenios y las generaciones, la humanidad ha cultivado ese don, y sobre su pureza reposó el Espíritu Santo. Misteriosa presencia de la Iglesia ante Jesús, convergencia de la espera de Israel y de los gentiles, ¿no ha confesado ya su Virginidad la raza de Ismael?...

---

<sup>28</sup> *Kontakion*, tono 2, Maitines.

<sup>29</sup> Versos de la fiesta.

En el lado izquierdo está san José sumergido en una profunda meditación. Visiblemente a parte, vemos que él no es el padre del Niño. Los textos litúrgicos cuentan la profunda agitación de José, asaltado por las dudas: «José hablaba así a la Virgen María: '¿Cuál es el drama que veo en Ti? Estoy sorprendido y mi espíritu está estupefacto'»<sup>30</sup>. «¿Cómo vas tú a dar a luz, becerra, sin haber conocido el yugo?» (cf. *Deut* 21, 3). Ante él está el diablo bajo el disfraz del pastor Thyrsos (en ciertas composiciones, es un viejo con cuernos y cola). Los apócrifos recogen sus palabras tentadoras: «Así como este bastón [está doblado o roto, es el cetro partido de su antiguo poder] no puede producir follaje, tampoco un viejo como tú puede engendrar, y, por otra parte, una virgen no puede parir»; pero el bastón de pronto florece. «Llevando en su corazón una tempestad de pensamientos contradictorios, el casto José se turba, pero iluminado por el Espíritu Santo, canta felizmente: Alelu-ya»<sup>31</sup>.

En la persona de san José, el icono describe un drama universal y que se reproduce a través de todos los siglos. Su contenido es siempre idéntico. El pastor-tentador afirma que no hay más mundos que el visible y por lo tanto que no existe ningún otro medio de nacer además del natural. Es la negación del principio transcendente, y eso es lo trágico del ateísmo sincero de un «corazón lento en creer». El rostro de san José expresa a menudo la angustia y casi la desesperación («la tormenta interior» según el título de un icono) y en algunos iconos la Virgen lo mira con una profunda e infinita compasión.

El mensaje del Evangelio se dirige a la fe y encuentra el obstáculo, las dudas. El sufrimiento de la Madre refleja el

---

<sup>30</sup> Versos de Sophrone.

<sup>31</sup> Acatista de la *Theotókos*.

sufrimiento del mismo Dios, su espera del don libre que se expresa tan bien en el texto litúrgico: «Nosotros también te ofrecemos más que un presente en dinero: la riqueza de la fe verdadera, a Ti, el Dios y Salvador de nuestras almas».

Arriba se ven los magos, cuyos caballos llaman la atención por su ligereza y vida. «Tu natividad, oh Cristo nuestro Dios, ha hecho lucir en el mundo la luz del conocimiento; merced a ella, los adoradores de los astros por una estrella han aprendido a adorarte»<sup>32</sup>. «Los poderes humanos llegaron a su fin..., el politeísmo idólatra quedó herido de muerte»<sup>33</sup>, «los sabios observadores de los astros fueron llevados a Ti como primicia de las naciones»<sup>34</sup>. Aquí hay un gran misterio de la sabiduría de Dios. Daniel el fenicio, Job el idumeo, la reina de Saba, la princesa de Arabia, o Melquisedec, el rey sin padre ni madre (*Hebr 7, 3*), «santos» y «justos», están sin embargo fuera de Israel, pero «son agradables para Dios», pues «Le temen y practican la justicia». A los Padres les gustaba hablar de las «visitas del Verbo» antes de su venida plena. Junto a la Alianza con Israel se encuentra el Testamento de los Gentiles; su conocimiento de Dios ya es una forma de fe en la Providencia y en sus intervenciones en la historia: «el Verbo de Dios nunca ha dejado de estar presente en la raza de los hombres» (san Ireneo). El Adviento cósmico es el que une la espera mesiánica de los Judíos y la inspiración profética de los sabios paganos: «A unos Dios les ha dado la ley, a otros la profecía» (Clemente de Alejandría). La Filantropía divina recibe a los sabios de todos los tiempos. Si los mejores son los «profetas suscitados por el Verbo», es porque por encima de la ciencia de los hombres y de toda

---

<sup>32</sup> Apolítico, tono 4º.

<sup>33</sup> Versos de Cassia.

<sup>34</sup> Maitines, oda 4ª.

creación de su espíritu brilla la estrella de Belén, que señala al Logos, conduce a la Teognosia y hace doblar las rodillas en acto de adoración. Los sacerdotes del Sacerdocio regio, los filósofos y los sabios, todos los servidores de la Cultura, en la medida en que ésta suscita el culto del Espíritu, aprenden del Paráclito a cantar su alabanza. Su creación en sus puntos avanzados y purificados se justifica cuando penetra en este mundo y dibuja por anticipación profética la imagen del Reino. En otros iconos los pastores tocan alegremente la flauta: «El luto había hecho callar la música y los cantos; pero Cristo, levantándose en Belén, pone fin a los extravíos de Babilonia y da curso a las armonías de la música» – «Cantad, pues el Señor ha nacido»<sup>35</sup>.

Los ángeles vestidos de rojo y oro –reflejo de la Majestad divina– están representados en su doble ministerio: a la izquierda, están vueltos hacia arriba, hacia la Fuente de la Luz; es la alabanza incesante de Dios, la liturgia celeste; el de la derecha se inclina hacia el pastor y es el servidor de lo humano, el ángel de la Encarnación. En su inclinación hacia los hombres se siente toda la ternura angélica de protección, la vigilia que no cesa del ángel de la guarda. En las horas del silencio podemos adivinar la presencia de éste, oír su voz, esa voz que nos parecerá en el Reino la más familiar, la más conocida, casi la nuestra...

La última mirada recoge la primera visión y se termina en una alegría muy pura; el Paráclito lo sugiere: «¡Cristo nace, glorifiquémosle; Cristo desciende de los cielos, id a su encuentro; Cristo está en la tierra, exaltadlo!. ¡Cantad al Señor, toda la tierra, y en vuestra alegría, pueblos, celebradlo!»

---

<sup>35</sup> Maitines, oda 7ª.

## CAPITULO IV

# El icono del bautismo del Señor (la Epifanía)

Hasta el siglo IV, la Natividad y el Bautismo del Señor se celebraban el mismo día<sup>1</sup>. Su unidad es aún visible en la estructura similar de los oficios de esas dos fiestas y muestra una cierta finalización del acontecimiento de la Natividad en el del Bautismo. «En su Natividad, dice san Jerónimo, el Hijo de Dios vino al mundo de una manera escondida; en su Bautismo, apareció de forma manifiesta». San Juan Crisóstomo también dice: «la Epifanía no es la fiesta de la Natividad, sino la del Bautismo. Antes era desconocido para el pueblo; por el Bautismo se revela a todos»<sup>2</sup>.

El Espíritu Santo reposa eternamente sobre el Hijo; «fuerza manifestadora», revela el Hijo al Padre y el Padre al Hijo y realiza así la filiación *divina*; es la «alegría eterna... donde los tres se complacen juntos»<sup>3</sup>. La Encarnación se arraiga en el mismo acto de filiación, pero va cubriendo progresivamente la *humanidad* de Cristo.

---

<sup>1</sup> En Antioquía, las fiestas se separan en 326. *Constituciones Apostólicas* V, 12; VIII, 33.

<sup>2</sup> *Hom.* 37 sobre el Bautismo.

<sup>3</sup> SAN GREGORIO PALAMAS, *Cap. fis.* 37; P.G. 150, 1144.

En la Natividad, el Espíritu Santo desciende sobre la Virgen y la hace realmente *Theotókos*, Madre de Dios: «el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios» (Lc 1, 35). «El niño crecía... y la gracia de Dios estaba en él» (Lc 2, 40). «Jesús crecía en sabiduría y edad y en gracia» (Lc 2, 52). Por ser «verdadero hombre», la naturaleza humana de Cristo pasa por su crecimiento natural y progresivo; la gracia del Espíritu lo acompaña, pero aún no es la Hipóstasis del Espíritu reposando en él como reposa eternamente en su divinidad. Ahora bien, hablando del Bautismo, san Cirilo de Jerusalén y san Juan Damasceno<sup>4</sup> citan los Hechos (10, 38): «Dios ha ungido de Espíritu Santo a Jesús de Nazaret», y subrayan en el acontecimiento el punto culminante de la madurez, la manifestación de la humanidad del Señor desde entonces deificada plenamente. El es el Cristo, el Ungido; el Espíritu revela su Humanidad al Padre y el Padre lo recibe como su Hijo: «En ese momento una voz se oyó en los cielos que decía: Este es mi Hijo amado, en quien tengo mis complacencias» (Mt 3, 17). El Espíritu desciende sobre el Hijo encarnado como el soplo de adopción en el mismo momento en que el Padre dice: «Hoy te he engendrado»<sup>5</sup>.

«Mis complacencias» o «mi favor» es el amor recíproco del Padre y del Hijo que desde entonces reposa en Cristo en el descenso hipostático del Espíritu. El Dios-Hombre se revela realmente Hijo en sus dos naturalezas y esa plenitud del «verdadero Dios y verdadero Hombre» se reafirmará en el momento de la Transfiguración como un acto manifestado ya en el Bautismo: «Este es mi Hijo amado». Por eso el Bautismo se llama Teofanía, Epifanía, manifestación de las Tres Personas en su testimonio unánime. Si el

---

<sup>4</sup> *Def. ort.*, V, 9.

<sup>5</sup> Variante del texto de san Lucas que cita el S. 2, 7.

tropario de la Transfiguración dice: «Te has transfigurado... para mostrar a tus discípulos tu gloria», el tropario del Bautismo anuncia: «En tu Bautismo en el Jordán, oh Cristo..., la voz del Padre te rindió testimonio dándote el nombre de Hijo amado y el Espíritu, en forma de paloma, confirmaba la irrefragable verdad de estas palabras...»

De esta manera Jesús crece hasta su madurez. «Tenía unos treinta años» (Lc 3, 23) cuando en la sinagoga de Nazaret anuncia él mismo solemnemente: «El Espíritu del Señor está sobre mí, él me ha ungido» (Lc 4, 18). Este es el misterio propio de la Encarnación. La humanidad de Cristo pasa por su libre determinación. Jesús se consagra conscientemente a su misión terrestre, se somete enteramente a la voluntad del Padre y el Padre le responde enviando sobre Él el Espíritu Santo.

Todo este simbolismo denso y recogido del Bautismo que nos muestra el icono de la fiesta, hace comprender la imponente amplitud de este acto: es la muerte en la Cruz; Cristo, al decir a san Juan: «conviene que cumplamos toda justicia» (Mt 3, 15), anticipa las últimas palabras que resonarán en el jardín de Getsemaní: «Padre, hágase tu voluntad...» La correspondencia litúrgica de las fiestas lo subraya explícitamente: así los cantos del oficio del 3 de enero presentan una analogía sorprendente con los del Miércoles Santo, el oficio del 4 de enero con el del Jueves Santo y el oficio del 5 de enero con los del Viernes Santo y del Sábado de la Pasión.

San Juan Bautista está revestido de un ministerio de testimonio: es el testigo de la sumisión de Cristo, de su última *kénosis*. Pero en san Juan Bautista como Arquetipo<sup>6</sup>, como representante de la especie humana, toda la Huma-

---

<sup>6</sup> Ver el comentario del icono de la Deisis en mi obra *La Mujer y la salvación del mundo*.



nidad es el testigo del Amor divino. La «Filantropía de Dios» culmina en el acto del Bautismo, «cumplimiento de la justicia», con la muerte y la resurrección en último término, cumplimiento de la decisión preeterna que hemos contemplado en el icono de la Trinidad.

«Aconteció, pues, que, como todo el pueblo se bautizaba, Jesús se hizo también bautizar» (Lc 3, 21). El Verbo viene a la tierra, hacia los hombres, y nosotros estamos en presencia del Encuentro más conmovedor de Dios y de la Humanidad («todo el pueblo»). Místicamente, en Juan Bautista todos los hombres se reconocen «hijos en el Hijo», «los hijos amados» en el «Hijo amado» y, por lo tanto, los «amigos del Esposo», los testigos. El *fiat* de la Virgen fue el *sí* de todos los hombres a la Encarnación, a la venida de Dios «a los suyos». En san Juan, otro de los «suyos», todos los hombres dicen *fiat* al Encuentro, a la Amistad divina, a la Filantropía del Padre, Amigo de los hombres. Como Simeón «empujado por el Espíritu» encuentra y recibe al niño Jesús, Juan encuentra y recibe a Jesús-Mesías: «Hubo un hombre enviado de Dios, se llamaba Juan; vino como testigo, para dar testimonio de la luz, para que *todos* creyesen por él» (Jn 1, 6-7). El testifica por *todos*, en lugar de *todos*, y este testimonio es un acontecimiento en el interior de la humanidad total y concierne a todo hombre.

El cuarto Evangelio habla de Juan en su «prólogo», justo después de «Al principio era el Verbo», y cuando leemos «hubo un hombre enviado de Dios», sentimos que su llegada, en cierto sentido, también viene del «comienzo», de la eternidad. El cielo se abre ante él y «le rinde testimonio: He visto al Espíritu descender sobre El... Este es el Hijo de Dios» (Jn 1, 29-34); en estas breves palabras ya está, de forma reducida, todo el Evangelio. Juan es el que sabe, señala al cordero, pues está iniciado en el misterio del «Cordero inmolado desde la fundación del mundo»...

Juan no ha «predicho» nada y es el mayor profeta; como el dedo de Dios, señala a Cristo. Es el más grande porque es el más pequeño, es decir, está liberado de su propia suficiencia para ser sólo el que «está ahí», que goza oyendo la voz del Esposo, que es el amigo del Esposo y cuya alegría es grande, sin medida. Es la proximidad más íntima en donde la Palabra tiene eco. El es a imagen del Hijo, que es por entero la Palabra del Padre; es también a imagen del Espíritu, pues «no dice nada de sí mismo sino que habla en nombre de Aquel que ha venido». Es ese «violento que arrebató los cielos» y su martirio ilustra admirablemente un antiguo *logion* monástico: «da tu sangre y recibe el Espíritu»... Junto con la *Theotókos* está al lado del Cristo Juez e intercede por todos los hombres. El puede hacerlo, pues su «amistad» alcanza el nivel de otro gran espiritual cuya historia se nos cuenta en los *Apophtegmata Patrum*: «San Paissius el Grande rogaba por su discípulo que había renegado de Cristo, y, mientras oraba, el Señor se le apareció y le dijo: 'Paissius, ¿por qué oras? ¿No sabes que ha renegado de mí?' Pero el santo no dejaba de apiadarse y de rogar por su discípulo, y entonces el Señor le dijo: 'Paissius, te has *asimilado* a mí por tu amor...'»

La liturgia llama a Juan «predicador, ángel y apóstol». El testimonio y su voz de amigo del Esposo suscita la primera vocación apostólica: «Andrés y Juan siguen a Jesús» (*Jn* 1, 37). Más tarde deja este mundo y desciende a los infiernos como Precursor de la Buena Nueva.

El bautismo de Juan antes de la Epifanía sólo era un «bautismo de penitencia para la remisión de los pecados» (*Lc* 3, 3), era la conversión de la última espera. Yendo al Jordán, Jesús no iba a hacer penitencia, porque Él no tenía pecado; decir que daba ejemplo de humildad no responde tampoco a la grandeza del acontecimiento. El bautismo de Jesús es su Pentecostés personal, el descenso del Espíritu

Santo y la Epifanía trinitaria: «En el momento de tu bautismo en el Jordán, Señor, se manifestó la adoración que se debe a la Trinidad» (tropario de la fiesta). De esta plenitud surge el sacramento del bautismo en el nombre de Jesús, y esta palabra se precisa inmediatamente en la fórmula bautismal plenaria: «En el Nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo». Los textos litúrgicos llaman a la fiesta «el gran Año Nuevo», pues «el universo se renueva en la luz de la Trinidad». Precisamente los Obispos escogen ese momento para anunciar a las iglesias el tiempo de la gran cuaresma y la fecha de la celebración de la Pascua.

El icono de la Epifanía reproduce el relato evangélico, pero añade algunos detalles tomados de la liturgia de la fiesta y muestra lo que Juan habría podido contar. Sobre el icono, el fragmento de un círculo representa los cielos que se abren, y a veces de un pliegue, que parece la franja de una nube, sale la mano del Padre que bendice. De ese círculo salen rayos de luz, atributo del Espíritu Santo, que iluminan la Paloma. Reminiscencia de las palabras iniciales «Que se haga la Luz», la «energía manifestadora» del Espíritu revela al Dios trinitario: «La Trinidad, nuestro Dios, se nos ha manifestado sin división». Cristo ha venido para ser la luz del mundo que «ilumina a los que habitaban en las tinieblas» (*Mat* 4, 16), de ahí el nombre de «Fiesta de las luces»<sup>7</sup>. «Mientras Jesús se sumergía en el agua, el fuego se encendió en el Jordán»<sup>8</sup>: éste es el Pentecostés del Señor, y el Verbo prefigurado por la «columna de luz» nos muestra que el bautismo es *iluminación*, nacimiento del ser a la luz divina.

Antaño, en la vigilia de la fiesta, tenía lugar el bautismo de los catecúmenos y el templo estaba inundado de luz,

---

<sup>7</sup> SAN GREGORIO NACIANCENO, *Or.* XI, 46; *Or.* XL, 24.

<sup>8</sup> TATIEN, *Diatessaron*, 88, 3; cf. *Evangelio de los Nazarenos*.

símbolo de iniciación en el conocimiento de Dios. El testigo de esta luz, san Juan, ha sintonizado con el acontecimiento, pues él mismo es «la lámpara encendida y brillante» y la gente venía «a gozar de su luz» (Jn 5, 35).

El descenso del Espíritu Santo en forma de Paloma traduce el movimiento del Padre que va hacia su Hijo. Por otra parte se explica, según los Padres<sup>9</sup>, por la analogía con el diluvio y con la paloma con la rama de olivo, signo de la paz. El Espíritu Santo planeando sobre las aguas primordiales ha suscitado la vida, al igual que planeando sobre las aguas del Jordán suscita el segundo nacimiento de la nueva criatura.

Cristo está representado de pie en el fondo del agua, «recubierto por las aguas del Jordán». Desde el comienzo de su misión, Jesús afronta los acontecimientos cósmicos que encierran los poderes tenebrosos: el agua, el aire y el desierto. La travesía del Mar Rojo es uno de los símbolos del bautismo: la victoria de Dios sobre el dragón del mar, el monstruo Rahab. Un idiomelo de la fiesta hace oír al Señor diciendo a Juan Bautista: «Profeta, ven a bautizarme... Tengo prisa en hacer perecer al enemigo escondido en las aguas, el príncipe de las tinieblas, para librar al mundo de sus redes otorgándole la vida eterna». De esta manera, entrando en el Jordán, el Señor purifica las aguas: «Hoy las aguas del Jordán se han vuelto remedio y todas las criaturas son regadas por olas místicas...» (*oración de san Sofronio*). Todo el universo recibe su santificación: «Cristo es bautizado; sale del agua y con Él vuelve a levantar el mundo» (*idiomelo de Cosmas*). «Él rompe la cabeza de los dragones y vuelve a crear a Adán»; es la recreación del ser humano, su regeneración en el *lavacrum*

---

<sup>9</sup> SAN JUAN DAMASCENO, *De Fide Ort.*, III, 16.

purificador del sacramento. Dídimo el Ciego<sup>10</sup> precisa: «Dios me ha dado por Madre la fuente bautismal (Iglesia), por Padre el Altísimo, por hermano el Señor bautizado por todos nosotros».

En el icono, con su mano derecha Cristo bendice las aguas y las prepara para hacerlas aguas del bautismo, a las que santifica con su propia inmersión. El agua cambia de significado: antes imagen de la muerte (diluvio), es ahora «la fuente de la vida» (*Apoc* 21, 6; *Jn* 4, 14). Sacramentalmente, el agua del bautismo recibe el valor de la sangre de Cristo.

A los pies del Señor, en las aguas del Jordán, el icono muestra dos figurillas humanas, ilustración de los textos veterotestamentarios que forman parte del oficio: «Viole el mar y huyó; y el Jordán se echó para atrás» (*Sal* 114, 3). El tropario (tono 4) explica: «El Jordán se echó para atrás antaño por el manto de Eliseo, y las aguas se dividieron, dejando un paso seco, a imagen verdadera del bautismo por el cual atravesamos el curso de la vida». Imagen simbólica que habla de la *metanoia* aún visible de la naturaleza cósmica, del viraje de su ontología. La bendición «de la naturaleza acuática» santifica el principio mismo de la vida terrestre. Por eso, después de la liturgia divina, tiene lugar la «gran bendición de las aguas» (de un río, de una fuente o simplemente de un recipiente colocado en la iglesia).

Al hablar de las aguas no santificadas, imagen de la muerte-diluvio, la liturgia las llama «tumba líquida», *hudatostrôtos taphos*. En efecto, el icono muestra a Jesús entrando en las aguas como en una tumba líquida. Esta tiene la forma de una caverna sombría (imagen iconográfica del

---

<sup>10</sup> P.G. 39, 692 B.

infierno) que contiene *todo el cuerpo* del Señor (imagen del entierro, reproducida en el sacramento del bautismo por *inmersión total*, símbolo del *triduum* pascual), para «arrancar al jefe de nuestra raza de la estancia tenebrosa». Continuando el simbolismo anticipador de la Natividad, el icono de la Epifanía muestra el predescenso de Cristo a los infiernos: «Habiendo bajado a las aguas, ató al fuerte»<sup>11</sup>. San Juan Crisóstomo comenta: «La inmersión y la emergencia son la imagen del descenso a los infiernos y de la resurrección»<sup>12</sup>.

Cristo ha sido representado desnudo, se ha vestido con la desnudez adánica y así da a la humanidad su vestido paradisiaco de gloria. Para mostrar su soberana iniciativa, ha sido representado caminando o dando un paso hacia san Juan: acude libremente e inclina la cabeza. Juan se asusta: «¡soy yo quien necesita ser bautizado por ti, y tú vienes a mí!...» Jesús le ordena: «déjame ahora». Juan extiende la mano derecha en un gesto ritual, en la mano izquierda sostiene un rollo, texto de su predicación.

Los ángeles de la Encarnación están en actitud de adoración, y sus manos cubiertas en signo de veneración. Simbolizan también e ilustran las palabras de san Pablo (*Gál 3, 27*): «Vosotros que habéis sido bautizados en Cristo, os habéis vestido de Cristo...»

---

<sup>11</sup> SAN CIRILO DE JERUSALEN, P.G. 33, 441 B.

<sup>12</sup> *Hom. 1 Cor. 40*; P.G. 61, 34 B.

## CAPITULO V

# El icono de la transfiguración del Señor

En la luneta central de Santa Sofía, en Constantinopla, Cristo sostiene el evangelio abierto en las palabras «Yo soy la Luz del mundo». La teognosia de los Padres, fuertemente marcada por la escatología, se centra naturalmente en la Transfiguración, la Resurrección y la Parusía del Señor. En esta visión el tema de la luz está puesto de relieve de manera sobrecogedora. Como un relámpago, atraviesa la iconografía oriental, se sitúa en su elemento y hace de ella una grandiosa «mística solar». Antiguamente, todo iconógrafo-monje comenzaba su «arte divino» pintando el icono de la Transfiguración. Esta iniciación viva y directa enseñaba ante todo que el icono se pinta no tanto con los colores como con la luz tabórica. Según la tradición, la presencia conductora del Espíritu Santo se manifiesta precisamente en la luminosidad del mismo icono, suprimiendo ésta cualquier fuente definida de luz en una composición iconográfica.

La liturgia de san Juan Crisóstomo se termina con la confesión que canta toda la asamblea: «hemos recibido el Espíritu celeste, hemos visto la luz verdadera», la hemos visto pues hemos recibido el Espíritu. No es lirismo poético, sino la afirmación plena y fuerte de lo auténticamente

vivido: hemos visto realmente la luz. Por eso san Simeón el Nuevo Teólogo declara en un sermón: «Dios es Luz y los que Él hace dignos de verle lo ven como Luz... Aquellos que no han visto esta Luz, no han visto a Dios, pues Dios es Luz...»

El Señor prepara muy particularmente a sus discípulos para la visión inminente y lo hace en términos bastante enigmáticos, lo cual subraya la importancia última del acontecimiento: «En verdad os digo que algunos de los aquí presentes no gustarán la muerte hasta que vean venir en poder el reino de Dios» (Mc 9, 1), y más precisamente: «antes de haber visto al Hijo del hombre venir en su Reino» (Mt 16, 28). Efectivamente, los apóstoles Pedro, Santiago y Juan han sido escogidos, en vida, como «testigos oculares de su *majestad*... Estábamos con El en la montaña santa» (2 Pe 1, 16-18).

«Se transfiguró ante ellos: su rostro resplandecía como el sol, y sus vestidos se hicieron deslumbrantes como la luz». Moisés y Elías estaban a su lado. «Una nube resplandeciente los cubrió con su sombra, y una voz desde la nube decía: 'Este es mi Hijo amado, en quien tengo mi complacencia...'» (Mt 17, 1-8).

San Gregorio Nacianceno<sup>1</sup> y san Juan Damasceno<sup>2</sup> expresan una tradición unánime: la luz revelada a los apóstoles era la manifestación del «esplendor divino», «gloria intemporal» e «increada». Vemos bien que se trata de la visión de Dios y por eso la Transfiguración del Señor se sitúa en el centro de la teología contemplativa de los Padres. San Gregorio Palamas busca precisiones doctrinales y da una fórmula incisiva y fundamental para el Oriente:

---

<sup>1</sup> Sermón 40, sobre el Bautismo; P.G. 36, 365.

<sup>2</sup> Homilía sobre la Transfiguración, P.G. 96, 552.



«Dios es llamado Luz no por su Esencia, sino por su Energía»<sup>3</sup>.

Llegada con Juan Clímaco, Simeón el Nuevo Teólogo, Gregorio el Sinaíta, sólo con Gregorio Palamas, su portavoz, se ha pronunciado plenamente la tradición hesicasta acerca de la *naturaleza de la comunión entre Dios y el hombre*. Los Concilios (1341, 1347, 1351-52) reunidos en Constantinopla consagran su doctrina como la expresión más correcta de la enseñanza dogmática de la Iglesia, en particular con el Tomo sinodal de 1351.

La «superesencia» divina es radicalmente transcendente al hombre y obliga a una afirmación antinómica, pero nunca contradictoria, de la absoluta inaccesibilidad de Dios en sí, y, por otra parte, de sus manifestaciones participables, de sus operaciones inmanentes en el mundo. Dios «sale» en sus energías y allí está totalmente presente. Son dos modos de existencia y de presencia de Dios: en su esencia transcendente y en sus energías inmanentes. La energía nunca es una parte de Dios, sino que es Dios en su revelación sin que pierda nada de la «no salida» radical de su esencia. Las energías son comunes a las Hipóstasis de la Trinidad, son increadas y accesibles a la criatura. La distinción-identidad de la esencia y de la energía no afecta de ninguna manera a la unidad, indivisibilidad y simplicidad divinas, así como la distinción entre las Hipóstasis no hace de Dios un compuesto. Incluso san Agustín se ve obligado a llamar a Dios *simpliciter multiplex*<sup>4</sup>. Dios es más que el ser, sobre todo bajo una forma lógica, pues es el creador de toda forma, y por eso se encuentra por encima y más allá de todo concepto. La simplicidad de Dios es «otra», diferente de nuestra idea antropomorfa de simplicidad. Ya

---

<sup>3</sup> *Contra Akindynos*, P.G. 150, 893.

<sup>4</sup> *De civit. Dei*, 12, 18.

todo el dogma es antinómico, metalógico, pero nunca contradictorio.

La afirmación fundamental: la transcendencia de la esencia inaccesible y la inmanencia de las energías participables, de las operaciones, de la gracia, no es una abstracción, si determina toda la teología oriental es por ser una cuestión de vida o muerte, pues está en el corazón de la economía divina de la salvación, de la realidad misma de la comunión entre Dios y el hombre. En efecto, el hombre no puede participar en la esencia misma de Dios (en ese caso sería Dios), y por otra parte toda comunión con un elemento creado (gracia creada) no es comunión con Dios. El hombre entra en la comunión más real con las energías divinas, y, como en el misterio eucarístico, con una parcela recibe a Dios entero. La comunión no es ni sustancial (panteísmo) ni hipostática (el único caso es el de Cristo), sino *energética* y en sus energías Dios se hace totalmente presente.

Esta comunión sobrepasa tanto lo inteligible como lo sensible y permite al ser entero del hombre participar en la vida divina; el cuerpo también tiene la experiencia de las cosas divinas, dice Palamas. Por eso se puede ver a Dios con los ojos «transformados por el poder del Espíritu». Según san Pablo (Col 2, 9), «toda la plenitud de la divinidad habita corporalmente» en la humanidad de Cristo, «antorcha de cristal» a través de la cual resplandece la luz de la Trinidad. En el relato evangélico brota del Cristo Transfigurado. Pero la transfiguración es, de hecho, la de los apóstoles, quienes, por un momento, «pasaron de la carne al Espíritu», y recibieron la gracia de ver la humanidad de Cristo como un cuerpo de luz, de contemplar la gloria del Señor escondida en su *kénosis* y bruscamente desvelada a sus ojos abiertos. Esta luz es la energía en la cual Dios se da por entero y su visión constituye el «cara a

cara», misterio del Octavo Día y estado de deificación. Posee «el valor de la segunda venida de Cristo... y el Señor en los Evangelios la llama *Reino de Dios*»<sup>5</sup>.

El icono nos hace ver a Cristo aparecido a los apóstoles bajo la «forma de Dios», como una de las Hipóstasis de la Trinidad, y esta aparición constituye una Teofanía trinitaria, con la voz del Padre y el Espíritu Santo en la nube luminosa. «Luz inmutable del Padre, oh Verbo, en tu fulgurante luz hemos visto hoy, en el Tabor, la luz que es el Padre y la luz que es el Espíritu iluminando a toda criatura» (*Maitines, Exapostilario automelo*). Los acontecimientos cercanos proyectan su luz por anticipación; ese es el sentido de las palabras del Señor antes de su Pasión: «Ahora ha sido glorificado el Hijo del hombre y Dios ha sido glorificado en El» (*Jn 13, 31*), «Llegó entonces una voz del cielo: Lo glorifiqué y de nuevo lo glorificaré» (*Jn 12, 28*).

El *Kontakion* de la fiesta precisa que la gloria se muestra a los discípulos «a cada uno según su capacidad», a medida de su receptividad. Cristo conversa con Moisés y Elías de su futura Pasión; para no inducir a los apóstoles a la tentación por la dura prueba de la cruz, aparece en el resplandor de su gloria divina. El Padre testifica la divina filiación de Cristo para que los apóstoles «comprendan que la pasión era voluntaria» y se den cuenta de que el Señor es «en verdad el esplendor del Padre».

El icono muestra a los discípulos precipitados de la cumbre escarpada, consternados y aterrados por la visión fulgurante. A menudo, Pedro, a la derecha, arrodillado, levanta la mano para protegerse de la luz; Juan, en medio, cae volviendo la espalda a la luz; Santiago, a la izquierda, huye o se queda boquiabierto.

---

<sup>5</sup> Citado por J. Meyendorff, GREGORIO PALAMAS, *Defensa de los santos hesicastas*, Lovaina, p. 166.

El contraste deseado llama poderosamente la atención. Opone a Cristo como inmobilizado en la Paz transcendente que emana de sí, baña las figuras inclinadas de Moisés y Elías y forma el círculo perfecto del más allá, con el dinamismo agitado de los apóstoles, abajo, todavía muy humanos ante la Revelación que los turba y hace caer en tierra. Esta oposición subraya admirablemente, con sus propios medios artísticos, el carácter increado de la luz de la Transfiguración.

Maravillado por la visión, san Pedro quería «plantar las tiendas», instalarse en la Parusía, en el Reino, antes del fin de la historia. Es una tentación evidente y san Gregorio Palamas vuelve varias veces sobre el sentido de la historia como una escena inmensa de la economía de la salvación. El mundo entero está destinado al Reino, debe ser transfigurado en «nueva tierra». El hombre, en cierto sentido, dice, es superior al ángel porque es *espíritu encarnado*, porque vive en continuidad estrecha con el cosmos, contiene toda la creación y condiciona su estado. La naturaleza gime (*Rom 8*) y espera ser liberada, salvada en el hombre cristificado, en definitiva, dueño y señor del universo. «El hombre verdadero, dice Palamas, cuando la luz le sirve de camino, se eleva sobre las cimas eternas; contempla las realidades metacósmicas, *sin separarse de la materia* que lo acompaña desde el principio... llevando a Dios, a través de él, *todo el conjunto* de la creación». Vemos por qué la pregunta de Pedro no ha recibido respuesta; la Resurrección y el Reino vienen por la Cruz y es necesario atraer hacia ella «todo el conjunto de la creación». Tras la breve irrupción del Octavo Día, hay que reemprender la misión apostólica a su luz, reencontrar el mundo y descender a su infierno.

«¿Acaso no es evidente, escribe Palamas, que no hay más que una sola y única luz divina: la que los apóstoles vieron en el Tabor, la que las almas purificadas contem-

plan desde ahora y que es la realidad misma de los bienes eternos venideros? Este es el motivo por el que el gran Basilio ha dicho que la luz que brota del Tabor, en el momento de la Transfiguración del Señor, era el preludio de la gloria de Cristo en su segunda venida»<sup>6</sup>

De este modo el icono de la Transfiguración aparece como el preludio del icono de la Parusía, y podemos contemplarlo en la actitud de los apóstoles «aterrados» y recibirlo «según nuestra capacidad». Cuanto más misterioso se revela Dios, más envuelve al hombre con su «proximidad ardiente». Dios se da a los hombres según su sed, dicen los espirituales. A algunos, que no pueden beber más, sólo les da una gota. Pero a Él le gustaría dar oleadas enteras, para que, a su vez, los cristianos puedan desalterar el mundo...

Cristo está en el centro de un diagrama llamado gloria oval, formado por círculos concéntricos, totalidad de las esferas del universo creado. Según el *Ars Magna*, las tres esferas contienen todos los misterios de la creación divina. Un pentáculo, inscrito a menudo en el centro de la gloria oval, representa la «nube luminosa», signo del Espíritu Santo y fuente transcendente de las energías divinas. Moisés y Elías simbolizan la ley y los profetas, como también los muertos (Moisés) y los vivos (Elías, llevado al cielo en un carro de fuego). Más conforme al icono, la explicación (vísperas, versos del tono 1) de que los dos son grandes videntes de la Antigua Alianza (visión de Dios en el Sinaí y en el Carmelo).

Los israelitas cantaban subiendo el monte Sión el salmo *Judica me*: «Envíame tu luz y tu verdad: ellas me guiarán y me conducirán a Tu montaña santa...» La montaña santa

---

<sup>6</sup> Tr. 1, 3, §43. Citado por MEYENDORFF, *Introducción al estudio de Gregorio Palamas*, p. 268.

constituye un elemento esencial del paisaje bíblico. La iconografía muestra a menudo a Cristo de pie o sentado en la cumbre de la montaña de donde nacen ríos paradisiacos, donde brota la Fuente de la vida que se divide en cuatro brazos. Nuevo Adán, Cristo restaura la naturaleza conforme a la visión de Dios: «Quien dice 'Yo soy el que soy' se ha trasfigurado hoy en el Tabor para mostrar en sí la naturaleza humana revestida de la belleza original de su arquetipo». «La montaña se cubrió de luz... los cielos se estremecían y la tierra temblaba al contemplar al Señor de gloria. Todo muestra júbilo hoy, pues en la luz divina resplandece toda la naturaleza. Por eso exclama con alegría: Cristo se ha transfigurado, Él, el Salvador del mundo» (*idiomelos de Cosmas y de Anatole, en las vísperas*).

«Estamos muy bien aquí», dice san Pedro. Expresa su arrebató al encontrarse en el estado inicial del mundo cuando Dios, al contemplarlo, «vio que era bello». Así es como Dios ha creado el mundo, aunque su verdad permanezca aún escondida. Sin embargo, el velo se ha levantado en la cima del Tabor y los discípulos antes de aterrorizarse han experimentado el gozo perfecto.

El icono es más que un arte. La distancia entre estas dos visiones es tan grande que hay que seguir el consejo litúrgico: «que toda carne se calle» y entonces, en un recogimiento silencioso, los ojos se abren y el icono se anima y hace sensible su mensaje secreto, como la luz de la Transfiguración apareció a los tres apóstoles escogidos por el Señor. Un resplandor semejante, la imagen del mundo futuro, nos alcanza como una verdadera Fiesta de la Belleza. Ahora bien, Cristo conversa con Moisés y Elías y les habla de su Pasión, de la *Belleza crucificada*, pero, precisamente porque es crucificada, resplandece más aún. El Amor, incluso en Dios, sólo puede ser sacrificial; por lo tanto, la Cruz y el camino de la Cruz que el mundo actual

sigue tras los pasos de Cristo; no obstante, la Cruz, y este es el mensaje secreto del icono, resplandece ya con la luz de la mañana de Pascua.

## CAPITULO VI

### El icono de la crucifixión

«El Cordero crucificado antes de la creación del mundo» entra en la Historia para ser crucificado bajo Poncio Pilato, en Jerusalén. El Unico, sin mancha ni sombra, viene al mundo envenenado por el pecado. La hostilidad, el *odio ontológico* del Pervertido hacia el Santo, el Puro, el Inocente, alcanza tal intensidad que la Cruz se hace evidente, inexorable: «El Hijo del hombre será entregado en manos de los *pecadores*» (Mt 26, 45), también en manos del «dios de este mundo»...

En su Encarnación, el Verbo tomó la totalidad de la naturaleza humana, todos y cada uno se encuentran en ella. El primero y el segundo Adán constituyen dos polos, dos centros que coexisten en la humanidad total y en cada hombre. «Donde está tu tesoro, allí estará tu corazón» (Mt 6, 21), cada uno puede libremente escoger su eje existencial. El fundamento objetivo y universal de la salvación se aplica a todo el género humano, pero la salvación culmina efectivamente, es asumida personalmente, nominativamente, en la libre opción de cada uno; ahí reside el drama inmenso del mismo Dios. «Dios lo puede todo, menos obligar al hombre a que lo ame», dice el célebre axioma de los Padres de la Iglesia...



El Hijo de Dios se presenta ante su Padre como «Hijo del Hombre». El segundo Adán se identifica con el primero y se hunde, en Getsemaní, en la noche mortal de la angustia: «Ahora mi alma se siente turbada... ¡Mas para esto he llegado a esta hora!» (Jn 12, 27). Cristo se hace el *sujeto del pecado* libremente aceptado. *Ecce Homo*, y por otra parte: «ya no soy yo el que vive, es Cristo el que vive en mí», los Yo humanos de los dos Adán coinciden, se identifican. Es el «amor loco» (*mánikon éros* según la expresión de Nicolás Cabasilas) del Dios-Hombre, su amor-límite para con su hermano caído.

El Padre tiende el cáliz de las iniquidades humanas a su Hijo, le obliga a sobrepasar el sobrecogimiento, el pavor de su esencia humana no ante el sufrimiento físico sino frente a la carga aplastante del Pecado universal, frente al paso misterioso y temible por las puertas de la muerte. Su grito de «alejar el cáliz» no fue atendido por el Padre, su libertad humana debía aceptar la Cruz.

«El Padre es el Amor que crucifica, el Hijo es el Amor crucificado, el Espíritu Santo es el poder invencible de la Cruz», ha dicho magníficamente el Metropolitano de Moscú, Filaretos. En cierto sentido, es la Crucifixión común en la que cada Persona de la Trinidad tiene su propia manera de participar en el Misterio y que el icono de la Trinidad de Rublëv nos muestra sobrecogido, silenciosamente, misteriosamente. ¿Antropomorfismo que introduciría el Teopasquismo en la inmutable eternidad de Dios? Está claro que no. Los Padres han visto bien la antinomia de Dios mismo. Dios es más que un Absoluto, pues es absolutamente Él mismo y el Otro mismo: el Dios Hombre, y el nombre de Dios es relativo al Mundo. Cómo Dios puede ser a la vez absoluto y relativo, Dios *de* la Historia y Dios *en* la Historia, es el misterio de su Amor que trasciende su propia transcendencia y debe ser venerado, en el silen-

cio, temblando... El sufrimiento de la naturaleza humana de Cristo se siente en su Hipóstasis y por eso posee su equivalente en la unidad trinitaria de Dios. Todo el canon eucarístico con la epiclesis se dirige a la Trinidad, es la obra de la Trinidad.

«El Espíritu Santo es el gozo en el que los Tres se complacen juntos». Pero el grito que sonó en la Cruz: «Padre, por qué me has abandonado», quiere decir que el Espíritu ya no une el Hijo al Padre; el «Dador de Vida» abandona al Hijo como lo ha abandonado el Padre. El Espíritu Santo se hace el Sufrimiento inefable allí donde se unen los Tres. El Padre se priva del Hijo y el Hijo pasa, como en un instante de eternidad, por lo infinito divino de la soledad. El Espíritu Santo, amor recíproco del Padre y del Hijo, se ofrece en sacrificio, se apropia a su manera de la Cruz para hacerse «el poder invencible de la Cruz»...

El admirable icono de Rublëv muestra al Gran Sacerdote que ofrece el sacrificio, simbolizado por el cáliz sobre el altar de la Trinidad, pues «Dios ha amado tanto al mundo, que le ha dado a su único Hijo...»

¿Cómo puede el hombre comprender el Amor que está a la medida de Dios? Para Cristo aceptar la Cruz significa introducir en el interior de sí, *por compasión*, el Pecado del mundo como suyo propio... La Cruz ha hecho culminar el abismo de la inocencia y el abismo de las tinieblas en el mismo grito: *Abba Padre*...

En la *kénosis* la divinidad se calla y la humanidad grita. Dios toma en sí la respuesta a su propia Justicia, asume la consecuencia última de su acto de creación. El Amor toma en sí el Pecado del mundo para perdonar a cada pecador...

«Llega el príncipe de este mundo, que nada puede contra mí» (Jn 14, 30). «El Padre me ama porque doy mi vida... Nadie me la quita, sino que la doy yo mismo... Tal es el

mandato que del Padre he recibido» (Jn 10, 17-18). En algunos iconos se ve al «Hombre de dolor» transfigurando en sí mismo todo el sufrimiento humano, al *Elkómenos* subir de sí mismo la escalera apoyada en la cruz... «Esta es vuestra hora y el poder de las tinieblas» (Lc 22, 53). Es una violencia, unos ultrajes y una muerte aceptados libremente.

Dios pide a Abraham el sacrificio de su hijo *sin ninguna garantía*. Sin tal aceptación total situada más allá de toda garantía, la fe de Abraham no habría alcanzado su última verdad, su grado *agónico*. El texto tan conmovedor de la Epístola a los Hebreos (11, 31-39) describe el destino eminentemente trágico de los profetas. Se da ahí toda una teología del fracaso y de la decepción, pero a su luz esos fracasos se revelan como los mayores logros: «en efecto, Dios había pensado para nosotros algo mejor»... mejor que un aparente logro. Y es que la existencia de los profetas es una prefiguración y se identifica con el trágico destino de Dios en el mundo. «El Cordero inmolado desde la fundación del mundo» fue suspendido por encima del abismo «sin forma ni contenido», lo cual quizá quiera decir también que desprovisto de toda garantía. Las teodiceas optimistas construyen siempre el sistema rectilíneo y racionalista de los amigos de Job. Ahora bien, la libertad humana, «la segunda libertad», como dicen los Padres, para ser verdadera, es decir, a imagen divina, debería ser imprevisible incluso para Dios, precisamente por su libre decisión de echar sobre su Omnisciencia el velo de su *kénosis*. Dios deja la cumbre de su silencio y arriesga la apuesta insensata que ha hecho su Amor. En la Cruz, Dios contra Dios, toma partido por el hombre. Sacrifica a su Hijo sin que ningún Ángel detenga su muerte, y como una

especie de garantía: «cuando venga el Hijo del hombre, ¿encontrará fe en la tierra»?... (Lc 18, 8)

La Cruz vivificante es la única respuesta al proceso del ateísmo en el reino del mal. Se puede aplicar a Dios la noción más paradójica, la de la *debilidad*, que significa la salvación mediante el libre amor: «Dios se presenta y declara su amor, y pide que le paguen con la misma moneda; ...rechazado, espera a la puerta... Por todo el bien que nos ha hecho no pide a cambio más que nuestro amor; como pago de nuestro amor, nos perdona todas nuestras deudas»<sup>1</sup>.

Frente al sufrimiento, frente a toda forma del mal, la única respuesta adecuada es decir que «Dios es débil» y que no puede sino sufrir con nosotros. Débil, en efecto, no en su omnipotencia, sino en su Amor crucificado...

En la Cruz Cristo ha asumido la mortalidad misma. El poder de la muerte está en su autonomía, pero Cristo da su muerte al Padre, y por eso en Cristo es la muerte la que muere: «por la muerte ha vencido a la muerte». «Desde entonces ningún hombre muere ya solo»<sup>2</sup>; Cristo muere con él para resucitarlo con Él.

Hacia el siglo XI, en Bizancio<sup>3</sup>, en los iconos, el Cristo vestido con una túnica de mangas cortas, vivo, con los ojos abiertos, erguido en la cruz, herencia transmitida de Palestina, de Siria y Capadocia, se sustituye por el Cristo desnudo y muerto, con la cabeza inclinada y el cuerpo

---

<sup>1</sup> NICOLAS CABASILAS, *La vida en Jesucristo*, VI.

<sup>2</sup> El padre Sergio Bulgakov, en su *Sofiología de la muerte*, describe su experiencia conmovedora, durante una enfermedad grave, de esta co-muerte, de esta muerte con Cristo.

<sup>3</sup> Ver manuscrito pintado en el monasterio de Stoudios en 1066, British Museum, adic. 19.352.

ligeramente flexionado. El cuerpo está desnudo, salvo un lienzo blanco que cubre sus caderas; la elegancia de sus pliegues se añade a la belleza de la línea. Los ojos cerrados indican la verdadera muerte, y, al mismo tiempo, el rostro, inclinado hacia la *Theotókos*, traduce más bien un profundo sueño, que transmite la verdad dogmática de la incorruptibilidad del cuerpo en la muerte: «La vida se ha dormido y el infierno tiembla de espanto» (*oficio del Sábado Santo, versos del tono 2*)<sup>4</sup>.

El Crucificado en Oriente nunca presenta el realismo de la carne agotada y muerta, ni del dolorismo de la agonía. Muerto y sosegado, no ha perdido nada de su nobleza real y conserva siempre su majestad, como dice san Juan Crisóstomo<sup>5</sup>: «Lo veo crucificado y lo llamo Rey».

La cruz es de tres travesaños. El inferior, bajo los pies del Señor, está ligeramente inclinado. Ese *scabellum pedum* (*Hech 2, 35; Sal 109*), por un lado inclinado hacia abajo, representa el destino del ladrón de la izquierda, y el otro, inclinado hacia arriba, el destino del ladrón de la derecha. El tropario de Nona compara la cruz con una balanza del destino. «Balanza de justicia» y brecha de eternidad, la cruz está en medio como el guión que une misteriosamente el Reino y el infierno.

---

<sup>4</sup> A veces se ve el chorro de sangre que fue un signo de vida persistente: «la sangre y el agua han manado calientes del cuerpo del Señor, incluso después de su muerte», recuerda el Concilio Quinisecto en su Canon 32. De esta doctrina se desprende el rito del *Zeón* de la liturgia bizantina: se añade un poco de agua caliente a la sangre de Cristo, que es sangre viva, cálida, pneumatizada.

<sup>5</sup> P.G. 49, 413.

El icono de la Crucifixión hace ver en la rama vertical de la cruz el *descensus* y el *ascensus* del Verbo. «Cristo en la cruz, dice Santiago de Saroug<sup>6</sup>, se sostenía sobre la tierra, como sobre una escalera rica en escalones». La cruz es «el árbol de la vida plantado en el Calvario»<sup>7</sup>, el lugar del gran «combate cósmico». Los *Hechos* de Andrés precisan: «Una parte está plantada en la tierra para reunir las cosas que están en la tierra y en los infiernos con las cosas celestes». Por eso, en los iconos, el pie de la cruz se hunde en una cueva negra donde yace la cabeza de Adán<sup>8</sup>, siendo el Gólgota el «lugar de la calavera» (Jn 19, 17). Este detalle simbólico muestra la cabeza del primer Adán, y en él a toda la humanidad, regada por la sangre de Cristo.

El fondo arquitectónico muestra los muros de Jerusalén. Cristo ha sufrido fuera de los muros de la ciudad y los fieles deben seguirle, «pues no tenemos aquí ciudad permanente» (Hebr 13, 11-14). En lo alto, el fondo claro del cielo subraya, según san Atanasio y san Juan Crisóstomo, el alcance cósmico de la cruz que purificó los aires de los poderes demoníacos<sup>9</sup>.

El color pálido del cuerpo lo empuja en la profundidad y por contraste pone de relieve la cruz oscura de la pasión. La cruz está plantada sólidamente en el suelo, mientras que el cuerpo suspendido forma una noble curva que lo despoja del peso, lo hace ligero y como aéreo. El cuerpo se acerca a la Virgen, que se mantiene siempre a la derecha de la cruz y parece lanzarse hacia su Hijo. Su mano derecha señala la cruz, su mano izquierda, con su inmovilidad, subraya el movimiento de la derecha, los dedos están cer-

---

<sup>6</sup> *Hom.* sobre la visión de Jacob, 95.

<sup>7</sup> Oficio de la Exaltación de la Cruz.

<sup>8</sup> ORIGENES, in *Mat.*; P.G. 91, 1.309 B.

<sup>9</sup> *De la Encarnación*; P.G. 25, 140 A C; *Sobre la Cruz*; P.G. 9, 49, 408-9.

ca de la garganta como para deshacer su contracción, provocada por un dolor indecible. Así, de una mano a otra solamente pasa la voz trágica del silencio. La Madre no puede moverse, está fija en el dolor y su alma traspasada por la espada. Con sus vestidos oscuros, parece como alejada del cuerpo pálido y como irreal de su Hijo.

Juan, con vestidos más claros, se encuentra a la izquierda y un poco alejado de la cruz. Su mano, igual que la cabeza ligeramente inclinada, parece dirigir sus pensamientos hacia el Señor. Mira delante de él, su mirada está perdida o vuelta hacia adentro, y contemplativo medita el misterio de la Pasión.

El Salvador en cruz no es simplemente un Cristo muerto, es el *Kyrios*, Dueño de su propia muerte y Señor de su vida. No ha sufrido de hecho ninguna alteración por su Pasión. Sigue siendo el Verbo, la Vida eterna que se abandona a la muerte y la sobrepasa. «Cuando fuiste crucificado, oh Cristo, la creación entera ante este espectáculo se estremeció de horror y los cimientos de la tierra temblaron ante tu poder».

El Dios-Hombre aparece en su doble e inseparable dimensión: con Dios por encima, con la humanidad por debajo. Unos ángeles se ciernen sobre la cruz: es el cielo; y los personajes al pie de la cruz, una santa mujer y el centurión Longinos, simbolizan la humanidad.

Al contemplar el icono pensamos en la hermosa reflexión de Nicolás Cabasilas: «En función de Cristo ha sido creado el corazón humano, cofre inmenso y suficientemente amplio para contener a Dios mismo... El ojo ha sido creado para la luz, el oído para los sonidos, todas las cosas

para su fin, y el deseo del alma para lanzarse hacia Cristo»<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *La vida en Jesucristo*, tr. por Broussaleux, p. 79.



## CAPITULO VII

# Los iconos de la resurrección de Cristo

«Tomó la descendencia de Abraham. Por eso hubo de *asemejarse* en todo a sus hermanos» (*Hebr 2, 16-17*). La muerte voluntaria del Señor es el último y más trágicamente sonoro acorde de su unidad conyugal con la humanidad, mas no por eso punto final de su ministerio terrestre. «Ese día lo señaló misteriosamente Moisés cuando dijo: *y el Señor bendijo el séptimo día*. Porque el sábado bendito es el día del descanso, el día en que el Hijo ha descansado de todas sus obras» (*Maitines del Sábado Santo*). El silencio del gran sábado cae sobre el último Misterio.

«Semejante» a los hombres, semejante al estado de Adán antes de la caída, la humanidad de Cristo, sin ser mortal, no tenía aún el poder efectivo de la inmortalidad. Pero aceptando su propia muerte *libremente*, Cristo asume la *mortalidad* misma; muere con todos los hombres, pero la humanidad entera se vuelve a encontrar así en la muerte de Cristo que sufre en su Pasión el sufrimiento de todos: «gustó la muerte por todos» (*Hebr 2, 9*).

En la muerte de todo hombre, el ser humano se desintegra, el espíritu con el alma se separan del cuerpo que, convertido en tierra, «vuelve a la tierra». También Cristo

«entrega su espíritu», pero «su alma no ha sido abandonada en la morada de los muertos» (*Hech 2, 34*). En este estado misterioso de ultratumba, la unión de las dos naturalezas en la única Hipóstasis del Verbo permanece sin cambio: «Oh Cristo, estás en la tumba con la carne, en el infierno con el alma, en el paraíso con el ladrón, en el trono con el Padre y el Espíritu» (*Antífona de Pascua*). El Hijo de Dios es siempre el Hijo del Hombre: Dios-Hombre, la muerte no separa las naturalezas divina y humana. Incluso, ni con el cuerpo se rompe el lazo de su Hipóstasis, y por eso su carne no es víctima de la corrupción. Sin embargo, Cristo experimenta la *verdadera muerte*, aunque violenta y contra natura, y su alma desciende a los infiernos.

La muerte de todo hombre, su vuelta a la tierra y la corrupción de su cuerpo, manifiestan el principio mismo de la *mortalidad*, consecuencia directa e inevitable del pecado. Ahora bien, no siendo mortal la humanidad de Cristo, su muerte era *voluntaria* y por eso era ya el comienzo de la victoria: «por la muerte ha vencido a la muerte».

«He llevado a cabo la obra que me encomendaste realizar, y ahora, glorifícame, Padre, cerca de ti mismo con la gloria que tuve cerca de ti antes de que el mundo existiese» (*Jn 17, 4-5*), dice solemnemente Cristo en su oración sacerdotal. Es la terminación de la *kénosis* y la entrada en la gloria de siempre. El Pecado se ha clavado en la Cruz y «el muro de separación ha sido derribado» (*Ef 2, 14*). Y ahora el Padre responde a la oración del Hijo, a su epiclesis final, «lo ha resucitado de entre los muertos y le ha dado la gloria» (*1 Pe 1, 20-21*). El protomártir Esteban vio al Hijo del Hombre glorificado de pie a la derecha de Dios (*Hech 7, 55-56*); el Padre ha glorificado al Hijo por el Espíritu Santo.

En el acto de la resurrección, Dios da al alma de Cristo el poder de despertar su cuerpo del sueño y de unirse a Él: «Le era imposible a la muerte retenerlo» (Hech 2, 24). En efecto, por su obediencia total al Padre, obediencia al Amor que crucifica, Cristo -Amor crucificado- adquiere la deificación perfecta de su humanidad, situada desde ahora en una inmortalidad actual. Está la participación del Verbo en el acto trinitario, pero también la participación sinérgica y activa de su humanidad en la victoria sobre la muerte. Si Dios no puede salvar al hombre sin él, tampoco puede resucitarlo sin su activa participación, sin el sudor de sangre y el *fiat* de Getsemaní...

La Resurrección de Cristo es la victoria que *suprime* la muerte. Constituía, pues, un cambio ontológico, y desde entonces el cuerpo espiritual de gloria podía volver a aparecer en este mundo, sin estar ligado por sus leyes. El podía pasar a través de las puertas cerradas, aparecer y desaparecer ante los ojos de los discípulos. Estas propiedades arquetípicas del cuerpo resucitado del Señor pueden sugerir la idea de que todo cuerpo resucitado pierde la fuerza negativa de repulsión (hostilidad y solipsismo) que constituye la materialidad opaca, el volumen cerrado de los objetos en el espacio, y sólo guarda la fuerza positiva de la atracción (caridad), lo cual suprime la resistencia, la impenetrabilidad y permite pasar «a través», ser transparente, transpasante, abierto a todos y totalmente comulgante.

El relato evangélico no dice nada sobre el momento mismo de la Resurrección. La iconografía sigue muy fielmente este silencio por el mayor respeto al misterio. Así, siguiendo las Escrituras, las dos únicas composiciones iconográficas de la Resurrección son «el Descenso a los infiernos» y «las Mujeres mirróforas en el Sepulcro». Son los dos únicos iconos de la Fiesta de Pascua.

«Tú has descendido a la tierra para salvar a Adán, y no encontrándolo aquí, oh Señor, has ido a buscarlo hasta el infierno» (Maitines del Gran Sábado). Para tocar el extremo de la caída y colocarse en el «corazón de la creación», Cristo nace *místicamente* en los infiernos, allí donde el mal se pudre en su última desesperanza. El icono de la Natividad muestra la densa oscuridad de la cueva, un triángulo oscuro donde el niño Jesús está acostado como en las entrañas tenebrosas del infierno. La Natividad inclina los cielos hasta las profundidades del abismo: «Antorcha portadora de luz, la carne de Dios *bajo* tierra disipa las tinieblas del infierno». Lo que la Natividad profetiza, la Epifanía, la Cruz y el Descenso a los infiernos lo realizan, y desde entonces «la Luz luce en las tinieblas». Como dice san Gregorio de Nisa: «El Sol se ha puesto con Él, pero Él disipa para siempre las tinieblas de la muerte». Este es el Sol con el que se abre la Biblia al enunciar la palabra: «Que se haga la luz». Durante la liturgia seguimos su itinerario en la Historia del mundo: la Luz también es crucificada<sup>1</sup>, pues es la Luz trinitaria.

El icono de la Epifanía muestra a Cristo entrando en el Jordán llamado «tumba líquida», abismo de la materia acuática que esconde los poderes del mal. Cristo lo penetra «para arrancar a la humanidad de la estancia tenebrosa». Se puede ver que el bautismo del Señor ya es su predescenso a los infiernos: «Verbo eterno, Tú das la ju-

---

<sup>1</sup> *Jn* 1, 5; el verbo griego *katelaben*, de *katalambano*, significa *recibir* y también *conquistar*. La Vulgata sigue el primer sentido: «las tinieblas no la recibieron», la Luz encuentra un terrible obstáculo, lo que da a la situación un cierto color de pesimismo. El Oriente sigue con Orígenes el segundo sentido: «las tinieblas no la vencieron», es la idea de la invencibilidad de la Luz. El mensaje joaneó reúne los dos sentidos, pesimismo y optimismo, y pone de relieve lo trágico de la Luz, lo trágico de Dios mismo y de su misterio Amor: por un momento aún, la Luz y las tinieblas *coexisten* en la vida del mundo.

ventud al hombre arruinado por su yerro; *él se entierra contigo en las aguas*».

La catequesis primitiva dirige la atención sobre un aspecto del sacramento del bautismo muy olvidado en el transcurso de la historia: el bautismo por inmersión reproduce el itinerario de la salvación, y el bautizado lo recorre siguiendo al Señor. El sacramento del bautismo es de este modo un descenso muy real con Cristo a la muerte y un *descenso a los infiernos*. San Juan Crisóstomo lo dice claramente: «La acción de descender en el agua y de subir enseguida simboliza el descenso a los infiernos y la salida de esta morada»<sup>2</sup>. Así, recibir el bautismo no es solamente morir y resucitar con Cristo, sino también descender a los infiernos y salir de ellos siguiendo a Cristo. Y es que el infierno es más temible que la muerte; recordemos las palabras de un espiritual: «Y la nada que buscan ni siquiera les será dada», porque se ha ganado la victoria definitiva.

Cristo desciende hasta allí cargado con el pecado y llevando los estigmas de la cruz, del Amor crucificado. Pero todo bautizado, resucitado con Cristo, lleva también los estigmas de las preocupaciones sacerdotales del Cristo-sacerdote, de su angustia apostólica por el destino de los que están en los infiernos. Él puede descender vivo, hoy mismo, a los infiernos del mundo moderno, en su estado último de rechazo y traer el testimonio de la luz de Cristo. Bajo una forma hecha imagen, esta preocupación aparece en el *Pastor de Hermas*<sup>3</sup> y en Clemente de Alejandría<sup>4</sup>. Los apóstoles y los doctores de la Iglesia descienden a los in-

---

<sup>2</sup> *Hom.* 40 in *Cor.* 15, 29; cf. CIRILO DE JERUSALEN, *P.G.* 33, 1.079; GREGORIO NACIANCENO, *P.G.* 46, 585.

<sup>3</sup> IX, 16, 5-17.

<sup>4</sup> *Strom.* II, 9, 43.

fiernos tras su muerte, para anunciar la salvación y dar el bautismo a los que lo pidan.

Entre sus carismas, el Oriente joaneo, tan sensible a la resurrección, lo es también al tema del infierno, conclusión clara que se extrae de la tradición litúrgica e iconográfica. Este tema ya ha sido tratado por san Pablo de forma sintética y sobrecogedora en *Efesios* 4, 9-10: «¿Qué significa eso de 'ha subido' sino que primero bajó a esas partes bajas de la tierra? Y el mismo que bajó es el que ha subido sobre todos los cielos para llenarlo todo». Vemos la sorprendente amplitud del itinerario: *kata, ana*, abajo, arriba, los dos extremos del camino del Cordero alado; el descenso al punto más bajo, el infierno, y la ascensión al punto más alto, el cielo. El Oriente se detiene maravillado contemplando «la altura y la profundidad» del misterio de la salvación, viendo en él las dimensiones de la caridad de Cristo y su mensaje triunfal: «Subiendo a las alturas, llevó cautiva la cautividad» (*Ef* 4, 8).

Dejemos la palabra a Epifanio en su magnífica homilía para el Sábado Santo<sup>5</sup>: «¿Qué es esto? Un gran silencio reina hoy sobre la tierra, un gran silencio y una gran soledad. Un gran silencio porque el Rey duerme. La tierra ha temblado y ya se ha calmado, porque Dios se ha dormido en la carne y ha ido a despertar a los que dormían desde hace siglos. Dios ha muerto en la carne y los infiernos se han estremecido. Dios se ha dormido por poco tiempo y ha despertado del sueño a aquellos que habitaban los infiernos...»

El va a buscar a Adán, nuestro primer padre, la oveja perdida. Quiere ir a visitar a todos los que moran en las tinieblas y en las sombras de la muerte... Descendamos,

---

<sup>5</sup> P.G. 43, 440-464.

pues, con Él para ver la alianza entre Dios y los hombres...; allí se encuentra Adán, Noé, Abraham, Moisés, Daniel, Jeremías y Jonás... Y entre los profetas, hay uno que exclama: «Desde el vientre del infierno, ¡oye mis súplicas, escucha mis gritos!», y otro: «Desde las profundidades te grito, Señor, Señor, oye mi voz», y otro más: «¡Haz brillar tu rostro, y estaremos salvados!»...

Adán, cautivo más profundamente que todos los otros..., habló así: «¡Oigo los pasos de alguien que viene hacia nosotros!» Y mientras hablaba, el Señor entró, sosteniendo las armas victoriosas de la cruz. Lleno de estupor, Adán gritó a los otros: «¡Mi Señor esté con todos vosotros!» Y Cristo respondió a Adán: «Y con tu espíritu...» «Levántate de entre los muertos. Yo soy tu Dios, y por ti, me he hecho tu hijo... Levántate, y vayámonos de aquí, pues tu estás en mí y yo estoy en ti, *nosotros dos formamos una persona única e indivisible...* Levantaos, salgamos de aquí y vayamos del dolor a la alegría... Mi Padre celeste espera la oveja perdida..., la sala de las bodas está preparada, las tiendas eternas se han levantado..., ese Reino de los cielos que existía antes de todos los siglos os espera...»

En el silencio del Viernes no se celebra la eucaristía, pues Cristo está en los infiernos. Para la tierra, es el día del dolor, el oficio del entierro y los llantos de la *Theotókos*, pero en los infiernos el Viernes Santo ya es Pascua, su poder disipa las tinieblas en el corazón del Reino de la muerte.

La iglesia de San Salvador de Chora (Kariye Cami) en Constantinopla se remonta al siglo V y fue reconstruida en el siglo XII; su nombre de Chora significa «en los campos», fuera de las murallas. Al lado de la iglesia principal se encuentra una capilla o *parecleaseion*. El ábside está consagrado a la *Anástasis* y muestra el descenso de Cristo a los infiernos. El inmenso trabajo de limpieza de la cal musul-

mana, dirigido por el *Byzantine Institute of America*, restituye toda su riqueza primitiva a los frescos y mosaicos y muestra la calidad excepcional del arte del Renacimiento bizantino del siglo XIV.

El artista que ha pintado el «Descenso a los infiernos» es un maestro de ciencia excepcional, que permanece anónimo y cuya obra data de los primeros años del siglo XIV.

Liberador, Cristo, según san Pedro, anuncia a los cautivos el Evangelio (*1 Pe 4, 6*), su palabra sobre la salvación es ya acto que salva: «Has roto los cerrojos eternos que retenían a los cautivos». Cristo pisotea las puertas rotas del infierno. En un abismo negro está Satán encadenado, y las fuerzas vencidas del infierno, los restos de su maligna pesadez, están representados simbólicamente por cantidad de cadenas rotas, llaves, clavos...

En el centro del icono aparece el Cristo-rayo, resplandeciente de luz, Dueño de la vida, cargado del dinamismo del Espíritu Santo e irradiando energías divinas. Pero su rostro, como inmovilizado por lo infinito de su ternura, domina regiamente ese torbellino liberador. Es la transposición plástica de la liturgia pascual cantada en los infiernos. El poder de su gesto, esa violencia que se apodera de los cielos y atraviesa el firmamento, se ven reforzados por su manto flotante. Está rodeado por una gloria oval, hecha de esferas celestes sembradas de estrellas brillantes y atravesadas por su resplandor. Está vestido de Luz, atributo del cuerpo glorificado y símbolo de la Gloria divina. Por eso sus vestidos son de una blancura sobrenatural y hacen referencia a los colores del Tabor que, por otra parte, en algunos iconos, son de un amarillo dorado y cubiertos de «presencia», de rayos de oro. Cristo está vestido de Rey, es el Señor, pero su único poder es el Amor crucificado y el poder invencible de la Cruz.



Con un movimiento poderoso de sus manos arranca de los infiernos a Adán y Eva perdidos. Es el *Encuentro conmovedor de los dos Adán*, que ya profetiza el Pleroma del Reino. Los dos Adán ahora coinciden y se identifican no ya en la *kénosis* de la Encarnación, sino en la Gloria de la Parusía. «Aquel que dijo a Adán ‘¿Dónde estás?’ ha subido a la cruz para buscar al que estaba perdido. Ha bajado a los infiernos diciendo: Ven, mi imagen y semejanza» (Himno de san Efrén). Por eso los grupos de la izquierda y de la derecha presentan el segundo plano -los elementos constitutivos de Adán- la humanidad, los hombres. Son los justos y los profetas; a la izquierda están los reyes David y Salomón, precedidos por el Precursor que reproduce su gesto de testigo y señala al Salvador; a la derecha está Moisés, que a menudo lleva las tablas de la ley. Todos reconocen al Salvador y lo demuestran con sus gestos y actitudes. «Y el Señor, extendiendo la mano, hace el signo de la cruz sobre Adán y sobre todos los santos y, tomando de la mano a Adán, sale de los infiernos; y todos los santos le siguen»<sup>6</sup>. No es de la tumba de donde sale Cristo, sino «de entre los muertos», *ek nekrôn*, «saliendo del infierno aniquilado como de un palacio nupcial...»

Entre el descenso a los infiernos y la aparición de Cristo resucitado hay un misterio rodeado de silencio, absolutamente inaccesible a la mirada humana. Pasamos inmediatamente al segundo icono del díptico de la resurrección, que muestra a las mujeres mirróforas que llegan al Sepulcro con vasos de aromas. En el icono de Rublëv o de su escuela, las mujeres tienen la extraña forma de una hierba con tres flores, de sorprendente elegancia, y que son como un reflejo del misterio de la unidad trinitaria.

---

<sup>6</sup> *Evangelio de Nicomedes.*

Casi siempre se ven dos ángeles vestidos de blanco, «uno en la cabecera y otro en los pies», que dicen a las mujeres: «No está aquí; ha resucitado». Muestran la tumba vacía con las vendas, que tienen exactamente la forma de los pañales del niño que vemos en el icono de la Natividad. Al final, es todo lo que queda del infierno, los restos, el polvo, el vacío, la nada; la Vida está en otra parte. «Entonces el otro discípulo [Juan]... entró... y vio y creyó» (Jn 20, 8). Lo que él ha visto, el icono nos lo muestra...

La contemplación del icono inicia en su simbolismo de extraordinaria profundidad. En tiempo de Moisés, el Arca de la Alianza, ya lo hemos visto, estaba recubierta con una lámina de oro macizo que se llamaba *Kapporet*, traducido por *propiciatorio*. Esta palabra significa «lo que opera la expiación» (Ex 25, 21; 37, 6). Según el ritual, el *Kapporet* era interpretado como el lugar en que Dios entraba en comunión con su pueblo para perdonarlo. «Allí me revelaré a ti», «y desde allí te hablaré», de ahí el nombre de «Tabernáculo de la Reunión». Siguiendo las órdenes de Dios, Moisés hace colocar «un querubín a uno y otro extremo». Los querubines tenían las alas desplegadas hacia lo alto y protegían el lugar. La iconografía ha reproducido exactamente el propiciatorio y de esta forma ha mostrado la clave de la correspondencia. El *Kapporet* y el «Tabernáculo de la Reunión» eran dos figuras simbólicas; pre-figuras, profetizaban el *Encuentro de los dos Adán* y el lugar donde se realiza el Misterio de la salvación. Su poder ha hecho del lugar un testimonio tan fuerte que Juan «vio y creyó»...

Las mujeres mirróforas se alejan con una gran alegría y Jesús viene a su encuentro y su primera palabra es *jaírete*, «regocijaos»...

El Espíritu Santo desvanece las tinieblas de la muerte, el temor del Juicio, el abismo del infierno. Su Luz transforma la noche pascual en «Festín de gozo», *Fiesta del Encuen-*

*tro.* Una homilía de san Juan Crisóstomo, leída en los maitines de Pascua, lo ha cantado admirablemente: «El Señor es generoso, recibe al último como al primero, admite al obrero de la undécima hora como al que ha trabajado desde la primera hora... Entrad, pues, todos en el gozo de vuestro Señor: recibid su recompensa, tanto los primeros como los últimos; ricos y pobres, alegraos juntos; omisos o perezosos, honrad todos este día; vosotros que habéis ayunado, y los que no habéis ayunado, alegraos hoy... Que nadie sienta su pobreza, que nadie llore sus faltas, que nadie tema a la muerte... El festín está preparado; participad en él. Que todos se deleiten en el banquete de la alegría...»

## CAPITULO VIII

### El icono de la Ascensión

El icono de una fiesta se inspira siempre en los textos litúrgicos del oficio. La liturgia de la Ascensión se estructura en torno al relato de san Lucas (24, 50-53) y de los Hechos (1, 9-11). San Pablo, por su parte, también relata el acontecimiento: «El mismo que ha descendido, ha subido también a lo más alto de los cielos» (Ef 4, 10), y el salmo (24, 9) subraya su amplitud: «Alzad, ¡oh puertas!, vuestros dinteles; levantaos, ¡eternos portones!, para que entre el Rey de la gloria». Las dos «puertas» significan los dos polos metafísicos de la tierra y los dos extremos del camino de la salvación. Dios desciende hasta la puerta del infierno, la rompe y desde allí se eleva hasta la puerta del cielo: «El Señor por su descenso ha aniquilado al adversario y por su ascensión ha exaltado al hombre».

El pesimismo de Job constata: «El que baja al 'seol' [infierno] no sale de él» (Job 7, 9). Ahora bien, el cántico de Ana (1 Sam 2, 6) ya profetiza: «El Señor hace bajar al sepulcro y subir de él». La fiesta anuncia la victoria sobre la muerte y el infierno, y la tradición pondera la amplitud de su consumación final. Así, san Juan Crisóstomo, en una síntesis admirable, muestra el término de la salvación: la humanidad de todos en la humanidad de Cristo se introduce definitivamente en la existencia celeste; es nuestra

eternización y nuestra inmortalidad realizadas sin retorno posible. Desde entonces, «nuestra ciudad se encuentra en los cielos» (*Fil 3, 20*). Más aún, el Padre «nos ha resucitado y nos ha sentado en los cielos con Cristo Jesús» (*Ef 2, 6*); por anticipación, en Cristo, san Pablo contempla ya el Reino consumado.

Los apóstoles, «habiéndose prosternado, volvieron a Jerusalén con gran alegría», dicen los Hechos, y la liturgia de la fiesta aparece rebosando alegría. La salvación se ha cumplido, pero la obra de Cristo, terminada objetivamente, debe pasar por una apropiación subjetiva en todo hombre. «Levantando las manos, los bendijo», dice san Lucas. Y «mientras los bendecía, se fue separando de ellos y subió al cielo». El Señor sube bendiciendo, y el icono hace de este acontecimiento el eje de su composición. Esta bendición ya es el comienzo de Pentecostés, el envío del Espíritu Santo (mostrado en Vezelay tan magníficamente). Podríamos decir que el icono de la Ascensión representa la epiclesis pentecostal, el momento en que «yo rogaré al Padre y os dará otro Paráclito, que estará con vosotros para siempre» (*Jn 14, 16*). La epiclesis es la invocación dirigida al Padre para que envíe el Espíritu, y eso es lo que canta sin cesar la liturgia de la fiesta: «Te has elevado a la gloria, Cristo nuestro Dios, después de haber regocijado a tus discípulos con el anuncio del Espíritu Santo, y fueron confirmados por tu bendición». «El Señor ha subido... para volver a levantar la imagen caída de Adán y enviarnos el Espíritu Paráclito, con el que santificar nuestras almas...» Se adivina bien la fuente profunda del gozo apostólico que estalla a pesar de la partida, pues la promesa permanece: «Yo estaré con vosotros siempre, hasta la consumación del mundo» (*Mt 28, 20*). La antinomia para la razón, la evidencia para el espíritu, están subrayadas en el *Kontakion* de la fiesta: «Habiendo consumado en lo que nos concier-

ne la economía divina, y habiendo unido los habitantes de la tierra a los del cielo, te has elevado a la gloria para permanecer allí por siempre jamás, y has dicho a los que te aman: Yo estoy con vosotros y nadie prevalecerá en contra vuestra». Tras la Ascensión, la presencia de Cristo cambia de forma, se interioriza. Ya no está ante sus discípulos, frente a ellos, sino dentro: está presente en toda manifestación del Espíritu Santo como lo está en la eucaristía.

Todos estos aspectos de un solo misterio de salvación resplandecen por el contenido tan denso del icono. Este reproduce fielmente la imagen más antigua, conocida ya en las ánforas de Monza de los siglos V y VI y que desde entonces no ha cambiado. Es de la escuela de Moscú, emparentada con el estilo de Andrés Rublëv, y data del siglo XV. Hay que permanecer en silencioso recogimiento antes de que el icono empiece a hablar. Hay que abandonarse a su gracia, que conduce progresivamente al corazón de su mensaje. La composición, por su lirismo sobrio y vigoroso, es una maravilla de armonía en donde cada detalle canta. Del conjunto brota y se impone un grave acorde musical: *Sursum corda!*

Como en el relato evangélico, se trata de la orden del Señor de reunirse para recibir el último mensaje que es el tema de la composición. Es la Iglesia bajo una lluvia incesante de gracia. Es notable que una idéntica composición, invirtiendo la dirección del movimiento de Cristo, represente la vuelta del Señor, la Parusía. Aquí, el alfa y la omega se unen. La Iglesia se recoge en la misma espera: «El mismo Jesús vendrá de la misma forma que le habéis visto partir hacia el cielo» (*Hech 1, 11*). Cristo es la cabeza de la Iglesia, la *Theotókos* su figura, los apóstoles sus cimientos. Bajo el signo de una bendición permanente, los apóstoles asumen su función de cimiento eclesial.

Las extremidades de los brazos levantados de los ángeles y los pies de la Virgen forman los tres puntos de un triángulo muy regular, y esta figura contrasta tan fuertemente con el colegio de los apóstoles que traduce visiblemente la imagen de la Trinidad cuya marca es la Iglesia: es la inmovilidad de la fuente paternal en la Virgen, y los agentes divinos de la salvación, el Verbo y el Espíritu, están simbolizados por los ángeles. Las formas geométricas sagradas que sostienen la composición, además del triángulo, hacen ver el círculo de la Iglesia, que pasa por las figuras exteriores de los apóstoles y que refleja el círculo que rodea a Cristo. La línea vertical que une la cabeza del Salvador y la de la *Theotókos* divide el conjunto exactamente en dos partes iguales, se cruza con la línea del horizonte y forma una cruz perfecta.

Cristo está rodeado por el círculo de las esferas cósmicas donde resplandece su gloria. Está sostenido en su elevación por dos ángeles. Los colores de sus vestidos reproducen los colores de los apóstoles. Son los ángeles de la Encarnación, subrayan que Cristo deja la tierra con su cuerpo terrestre, pero sin por eso separarse de la tierra y de los fieles unidos a Él por su sangre. Cristo extiende su mano derecha con un gesto de bendición, y en su mano izquierda sostiene el rollo de las Escrituras. Es la fuente de la gracia-bendición y de la palabra-enseñanza. Esta función no se interrumpe con la Ascensión.

Los dos ángeles blancos en medio de los apóstoles anuncian que el Cristo que ahora asciende volverá en su gloria; es una alusión a las palabras de san Pablo: «Por el testimonio de dos o de tres es firme toda sentencia» (2 Cor 13, 1), y su testimonio es cierto.

La *Theotókos* ocupa el lugar central, es el eje del grupo situado en primer plano. Destaca sobre el trasfondo de la blancura angélica. «Más pura que los querubines y más

grande que los serafines», es el centro preestablecido en el que convergen los mundos angélico y humano, la tierra y el cielo. Sin embargo, Cristo «está sentado a la derecha del Padre, muy por encima de cualquier principado, potestad, virtud, señorío; cabeza de la Iglesia, que es su cuerpo, la plenitud del que lo llena todo en todo» (Ef 1, 20-23). Figura de la Iglesia, la Virgen siempre está representada debajo de Cristo. Su actitud es doble: «orante» frente a Dios, es la que intercede, y «muy pura» frente al mundo, es la santidad de la Iglesia. Su inmovilidad traduce la verdad inmutable de la Iglesia. La gracia y ligereza casi transparente de su silueta hacen un contraste impresionante con las figuras viriles de los apóstoles en movimiento que la rodean. Su significado eclesial se subraya por su verticalidad lanzada hacia lo alto y por sus manos en actitud de ofrenda y súplica por el mundo. Las tres estrellas sobre la cabeza y los hombros simbolizan, como siempre, su virginidad antes, durante y después de la natividad.

Los apóstoles, divididos en dos grupos iguales y en torno a ella, forman un círculo perfecto unido por los brazos redondeados de los ángeles y muestran la Iglesia inscrita en ese signo sagrado de la eternidad y de la circuminsesión amorosa entre el Padre y el Hijo. Su movilidad significa la predicación, la multitud de las lenguas y de las expresiones de la única verdad. Los colores de su indumentaria componen «el multicoloreado vestido» de la Esposa divina, la Iglesia, como una unidad en lo múltiple: a imagen del Uno que se expresa en Tres y de los Tres que se recogen en el Uno. El grupo de la izquierda, con los ángeles, traduce el impulso del alma hacia lo alto; el grupo de la derecha contempla a la *Theotókos* -el misterio escondido de la Iglesia, el pozo de agua viva, la santidad-. El arte sorprendente del iconógrafo, por un fuerte contraste entre la inmovilidad y el movimiento, nos hace sentir la



subida del Señor, que parece casi realizarse ante nuestros ojos.

El *Sursum corda* resuena e invita a todos y cada uno a oír el mensaje: «Naciones todas, aplaudid, alegraos ante Dios con gritos de júbilo... pues, habiendo unido el cielo y la tierra..., Cristo dice a los que le aman: Yo estoy con vosotros, y nadie prevalecerá en contra vuestra».

Si el paisaje establece una ligera frontera entre el aquí abajo y el más allá, las cuatro coronas de árboles del monte de los Olivos (símbolo de la paz) la franquean claramente y muestran la naturaleza que toma parte en la liturgia cósmica: Dios se dirige hacia el mundo, y el mundo va al encuentro de su Rey. Los colores verde-marfil hablan de la liberación por la gracia. Un sentimiento de paz, de oración y de alabanza lo envuelve todo, pues allí donde se encuentra la cabeza viene a colocarse la esperanza gozosa del cuerpo. La liturgia nos enseña que «se recuerda lo que viene» y «se espera lo que ya existe...»

# El icono de Pentecostés

Entre Pascua y Pentecostés, justo en medio de los cincuenta días (el miércoles de la cuarta semana), está la fiesta del «Semi-Pentecostés». Su oficio desvela el significado de las solemnidades hacia las cuales se dirige el ascenso litúrgico. Explica por qué, en la Iglesia ortodoxa, el domingo de Pentecostés celebra la fiesta de la Santa Trinidad, y por qué solamente el día siguiente, llamado el «lunes del Espíritu Santo», se celebra la efusión de Este.

El Evangelio del día (*Jn 7, 14-36*) contiene la respuesta: «Mediada ya la fiesta, subió Jesús al templo y enseñaba. El que me ha enviado es veraz... yo procedo de Él, y retornaré al que me ha enviado». El oficio lo explicita precisando: «Has manifestado tu gloria declarando tu parentesco con el Padre» (Oda 5 del canon). Así es como de la *Revelación de la Trinidad* manarán ríos de vida: «Jesús estaba de pie, y exclamó: Si alguien tiene sed que venga a mí y beba... Decía esto del *Espíritu* que habían de recibir los que creyeran en Él» (*Jn 7, 37-39*). Había que ser de origen judío para encontrar una palabra sorprendentemente precisa sobre esta sed del Espíritu Santo. Simone Weil<sup>1</sup> lo hace: «Llamarla pura y simplemente... Cuando se está en el límite de la

---

<sup>1</sup> *La Espera de Dios*, París, 1950, p. 214.

sed, en que uno se siente enfermo por la sed, ya no se representa el acto de beber... Solamente se representa el agua, el agua pura en sí misma; pero esta imagen del agua es como un grito del ser entero...»

La efusión del Espíritu Santo procede de la plenitud de la revelación trinitaria y ella es su consumación: «Hoy, el Paráclito inaugura un conocimiento nuevo y místico: una sola adoración de la Santa Trinidad».

Tal es el orden de las manifestaciones. El Verbo y el Espíritu son inseparables en su acción manifestadora del Padre (sus «dos manos») y sin embargo inefablemente distintos, como dos personas que proceden del mismo Padre. El Espíritu, así, no está subordinado al Hijo, no es una función del Verbo, sino el segundo Paráclito, y, como dice san Gregorio Nacianceno, «es otro Consolador... como si fuera otro Dios». Vemos en las dos economías del Hijo y del Espíritu la reciprocidad y el servicio mutuo, pero Pentecostés no es una simple consecuencia o continuación de la Encarnación. Pentecostés tiene todo su valor en sí mismo, es el segundo acto del Padre: el Padre envía al Hijo y ahora envía al Espíritu Santo. Terminada su misión, Cristo vuelve al Padre para que el Espíritu Santo descienda en Persona.

Pentecostés aparece de esta forma como el fin último de la economía trinitaria de la salvación. Siguiendo a los Padres, podemos decir que Cristo es el gran Precursor del Espíritu Santo. San Atanasio lo dice: «El Verbo ha asumido la carne para que nosotros podamos recibir el Espíritu Santo»<sup>2</sup>. Para san Simeón, «tales eran el fin y el destino de toda la obra de nuestra salvación por Cristo: que los cre-

---

<sup>2</sup> *De Incarn.* 8; P.G. 26, 996 C.

yentes recibiesen el Espíritu Santo»<sup>3</sup>. Nicolás Cabasilas también decía: «¿Cuál es el efecto o resultado de los actos de Cristo?... No es otra cosa que el descenso del Espíritu Santo sobre la Iglesia»<sup>4</sup>. El Acontecimiento en el seno de la Institución no se realiza sino en el Espíritu Santo, en una obra que el Verbo le cede expresamente: «Os conviene que yo me vaya... yo rogaré al Padre y él os dará otro Paráclito» (Jn 16, 7). Así, la Ascensión de Cristo es la epiclesis por excelencia, y, como respuesta a esta invocación, el Padre envía el Espíritu e inicia Pentecostés. Esta visión total no disminuye en nada el centralismo de la Redención crística, el sacrificio del Cordero, pero precisa el orden progresivo de los acontecimientos destacando en cada uno su propia grandeza y dimensión, haciendo que cada uno sirva al otro en una reciprocidad y servicio mutuo y todos converjan en el Reino del Padre.

El día del bautismo del Señor, en el movimiento de la Paloma es donde el Padre se dirige *a la humanidad* de Cristo y lo adopta: «Hoy te he engendrado». El día de Pentecostés, en el movimiento de las lenguas de fuego, el Padre se dirige *a todos los hombres* y los adopta. El oficio lo canta: «El Espíritu Santo otorga ahora las primicias de la Divinidad a la naturaleza humana»<sup>5</sup>. Dado al hombre en la insuflación divina, en el momento de la creación, el Espíritu Santo le es restituido el día de Pentecostés y se le hace más interior, más íntimo que él mismo.

«Yo he venido a prender fuego en la tierra» (Lc 12, 49); ese fuego es el Espíritu Santo. Bajo la imagen de lenguas de fuego, la energía divina deifica, penetra y abrasa con su

---

<sup>3</sup> Discurso 38.

<sup>4</sup> *Explic. de la divina liturgia*, cap. 37.

<sup>5</sup> Tropario de la 9ª oda, viernes de Pentecostés.

verdad la naturaleza humana: «El Espíritu Santo hace resplandecer misteriosamente en las almas la única naturaleza de la Trinidad»<sup>6</sup>. «En ese día [día de Pentecostés], conoceréis que yo estoy en mi Padre... y que estoy en vosotros» (Jn 14, 20). El cuarto Evangelio se centra en la inhalación trinitaria en el hombre: «Nosotros vendremos y haremos nuestra morada»; es el festín del Reino. La Mónada-Tríada se da a conocer por el Paráclito, dicen los Padres.

El relato de los *Hechos* (2, 3) contiene una precisión muy importante que el icono subraya muy fuertemente: «Las lenguas... se dividían, y se posaron *sobre cada uno de ellos*». Cada apóstol recibe una lengua personalmente. Si Cristo recapitula e integra la naturaleza humana en la unidad de su cuerpo, el Espíritu Santo, por el contrario, se remite al principio personal de la naturaleza, a las personas humanas, y las abre a la plenitud carismática de los dones, según un modo único, personal para cada uno. «Estamos como fundidos en un solo Cuerpo, pero divididos en personalidades», explica san Cirilo de Alejandría<sup>7</sup>. En el seno de la unidad en Cristo, el Espíritu diversifica y hace a cada uno *carismático*.

El Misterio trinitario que la Iglesia celebra el domingo de Pentecostés adquiere toda su importancia frente al problema crucial de la existencia humana: o el hombre se disuelve en un conglomerado colectivo (1 + 1 al infinito) o se aísla en un individualismo anárquico (mónada solitaria, 1 menos el todo). Ahora bien, entre lo social y lo individual, lo comunitario y lo personal, el único principio de existencia que hay es el trinitario: en todo amor Dios es el tercer término, el principio de integración (del *tú* y del *yo*

---

<sup>6</sup> Antífona del 9º tono, oficio del domingo.

<sup>7</sup> P.G. 74, 560.

Dios hace el *nosotros*). Semejante unidad en lo múltiple ofrece la comunión como una esfera vital donde la persona se realiza. La Trinidad pone su verdad como ley universal de toda existencia: «el Uno se expresa en Tres y los Tres se recogen en el Uno».

El primer discurso de Pedro (*Hechos 2*) lo expone, y la grandeza de esta revelación llama la atención con el milagro de las lenguas: «las lenguas, antaño confundidas (torre de Babel), se unen ahora en el conocimiento misterioso de la Trinidad». Sea cual fuere la explicación que se dé a este milagro, la comunión pasa a ser de tal intensidad que deja de tratarse de un conocimiento lingüístico para convertirse en un hablar de espíritu a espíritu. «Como un arpa melodiosa, los apóstoles expusieron con un plectro místico, oh Salvador, la melodía de tus palabras».

«El Espíritu hace surgir a los profetas como de una fuente; instituye a los sacerdotes; de los pecadores hace teólogos; *El constituye la Iglesia*»<sup>8</sup>. La efusión del Espíritu está precedida y anunciada por la fiesta de la Trinidad. Desde la revelación de la Iglesia celeste de las Tres Personas divinas, el Espíritu conduce ahora a la constitución de su icono terrestre: la Iglesia de los hombres. El domingo de Pentecostés, el icono de la Trinidad se ofrece para la contemplación de los fieles como un espejo divino, donde los hombres leen la verdad misteriosa de su propia existencia.

Ahora se comprende mejor la composición del icono de Pentecostés. No es una simple ilustración del texto de los *Hechos*; confronta todos los textos de las Escrituras, sigue la liturgia y traza una inmensa perspectiva que sobrepasa un fragmento de historia para expresar la «palabra inte-

---

<sup>8</sup> Versos del tono 1, las Grandes Vísperas.

rior» de los acontecimientos. Muestra el Colegio de los doce apóstoles (*Lc 6, 13; Apoc 21, 14*), el pleroma misterioso que reemplaza las doce tribus de Israel; es el *uno* de la Iglesia que espera «ser revestido del poder de lo alto» (*Lc 24, 49*), para presentar «la plenitud de Aquel que lo llena todo en todos» (*Ef 1, 22*). En este Cenáculo vemos a Pablo, Marcos y Lucas. Su presencia tiene la elocuencia del símbolo, alarga prodigiosamente el Colegio apostólico que incluye a los «doce», a los «setenta» y a todo el cuerpo de la Iglesia. Por eso la Virgen está ausente. Ella estaba presente en el icono de la Ascensión; figura de la Iglesia, recibía de lo alto la bendición ritual de Cristo y su promesa de la epiclesis-Pentecostés. Pero el día de Pentecostés, la Iglesia recibe los dones bajo la forma de lenguas, cada una recibida *personalmente* por cada apóstol y no hay razón para que la Virgen doble la figura de la Iglesia presentada por el Cuerpo de los apóstoles. Es una visión para adentro y como más allá del relato inmediato de los *Hechos*; el oficio lo dice: «Cuando distribuía las lenguas de fuego, llamó a todos los hombres a unirse, y en la concordia celebramos al Espíritu Santo». Esta es la armonía de la *Sobornost* y por eso las antiguas imágenes de los Concilios Ecuménicos reproducían el mismo esquema del icono de Pentecostés.

Los apóstoles están sentados en un banco con forma de arco, a sus dos lados, formando dos grupos uno en frente del otro. Todos se encuentran en el mismo plano, en la misma escala de grandeza; es su igualdad de honor. En los extremos están situados Pedro y Pablo que dejan un sitio vacío entre ellos. Esta composición recuerda exactamente el icono de Cristo adolescente predicando en la sinagoga. Aquí Cristo es invisible, pero es Él la Cabeza siempre presente. El Evangelio del Lunes de Pentecostés es *Mateo 18*: «donde están dos o tres congregados en mi Nombre, allí

estoy yo en medio de ellos»; invisiblemente está presente y Él es quien gobierna y dirige la Iglesia.

El icono muestra una composición *abierta* y sitúa el acontecimiento sobre una amplia escena elevada, «cámara alta» cuyo espacio eclesial ilimitado domina el mundo. Abierta a lo alto, está como estirada hacia el cielo, hacia la Fuente eterna de donde parten las lenguas de fuego, las energías trinitarias concentradas en el Espíritu Santo. También se abre hacia abajo, sobre un arco negro donde languidece un prisionero vestido de rey; a menudo el arco está cerrado por una cancela de prisión que subraya un estado de cautividad. La inscripción alrededor de la cabeza del prisionero explica que es el Cosmos, personificado por un viejo harto de días desde la caída -el universo cautivo del Príncipe de este mundo-. La oscuridad que lo rodea representa «las tinieblas y sombra de la muerte» (Lc 1, 79), es el infierno universalizado de donde se destaca el mundo no bautizado y que, en su parte más iluminada, aspira también a la luz apostólica del Evangelio. Tiende sus manos para recibir también la gracia, y los doce rollos, que guarda con respeto sobre un lienzo, simbolizan la predicación de los doce apóstoles, la misión apostólica de la Iglesia y la promesa universal de la salvación. El contraste entre estos dos mundos coexistentes es de los más conmovedores: arriba ya está la «nueva tierra», visión del Cosmos ideal abrasado por el fuego divino y al cual aspira el viejo rey. Las energías del Espíritu Santo entran en acción a la vista de la liberación y de la metamorfosis del cosmos prisionero abajo.

Es aquí donde el mensaje de la fiesta adquiere toda su resonancia. En lugar de todos los hombres, Cristo ha lanzado el grito: «¿Por qué me has abandonado?» Ese grito ha sacudido los cimientos del infierno y hecho vibrar las entrañas del Padre. Pero el Padre que envía a su Hijo sabe



que incluso el infierno es su dominio y que la «puerta de la muerte» se ha transformado desde entonces en «puerta de la vida». El viejo rey muestra con sus manos extendidas que la misma desesperanza infernal está herida por una esperanza que ella precontiene. El hombre nunca debe caer en la desesperación, no puede caer más que en Dios quien nunca desespera de él. La mano tendida hacia Cristo nunca se queda vacía.

El cuarto Evangelio, en el capítulo XIII, describe la Cena del Señor. La mano de Judas se abre. Poniendo en ella el pan eucarístico, Cristo hace un último llamamiento. Los dedos de Judas se cierran sobre el Cordero inmolado. Judas sale, y «era de noche». La noche lo recibe, pues Satán está en él. Pero Judas lleva en su mano, que es la de Satán, un presente temible. El infierno guarda en su seno ese trozo de pan; parcela de luz, ¿no es la expresión fiel y exacta de las palabras: «La luz luce en las tinieblas»?

El gesto de Jesús designa el misterio último de la Iglesia; en último término, ésta no es otra cosa que la mano de Jesús ofreciendo el pan eucarístico, este alimento de los dioses, el pan de su Amor; la llamada se dirige a todos, pues todos están bajo el poder del Príncipe de este mundo, como el viejo rey cautivo en el icono, y todos están en la última tensión hacia el amor divino. Ahora bien, si los desesperados exploran las profundidades de Satán, el Evangelio invita a los creyentes a «mover las montañas». Quizá esto signifique, para nosotros, desplazar la montaña infernal del mundo moderno, sacar al mundo de su nada hacia el ser fulgurante de Pentecostés y sus dimensiones nuevas de vida.

Hay una evolución incluso en el ateísmo. Parece que la muerte de Dios nietzscheana, ese Viernes Santo sin día siguiente, cede el sitio hoy al gran silencio del Sábado, al

gran silencio del viejo rey, que es un silencio no de negación sino de espera...

El rico contenido iconográfico hace referencia a los oficios de la fiesta. Las grandes vísperas que siguen la liturgia del domingo comportan las tres grandes oraciones de san Basilio, que el sacerdote lee ante el pueblo arrodillado, signo de una atención particular. La primera oración presenta a la Iglesia ante el rostro del Padre; la segunda pide al Hijo que proteja a todos los vivos; la tercera ruega por *todos* los muertos desde la creación del mundo y hace referencia así al descenso de Cristo a los infiernos: «Tú que te dignas escuchar nuestras oraciones de expiación por los que están encerrados en los infiernos, y nos das la gran esperanza de ver cómo les otorgas la libertad de los tormentos que los acosan..., dales el reposo en un lugar tranquilo...; hazlos dignos de la liberación, pues los que están en el infierno no son los que osen confesarte; pero nosotros, los vivos, te bendecimos y te suplicamos y te ofrecemos nuestras oraciones y nuestros sacrificios por sus almas». La gracia superabundante de la fiesta aleja todo límite. Una vez al año, el día de Pentecostés, la Iglesia ora incluso por los suicidas... Vemos bien la amplitud de la fiesta tan fuertemente subrayada por las dos aperturas del icono: del cielo al infierno, y del infierno al cielo.

En los maitines de la noche de Pascua, en el silencio del fin del sábado, el sacerdote y el pueblo dejan la iglesia. La procesión se detiene en el exterior, ante la puerta cerrada del templo. Por un breve instante, esta puerta cerrada simboliza la tumba del Señor, la muerte, el infierno. El sacerdote hace el signo de la cruz en la puerta, y, bajo su fuerza irresistible, la puerta se abre de par en par y todos entran en la iglesia inundada de luz y cantan: «Cristo ha resucitado de entre los muertos, ha vencido a la muerte con la muerte y ha dado la vida a *todos* los que están en las tum-

bas». *La puerta del infierno se ha convertido en puerta de la iglesia.* No se puede ir más lejos en el simbolismo de la fiesta...

La Iglesia de los pecadores, «de los que perecen» según la expresión de san Efrén, por la comunión en las «cosas santas» descubre en ella la «cadena de oro» de la santidad. Pentecostés aporta una nueva calificación eclesial de lo humano: en un pecador muestra un santo. En Listra, la muchedumbre toma a Pablo y Bernabé por unos «dioses»; pero «nosotros somos hombres iguales a vosotros», dicen los apóstoles (*Hech 14, 11-15*). «Es justo, insiste san Juan Crisóstomo, los apóstoles son al mismo tiempo iguales y diferentes: *a la naturaleza humana se añade una lengua de fuego*»<sup>9</sup>. Es muy normal que la Iglesia celebre el día de Todos los Santos, la fiesta de todos los santos conocidos y desconocidos, el domingo que sigue a Pentecostés y clausura su tiempo. Es la fiesta de la esencia misma de la Iglesia, de la santidad, la fiesta de las lenguas de fuego de Pentecostés: «La Iglesia llena de la Trinidad», según Orígenes, se consuma en la Iglesia llena de santos...

El oficio de Todos los Santos transmite el mensaje de todos los iconos: «Yo canto a todos los amigos de mi Señor; el que quiera, que se una a ellos». Desde el iconostasio «la nube de testigos viene a nuestro encuentro»...

---

<sup>9</sup> Las homilías I y IV sobre los *Hechos*.

## CAPITULO X

### El icono de la divina Sabiduría

Ante los iconos de la Sabiduría de Dios se experimenta un profundo misterio. No existe explicación absolutamente convincente sobre el significado de esta figura enigmática. El comentario que damos no es más que una hipótesis teológica y no pretende de ninguna manera aportar la solución. Sólo es una sugerencia entre otras.

Entre las diferentes composiciones, escogemos el célebre icono de la *Sophia de Novgorod* (hacia 1500). La Sabiduría tiene la figura de un Ángel, sentado en un trono, coronado y vestido con trajes imperiales. Tiene un cetro, atributo real, y un rollo, el contenido de la Sabiduría. El rostro, las manos y las alas son de un rojo-fuego, y el vestido es de oro resplandeciente. Los pies están colocados sobre una piedra, fundamento inquebrantable, «sobre esta piedra fundaré mi Iglesia», la roca de la fe cuya forma redonda significa la plenitud. Las siete barras verticales colocadas bajo el trono reproducen el «palacio de las siete columnas» y simbolizan los siete dones del Espíritu Santo según Isaías. La Sabiduría está en el centro de las esferas de gloria. Encima vemos un busto de Cristo bajando sus manos hacia el Ángel. En lo alto, el trono de la Parusía y los ángeles. El Ángel está junto a la *Theotókos*, que sostiene

al Cristo-Emmanuel, y a san Juan Bautista, recuerdo conmovedor del icono de la *Deisis*.

El tema iconográfico de la «Sabiduría» procede de *Proverbios IX*: «La Sabiduría se ha construido una casa y ha levantado siete columnas; sacrificó sus víctimas, mezcló su vino en un vaso y preparó su mesa. Envió a sus sirvientes a que invitaran en voz alta a su festín y dijeran: Si alguno es simple, que venga. Y para los que desean comprender, dijo: Venid, comed mi pan y bebed el vino que he mezclado para vosotros». Los comentarios patrísticos relacionan este texto con la economía de la salvación, con la eucaristía en el centro. Este mismo texto se escogía como lectura litúrgica para el oficio de la consagración de una iglesia y para las fiestas marianas; en los dos casos, esta elección hacía ver en la Iglesia y en la *Theotókos* los receptáculos de la Sabiduría.

El libro de Isaías habla del «Angel del Gran Consejo», nombre que, aplicado siempre al Verbo encarnado, designa su misión en el mundo, como «enviado» de la Trinidad. Pero las composiciones iconográficas de este tipo, forzosamente simbólicas, han suscitado vivas controversias, de suerte que el Concilio *Trullano* (canon 82) prohíbe los «símbolos» y las «sombras» (ángel, cordero, pez) al referirse al Verbo *después* de su Encarnación.

Dada esta prohibición, ¿cómo comprender el célebre icono de la Trinidad de Rublëv? Según san Justino<sup>1</sup>, en el relato bíblico de la «filoxenia» -hospitalidad de Abraham-, dos ángeles solamente eran verdaderamente ángeles, el tercero era el Señor, pero sólo El. Lo mismo dice Orígenes<sup>2</sup>: Abraham «encuentra tres, pero sólo adora a uno».

---

<sup>1</sup> *Dial. cum Tryph.* 57, 2.

<sup>2</sup> *Hom. sobre el Génesis.*

Todo comentario del icono de Rublëv que ve a Cristo en el Angel de en medio corre el riesgo de encontrarse en esta tradición. Su posición central *subrayada* no concuerda con la posición del Padre, Fuente y Principio monárquico de la unidad, puesto de lado. Ahora bien, esta tradición (Justino y Orígenes) suprime el sentido trinitario del icono. Por el contrario, si es el Padre quien está en medio, inmediatamente aparece afirmado de manera explícita el sentido trinitario, y la presentación del Padre y del Espíritu Santo bajo la apariencia de ángeles es perfectamente legítima; del mismo modo Cristo, en esta perspectiva *trinitaria*, pero únicamente en ella, puede igualmente tomar la figura de un Angel sin contradecir el decreto del Concilio *Trullano*. El icono no describe nunca las Hipóstasis, sino que se abre al misterio de la Unidad de los Tres.

En un manuscrito de san Juan Clímaco, que data del siglo XII, conservado en el monasterio de Santa Catalina en el Sinaí, vemos una imagen de las tres figuras: un Angel en medio está sentado en un trono situado en el centro de una gloria oval, su puesto está visiblemente a parte, pues está rodeado de dos figuras aladas que permanecen de pie a una cierta distancia del trono. La regia posición del Angel de en medio rodeado de gloria está fuertemente puesta de relieve. Las inscripciones precisan el significado de los personajes: en medio está el *Agapè* divino sentado con realeza, rodeado de las virtudes humanas de la Fe y la Esperanza. Encima, el busto de Cristo que baja sus manos hacia el Angel de en medio. Esta composición recuerda exactamente la de nuestro icono de la Sabiduría y puede considerarse como su prefiguración. Es evidente que Cristo en alto, bajando las manos, no representa en modo alguno su propia figura en el Angel de en medio. Esta figura estaría en contradicción con el Concilio *Trullano* y haría

incomprensible, junto a la imagen del Cristo encarnado, su doble simbolismo, aparentemente inútil.

Debemos recordar aquí la enseñanza de san Gregorio Palamas: el Espíritu Santo enhipostasía el eterno movimiento del amor trinitario. El amor es inherente a cada hipóstasis de la Trinidad, pero, en la circulación de la vida intradivina, el Espíritu Santo es el *Agapè* trinitario por excelencia. Es perfectamente plausible, pues, ver en el Ángel de en medio la figuración simbólica del Espíritu Santo, en cuanto *Agapè* divino rodeado de las virtudes humanas de la Fe y la Esperanza que conducen hacia el corazón de la vida divina y humana, hacia el Amor, como en la *Deisis* la Virgen y san Juan rodean al Verbo.

Haciendo un recorrido por la Tradición, se pueden señalar varias figuras de la Sabiduría de Dios: 1) la imagen del Verbo encarnado, partiendo de *1 Cor* 1, 24; 2) en san Teófilo de Antioquía<sup>3</sup> y san Ireneo<sup>4</sup>, la Sabiduría no es la imagen de la segunda sino de la tercera hipóstasis, del Espíritu Santo; 3) la imagen de la energía trinitaria (en el palamismo); 4) finalmente la Sabiduría encuentra su imagen en la Virgen y 5) en la Iglesia.

Tal riqueza simbólica significa que sería erróneo aislar un solo significado. La Sabiduría es el atributo del Dios trinitario y posee una pluralidad de representaciones. Ante todo, la Sabiduría es el lugar de la manifestación de cada Hipóstasis; más precisamente y según el esquema clásico de los Padres, ella es la revelación del Padre-el Sabio en el Hijo-la Sabiduría por el Espíritu Santo-Espíritu de Sabiduría. En el plano de la economía de la salvación, la

---

<sup>3</sup> *Ad Autol.* 2, 10.

<sup>4</sup> *Adv. Haer.* 4, 20, 1: «Al Padre siempre son inherentes la Palabra y la Sabiduría, el Hijo y el Espíritu». San Juan Damasceno, por su parte, dice: «El Espíritu Santo es la Fuente de la Sabiduría», *De fide orth.* 1, 8.

Sabiduría es más en concreto el lugar de la diada Hijo-Espíritu que revela al Padre y por eso puede identificarse tanto con el Hijo como con el Espíritu Santo. La identificación con el Hijo es la más frecuente, pues el Hijo es el Verbo encarnado y posee la figura humana.

En el siglo XIV, con san Gregorio Palamas la Tradición realiza una síntesis doctrinal sobre el Espíritu Santo. La energía increada es «inseparable del muy Santo Espíritu». El palamismo realiza la distinción entre el Espíritu (con artículo) en cuanto *Persona* y Espíritu (sin artículo) en cuanto *energía*. Es la distinción capital entre el plano *esencial* y el de las *manifestaciones energéticas*. Si, en la patrística, la realidad misteriosa de la Sophia-Sabiduría se identifica tanto con el Espíritu Santo como, y más amenudo, con el Verbo, el palamismo ha visto en ella la *energía divina*, manifestada en el Hijo, pero común a las Tres Personas de la Trinidad y *comunicada en el Espíritu Santo*: «Sabiduría por la cual y en la cual Dios creó el universo»<sup>5</sup>. El Patriarca Filoteo precisa: «La Sabiduría es una energía común de la Trinidad... energía otorgada en el Espíritu Santo a los que son dignos de ella».

La iconografía sigue la tradición y hace ver la Sabiduría bajo una figura femenina alada, en el trasfondo de una arquitectura con siete columnas. «Por ser un hálito del poder divino y una emanación pura de la gloria de Dios onnipotente» (*Sab 7, 25*), «juega en la superficie terrestre con los hijos de los hombres» (*Prov 8, 31*); con toda claridad lo divino en su nota dominante se siente como *ternura y belleza...*

*En nuestra hipótesis, el icono de la Sophia reúne todas las imágenes de la Sabiduría. En lo alto, el Evangelio colocado*

---

<sup>5</sup> PALAMAS, *Diálogo con Grégoras*.



sobre el «trono de preparación» constituye el contenido de la Sabiduría predicada. Cristo con busto y traje de Rey es la Sabiduría identificada con el Verbo encarnado. La *Theotókos* sosteniendo en medallón a Cristo-Emmanuel es la Sabiduría en el misterio teándrico de la Encarnación y el lugar privilegiado de su presencia, la virginidad maternal. La Virgen con san Juan Bautista («hijo de la Sabiduría» *Lc* 7, 35), la Sierva del Señor y el Amigo del Esposo de la *Deisis*, representan la Sabiduría en tanto que Iglesia en su ministerio de intercesión. Y, finalmente, el Angel de en medio es la Sabiduría en tanto que Fuente personificada de las energías y de la santificación, *pneûma*-Espíritu sin artículo.

Su misterio sin embargo nos obliga a ir más lejos. San Juan Damasceno<sup>6</sup> dice: «El Hijo es la imagen del Padre y el *Espíritu Santo es la imagen del Hijo*». La tercera Hipóstasis es la única que no tiene su imagen en otra Persona. Ella se oculta en su misma epifanía. Aparece «como», «bajo la forma» simbólica de la Paloma y de las lenguas de fuego. Algunos iconos, en lo alto, al lado del Evangelio, colocan la Cruz. En san Pablo, *1 Cor* 2, la «locura de la Cruz» se refiere a la Sabiduría de Dios, misterio que sólo el Espíritu revela. Por eso se le llama: «el poder invencible de la Cruz». En el trono de la *hétimasia*, la Sabiduría está representada por el Evangelio y la Cruz, figuras del Verbo y del Espíritu.

Ya hemos mencionado a san Teófilo y a san Ireneo, que identifican la Sabiduría con el Espíritu Santo. Hay que decir, en efecto, que se identifica de igual manera con el Verbo y con el Espíritu, con «las dos manos del Padre», según la expresión de Ireneo. Pero el Espíritu, así como el Padre, no tiene una imagen encarnada. El Hijo es el único

---

<sup>6</sup> *De fide orth.* 1, 13.

que nos muestra el rostro humano. Sin embargo, su misterio no está por eso limitado, pues «El que me ha visto, ha visto al Padre». También puede decir: «El que ha visto al Espíritu Santo, a mí me ha visto», pues el Espíritu Santo es la imagen del Hijo. Leyendo el cuarto Evangelio, sorprende el *mismo nombre* de Consolador, de «segundo Paráclito» íntimamente ligado al primero, lo que nos hace comprender por qué su unidad díptica culmina en su identificación recíproca con la Sabiduría.

«Como el sol cuando encuentra un ojo puro, el Espíritu Santo te mostrará *en Sí mismo* la Imagen del Invisible. En la feliz contemplación de esta Imagen verás la Inefable Belleza del Arquetipo»<sup>7</sup>. Toda visión de Dios es trinitaria.

*Podemos considerar al Angel del icono de la Sophia como el icono del Espíritu Santo, no en su Hipóstasis, radicalmente escondida, sino en tanto que «imagen del Hijo», según palabras de san Juan Damasceno.*

Visiblemente, el Angel del icono de la Sophia desciende del icono de Rublëv, donde el Espíritu tampoco está representado en su Hipóstasis sino en tanto que tercer Principio de la unidad trinitaria. Sólo el Hijo es «verdadero Hombre», sólo el Hijo posee el rostro humano. Pero este rostro, en cierto sentido, es también el rostro humano del Dios trinitario; por eso el Padre y el Espíritu pueden aparecer «como» Angeles con rostro humano.

El Angel de nuestro icono lleva corona y cetro, atributos del Rey, y está cubierto con el oro del Dios de la gloria.

El púrpura<sup>8</sup> de su rostro es lo enigmático. Según la antigua tradición bizantina, la Sabiduría con el rostro púrpura

---

<sup>7</sup> SAN BASILIO, *De Spiritu Sancto* IX, 23; P.G. 32, 109.

<sup>8</sup> Ver E. TROUBETZKOY, *Dos mundos en la antigua iconografía rusa.*

se había aparecido al hijo del maestro de los trabajos de la catedral de Santa Sofía en Constantinopla.

El icono en su última amplitud representa la economía de la salvación, la Sabiduría de Dios *en su totalidad*. El púrpura nos sitúa en el «comienzo», en la fuente de la Creación. Por lo tanto es la primera palabra de la Biblia: «Que se haga la luz», es el *Alba preeterna* (que explica el color púrpura) que se levanta por encima del abismo aún privado de vida y de luz y de donde el acto divino va a sacar el ser. Las esferas alrededor del Angel son la representación del Universo; están sembradas de estrellas, de mundos innumerables. Es el Proyecto de Dios para su creación, pero las dos figuras que rodean el Angel son ya su culminación.

«En el principio era el Verbo» (Jn 1, 1) es el Evangelio sobre el trono de gloria bajo la sombra ya de la Cruz. «El Verbo era Dios» es el busto de Cristo: «El Verbo se hizo carne» (Jn 1, 1; 14). «La luz luce en las tinieblas» (Jn 1, 5) es el resplandor del Angel en el fondo estrellado de las esferas y de los mundos. La *Theotókos* mostrando a Cristo-Emmanuel (imagen del Verbo eterno, anterior a la creación) y san Juan, el amigo del Esposo, son los testigos del cumplimiento del Proyecto divino.

El Alba preeterna púrpura anuncia el Mediodía esplendoroso, la luz del Tabor y de la Parusía, el Sol del Verbo encarnado. Cristo, en busto, baja sus manos hacia el Angel con el gesto del que ha cumplido su misión y muestra «la obra del Espíritu que comienza». Cristo viene para «hacer descender el fuego», y el fuego según los Padres es el Espíritu Santo.

En el orden ascendente, según la vertical del icono, se revela la Trinidad. Por el contrario, en la composición en círculo, el Angel es el centro arquitectural, con los poderes celestes y los ángeles en lo alto y la humanidad abajo.

Todo el Universo está reunido alrededor de la Gloria de Dios; el cielo y la tierra, los ángeles y los hombres, constituyen una espléndida doxología.

El icono de la Sophia reproduce la *Deisis*, pero ésta en una perspectiva escatológica transforma el Juicio en Bodas del Cordero. Nuestro icono, en su punto culminante, representa el icono del Reino, y el Reino según los Padres es el Espíritu Santo. En esta perspectiva final, ya no es *el Alba de la Historia*, sino *el Alba de la Eternidad*. El alfa y la omega se unen, «Que se haga la Luz» se culmina en un «Que se haga la Belleza». En el icono de la Sophia podemos contemplar la *Belleza divina* que salva.

Lo indecible del Reino, su visión, desbordan el alma y hacen presentir la luz del Octavo Día, haciendo el Espíritu Santo resplandecer la humanidad de Cristo, esa «antorcha de cristal» que brilla con todos los colores del más allá e icono fulgurante de la Gloria trinitaria.

## Sumario bibliográfico

- ALPATOV, M., *Altrussische Ikonenmalerei*, Dresden, 1958.
- BULGAKOV, S., *El icono y su culto* (en ruso), París, 1931.
- DAVY, M. M., *Essai sur la symbolique romane*, París, 1955.
- DEMINE, N., *La Trinidad de Andrés Rublëv*, Moscú, 1963 (en ruso).
- FELICETTI-LIEBENFELS, W., *Geschichte der Byzantinischen Ikonenmalerei*, Lausanne, 1956.
- GERHARD, W., *Welt der Ikonen*, Recklingshausen, 1957.  
*Marie Mère de Dieu*, Neuchâtel, Suiza.
- GRABAR, A., *L'iconoclasme byzantin*, Dossier arqueológico, París, 1957.  
*La Peinture byzantine*, Ginebra, 1953.
- KONDAKOV, N., *El icono ruso*, Praga, 1931 (en ruso).
- KÜPPERS, L., *Göttliche Ikonen*, Düsseldorf, 1949.
- LAZAREV, V., *La historia de la pintura bizantina*, Moscú, 1947 (en ruso)
- MERCIER, G., *L'Art abstrait dans l'Art Sacré*, París, 1964.
- MICHELIS, P. A., *Esthétique de l'Art Byzantin*, París, 1959.
- MURATOV, P., *Les icônes russes*, París, 1927.
- ONASCH, K., *Ikonen*, Berlín, 1961.
- OUSPENSKY, L. y LOSSKY, V., *Der Sinn der Ikonen*, Berna, 1952.
- OUSPENSKY, L., *Essai sur la Théologie de l'icône*, París, 1960.

- PAPAIOANOU, K., *La peinture byzantine et russe*, Lausanne, 1965.  
*Russische Ikonen* (recopilación de artículos), Baden-Baden, 1951.  
*Seminarium Kundakovianum*, Praga.
- TALBOT RICE, *Art Byzantin*, París-Bruselas, 1959.
- TRUBETZKOI, E., *Los tres estudios sobre el icono ruso*. Nueva edición, París, 1965 (en ruso)
- WEIDLE, W., *Les icônes byzantines et russes*, Florencia, 1950.
- WILD, D., *Les icônes*, Lausanne.
- WINKLER, M., *Les jours de fêtes*, Neuchâtel.

# ÍNDICE

## Primera Parte La Belleza

Visión bíblica de la belleza.....	7
La teología de la belleza en los Padres.....	15
De la experiencia estética a la experiencia religiosa .....	25
La palabra y la imagen .....	37
La ambigüedad de la belleza .....	41
La cultura, el arte y sus carismas .....	49
El arte moderno a la luz del Icono.....	77

## Segunda Parte Lo Sagrado

La cosmología bíblica y patristica.....	103
Lo sagrado .....	125
El tiempo sagrado .....	131
El espacio sagrado.....	143

El templo.....	147
----------------	-----

**Tercera Parte**  
**La teología del icono**

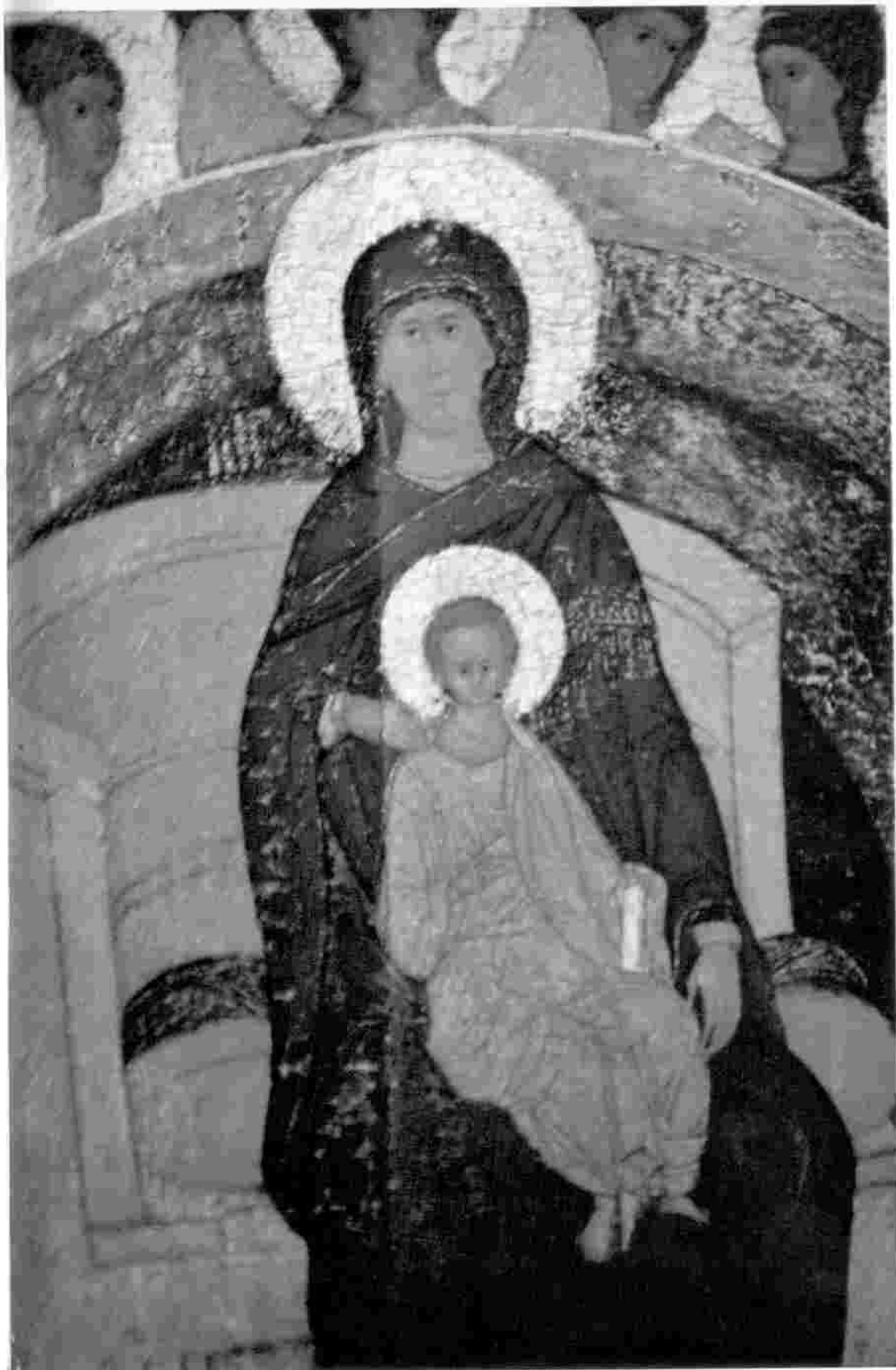
Preliminares históricos .....	167
El paso de los signos a los símbolos.....	177
El icono y la liturgia.....	179
Teología de la presencia.....	181
Teología de la gloria-luz.....	185
El fundamento bíblico del icono .....	193
El iconoclasmo .....	197
El fundamento dogmático del icono.....	205
Los cánones y la libertad creadora .....	215
El arte divino.....	221
La apófasis o la vía ascendente del icono.....	233

**Cuarta Parte**  
**Una teología de la visión**

El icono de la Santa Trinidad de Andrés Rublev .....	245
--	-----



El icono de Nuestra Señora de Vladimir .....	261
El icono de la natividad de Cristo .....	271
El icono del bautismo del Señor (la Epifanía).....	289
El icono de la transfiguración del Señor.....	299
El icono de la crucifixión.....	309
Los iconos de la resurrección de Cristo .....	319
El icono de la Ascensión.....	331
El icono de Pentecostés.....	337
El icono de la divina Sabiduría .....	347
Sumario bibliográfico .....	356



LA MADRE DE DIOS

Fragmento del Icono «Tú alegras a todas las criaturas».  
Hacia el año 1500 — Maestro Dionisi. Galería Tretyakov — Moscú.



LA MADRE DE DIÓS DEL MONASTERIO DE LAS GRUTAS  
(Con los santos Teodosio y Antonio)

Hacia el año 1288 — Escuela de Kiev. Galería Tretiakov — Moscú.



EL DESCENSO DE LA CRUZ

Siglo XV. escuela del Norte. Galería Tretiakov — Moscú.



LA DEISIS  
Siglo XIV. Escuela de Navgorod.



LA ANUNCIACION

Fin del s. XV. Escuela de Moscú. Galería Tretiakov — Moscú.





LA TRINIDAD

Obra de A. Rublev, hacia el año 1415. Galería Tretiakov — Moscú





LA MADRE DE DIOS, DE VLADIMIR  
Icono bizantino de los ss. XI o XII. Galería Tretiakov — Moscú.



LA NATIVIDAD

Siglo XVI. Escuela de Navgorod. Galería Tretiakov — Moscú.



EL BAUTISMO DE CRISTO  
Museo bizantino de Atenas.



LA TRANSEFIGURACION  
Finales del s. XIV. Teófanés el Griego.  
Galería Tretiakov — Moscú.



LA CRUCIFIXION

1500. Maestro Dionisi. Galería Tretiakov — Moscú.



LA RESURRECCION (DESCENSO A LOS INFIERNOS)  
Iglesia del Redentor de Chora (Kariye Cami).  
Hacia el 1310 — Estambul.



LAS MUJERES PORTADORAS DE MIRRA A LA TUMBA  
Final del s. XV. Vologda. Museo nacional ruso — Leningrado.



LA ASCENSION

Siglo XV. Escuela de Moscú. Galería Tretiakov — Moscú.





PENTECOSTES  
Siglo XV. Escuela de Moscú.



LA DIVINA SABIDURIA  
Finales del s. XVI. Escuela de Navgorod.

ESTE LIBRO, EDITADO POR PUBLICACIONES CLARETIANAS DE MADRID, SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN TALLERES GRÁFICOS ANZOS, S. A., FUENLABRADA (MADRID), EL DÍA 14 DE MARZO DE 1991.