

DICASTERIO PARA LA EVANGELIZACIÓN

Cuadernos del Concilio

*Materiales para la preparación
del Jubileo 2025*



Adquiere el volumen completo
con los 34 *Cuadernos* en:

www.bac-editorial.es

CONSTITUCIÓN DOGMÁTICA
LUMEN GENTIUM
SOBRE LA IGLESIA

CUADERNO 16



CUADERNO 16
LAS IMÁGENES DE LA IGLESIA
(LG 6-8)

MARIA GLORIA RIVA

I. EL REDIL DE CRISTO, SU REBAÑO
Y LA CIUDAD AMURALLADA

Una de las primeras imágenes que ofrece la constitución dogmática *Lumen gentium* de la santa Iglesia es la de redil que encuentra en Cristo su verdadero pastor y su puerta segura (cf. LG 6)

1. **El rebaño y la ciudad de Dios
en la basílica de San Apolinar en Classe**

Los testimonios más antiguos en el arte al respecto se encuentran sin duda en el arte musivo bizantino. Aquí, la Iglesia es comparada con la ciudad fortificada con torres, redil seguro para el rebaño de Dios, como cantan los textos del Apocalipsis.

En el importante puerto romano de Classe en Rávena, la basílica de San Apolinar representaba una joya de grandeza y fe. Avanzar hacia el ábside acunados por la belleza de las columnas en mármol griego, doce para cada lado haciendo un total de veinticuatro, preparaba al creyente a la visión de la escena de la transfiguración. El fulgor de la gloria de Cristo escondido en la cruz enjoyada del mosaico y las doce ovejas que rodean al obispo orante y mártir san Apolinar, fundador de la fe del pueblo de Rávena, educaban a los fieles (aún lo hacen) para entender que el banquete eucarístico permite primero entrar en la gran alianza de Moisés y luego en la de Cristo. Esas veinticuatro columnas, los doce apóstoles y las doce tribus de Israel, aseguraban la continuidad al rebaño de Cristo, presente en el puerto de Classe.

En una sola mirada, el creyente podía abrazar el ciborio con el altar, la gran puerta del cielo representada por la cruz enjorada sobre la cual se daba una de las primeras representaciones de Cristo en el rostro del Pantocrátor y, arriba, la Iglesia como lugar seguro de la salvación. En el arco triunfal, otras *doce ovejas* (seis en cada lado) salen solemnemente de las *ciudades amuralladas de Belén y de Jerusalén*. La ciudad de David, depositaria de las antiguas promesas, y la nueva Jerusalén, prenda segura del cumplimiento realizado por Cristo, acogen al rebaño de Dios, en el cual se puede identificar cada fiel.

Este testimonio que remonta al siglo VI continúa tranquilo en el tiempo hasta el siglo XII, donde se encuentra esa misma e inmutable iconografía en otra maravillosa obra musiva.

2. El rebaño y las ciudades de Dios en la basílica de San Clemente en Roma

Se trata de la cuenca absidal de la iglesia de San Clemente de Roma, donde la cruz es representada como la vid cósmica que abraza cielo y tierra. La gloria de la resurrección está asegurada por las hojas de acanto presentes en la base de la cruz y los roleos que cubren todo el ábside entre los cuales se perciben frutas, flora y fauna de todas las especies que significan la fecundidad de vida y virtud reservada a los creyentes en Cristo. Adornan la cruz doce palomas, símbolo de los doce apóstoles llenos del Espíritu Santo.

Dan testimonio de que los creyentes en Cristo se cuentan entre *el rebaño de los doce*, las doce ovejas reunidas alrededor de Cristo, el verdadero Cordero erguido e inmolado, que salen sosegadamente de las *dos ciudades enjoradas y amuralladas de Belén y Jerusalén*.

Acompañan las imágenes de las dos ciudades dos profetas, Isaías y Jeremías, como prueba de la autenticidad de sus profecías. Posterior confirmación de estos significados son las inscripciones latinas presentes en la obra musiva: en la vuelta del arco está el lema: «Gloria in excelsis Deo sedenti super thronum et in terra Pax hominibus bonae voluntatis» (Gloria al Dios altísimo que se sienta en el trono y paz a los hombres de buena

voluntad); mientras que en la inscripción que cierra por abajo la cuenca absidal se lee: «Comparamos la Iglesia de Cristo a esta vid, que la ley hace secar, pero que la cruz vivifica».

II. CRISTO, PASTOR Y PUERTA DE LAS OVEJAS

El redil de la Iglesia, como afirma la *Lumen gentium*, tiene una puerta, única y necesaria, Cristo. Por esta puerta se accede a la salvación, experimentada ya de modo imperfecto en este mundo y gozada plenamente en el otro. La imagen es sacada de Jn 10,7-9: «Añadió Jesús: “En verdad, en verdad os digo: *yo soy la puerta de las ovejas*. Todos los que han venido antes de mí son ladrones y bandidos; pero las ovejas no los escucharon. Yo soy la puerta: quien entre por mí se salvará y podrá entrar y salir, y encontrará pastos”».

1. El buen pastor de Gala Placidia

¿Qué mejor prueba de Cristo, pastor y puerta de salvación, que la contenida en un mausoleo, destinada a animar a los fieles a la vida sempiterna que Cristo nos mereció con su sacrificio redentor? Aunque no haya certezas absolutas sobre la identificación funcional del llamado mausoleo de Gala Placidia, por lo general se acepta que esta construcción era un mausoleo imperial adosado a la iglesia de la Santa Cruz mediante un pórtico demolido en 1602. Según la tradición, Gala Placidia, hija del emperador Teodosio, regente del imperio romano de Occidente, quiso construir el edificio para ella, su marido Constancio y su hijo Onofrio.

Encima de la entrada, una luneta musiva nos regala la imagen de Cristo imberbe y *buen pastor*. El ambiente romano y occidental de la representación es evidente porque el Cristo viste la toga *trábea* llevada por el rey o los sacerdotes romanos, por lo general purpúrea y de otros colores. Los colores oro y púrpura son asignados a Cristo, con los cuales se pone de manifiesto su

doble naturaleza, divina y humana, y su ser rey y sacerdote al mismo tiempo.

El sujeto, muy común en las catacumbas, quiere enseñar al rebaño a que reconozca la voz del verdadero pastor. Las ovejas, aunque están todas mirando a Cristo, están dispuestas según una estructura de quiasmo. Cristo, rotando su cuerpo, une las dos posiciones; querría salvar a una o a la otra, pero no puede; también Dios se para ante la libertad de las ovejas de aceptar o no su alianza.

Cristo se sienta en el centro porque es el camino por el que las ovejas entrarán y saldrán y encontrarán pastos (cf. Jn 10,9). El bastón y la vara del pastor divino, celebrados en el salmo 23, son una perfecta síntesis de la cruz que es salvación para las ovejas buenas y motivo de condenación para las malas. El bastón recto y más bien corto era el instrumento con el que el pastor guiaba al rebaño y espantaba al lobo; en cambio, la vara era muy larga y curva en la parte de arriba y era usada para atrapar a las ovejas que se alejaban volviéndolas a llevar por el recto camino.

Las gradas de roca sobre la que se sienta Cristo hacen referencia al *Migdal Eder*, la torre del rebaño (cf. Gen 35,21), el lugar donde vigila a sus ovejas el pastor de Israel. Los símbolos enumerados muestran a Cristo como el verdadero buen pastor prometido a los patriarcas y profetas. Son signos de su sacrificio redentor: se sienta encima de tres gradas, que hacen referencia a los tres días de pasión; a su lado, la cruz como báculo y los pies cruzados, como sucederá en el patíbulo. Su glorificación está en cambio significada en el oro de la cruz y en el nimbo circular, símbolo de eternidad.

Las ovejas de su derecha están frente a un monte a gradas similar al monte donde está sentado el pastor. Se alimentan de la alianza y el lugar hace referencia a los montes bíblicos: el Calvario, el Sinaí, el Moriá. En cambio, las otras ovejas están más lejos y, aunque miran hacia el pastor, están frente a un monte que tiene un edificio en la cima. Es interpretado por muchos como el sepulcro de Cristo mismo, pero podría hacer referencia a un ara pagana. En cualquier caso, estas ovejas, aunque sean llamadas por el Redentor, se demoran en su respuesta, quedándose ligadas a una perspectiva de muerte. En cambio, las ovejas de su derecha toman comida de la misma mano del buen pastor y, escuchando su voz, entran en los pastos fecundos del cielo.

2. «El Resucitado entra por la puerta cerrada» de Duccio da Buoninsegna

«Yo soy la puerta». Es el primer anuncio del buen pastor. Él es pastor, puerta y redil. Desde siempre, la puerta es un elemento importante en la arquitectura: ciudades, iglesias y casas encuentran en la puerta su billete de entrada, la señal de identidad. Así, Cristo es la puerta por la cual se entra en el redil de salvación de la Iglesia. El símbolo explicitado por el evangelio de Juan se refleja en el arte sobre todo en el episodio del Resucitado que entra en el cenáculo con las puertas cerradas.

Duccio da Buoninsegna muestra la primera Iglesia reunida en torno a su pastor resucitado precisamente delante de una *puerta cerrada*. En la primera puerta solo hay diez apóstoles, en la segunda esta el undécimo, Tomás, con Cristo que, entrando con las puertas cerradas, le muestra la llaga del costado. Esa misma llaga es otra sugerente puerta de salvación que ya san Agustín designaba como «puerta de la vida, de la que nacen los sacramentos y la Iglesia».

Sin embargo, la iconografía del Cristo «puerta» se relaciona en el arte con el pasaje del Apocalipsis donde Jesús, como divino comensal y esposo, llama a la puerta del alma (cf. Ap 3,20).

3. «El Cristo llama a la puerta»: William Hunt y Antonio Martinotti

Con un salto de varios siglos con respecto a Duccio encontramos a William Hunt que en su obra *La luz del mundo* (1853-1854) pinta a *un rey pastor* que, caminando con una luz, se queda esperando a que alguien le abra. Detrás de él se ven árboles desnudos, envueltos en el invierno sin remedio, pero allí por donde él pasa los árboles reverdecen y la vida florece. Lo demuestra la hiedra, símbolo de fidelidad y eternidad, que se encarama a la *puerta* justo delante de Jesús; lo demuestra el hinojo salvaje que anuncia el engaño al que ha sido llevado el diablo con la muerte en la cruz del Salvador. Al igual que los dulces y el hinojo, que se usaban para cambiar el sabor del vino menos bueno y engañar así al cliente, la humanidad del Señor ha en-

gañado a la antigua serpiente. Esta ha hincado sus dientes en la presa para matarla, pero como Cristo es vida, y la vida no puede morir, la muerte (la antigua serpiente, el diablo) es matada. Cristo mira pensativo mientras llama a la puerta, como presintiendo que nadie abriría, que su llamada no sería escuchada. La puerta a la que llama no tiene manilla exterior, solo se abre por dentro.

Otra imagen poderosa del *Cristo a la puerta* fue pintada por Antonio Martinotti, artista italiano fallecido en 1999. No se enseña nada del cuerpo del Salvador más que el rostro y la mano tras un impresionante escorzo de puerta. Tampoco esta tiene manilla, la mano de Cristo está en el postigo, como canta el Cantar de los Cantares (cf. Cant 5,4), y abre su Misterio a nuestro mundo, pardo de tierra como la puerta que nos separa. La mirada de Cristo revela melancolía y la espera sufriente hacia una humanidad que ya no sabe qué hacer de la salvación que él le trajo. Antonio Martinotti estuvo encerrado en un campo de concentración durante dos años: en los ojos de su *Cristo a la puerta* parecen desfilarse todas las atrocidades vividas.

Entre la serena certeza de Duccio y la alusiva figura del Cristo rey y pastor en Hunt, el *Cristo a la puerta* de Martinotti nos habla de una humanidad que ha perdido la esperanza en un «más allá». Aquí se tiene la impresión de que esa puerta se tiene que quedar así, entornada al infinito, si nuestra libertad no la abre del todo para dejarse abrazar por el Redentor. Sin embargo, sobre la cabeza de Cristo hay un triángulo azul turquesa. Es el cielo abrazado por los mártires, los confesores de la fe; es un cielo que se abre también al hombre contemporáneo que, pardo de tierra, mendiga tras la puerta la belleza de semejante mirada.

III. LA RAÍZ Y LA VIÑA

La segunda concatenación de imágenes simbólicas ofrecida por LG 6 concierne al tema del campo y la viña. Ya en el derecho veterotestamentario era fundamental la figura del *go'el*, es decir, del redentor, de aquel que tiene poder de rescatar (el pariente próximo a quien incumbe el deber de asegurar una descendencia). Conectado con esto está el tema de la propiedad particular, en he-

breo la *segullàh*, es decir, ese tesoro familiar, esa finca valiosa que cada judío tenía que proteger de cualquier abuso. Israel es la *segullàh* de Dios, su propiedad particular. Quien cree en Cristo entra por pleno derecho en esta finca divina por medio de la fe.

1. La raíz de David en el *Códex Vyssegradensis*

Una miniatura peculiar de las más antiguas que existen sella el tema de la puerta con el de la *santa raíz de David* de la que nace el Salvador. Se trata del *incipit* del evangelio según Mateo contenido en el *Códex Vyssegradensis*, un manuscrito bohemio de 1086 creado quizá en el *scriptorium* del monasterio de San Emerano de Ratisbona. En el compartimiento superior de la miniatura, un hombre coronado, vestido a la manera carolingia, tiene en la mano derecha un bastón florido y en la mano izquierda una cruz; está delante de la puerta de un edificio. Una inscripción reza: «Clausam rex portam penetrat. Que respicit ortum» (El rey pasó por la puerta cerrada, la que mira a Oriente). Hace referencia al profeta Ezequiel y sus visiones, en particular a la visión de la puerta del templo que mira a Oriente: una puerta cerrada, donde solo pasa el Señor, en alusión a la virginidad de María (cf. Ez 11,1; 44,1-2). El rey carolingio (no faltan interpretaciones histórico-políticas que lo identifican con el rey bohemio) es, por tanto, Jesé, inmortalizado en el acto de superar un arbolito que despunta debajo de sus pies. Otra inscripción informa: «Virgula de Iesse p[ro]cedit splendida flore» (La raíz de Jesé está destinada a producir espléndido florecimiento). Sobre las ramas del árbol, siete palomas aureoladas relatan los dones maravillosos del Espíritu que serán adjudicados al vástago de Jesé (Cristo). Una cartela sujetada por el profeta Isaías y por Cristo confirma la interpretación de la miniatura: «Et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet, et requiescet super eum spiritus Domini spiritus sapientiae et intellectus spiritus consilii et fortitudinis spiritus scientiae et pietatis» (Pero brotará un renuevo del tronco de Jesé, y de su raíz florecerá un vástago. Sobre él se posará el espíritu del Señor: espíritu de sabiduría y entendimiento, espíritu de consejo y fortaleza, espíritu de ciencia y temor del Señor) (Is 11,1-2).

2. El árbol de Jesé y la cruz de Pacino di Buonaguida

En 1305, el artista de la escuela giottesca Pacino di Buonaguida recibe el encargo de las clarisas de Monticelli de Florencia de una tabla en cúspide que represente una fusión entre la historia de la cruz y el antiquísimo tema del árbol de la vida. Es un motivo típicamente franciscano y se inspira en las meditaciones del *Lignum vitae* de san Buenaventura.

De este encargo nace una obra poderosa: *una cruz, un árbol de vida*, con 12 ramas y 47 medallones que narran todo el evangelio y culminan en la cúspide con la ciudad amurallada del paraíso. La primera rama habla de la encarnación de Cristo, mientras la duodécima habla de la Iglesia representada por la Virgen María, los apóstoles y los ángeles y, por supuesto, Cristo sentado a la derecha del Padre. Las demás ramas desarrollan los evangelios de la infancia, el bautismo, la vida pública de Jesús con sus milagros, los acontecimientos que preceden a la pasión hasta la última cena, la traición de Judas y la entrega del Redentor, la traición de Pedro y el proceso de condena de Cristo, la subida al Calvario y la agonía, el Señor crucificado, muerto y sepultado, el descenso a los infiernos y la aparición del Resucitado a los apóstoles, la ascensión de Cristo y Pentecostés, la resurrección de los muertos y el juicio universal.

Por encima de las ramas del árbol-cruz, en la cúspide, se contempla la gran escena de la Iglesia triunfante: mártires y santos son testigos de la vida resucitada y, por lo tanto, están sentados en sus escaños para juzgar al mundo bajo la mirada de Cristo y de la Virgen María.

3. Los iconos del *Cristo vid*

La iconografía más antigua del *Cristo vid verdadera* remonta al siglo xv cuando iconógrafos bizantinos, huidos de Constantinopla tras su conquista por los turcos, se refugiaron en la isla de Creta y en el monte Athos. De la meditación del texto de Juan: «Yo soy la vid, vosotros los sarmientos» (Jn 15,1-8) nació el icono que representaba una vid de cuyo tronco salen dos grandes ramas,

símbolo de las dos naturalezas de Cristo, que está en el centro bendiciendo. De las ramas salen doce roleos (seis de cada lado) entre los cuales aparecen los doce apóstoles, imagen de la Iglesia.

4. **Los iconos de Víctor en el museo de Venecia**

En el museo de iconos de Venecia se pueden admirar dos ejemplares, obras del mismo iconógrafo, que remontan a 1674 y representan dos variantes del mismo tema. El primero calca en todo y para todo el modelo bizantino, pero pone el énfasis en el misterio de la Trinidad; añade en efecto en la parte superior del icono a Dios Padre y al Espíritu Santo colocados justo encima del Cristo bendicente. En cambio, el segundo es más mariano, relee el misterio de la Iglesia a través del dogma de la encarnación. María está en efecto colocada en el centro de la santa vida con el Salvador de su brazo.

5. **El *Cristo vid* de la Capilla Suardi, fresco de Lorenzo Lotto**

Parece que el tema de la unidad entre Cristo y los suyos brota de una reflexión de la Iglesia en tiempos de persecución. Ocurre en el siglo xv con la invasión otomana en Constantinopla y de modo análogo en el pueblo de Trescore de Bérgamo tras los acontecimientos provocados por Lutero y la Reforma.

En los años 1523-1524, tras una imprevista helada en pleno verano, epidemias, inundaciones y temporales habían destruido Bérgamo y daban crédito a las voces —muy extendidas en la época— que predecían un nuevo diluvio purificador. Estas calamidades parecían para muchos la señal de otras tempestades mucho peores que se abatían sobre la Iglesia. Por este motivo, un gentilhomme bergamasco, Giovan Battista Suardi, decidió encargar a Lorenzo Lotto pintar al fresco el oratorio de su casa de campo en Trescore (localidad situada a pocos kilómetros de Bérgamo). Para Suardi, los desastres pronosticados de los astrólogos no debían ser atribuidos a la decadencia del clero y a la relajación de

las costumbres, sino más bien al cada vez más amplio apoyo que encontraban las herejías luteranas ya condenadas por el papa.

Giovan Battista Suardi y Lorenzo Lotto eran amigos y se intercambiaron continuas opiniones sobre cómo pintar la capilla familiar. Nació así una prestigiosa reedición del *Cristo vid* que encuentra inequívocamente su fuente de inspiración en el texto de Juan: «Ego sum vitis vos palmites (Yo soy la vid, vosotros los sarmientos)» (Jn 15,5). En la inscripción colocada en la pared izquierda del edificio, con la que se tropezaban todos los que entraban en la capilla, antes de las reconstrucciones del siglo XIX. Esa misma pared hospeda a un Cristo majestuoso, el *erchòmenos*, el viniente, que avanza victorioso mirando directamente a la cara del fiel. De sus dedos parten diversos roleos dentro de los cuales se encuentran santos, santas y doctores de la Iglesia. En los clipeos de las dos extremidades vemos a san Jerónimo y san Ambrosio concentrados en la caza de algunos herejes que intentan saquear la Iglesia. Los sarmientos de la vid se extienden hasta el techo, sostenidos por una falsa parra, poblada por querubines que sujetan cartelas con citas bíblicas.

Como todo altar donde se celebra exige una piedra sacral con las reliquias de los mártires, Lotto, de acuerdo con Suardi, comprueba la verdad de la abundancia de fruto y de cosecha para quien sigue a Cristo con el ejemplo de la vida de los santos. Detrás del Cristo-vid se desarrolla la historia de santa Bárbara y de su martirio, narrada en la más absoluta cotidianeidad que asegura al fiel la posibilidad de la imitación de Cristo hasta el supremo don de sí mismo. En las otras paredes se narra la vida de santa Brígida de Irlanda, profundamente ligada a la vida rural también en sus milagros y, por lo tanto, ejemplar para el lugar donde está la capilla.

6. La sombra del divino agricultor de Joos van Cleve

En el arte transalpino tuvo éxito durante siglos una iconografía peculiar de san José agricultor. San José recoge toda la gloriosa herencia del Antiguo Testamento y se convierte en el gran patriarca del Nuevo al acoger la divina maternidad de María, mereciéndose el título de patrono de la Iglesia universal. Aunque

el título se dio en 1870 con el decreto *Quemadmodum Deus* del papa Pío IX, el arte no había dejado de registrar el papel de José como custodio de la Iglesia, presente *in nuce* en la Virgen María y en su Hijo divino.

Una hermosa sagrada familia firmada por Joos van Cleve, pintor flamenco presente en Aversa en los primeros decenios del siglo XVI, representa con influencias de Leonardo da Vinci a san José con las vestimentas de un jardinero y ensombrece el del *divino agricultor* que es Dios Padre. José lleva un sombrero de paja de labrador y lee atentamente un libro con la ayuda de unas gafas. Su actitud es la del docto conocedor de las Escrituras que, dejando atrás el trabajo de la granja, se asoma a la ventana de la casa de Nazaret sorprendiendo a María en el momento que está amamantando a Jesús. No se nos da la posibilidad de ver nada del libro de José, por lo que la lectura lo está instruyendo sobre el misterio de su esposa y del hijo Jesús: algunos símbolos revelan la naturaleza y el destino de ese niño. Se ve sobre todo un frasco de vino. No una botella ni un cáliz, sino un frasco semejante al que aparece en las crucifixiones en las manos de ángeles destinado a recoger la sangre de Cristo. El niño Cristo es la vid verdadera, que dispensará la verdadera sangre de la uva, es decir, su propia sangre, bebida de salvación eterna. En el antepecho se divisa además una naranja cortada, signo del fruto prohibido, cortado y comido por los primeros padres y que causó muerte y dolor en el mundo. El cuchillo que hirió en un tiempo a Adán herirá ahora a Cristo, el nuevo Adán, pero de esa herida brotará una fuente de salvación de la que nacerá la Iglesia.

Jesús no parece ser consciente del destino de cruz que le espera, está feliz mirándonos a todos nosotros y agarrando el seno purísimo de la Virgen Madre. Este gesto, aun siendo común en los niños de pecho, esconde una enseñanza: el seno en la Biblia hace referencia a las tablas de la ley que alimentan al creyente con leche espiritual. El mismo Mesías se alimentará de leche y miel hasta que no aprenda la dureza de la vida. La madre, sin embargo, presagia el dolor del hijo y baja los ojos admirando casi distraídamente una pequeña flor de aguileña. Plantas de aguileña a aparecen también pintadas sobre la tela que está detrás del trono de la madre. La aguileña, con la gama de colores que van del rojo

oscuro al morado, es símbolo de la pasión. Si se mira bien, san José tiene el hábito del monje campesino (fecundo y virgen como María) que, en la pausa de mediodía (la hora de la crucifixión) deja temporalmente el trabajo para dedicarse a la oración, como hará la Iglesia a lo largo de los siglos.

IV. EL EDIFICIO Y LA JERUSALÉN CELESTIAL

1. La Iglesia, arquitectura divina

Sería imposible en estas pocas páginas recorrer cómo la arquitectura ha extraído inspiración de las muchas imágenes bíblicas de la Iglesia para organizar el espacio y hacer que sea un reflejo de la Jerusalén celestial. Nos contentamos con comparar, a modo de ejemplo, dos arquitecturas: una románica y otra moderna.

La arquitectura bizantina, típica del entorno de Rávena, narra la austeridad de un edificio exterior que en su interior oculta (y revela al mismo tiempo) al fiel las verdades de la fe, mientras que la arquitectura románica se desarrolla en el choque con los pueblos bárbaros y, por lo tanto, expresa con mayor evidencia la *fortitudo* del reino de Dios capaz de derrotar al enemigo.

2. La geometría mística de San Miniato al Monte

Ejemplo eficaz es la basílica de San Miniato al Monte, obra maestra de la arquitectura románica florentina (1013). Las formas cuadradas sólidas y potentes de su arquitectura expresan el orgullo de una fe que ha triunfado sobre el perseguidor; así, el juego de los opuestos (el blanco y el negro, como la bandera de Siena), habla de la capacidad del hombre, iluminado por Dios, de vencer las tinieblas con la luz de la gracia.

La fachada de San Miniato, si bien delata su conexión con los templos paganos (se nota en el primer estrato constituido por arcos que sustentan un pórtico), presenta continuas referencias a

la victoria de Cristo sobre el mal y la muerte como son: la bicromía de mármol blanco y mármol verde serpentino de Prato; las figuras geométricas del círculo y del cuadrado; la simbología de la cruz y la numérica del cuatro, el ocho y el tres.

La parte central del segundo nivel de la fachada está caracterizada por una ideal logia tetrástila sustentada por cuatro pilares que la dividen en tres partes. El recurso crea un diálogo inmediato con el interior de la basílica que se preanuncia organizado en tres naves (como en las basílicas romanas). En el mundo cristiano, el número tres hace referencia a Dios y al misterio de la Trinidad, mientras que el número cuatro o la figura geométrica del cuadrado simboliza la dimensión humana y la violencia (las cuatro coordenadas terrestres, verbos y expresiones como descuartizar, cuartear, etc.). En las basílicas románicas, el cuadrado circunscribe el círculo, símbolo de eternidad, mientras que el círculo contiene a su vez la cruz que es signo de la pasión del Salvador y, al mismo tiempo, revelación de su gloria. Esta simbología tenía la función de narrar el kerigma: el mal y la muerte (cuadrado) no pueden quebrantar la vida que es Cristo (círculo) que se manifestó mediante el poder de su cruz.

Por lo tanto, la iglesia es *el edificio que educa* a este poderoso camino de salvación inaugurado por Cristo y seguido por los testigos de la fe, los mártires como san Miniato. La continuidad entre el exterior y el interior está asegurada por los mismos símbolos, enriquecidos por la figura del rombo, figura geométrica formada por dos triángulos isósceles (otro símbolo trinitario). Dentro de la basílica, la bicromía de mármol blanco y verde serpentino rodea y hace resaltar el gran mosaico con la imagen de Cristo Pantocrátor.

3. El misterio ofrecido a todos en la Sagrada Familia de Antonio Gaudí

Con un salto de ocho siglos, el arquitecto Antonio Gaudí inicia en 1882 la edificación de la Sagrada Familia, un imponente *templo expiatorio* destinado a una nueva área urbana periférica de Barcelona. Presintiendo el creciente abandono de la fe, Gaudí

proyecta su obra presentando los misterios de la fe, en este caso, los misterios del rosario en el exterior, mientras que el espacio arquitectónico interior se inspiraba totalmente en la naturaleza. Las columnas de la basílica hacen referencia a los troncos de los árboles de un bosque (un tema muy querido por el artista) sobre cuyos capiteles hay unos medallones luminosos que representan a los apóstoles, protagonistas de la nueva creación inaugurada por Cristo. Los transeúntes, distraídos o quizá ignorantes en temas de fe, son así educados al misterio a través de algunas inscripciones que recorren lo largo de las agujas de la iglesia en lo relativo a las partes fundamentales de la liturgia de la misa: *Gloria in excelsis Deo; Sanctus; Hosanna...*, y a través de las escenas de la vida de Cristo y de su madre la Virgen que decoran las fachadas del edificio.

Aunque no pudo ser completado por el artista a causa de su trágica muerte, gracias al minucioso proyecto dejado, el conjunto arquitectónico sigue siendo edificado hoy en la fidelidad a la inspiración inicial, convirtiéndose de este modo en expresión viviente (como fue para muchas catedrales medievales) de la Iglesia *semper reformanda*, pero fiel al mismo tiempo al proyecto original.

V. LA IGLESIA JERUSALÉN FICTA

La Jerusalén celestial está en la base de muchísimas más obras de arte que muestran un feliz y sabio entramado entre expresiones artísticas, verdades de fe y exigencias de la liturgia.

1. *El Políptico del Cordero místico* y las joyas de la Jerusalén celestial

En el Flandes del siglo xv, los hermanos Hubert y Jan van Eyck, inspirándose en el 1 de noviembre, fiesta de todos los santos, realizan para la catedral de San Bavón de Gante una grandiosa obra conocida como el *Políptico del Cordero místico* (1420-1432). Los tonos oscuros y opacos del políptico cerrado muestran a los fieles la dramática condición del «aún no» de la fe, pero cuando se abren las hojas, de improvisto se revela

la promesa cierta del «ya». En efecto, el políptico desvela en su apertura un centelleo de formas y colores capaces de narrar la belleza de la *Jerusalén del cielo*. Un estudio profundo ha revelado que los colores utilizados y su disposición provocan al mirar el mismo efecto cromático de las piedras preciosas con las que está edificada la ciudad celestial según el Apocalipsis.

El registro superior del interior del políptico muestra a unos ángeles músicos, a la Virgen María y a san Juan Bautista sentados en tronos y adorando a Dios Padre que, como pide la tradición medieval, tiene el rostro de Cristo («Quien me ve, ve al Padre» [cf. Jn 12,45]). Solo Adán y Eva quedan envueltos en la oscuridad de los tonos marrones usados para el políptico cerrado, como para recordar la culpa original por la que se inició la historia de la salvación.

En el registro inferior, el cortejo de santos y beatos se dirige en procesión hacia la Santísima Trinidad dentro de un paisaje extraordinario que retrata la ciudad de Gante con sus iglesias y catedrales. En el panel central del registro inferior, se encuentran el Espíritu Santo y el Cordero de pie e inmolado, emblema que da nombre al políptico. Este cortejo procesional está constituido por ocho grupos: en los paneles de la izquierda, los jueces justos y los jinetes de Cristo; en el panel central, en el sentido de las agujas del reloj: profetas y patriarcas; confesores de la fe; vírgenes y religiosas; los apóstoles y los mártires; en los paneles de la derecha, ermitaños y peregrinos. Ocho grupos que representan a todos los que han llevado a cabo en su vida las ocho bienaventuranzas.

El Cordero, de pie sobre el altar, está rodeado por ángeles que llevan los símbolos de la pasión y otros que esparcen incienso. En la liturgia aparece así de modo claro la fuente de la Iglesia, lugar donde la Iglesia militante y la Iglesia triunfante se encuentran y se compenetran.

2. **El Cenáculo de Leonardo da Vinci,** *Jerusalén ficta*

Otra *Jerusalén ficta*, pero íntimamente ligada a la vida cotidiana de los fieles, específicamente la de los monjes dominicos,

es la *Última Cena* de Leonardo da Vinci. El fraile del siglo XVI que entraba en el refectorio del conjunto de Santa María de las Gracias de Milán se encontraba observando una amplia sala semejante en todo a la que se encontraba, pero en un piso superior, según el dictado evangélico. El piso superior en el que se desarrolló la última cena denota no solo el gran valor del lugar (solo los más acomodados poseían una casa de dos plantas), pero también el carácter místico de esa comida. De este modo, el cenáculo de Leonardo da Vinci hace visible que en la sala de la última cena se puede ver reflejado el banquete celestial prometido por Cristo en la *Jerusalén futura*.

La habitación pintada por Leonardo es, en efecto, una gran sala adornada con tapices multicolores que esconden cuatro aperturas para cada lado. Al fondo, tres amplias fuentes de luz —una puerta detrás de Jesús y dos ventanas detrás del grupo de los apóstoles— dejan entrever un cielo limpio y azul. El techo artesonado está subdividido en 36 recuadros. Es evidente el juego de números con su simbolismo: vemos continuamente los números tres, cuatro y doce. Tres son las aperturas del fondo, cuatro las puertas laterales, es decir, $3 \times 4 = 12$; pero también doce aperturas reales: tres ventanas + 8 puertas laterales + 1 gran apertura ideal delante de la mesa = 12. El número tres aparece también cuatro veces en el rítmico movimiento de los apóstoles y la figura de Jesús tiene también estructura piramidal. El tres alude claramente al misterio de la Trinidad, mientras el número cuatro (los puntos cardinales, los elementos cósmicos: aire, agua, tierra y fuego) es el número del hombre. El techo con el juego de recuadros repetido treinta y seis veces, es decir, 12×3 , cierra sobre el cenáculo mostrándolo claramente como el lugar de la revelación del misterio de Dios y del hombre, una revelación que sucede en el contexto de un banquete.

Esta sala con los tapices de flores multicolores (en número de ocho, evocando por ello el octavo día) es por tanto el *hortus conclusus*, el jardín del Edén que, cerrado un tiempo, abre ahora sus puertas al hombre inmerso en las tinieblas de la historia. La multiplicación de panes y vasos en la mesa, las distintas frutas simbólicas, dan a conocer la realización del banquete escatológico anunciado por los profetas y ofrecido a todos los pueblos,

un banquete que es también el viático dado aquí y ahora y que acompaña al hombre de cada tiempo hacia la salvación.

VI. LA IGLESIA, CUERPO MÍSTICO DE CRISTO

El número 7 de *Lumen gentium* introduce la feliz intuición paulina de la Iglesia como cuerpo místico del Señor. Al igual que Cristo es camino al Padre, la Iglesia es camino a Cristo. La Iglesia es el lugar privilegiado donde el hombre encuentra al Señor Jesús; en la Iglesia se recibe el don del Espíritu que reza incesantemente en el corazón de los creyentes, intercediendo por ellos según el designio de Dios.

1. La *Disputa del Sacramento* de Rafael

La concreción del cuerpo que es la Iglesia, experimentada por el creyente, se refleja de forma espectacular en el fresco de la llamada *Disputa del Sacramento*. Debió de ser emocionante para los contemporáneos de Rafael el impacto con la grandiosidad de la pintura. Las figuras de tamaño natural ocupan la mayor parte del campo visual de la sala involucrando al observador en la «disputa» y en la contemplación suscitada por el misterio de la fe. Un efecto similar al que, mucho más tarde, hizo posible el cine. La orquestación de las figuras fue definida como un *paisaje de hombres* (S. ORTOLANI, *Raffaello*, Bérgamo 1942), pero podría llamarse mejor «arquitectura de hombres».

Raffaello Sanzio llegó a Roma en 1508 a la edad de 25 años. Hicieron su fortuna su belleza física y la amabilidad de su carácter junto con su amistad y parentesco con Bramante; en poco tiempo se convirtió en el primer pintor de Roma, capaz de ensombrecer incluso la fama de Miguel Ángel Buonarroti. El fresco de la *Disputa* está situado hoy en la Estancia del Sello (1508-1511), nombre asignado más tarde al lugar, cuando la sala hospedó el aula del tribunal eclesiástico. Cuando la pintó Rafael debía servir como biblioteca privada de Julio II. Las representa-

ciones de esta sala quieren demostrar la continuidad entre pensamiento antiguo y pensamiento cristiano mediante las alegorías de lo «bello» (el Parnaso), el «bien» (las virtudes) y lo «verdadero». El fresco ilustra la concurrencia hacia lo verdadero obrada por la teología. Para la realización de este fresco, Rafael hizo una considerable cantidad de diseños preparatorios (40 han llegado a nuestros días, pero tenían que ser muchos más), justificados probablemente por el hecho de que el pintor de Urbino no estaba familiarizado con el trabajo a gran escala.

Del ostensorio divergen círculos cada vez más amplios: el círculo dorado alrededor de la paloma, la aureola de rayos del Cristo, la corona de querubines sobre los que se apoya el Padre y, finalmente, el arco que encierra el propio fresco. La bóveda celeste con sus láminas doradas es semejante al ábside de una iglesia. En la parte inferior, figuras del Nuevo y del Antiguo Testamento ocupan toda la extensión del espacio del fresco en una grandiosa sencillez arquitectónica. En primer plano, una balaustrada, a la izquierda, compensa una construcción similar a la derecha, introducida para ocultar la presencia del marco de una puerta real que rompe la regularidad de la composición. Toda la escena está encerrada dentro de una estructura arquitectónica que confiere unidad y armonía a toda la composición y sugiere la idea de una bóveda majestuosa que lleva al presbiterio. El suelo visto en perspectiva según las leyes normales de la visión conduce al misterio de la eucaristía: no se trata de una aparición o de un milagro: la revelación es perfectamente lógica, y la razón y la teología solo pueden confirmarla.

La imagen de este espacio universal está construida y equilibrada como una arquitectura bramantina (G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Florencia 1968); la verdadera Iglesia para Rafael está compuesta por miembros vivos y no hay diferencia entre Iglesia como institución e iglesia como realidad material. Los tres ambientes del fresco diseñan sus límites: *abajo, la Iglesia militante; en el centro, la Iglesia triunfante* alrededor de Cristo, María y san Juan Bautista; en la bóveda, el Padre entre ángeles y querubines.

Sorprende el hecho de que en el dibujo más antiguo el altar y el santísimo Sacramento no aparecen en absoluto. Probablemente, al trabajar en los personajes del área inferior e inspirarse en

modelos leonardescos, Rafael se dio cuenta de la ausencia de un punto focal en esa zona. La inserción del altar con el ostensorio supuso una brillante solución que, resolviendo un problema formal, dio una mayor coherencia al contenido religioso.

Precisamente esta dinámica en la realización de la composición del fresco parece mostrar la estrecha unidad entre el cuerpo de Cristo y la Iglesia. La Iglesia hace la eucaristía y la eucaristía hace la Iglesia: el vínculo inseparable entre Cristo y la Iglesia es el santísimo Sacramento, lugar donde la unidad entre la cabeza y el cuerpo es significada y producida.

Entre los expertos se ha discutido si esta escena de Rafael representaba verdaderamente una disputa, como la definió Vasari, o más bien el triunfo de la eucaristía como señalan teólogos y doctores acogiendo la evidencia de todo lo teorizado en sus sutiles tratados. Es cierto que aquí se defiende la «evidencia» de la presencia real de Cristo en el misterio del altar: lo confirman las líneas de perspectiva del suelo que —como ya se ha afirmado— conducen «naturalmente» la mirada a la eucaristía, misterio que la razón solo puede comprender y explicar a través de la fe y la adhesión a la Palabra de Cristo. Rezar en el seno de la Iglesia llegando a su rica tradición (que está bien representada en el fresco a través de los padres y doctores) lleva a alcanzar toda la verdad. La verdad a su vez empuja al creyente a intensificar la oración por la unidad de la Iglesia, cuyas divisiones hacen que el anuncio del Evangelio sea menos eficaz.

Al catalogar entre los personajes de la Iglesia militante a los grandes maestros y teólogos, Rafael fusiona sabiamente en una única Iglesia a los santos del pasado con sus contemporáneos. Por ejemplo, a la izquierda aparecen artistas como Bramante (en la persona que se apoya en la balaustrada), Fra Angelico (con el hábito dominico). El hermoso joven rubio, que con gesto sencillo señala la verdad indiscutible del misterio eucarístico podría ser el retrato de Francesco Maria della Rovere, heredero del ducado de Urbino. Hacia el altar, sentado en una cátedra de mármol, encontramos a Julio II en los hábitos de Gregorio Magno (sin barba) junto al que se sienta san Jerónimo. En cambio, a la derecha, identificados en la base de las inscripciones de las aureolas, encontramos de izquierda a derecha a: san Ambrosio,

san Agustín (sentados), santo Tomás de Aquino, el papa Inocencio III, san Buenaventura, el papa Sixto IV concentrado en la lectura, y Dante Alighieri. Detrás de Dante se ve, medio escondida en su capucha, la que podría ser la cabeza de Savonarola hacia quien Julio II mostraba una abierta simpatía. Con esta fusión entre santos de «ayer» y sus contemporáneos, el artista subraya la continuidad entre los grandes del pasado y los santos del presente. Todos son parte de la única Iglesia de Cristo. La fe en la comunión de los santos debe producir la conciencia de la importancia de la oración recíproca. Ya el apóstol Santiago afirmaba: «Rezad unos por otros para que os salvéis» (Sant 5,16). No son solo santos los ya canonizados por la Iglesia, sino que hay una Iglesia santa en camino, peregrina en la tierra, que se alimenta de la oración recíproca para llegar a la plena madurez de Cristo.

2. El Gólgota de Jasna Góra, de Jerzy Duda-Gracz

En el denso marco de historia y fe del santuario de la Virgen de Jasna Góra, en Polonia, se puede observar una de las más bellas versiones del viacrucis a la luz de la atribulada historia del siglo xx. El artista, Jerzy Duda-Gracz, nacido en Częstochowa en 1941 y muerto en Łagów en 2004, decidió realizar y dar un viacrucis de tamaño natural al santuario polaco tras su conversión, madurada durante la primera visita de Juan Pablo II a Polonia (1979). La aguda mirada del artista, pero sobre todo del fiel, pinta la Iglesia como *Cuerpo de Cristo* en dos estaciones.

En la XV estación, *dedicada a la resurrección*, Cristo vivo sube a su Padre y nuestro Padre, Dios suyo y nuestro, en el alegre movimiento de la tela de la sábana santa. El triunfo de Cristo sobre la muerte se perfila frente a la multitud inmensa que llena la plaza del santuario de Częstochowa. Es la Iglesia de hombres, la catedral del pueblo de Dios. El mismo cuerpo de Cristo está constituido por el *cuerpo que es la Iglesia*. La resurrección de Cristo no es un asunto personal, un destino privilegiado del Hijo de Dios, sino gracia participada con el hombre, con cada hombre que entra en el cuerpo santo de la Iglesia. El vestido de Cristo reluce de gracia como el vestido de los mártires de todos los tiempos. En la ma-

yor parte de las estaciones de este viacrucis, Cristo no tiene pies: nosotros somos sus pies. Nosotros, que caminamos aquí y ahora, en nuestro viacrucis personal, marcado por el testimonio de quien nos ha precedido y por la gracia de nuestro Redentor.

En la XVIII estación, *Cristo subiendo al cielo*, es tan impalpable en su transparencia hasta el punto de desaparecer. Del santuario se vislumbra muy bien la ventana donde está representada la Virgen de Częstochowa, situada sobre la explanada donde celebró Juan Pablo II durante su visita y donde sucedió la conversión del propio artista. La muchedumbre inmensa parece la visión apocalíptica de los ciento cuarenta y cuatro mil llamados a la salvación. Su meta es Cristo que destaca sobre ellos sin que ninguno se dé cuenta. La meta ya está aquí, está presente entre nosotros, pero no la vemos, nuestros ojos están como ofuscados por el dolor, la tibieza del relativismo que hace incierto el camino. Y, en efecto, parece imposible avanzar con tan terrible presión. En su subida, Cristo cierra los ojos: por un lado, nos niega la mirada para que cada miembro de la Iglesia pueda recordar la palabra que dijeron los ángeles a los apóstoles el día de la ascensión: «Galileos, ¿qué hacéis ahí plantados mirando al cielo?» (Hch 1,11) ¡La tarea de la fe está aquí, en la tierra!; por otro lado, Jesús tiene los ojos cerrados para no ver el mal que causaría de nuevo una dramática e incurable separación de los hombres de su Padre. Cierra los ojos porque, si es verdad que quien le ve, ve al Padre, también lo es que lo que él ve, también lo ve el Padre. El Padre ve el mundo transfigurado por el ofrecimiento de Cristo, por su victoria sobre el pecado y la muerte y por la victoria de tantos, santos y mártires, que con él hacen que el cielo de este mundo sea más luminoso. También aquí, como en la XV estación, el vestido iridiscente del Resucitado se funde y se identifica con la muchedumbre de fieles que atestan la plaza de la basílica.

3. El maestro de Westfalia y la Pentecostés eucarística

Es el Espíritu Santo el que obra la transformación de los apóstoles tras el acontecimiento de la Pascua y de nuevo es el Espíritu quien mueve a la Iglesia peregrina en el tiempo y que,

a pesar de las luchas y divisiones provocadas por el pecado, la mantiene unida en la diversidad de carismas y dones.

Una particular Pentecostés representa este misterio a través del pincel de un anónimo miniaturista, conocido como el maestro de Westfalia. El fuego no está directamente representado, pero «reina» en la ropa de los apóstoles y en el manto de María. Son enfocados los rayos que parten del centro de la mesa donde planea el Espíritu Santo teniendo en el pico el santísimo Sacramento. Este artista consigue expresar la profunda unión entre el cenáculo de la última cena y el cenáculo de Pentecostés: la Iglesia está reunida por un cuerpo divino donde arde el Espíritu. Raíz y savia de esta verdad son los apóstoles que este artista muestra estrechamente unidos también en sus posturas y en sus miradas, convergiendo todas hacia un centro. Ellos fueron los primeros destinatarios de los dones que edifican la Iglesia (cf. LG 8).

Ese fuego de caridad que Cristo vino a traer con su pasión se realiza aquí, en esta mesa: la fuerza del alimento ofrecido por Jesús en su cuerpo puede incendiar al mundo entero de su amor.

VII. LA IGLESIA ESPOSA

El fascinante tema de la «Iglesia esposa» cierra el cometido, la exposición de las imágenes de la Iglesia contenidas en los números 6-8 de LG.

1. Una Pentecostés en femenino de Jean Restout

Con una felicísima intuición, Juan Pablo II, en su carta a las mujeres, *Mulieris dignitatem*, llama a la eucaristía el sacramento del esposo y la esposa. Junto con la dimensión petrina o del magisterio de la Iglesia, se asomó ya de manera sorprendente en una tela de Jean Restout la dimensión femenina o mariana, puesta tanto de manifiesto en la actualidad. El artista francés, que vivió en el siglo XVIII (1692-1768) marcado por el clasicismo barroco, nos ofrece una potente imagen de ese cenáculo que fue el escenario de la venida del Espíritu Santo.

En un tiempo en el que la mujer no tenía acceso alguno al presbiterio y en el que la Virgen no era colocada cerca de la eucaristía y del altar, resulta desconcertante la libertad simbólica y de composición adoptada por Restout. La Virgen y el altar son un todo, ella está en el centro de la composición; es el eje central de la basílica que acoge al grupo de los discípulos. Incluso parece que para Restout la Virgen y las discípulas del Señor son las primeras en recibir la luz deslumbrante del Espíritu que irrumpe de lo alto. Sobre el altar hay sobre todo mujeres. Los apóstoles están a su alrededor y ocupan el presbiterio. Indudablemente, María es vista aquí como icono de la Iglesia naciente, mientras los hombres son los intérpretes y los difusores de este misterio.

Incluso en las formas estilísticas, lejanas a la sensibilidad moderna, se esconde una intuición profética: la dimensión mariana es, junto con la petrina, indispensable para la Iglesia. Los últimos papas han ido hacia delante con valentía en un diálogo cada vez más fecundo con el mundo femenino de la Iglesia. Sin embargo, no es difícil caer en un cierto feminismo, aunque se defina cristiano. El misterio y la belleza de la mujer, evidente en la pintura de Restout, es ser ese puente de comunión y alianza entre Dios y el hombre. En este sentido, las palabras que clausuran el último libro de la Biblia son misteriosas y, sin embargo, de gran actualidad: «El Espíritu y la esposa dicen: “¡Ven, Señor Jesús!””. Y quien lo oiga, diga: “¡Ven!”» (Ap 22,17). El tiempo actual es, por tanto, el tiempo de la Iglesia-esposa.

2. *La Coronación de la Virgen en Santa María Trastevere (siglo XII)*

En el arte, la iconografía más antigua ligada a la Iglesia-esposa es la de la *Coronación de la Virgen*; lo demuestra el mosaico del siglo XII del ábside de Santa María en Trastevere, en Roma, por el carácter matrimonial del acontecimiento representado y sus raíces bíblicas.

En el mosaico, la Virgen Madre se sienta junto a Cristo. Él la abraza mostrando el libro abierto con la inscripción: «Veni elec-

ta mea et ponam in te thronum meum» (Ven, elegida mía y pondré en ti mi trono). María, que lleva sobre su cabeza la corona, responde con las palabras del Cantar de los Cantares (Cant 2,6): «Leva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me» (Su izquierda bajo mi cabeza y su diestra me abraza).

Sobre la cabeza de Jesús está la mano del Padre que sujeta la corona de la victoria, mientras muestra al Hijo victorioso. Como atestigua el Apocalipsis, es el Alfa y el Omega: dos letras puestas a los lados de la cruz, que destaca en el centro del arco triunfal. A su lado hay siete candelabros, símbolo apocalíptico de las siete iglesias. A continuación, los símbolos tetramorfos de los evangelistas Mateo y Juan y dos profetas del primer Testamento: Isaías y Jeremías.

De este modo, resulta muy claro que el honor tributado a María, Virgen y Madre, se convierte también en signo y motivo para rendir honor a la virgen madre Iglesia, heredera de las promesas hechas a los patriarcas y los profetas. Como afirmaba el monje cisterciense Isaac de l'Étoile (1100-1169):

Por eso lo que se dice precisamente en las Escrituras divinamente inspiradas de la virgen madre Iglesia en general, se entiende también cuando se habla de la Virgen Madre María; y lo que se dice de manera especial de la Virgen Madre María ha de ser referido en general a la virgen madre Iglesia; todo lo que se dice de una de las dos, puede ser entendido indiferentemente de la una y de la otra. También cada alma fiel puede ser considerada como esposa del Verbo de Dios, madre, hija y hermana de Cristo, virgen y fecunda. Por lo tanto, se dice en general para la Iglesia, de modo especial para María y en particular también para el alma fiel, por la misma sabiduría de Dios que es el Verbo del Padre: «Arraigué en un pueblo glorioso, en la porción del Señor, en su heredad» (Eclo 24,12).

3. *El Cristo y la Esposa de Marc Chagall*

El tema de la Iglesia-esposa encuentra sus raíces en el tan querido tema de Israel del Sabbat. Una pintura de Marc Chagall, judío ruso que vivió en el siglo xx, funde de manera sorprenden-

te las dos simbologías. La tela se titula *Cristo sobre el puente* y pertenece a una colección privada; por lo tanto, nada se conoce sobre el encargo de la obra. El sujeto del crucificado no era nuevo para el artista. Marc Chagall, aun permaneciendo fiel a su tradición judía, trabajó en la reconstrucción de varias vidrieras de grandes catedrales cristianas arruinadas por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Encontró por lo tanto la experiencia de la fe cristiana todavía más cerca de lo que lo hizo en su juventud y trabajó codo con codo con artistas vidrieros cristianos.

La guerra había acabado cinco años antes de cuando Chagall pintó esta tela, pero los horrores que llevó consigo le hicieron pintar todo de morado. Cristo con el *talit*, el manto de oración para la sinagoga, encarna los sufrimientos del pueblo de Dios. Es el siervo sufriente de Yahvé que carga sobre sí el pecado del mundo. Del extremo derecho de la tela aparece un hombre piadoso que quiere quitar a Jesús de la cruz. Su escalera es insegura, apoyada solo por una parte y él no mira hacia el crucificado. Mira hacia el violinista, o hacia el puente con los amantes o la barca de una vida que sigue su curso. Siguiendo esta mirada entendemos que Cristo es el amor encarnado que ha vencido al pecado, echando así un «puente» de comunión entre Dios y el hombre: es el sumo y eterno «pontífice» (*pontem facere*) y la barca de la vida. Cada vida humana conoce gracias a él un atraque de salvación y paz.

Chagall está tan seguro de que la belleza y el amor salvarán al mundo, de que aquí se encierra el secreto de la Pascua, tanto judía como cristiana, que en el morado del dolor realza una luz blanquísima. Cristo no está solo en la inminente hora de la pasión. La esposa está con él, gravita hacia su propia cruz, lo besa, reparando así el gélido beso del traidor. Para Israel, que se declina en masculino, la esposa es el *Sabbat*, el Mesías mismo que viene al encuentro del pueblo para introducirlo en el gran sábado del *shalom*. En la tradición cristiana, la esposa es la Iglesia, el pueblo de Dios que espera fielmente el regreso, esta vez glorioso, de Cristo-Mesías. Dos perspectivas distintas que se encuentran en el cenit de la historia: la esposa anuncia el cumplimiento del ahora. El alba se alzarán sobre la oscuridad de la historia, dará la hora de las nupcias entre Dios y su pueblo.

VIII. LA IGLESIA SANTA, CATÓLICA Y APOSTÓLICA

El número 8 de *Lumen gentium* cierra el carrusel de imágenes de la Iglesia haciendo de la misma un retrato extraordinario por su aspecto sintético. La Iglesia es santa, aunque está constituida de hombres pecadores; la Iglesia es católica porque abraza a pueblos de todas las razas y etnias; la Iglesia es por último apostólica porque su existencia, fundada sobre la roca de Pedro, es la del anuncio de la salvación.

1. El *Lavatorio de pies*, de Sieger Köder

Una tela de Sieger Köder, sacerdote y artista alemán fallecido en 2015, muestra este misterio de misericordia a través del gesto del lavatorio de los pies. Con un estilo chagalliano, Köder relató en sus telas casi toda la Escritura. Lo que más le fascinaba era el rostro de Jesús.

La sombra de las alas de la *shekinàh* envuelve el cenáculo al atardecer. El pan ya se ha partido y el vino ya se ha servido. La cena, última pascua del Salvador, se está realizando. En esta hora solemne, narra el evangelista Juan, Cristo se levantó de la mesa y, ensuciándose las manos que había lavado en las abluciones rituales, empezó a lavar los pies de los suyos. Cristo se mancha las manos con nosotros y hace un ritual de este gesto, una liturgia. Köder viste a Cristo con el *talit*, el mando litúrgico de la oración judía y Pedro se escandaliza por ello. El artista pinta a Jesús y a Pedro como en un único cuerpo. Imposible ver al uno sin el otro. Köder puntualiza así que Cristo y la Iglesia son una sola cosa. *Cristo no está sin la Iglesia de Pedro*, como tampoco puede haber Iglesia sin Cristo. En el cuadro, el rostro de Jesús no se ve y está escondido en el regazo de Pedro. Y, si con una mano el apóstol exclama: «No me lavarás los pies jamás» (Jn 13,8), con la otra, agarrado a su Señor, parece decir: «Señor, ¿a quién vamos a acudir? Tú tienes palabras de vida eterna» (Jn 6,68). La fuerza de la interrogación de Pedro que nos hace precisamente mirar alrededor, entre el pan partido y el mantel azul, color del misterio.

Aquí se abre un telón maravilloso: el rostro de Jesús resplandece en el agua del cuenco, sucia por los pies de Pedro. La Iglesia es santa, pero los hombres de Iglesia, al ejemplo de Pedro, van yendo por el mundo con un cuenco lleno de agua sucia de sus pecados diciendo: «Somos salvados, somos perdonados: en el cuenco de nuestra miseria resplandece un rostro de misericordia».

2. **Las obras de misericordia**

Además, las obras de misericordia espirituales y corporales son, después del anuncio del kerigma, la misma esencia del anuncio evangélico (cf. LG 8). Sería de verdad embarazosa la elección si quisiéramos narrar cómo han sido tratadas en el arte las obras de misericordia.

¿Cómo no pensar en la institución del hospital, lugar de recuperación para los desfavorecidos, pequeños y mayores? En el hospital denominado Santa María del Ceppo en Pistoia, por ejemplo, hay un frontispicio en cerámica que ilustra admirablemente las obras de misericordia de la Iglesia.

3. **Anónimo veneciano: las obras de misericordia y el juicio universal**

Entre las muchas obras pictóricas que se podrían mirar hay una, situada en Bassano del Grappa que resulta especialmente interesante. El artista, un anónimo del siglo XVII de la escuela veneciana, aunque pinte una Iglesia concentrada en actuar en el tiempo y en la historia, revela que en realidad es Cristo el que actúa en ella haciéndose presente allí donde se dé un acto de verdadera caridad. En el marco de un pórtico con siete arcos, se agolpan hambrientos, sedientos, peregrinos, desvalidos, enfermos, encarcelados y moribundos: todos son asistidos, acogidos, visitados, enterrados. Son los cristianos los que actúan en cada situación, pero es siempre Cristo el que está presente, enmarcado en cada arcada, aparentemente invisible a los ojos de los hombres que desempeñan sus actividades asistenciales. Él está bien

visible a todos los que miran la obra, ven que Cristo está presente en cada gesto de caridad hecho por la Iglesia.

En la parte superior de la pintura, encima de las arcadas, el Cristo juez mira la escena desde lo alto rodeado de la Virgen Madre, el Bautista, los ángeles y los santos. El Salvador sujeta con una mano la espada y con la otra un lirio: *verdad y misericordia* serán los criterios del juicio final. Quienes hayan usado misericordia encontrarán misericordia.

4. *La Mater Misericordiae* en la Logia del Bigallo en Florencia

Un fresco del siglo XIV (1432) de la escuela de Bernardo Daddi, realizado en el edificio de la Logia de Bigallo, sede ya de la Misericordia, cierra nuestro viaje por las imágenes de la Iglesia citadas en los números 6-8 de la *Lumen gentium*.

En Florencia tenía sede una compañía dedicada a nuestra Señora de la Misericordia, fundada nada menos que por Pedro de Verona, conocido hoy como san Pedro Mártir. Procedente de una familia cátara fray Pedro entró tras su conversión en la orden de los predicadores. La compañía tenía la misión de instruir a cáta-ros y a alejados de la fe a la verdadera fe, así como socorrer a pobres y huérfanos. En su sala de audiencias quisieron realizar un fresco dedicado a la *Mater Misericordiae* debía ser representativo de su identidad y su fin asistencial. Posteriormente, la compañía se unió a la confraternidad del Bigallo (llamada así por el nombre de su sede derivada probablemente del topónimo *bivius galli*); por lo que en la actualidad el fresco es conocido como la Virgen del Bigallo.

La iconografía de la Virgen del Bigallo ve superponerse la imagen de María a la de la Iglesia católica con las actividades caritativas de sus miembros. La hierática figura de mujer, que lleva una mitra, *es una alegoría de la madre Iglesia* que, fiel a su Señor y al ejemplo de María Virgen, dedica su vida a las *obras de misericordia espirituales y corporales*. Sobre la mitra, es decir, el cubrecabeza del obispo, signo de ortodoxia de la fe, hay una pequeño Tau, última letra del alfabeto hebreo que Dios imprimió

sobre la cabeza de Caín para protegerlo del mal. La letra, en rojo sangre, era un claro signo del ofrecimiento de asistencia por parte de la confraternidad a todos, sin ninguna condición si no la de la libre aceptación del abrazo materno de la Iglesia. La Virgen porta otros signos de la dignidad sacerdotal: una amplia capa pluvial y una estola, sobre la cual están pintados once medallones que resumen las obras de misericordia de la confraternidad. Bajo la capa pluvial se puede contemplar la vista más antigua de la ciudad de Florencia en la que se reconoce el baptisterio y la fachada incompleta de Santa María de las Flores.

Las inscripciones, en letras longobardas, educan ante todo a la fe como haría una madre con sus hijos. La primera referencia al evangelio es el texto de Mt 25, un texto que está en la raíz del elenco de las obras de misericordia redactado por la Iglesia; en particular, se cita el versículo 34: «Venid vosotros, benditos de mi Padre; heredad el reino preparado para vosotros desde la creación del mundo». Se siguen invitaciones a la observancia de los mandamientos divinos: adorar a Dios; acordarse del domingo; honrar al padre y a la madre; no robar; no decir falso testimonio; no desear la mujer y las cosas de los demás. Por último, se ilustran las verdades de la fe: la encarnación, el bautismo, la eucaristía; la confirmación; la penitencia; la extremaunción y el juicio final.

A los pies de la Virgen, como en la iconografía de la *Mater Misericordiae*, se amontona un pueblo de rodillas: hay una pequeña multitud subdividida entre hombres y mujeres, como en unas naves de una iglesia. La descripción de sus fisionomías, sus vestidos, sombreros, tocados y peinados está realizada con tal minucia y precisión que se puede reconocer el papel y la categoría de cada individuo. Hay aristócratas, comerciantes, notarios, jóvenes y ancianos, ricos y pobres, mujeres elegantes y plebeyas. Todos, temerosos de Dios, es decir, herederos de esa Iglesia que, como lo expresa LG 8, «descubre en los pobres y en los que sufren la imagen de su fundador» y se preocupa por aliviar su indigencia buscando servir a Cristo en ellos.