

Lectura teológica de “Lumen fidei” a la luz del arte cristiano

Profesor: Juan Miguel Prim Goicoechea
Ayudante: Helena Faccia Serrano

INSTITUTO DIOCESANO DE TEOLOGÍA
ESCUELA DE ARTE CRISTIANO
Diócesis de Alcalá de Henares

Lunes 28 de octubre de 2013

“Hemos creído en el amor”. Capítulo I, nn. 15-22

En esta sesión leeremos y comentaremos los números 15 a 22 del primer capítulo. Tras haber evocado la figura de Abrahán, “nuestro padre en la fe”, y la historia de Israel, el pueblo de la Alianza dada por Yahveh a Moisés en el Sinaí, el texto de *Lumen fidei* habla de la plenitud de la fe cristiana, revelada en la persona de Jesucristo. Leemos el número 15:

15. “Abrahán [...] saltaba de gozo pensando ver mi día; lo vio, y se llenó de alegría” (Jn 8,56). Según estas palabras de Jesús, la fe de Abrahán estaba orientada ya a él; en cierto sentido, era una visión anticipada de su misterio. Así lo entiende san Agustín, al afirmar que los patriarcas se salvaron por la fe, pero no la fe en el Cristo ya venido, sino la fe en el Cristo que había de venir, una fe en tensión hacia el acontecimiento futuro de Jesús. La fe cristiana está centrada en Cristo, es confesar que Jesús es el Señor, y Dios lo ha resucitado de entre los muertos (cf. Rm 10,9). Todas las líneas del Antiguo Testamento convergen en Cristo; él es el “sí” definitivo a todas las promesas, el fundamento de nuestro “amén” último a Dios (cf. 2 Co 1,20). La historia de Jesús es la manifestación plena de la fiabilidad de Dios. Si Israel recordaba las grandes muestras de amor de Dios, que constituían el centro de su confesión y abrían la mirada de su fe, ahora la vida de Jesús se presenta como la intervención definitiva de Dios, la manifestación suprema de su amor por nosotros. La Palabra que Dios nos dirige en Jesús no es una más entre otras, sino su Palabra eterna (cf. Hb 1,1-2). No hay garantía más grande que Dios nos pueda dar para asegurarnos su amor, como recuerda san Pablo (cf. Rm 8,31-39). La fe cristiana es, por tanto, fe en el Amor pleno, en su poder eficaz, en su capacidad de transformar el mundo e iluminar el tiempo. “Hemos conocido el amor que Dios nos tiene y hemos creído en él” (1 Jn 4,16). La fe reconoce el amor de Dios manifestado en Jesús como el fundamento sobre el que se asienta la realidad y su destino último.

El número comienza con esta afirmación: “la fe de Abrahán estaba orientada ya a él”, a Jesús. “En cierto sentido era una visión anticipada de su misterio”. “Los patriarcas se salvaron por la fe... en el Cristo que había de venir, una fe en tensión hacia el acontecimiento futuro de Jesús”.

Esta es una clave importante para comprender el valor que los textos del Antiguo Testamento tienen para los cristianos. Con frecuencia encontramos personas que experimentan dificultades al leer algunos pasajes del Antiguo Testamento. Cuando en la liturgia eucarística, diaria o domi-

nical, se proclama la primera lectura -con frecuencia tomada del Antiguo Testamento- podemos experimentar extrañeza al escuchar historias que no parecen tener que ver mucho con nuestra fe.

La constitución dogmática *Dei Verbum*, sobre la Divina Revelación, a la que hacíamos alusión en la primera sesión, nos ayuda a entender la relación que existe entre Antiguo y Nuevo Testamento, entre la historia de Israel y la vida de la Iglesia naciente. En primer lugar hemos de considerar que la Revelación de Dios se produce dentro de la historia. No se trata de una revelación atemporal, sino “histórica”, situada espacial y temporalmente, con todo lo que ello conlleva. *Dei Verbum* lo dice con estas palabras: “... a través de los siglos, [Dios] fue preparando el camino del Evangelio” (DV 3).

En el siglo IV Eusebio de Cesarea, teólogo de la corte imperial, escribió una obra llamada “*Praeparatio evangelica*”, en la que a lo largo de quince libros pretendía demostrar la excelencia de la fe cristiana sobre todas las religiones y filosofías paganas. En su argumentación Eusebio señala que la sabiduría de los antiguos hebreos sirvió de preparación a la llegada del Evangelio y que los elementos de verdad que podemos encontrar en otras tradiciones, especialmente en el pensamiento griego, procedían en realidad de la tradición de Israel. Todo apuntaba a Cristo, todo -en la providencia divina- preparaba el anuncio del Evangelio.

Ahora bien, afirma *Dei Verbum*, “hablando Dios en la Sagrada Escritura por [medio de] hombres y a la manera humana, para que el intérprete de la Sagrada Escritura comprenda lo que El quiso comunicarnos, debe investigar con atención lo que pretendieron expresar realmente los hagiógrafos [los escritores sagrados] y plugo a Dios manifestar con las palabras de ellos” (DV 12). Y añade: “para entender rectamente... hay que atender cuidadosamente tanto a las formas nativas usadas de pensar, de hablar o de narrar vigentes en los tiempos del hagiógrafo, como a las que en aquella época solían usarse en el trato mutuo de los hombres”. Los géneros literarios, las formas del lenguaje, la mentalidad histórica, son elementos a tener en cuenta al leer hoy el Antiguo Testamento. Pero esto, que podría aplicarse a cualquier texto de la antigüedad, no es suficiente.

Es preciso recordar otro criterio: la “pedagogía divina”. Dios ha querido guiar, educar pacientemente a la humanidad a través de la historia del pueblo de Israel. Leamos el número 15 de *Dei Verbum*:

“La economía del Antiguo Testamento estaba ordenada, sobre todo, para preparar, anunciar proféticamente y significar con diversas figuras la venida de Cristo, redentor universal y la del Reino Mesianico. Mas los libros del Antiguo Testamento manifiestan a todos el conocimiento de Dios y del hombre, y las formas de obrar de Dios justo y misericordioso con los hombres, según la condición del género humano en los tiempos que precedieron a la salvación establecida por Cristo. Estos libros, aunque contengan también algunas cosas imperfectas y adaptadas a sus tiempos, demuestran, sin embargo, la verdadera pedagogía divina. Por tanto, los cristianos han de recibir devotamente estos libros, que expresan el sentimiento vivo de Dios, y en los que se encierran sublimes doctrinas acerca de Dios y una sabiduría salvadora sobre la vida del hombre, y tesoros admirables de oración, y en los que, por fin, está latente el misterio de nuestra salvación” (DV 15).

Fijémonos en esta última expresión: en los libros del Antiguo Testamento “está latente el misterio de nuestra salvación”. San Agustín lo dice con una feliz expresión: “Novum in Vetere latet et in Novo Vetus patet”. Es decir: “El Nuevo Testamento está latente en el Antiguo y el Antiguo está patente en el Nuevo” (DV 16).

Así, no podemos rechazar el Antiguo Testamento, como hicieron a partir del siglo II los marcionitas, secta fundada por Marción, quien oponía el “dios” del Antiguo Testamento al “Dios” Padre de Jesucristo, del Nuevo. La “economía” del Antiguo Testamento -y por “economía” hemos de entender el designio salvífico, el plan histórico de Dios- “estaba ordenada... para preparar, anunciar proféticamente y significar con diversas figuras la venida de Cristo”.

Cristo, Él es el Rostro de Dios, la plenitud de la Revelación a la que apuntaba la fe de Abrahán. Como estamos haciendo una lectura teológica de *Lumen fidei* a la luz del arte cristiano, Helena y yo nos preguntábamos cuando preparábamos esta sesión: ¿Qué imagen de Cristo podemos proponer? De todas las representaciones de Jesús que encontramos en la historia del arte, ¿cuál elegir? Os vamos a proponer una imagen que muchos conocéis. Es el rostro de Cristo que elegimos al inicio del *Año de la fe* para que figurara en las lonetas que hemos colocado en las parroquias de nuestra diócesis. Es este rostro.



Es un rostro muy humano y al mismo tiempo lleno de autoridad, con una mirada que penetra. Como muchos sabréis, el autor de esta obra es Masaccio. Pero para hablar de este rostro y de la obra de la que está tomado contamos hoy con Helena, que ha trabajado muchas horas para documentar esta imagen, su contexto histórico y su sentido teológico. La escuchamos.

MASACCIO Y EL PAGO DEL TRIBUTO

Este rostro de Jesús es un detalle de un fresco de Masaccio conocido como “El pago del tributo”, que forma parte de la decoración de la Capilla Brancacci en la Iglesia de Santa María del Carmen en Florencia. Veamos la obra completa.



Masaccio, El pago del tributo

Fechado aproximadamente hacia el 1425, representa una escena de las “Historias de Pedro”, en la que Jesús le invita a pagar el tributo solicitado por un aduanero para entrar en la ciudad de Cafarnaum. Escuchemos el relato evangélico, tomado de Mateo 17,24-27:

Quando entraron en Cafarnaum, se acercaron a Pedro los que cobraban el didracma y le dijeron: «¿No paga vuestro Maestro el didracma?». Dice él: «Sí». Y cuando llegó a casa, se anticipó Jesús a decirle: «¿Qué te parece, Simón?; los reyes de la tierra, ¿de quién cobran tasas o tributo, de sus hijos o de los extraños?». Al contestar él: «De los extraños», Jesús le dijo: «Por tanto, libres están los hijos. Sin embargo, para que no les sirvamos de escándalo, vete al mar, echa el anzuelo, y el primer pez que salga, cógelo, ábrele la boca y encontrarás un estáter. Tómalo y dáselo por mí y por ti».

Hasta aquí el texto de San Mateo, el único evangelista que narra el episodio. Digamos en primer lugar unas palabras sobre el autor del fresco.

Masaccio -sobrenombre de Tommaso di Giovanni di Simone Guidi-, nació el 21 de diciembre de 1401 en Castel San Giovanni di Altura, ducado de Milán (actual San Giovanni Valdarno, provincia de Arezzo, en Toscana), y murió el otoño de 1428 en Roma, con tan solo 27 años de edad. Hijo de un notario, su madre enviudó cuando Masaccio tenía cinco años, el mismo año en que nació su único hermano, que también era pintor, conocido con el nombre de Lo Scheggia



(“el Astilla”). La madre se volvió a casar y cuando en 1417 enviudó de nuevo, la familia se trasladó a Florencia. Su nombre de bautismo, Tommaso, será después alterado en Tommasaccio, quedándose en Masaccio, término que evoca algo torpe, sucio, pues según el escritor Vasari el pintor se caracterizó siempre por su abandono personal: vestía mal, estaba siempre pintando y le faltaba siempre dinero, porque se olvidaba de cobrar al final de los trabajos.

No se sabe dónde aprendió su arte. Fuentes del siglo XVI indican que fue aprendiz en el taller de Masolino da Panicale, aunque la crítica moderna rechaza esta teoría, atribuyendo que al ser ambos pintores de la misma ciudad las fuentes los asociaron como maestro y aprendiz cuando, en realidad, su asociación fue una colaboración de trabajo en Florencia. Otros historiadores y críticos lo asocian con el gótico tardío de Gentile da Fabriano y Arcangelo di Cola da Camerino, y otros con Brunelleschi y Donatello.



Masaccio, Tríptico de la Virgen

Se sabe que en 1422 pintó un tríptico (descubierto en 1961 en la buhardilla de una casa anexa a la Iglesia de San Juvenal in Cascia, en Regello, cerca de Florencia) que representa, en la tabla central, a la *Virgen con el Niño*, flanqueados por dos ángeles; en las tablas laterales dos parejas de Santos: *San Bartolomé* y *San Blas* a la izquierda, y *San Juvenal* y *San Antonio Abad* a la derecha. En la tabla central figura la inscripción que ha permitido datar la obra: ANNO DOMINI MCCCCXXII A DI VENTITRE D'AP[RILE]. En esta obra se nota la influencia de Giotto y Donatello y el nuevo tratamiento revolucionario de la perspectiva: todo el espacio, también el de los paneles laterales, está unificado en un único punto de fuga, detrás del rostro de la Virgen. Dicho procedimiento fue ideado y redactado por Filippo Brunelleschi entre el 1416 y el 1420 aproximadamente, y ésta que estamos viendo es la obra pictórica más antigua donde se aplica dicho principio, que se convirtió más tarde en una de las marcas de fábrica del Renacimiento florentino.

Llegamos así al periodo que va desde finales de 1424 a 1427-28: en estos años Masaccio pintó, junto a Masolino primero y Filippo Lippi después, su obra más famosa, la Capilla Brancacci, en la Iglesia del Carmen en Florencia, una de las obras maestras de todos los tiempos, y de la que analizaremos “El pago del tributo”.

El ciclo iconográfico de la Capilla está distribuido como sigue:



1. Cuerpo superior:

La expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal (Masaccio).

El pago del tributo (Masaccio).

Predicación de San Pedro (Masolino).

Bautismo de los neófitos (Masaccio).

Resurrección de Tabita (Masolino, con intervenciones de Masaccio).

Adán y Eva en el paraíso terrenal (Masolino).

2. Cuerpo inferior:

San Pedro en la cárcel visitado por San Pablo (Filippino Lippi).

La resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra (Masaccio).

San Pedro cura a los enfermos con su sombra (Masaccio).

La distribución de los bienes y la muerte de Ananías (Masaccio).

Disputa de San Pedro con Simón Mago y muerte de San Pedro (Filippino Lippi).

San Pedro liberado de la cárcel (Filippino Lippi).

Muchos pintores de su época, y de épocas posteriores, estudiaron sus frescos de la Capilla Brancacci “para aprender los preceptos y las reglas para pintar bien”, según escribiría Vasari. Entre ellos, Fra Angelico, Filippo Lippi, Miguel Ángel y Rafael.

HISTORIA DE LA OBRA

El mercader Pietro Brancacci era titular, desde 1386, de una capilla en la Iglesia del Carmen. Su hijo Felice fue quien encargó a Masolino y Masaccio, en 1424, la decoración de la Capilla. Felice, rico mercader del Arte de la Seda (una de las siete Artes Mayores de las corporaciones de artes y oficios de Florencia), era en ese momento cabeza del linaje y estaba muy comprometido políticamente en los negocios marítimos de la República Florentina -que acababa de adquirir Pisa y

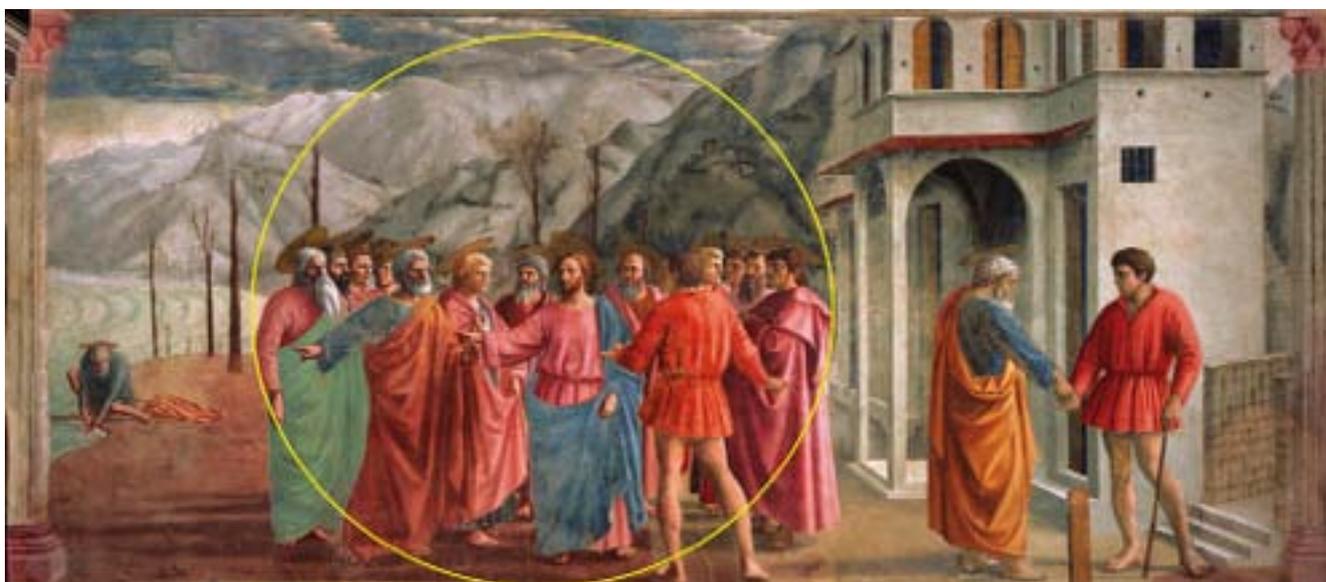
Livorno- e interesado en la búsqueda de nuevos mercados. Había vuelto de un viaje a Egipto en el que se había reunido con el Sultán en el Cairo para concordar intercambios comerciales con Oriente Medio. Deseaba que, de alguna manera, su papel como cónsul marítimo fuera visible en el ciclo pictórico y así fue, con unas escenas marineras en el registro superior, ahora perdidas, pero conocidas por las fuentes antiguas (*“La vocación de Pedro y Andrés”* y *“Pedro salvado de la tempestad”*, ambas de Masaccio).

Era un momento de gran expansión para la República florentina, donde las poderosas familias eran los “capitalistas de la época”, en desafío político con la familia Visconti de Milán y comercial con la República Serenísima de Venecia.

Eran también años en los que para Florencia era importante una alianza con la Iglesia, de nuevo activa a nivel italiano e internacional. De hecho, si bien en los primeros años del siglo XV las polémicas contraposiciones conciliares aún no se habían apaciguado, y la nueva unión de la Iglesia occidental era todavía reciente, se nutrían grandes expectativas tras la vuelta de los Papas a Roma. En 1417 había sido elegido Martín V, el primer papa tras el fin del Cisma de Occidente. Se piensa que con bastante probabilidad el culto inspirador del programa iconográfico del ciclo fue un fraile carmelita: esta Orden, dentro de la Iglesia cristiana, siempre había estado vinculada al culto mariano, pero era también una decidida defensora de la ortodoxia filo-papal, y las “Historias de Pedro” eran un tema apreciado en Roma, pero insólito en Florencia; además, éstas exaltaban la antigüedad y esto era bien visto por una orden religiosa que tenía sus orígenes en el eremitismo de Oriente Medio.

ANALISIS DE LA OBRA

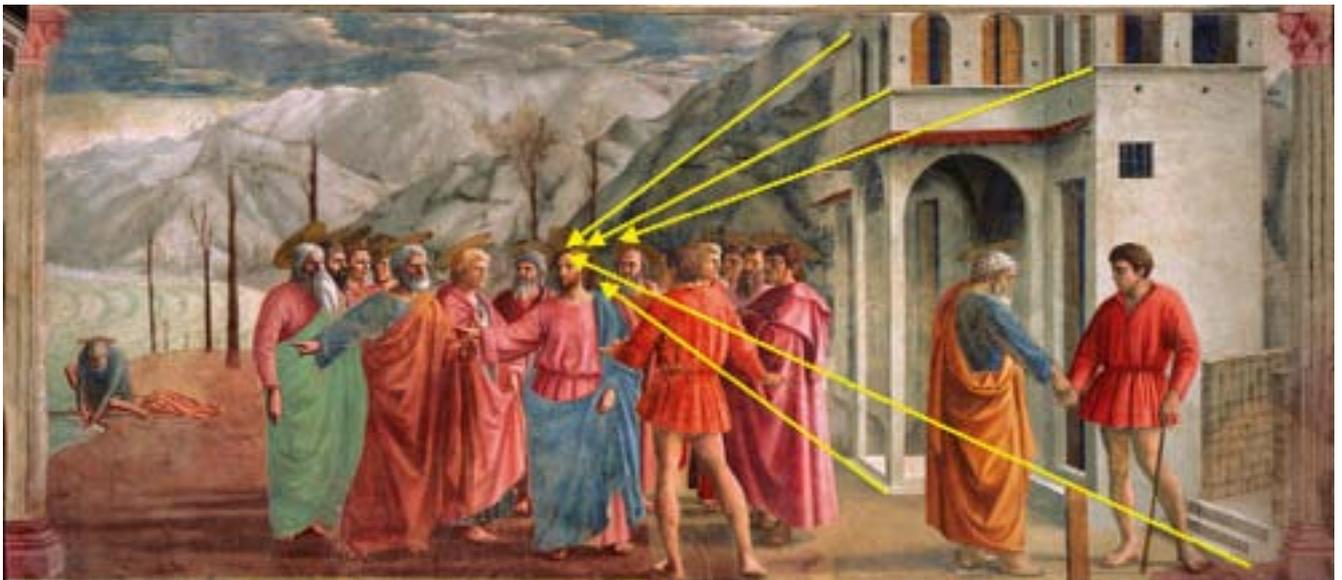
Según el relato evangélico, en la historia hay tres tiempos: 1) el aduanero le pide un tributo a Jesús que, a su vez, ordena a Pedro que vaya a buscar la moneda en la boca del pez; 2) Pedro encuentra la moneda; 3) Pedro entrega el óbolo al aduanero. Pero en esta obra los tres tiempos pertenecen a la misma escena y se desarrollan en el mismo paisaje: tres tiempos soldados en uno y tres acciones distintas expresadas en tres puntos espaciales. La unidad depende en gran parte también de la composición, fundada en el grupo circular de los Apóstoles situado en el centro de la obra.



Por su perfección geométrica, el círculo es una forma muy apreciada en el Renacimiento; también se lo considera el símbolo del universo. Pero en este caso tiene también la función de perno: es el centro de la composición y, también, el centro del significado, pues en este centro convergen todas las líneas de la perspectiva de la escena: desde los edificios, los árboles y las colinas, hasta el lago y las montañas, incluso las más lejanas.

El grupo central de los Apóstoles con Jesús está planteado con este esquema circular y podría ser una clara derivación del motivo en hemicírculo de "Sócrates y sus discípulos" utilizado en la Antigüedad, y que el arte paleocristiano reutilizó con el nuevo significado de "Cristo y los apóstoles".

De este modo, Masaccio realiza un espacio cuya perspectiva unifica los espacios y los tiempos, donde las líneas de fuga de los canalones, de las ventanas y de los escalones del edificio situado a la derecha del fresco llevan nuestra mirada a su punto de intersección, que coincide con el rostro de Cristo, situando el punto de fuga detrás de su cabeza, y creando un espacio único y abierto, sin divisiones, en el que se incluyen el paisaje urbano de la derecha, el natural de la izquierda y el de los hombres en el centro, según un principio de unidad y armonía universal. Se trata de una visión plenamente renacentista.



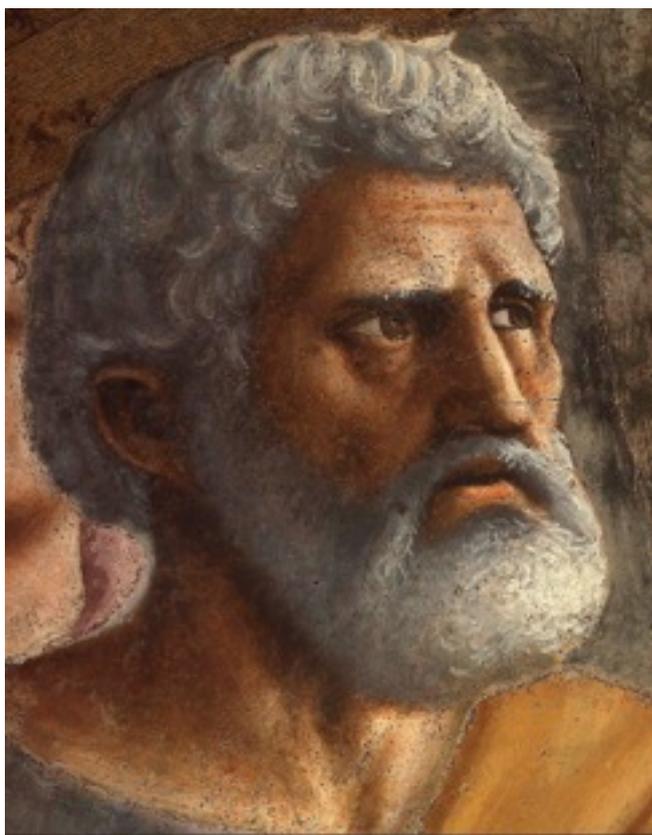
Utilizando estas leyes ópticas, Masaccio dirige nuestra atención a Cristo: para el artista, la solución espacial no es sólo un problema geométrico; es también un problema estético, un modo de concebir la vida y la historia. La perspectiva no sólo ayuda a dar cohesión a toda la obra, sino que contribuye a proponer una jerarquía de valores, dando realismo al acontecimiento que se describe. Masaccio quiere comunicarnos su concepción cristocéntrica, y para comunicarnos el Acontecimiento de Cristo que llega a nosotros utiliza el innovador concepto de la perspectiva creado por Brunelleschi.

Al alinear el gesto de los brazos extendidos del Maestro y de su discípulo, Masaccio quiere expresar claramente la obediencia y la confianza del apóstol hacia su Señor. Giulio Carlo Argan, importante historiador del arte italiano, plantea la cuestión de la sucesión cronológica: ¿por qué aquí no hay sucesión cronológica, como se utilizaba en la pintura gótica, y el primer tiempo está en el centro, el segundo a la izquierda y el tercero a la derecha? La respuesta que Argan da es que el pintor quiere la simultaneidad porque todos los hechos dependen del gesto imperativo de

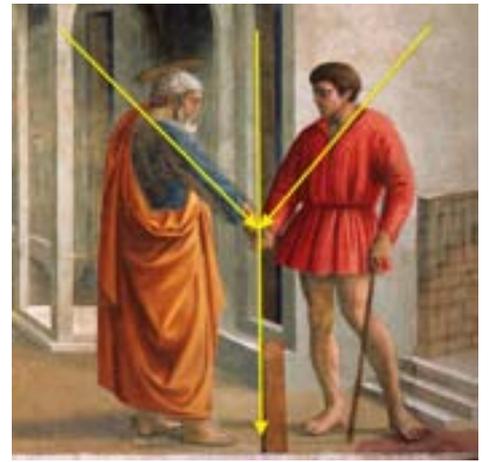
Cristo, su voluntad se convierte al instante en la voluntad de Pedro, por lo que el verdadero contenido de la obra no es el milagro, sino la voluntad de Cristo, hacia quien se muestran solidarios los otros Apóstoles que le rodean en un estrecho círculo.



Como ya hemos dicho, Pedro aparece tres veces en el fresco: en la zona central repite el gesto de Cristo, fijando su mirada en El. Esta rápida identificación coincide con la petición de que su humanidad sea asimilada siempre más a Cristo. Su mirada está llena de asombro por ese hombre que, con su afecto, le revela lo inimaginable, es decir, le desvela lo que su corazón anhela y que la razón, por sí sola, no puede alcanzar.



Observemos también la figura de Pedro tomando la moneda de la boca del pez; la postura tan realística y expresiva de sus piernas; incluso se ha quitado el manto, que ha dejado apoyado en la tierra.



Y ahora veamos la escena en la que Pedro entrega el óbolo al aduanero. Según el historiador del arte Matteo Marangoni, en este episodio es evidente que Masaccio «ha visto» el partido que podía sacar del movimiento de la composición de las dos figuras. La colocación de ambas en planos paralelos, los dos brazos formando un ángulo que los une, la zona vertical del fondo, da valor, por contraste, a la composición.

Majestuoso, dulce e intenso, Jesús está representado con rasgos humanos, pero más idealizados y suaves respecto a los rostros de los Apóstoles. Es de la misma altura que sus discípulos, lo que supone un rechazo revolucionario de la “perspectiva jerárquica” de tratamientos precedentes de temas similares, como si fuera un modo de realzar la humanidad de Cristo.



La luz llega desde lo alto, a la derecha, y crea reflejos níveos sobre las frentes, barbas, cabellos y ropajes, aumentando el efecto plástico y la presencia física de estas figuras llenas de dignidad, nobles rostros y expresiones intensas y profundas. Los Apóstoles que están rodeando a Jesús son una monumental asamblea de hombres nuevos, cambiados por la cercanía del Maestro: todos unidos por una única fe, conscientes de su propia misión y de su elección, pero también, porque son hombres, distintos los unos de los otros, cada uno retratado según su propia personalidad. Aunque se trata de hombres sencillos, Masaccio los describe como hombres llenos de nobleza, familiares entre ellos, porque han encontrado el significado de la existencia: Cristo, del cual se origina la grandeza del hombre, y la amistad entre las personas. Según los estudiosos, al pintar las cabezas de los Apóstoles, Masaccio realizó primero las figuras más externas, procediendo hacia el centro, donde está la cabeza de Jesús.

El aduanero, obstáculo imprevisto, con su robusta presencia y su gesto, bloquea el paso a Cristo y a los Doce, pero su presencia constituye una ocasión para un acontecimiento imprevisible. Y el acontecimiento no es el milagro, relegado a un plano secundario en la obra, sino la presencia, cuando en nuestra vida tenemos momentos difíciles, que a veces nos parecen imposibles de superar, de Aquel cuya Presencia excepcional consigue dar un sentido, aunque a veces no sea inmediato, a nuestros problemas, nuestros sufrimientos, nuestro día a día.

La escena central está situada sobre un paisaje silencioso, se diría invernal. El fondo del paisaje, vacío y desolado, resalta aún más la realidad humana y la estatura moral de los personajes. Usando la teoría clásica para enfatizar el espacio en la pintura (los colores cálidos avanzan, los fríos retroceden) Masaccio pinta a los apóstoles con capas azules y rojas frente a un fondo grisáceo.



Para Cristo, Masaccio utiliza colores que derivan de la iconografía tradicional: túnica roja y manto azul. El rojo, color de la realeza y la divinidad, se apoya directamente sobre el cuerpo de Cristo; el azul, que indica su humanidad, está situado sobre el rojo.

INTERPRETACIÓN DE LA OBRA

Hay varias interpretaciones sobre esta obra, y sobre la razón de su inclusión en el ciclo dedicado a Pedro.

En primer lugar, como ya hemos señalado, esta escena sólo la narra Mateo, que era recaudador de impuestos. La escena se sitúa en Cafarnaúm, la ciudad de Pedro. Éste aparece como intermediario entre el cobrador de tributos y Jesús. Al parecer, Pedro estaba dispuesto a pagar por sí y por Jesús, pero al final es Jesús mismo quien paga el tributo por los dos. El contexto da a entender que Jesús era huésped de Pedro y que, como tal, se le consideraba miembro de la familia del Apóstol.

La perícopa del tributo trata del impuesto que se debía pagar al Templo. El texto evangélico quiere resaltar que Jesús es el Hijo de Dios y, por tanto, Señor del Templo. De hecho, el Evangelio afirma que el Padre nunca pide una tasa a los hijos. Nos encontramos dentro de una afirmación cristológica decisiva: la conciencia que emana claramente de los Evangelios de que Jesús es diferente de cualquier profeta o enviado, precedente o sucesivo, de Dios, porque Él es el Hijo, el Predilecto, el Heredero, el Señor del Templo. Jesús consiente en pagar el tributo al Templo, sólo para no escandalizar, mediante el milagro de la moneda cogida de la boca del pez.

La historia sagrada del tributo pagado por los Apóstoles parece hacer referencia al catastro impulsado por primera vez por Felice Brancacci en 1427. Se trataba de un nuevo sistema fiscal ideado por Brancacci para poder hacer frente a las necesidades bélicas del momento de Florencia. Este tipo de alusiones, en el cual se vincula la historia sagrada con la actualidad, forma parte del gusto alegórico-simbólico de la época. Según otros autores (p.e., Steimbart, 1948) el Tributo en cambio rememora la intención de Martín V de restablecer la autoridad de la Iglesia sobre Florencia. Otra referencia política está indicada en el episodio del hallazgo de la moneda en el pez, que podría tener relación con los nuevos intereses marítimos de Florencia, impulsados por el Cónsul del Mar, Felice Brancacci.

Por último, el tema del tributo nos hace pensar en otro importante pasaje evangélico, Marcos 12, 13-17:

“Y envían donde él algunos fariseos y herodianos, para cazarle en alguna palabra. Vienen y le dicen: «Maestro, sabemos que eres veraz y que no te importa por nadie, porque no miras la condición de las personas, sino que enseñas con franqueza el camino de Dios: ¿Es lícito pagar tributo al César o no? ¿Pagamos o dejamos de pagar?» Mas él, dándose cuenta de su hipocresía, les dijo: «¿Por qué me tentáis? Traedme un denario, que lo vea». Se lo trajeron y les dice: «¿De quién es esta imagen y la inscripción?» Ellos le dijeron: «Del César». Jesús les dijo: «Lo del César, devolvédsele al César, y lo de Dios, a Dios». Y se maravillaban de él”.

Aquí no se trata del tributo al templo, sino del tributo al César. Y esto nos permite una ulterior enseñanza evangélica. Para ello leemos un fragmento de la homilía que Benedicto XVI pronunció el 16 de octubre de 2011:

“Una breve reflexión también sobre la cuestión central del tributo al César. Jesús responde con un sorprendente realismo político, vinculado al teocentrismo de la tradición profé-

tica. El tributo al César se debe pagar, porque la imagen de la moneda es suya; pero el hombre, todo hombre, lleva en sí mismo otra imagen, la de Dios y, por tanto, a él, y sólo a él, cada uno debe su existencia. Los Padres de la Iglesia, basándose en el hecho de que Jesús se refiere a la imagen del emperador impresa en la moneda del tributo, interpretaron este paso a la luz del concepto fundamental de hombre imagen de Dios, contenido en el primer capítulo del libro del Génesis. Un autor anónimo escribe: «La imagen de Dios no está impresa en el oro, sino en el género humano. La moneda del César es oro, la de Dios es la humanidad... Por tanto, da tu riqueza material al César, pero reserva a Dios la inocencia única de tu conciencia, donde se contempla a Dios... El César, en efecto, ha impreso su imagen en cada moneda, pero Dios ha escogido al hombre, que él ha creado, para reflejar su gloria» (Anónimo, Obra incompleta sobre Mateo, Homilía 42). Y san Agustín utilizó muchas veces esta referencia en sus homilías: «Si el César reclama su propia imagen impresa en la moneda -afirma-, ¿no exigirá Dios del hombre la imagen divina esculpida en él? (En. in Ps., Salmo 94, 2). Y también: «Del mismo modo que se devuelve al César la moneda, así se devuelve a Dios el alma iluminada e impresa por la luz de su rostro... En efecto, Cristo habita en el interior del hombre» (Ib., Salmo 4, 8).

Esta palabra de Jesús es rica en contenido antropológico, y no se la puede reducir únicamente al ámbito político. La Iglesia, por tanto, no se limita a recordar a los hombres la justa distinción entre la esfera de autoridad del César y la de Dios, entre el ámbito político y el religioso. La misión de la Iglesia, como la de Cristo, es esencialmente hablar de Dios, hacer memoria de su soberanía, recordar a todos, especialmente a los cristianos que han perdido su identidad, el derecho de Dios sobre lo que le pertenece, es decir, nuestra vida”.

Bien, gracias Helena. Tras este sugerente acercamiento al rostro y a la personalidad de Cristo en el fresco “El pago del tributo” de Masaccio continuamos nuestra lectura. “La historia de Jesús -leíamos en el número 15- es la manifestación plena de la fiabilidad de Dios”. Pues bien, el núcleo de esta historia es la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Así lo leemos en el número 16 de *Lumen fidei*:

16. La mayor prueba de la fiabilidad del amor de Cristo se encuentra en su muerte por los hombres. Si dar la vida por los amigos es la demostración más grande de amor (cf. Jn 15,13), Jesús ha ofrecido la suya por todos, también por los que eran sus enemigos, para transformar los corazones. Por eso, los evangelistas han situado en la hora de la cruz el momento culminante de la mirada de fe, porque en esa hora resplandece el amor divino en toda su altura y amplitud. San Juan introduce aquí su solemne testimonio cuando, junto a la Madre de Jesús, contempla al que habían atravesado (cf. Jn 19,37): “El que lo vio da testimonio, su testimonio es verdadero, y él sabe que dice la verdad, para que también vosotros creáis” (Jn 19,35). F. M. Dostoievski, en su obra “El idiota”, hace decir al protagonista, el príncipe Myskin, a la vista del cuadro de Cristo muerto en el sepulcro, obra de Hans Holbein el Joven: “Un cuadro así podría incluso hacer perder la fe a alguno”. En efecto, el cuadro representa con crudeza los efectos devastadores de la muerte en el cuerpo de Cristo. Y, sin embargo, precisamente en la contemplación de la muerte de Jesús, la fe se refuerza y recibe una luz resplandeciente, cuando se revela como fe en su amor indefectible por nosotros, que es capaz de llegar hasta la muerte para salvarnos. En este amor, que no se ha sustraído a la muerte para manifestar cuánto me ama, es posible

creer; su totalidad vence cualquier suspicacia y nos permite confiarnos plenamente en Cristo.

Ya que el papa menciona una obra de arte, el cuadro de Cristo muerto en el sepulcro de Hans Holbein el Joven, veamos esta imagen.



Hans Holbein el joven, Cristo muerto en el sepulcro

“Dar la vida por los amigos es la demostración más grande de amor”, hemos escuchado. “En la hora de la cruz” encontramos “el momento culminante de la mirada de la fe, porque en esa hora resplandece el amor divino en toda su altura y amplitud”. Pero el papa cita esta obra de Hans Holbein el Joven y recuerda la exclamación del personaje de Dostoievski: “Un cuadro así podría incluso hacer perder la fe a alguno”.

Veamos la historia de esta obra. Nos la explica Helena.

HANS HOLBEIN EL JOVEN

Hans Holbein el Joven fue un pintor y grabador alemán, que inició su carrera artística en Basilea; posteriormente se trasladó a Inglaterra, a la corte de Enrique VIII.



Hijo del pintor Hans Holbein el Viejo (1465-1524) estudió, junto a su hermano mayor Ambrosius Holbein, en el taller del padre. Su vida y obra hay que situarlas en la época del Humanismo y de una Europa sacudida por la reforma luterana. La reforma protestante tiene una fecha de inicio oficial, que coincide con la publicación de las 95 tesis por parte de Martin Lutero, colgadas, según la narración de Philip Melanchthon, en la puerta de la Catedral de Wittenberg, el miércoles 31 de octubre de 1517.

En 1515, la familia se estableció en Basilea, centro del Humanismo, donde conoció y frecuentó a Erasmo de Rotterdam. Entre 1516 y 1526, realizó sobre todo retratos para los comerciantes de la alta burguesía, pero también obra de temática religiosa. Influido por Matthias Grünewald, su estilo se modificó y se abrió a las nuevas concepciones dictadas por el Renacimiento italiano.

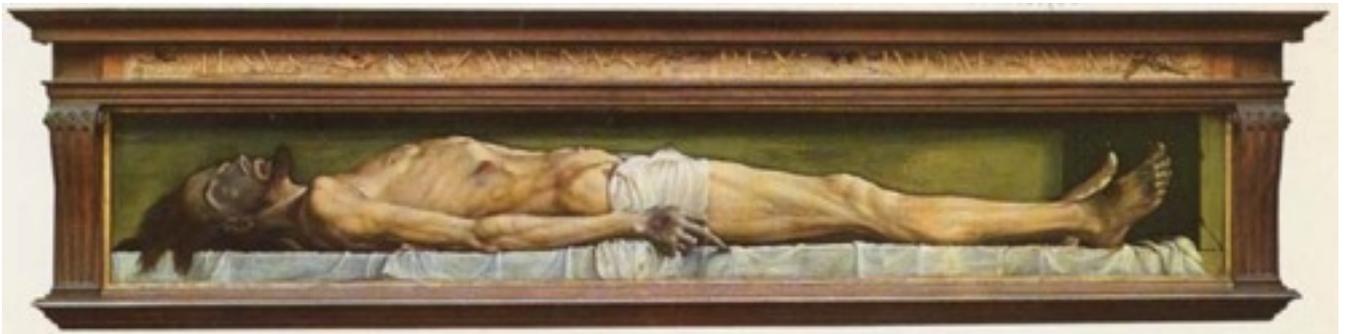
La crisis causada por la Reforma afectó a Lutero. En el siglo XV, mientras los pintores de Italia y España estaban comprometidos en buscar nuevas vías para una pintura original e innovadora, en el Norte de Europa, Alemania, Holanda e Inglaterra los artistas se enfrentaban a una cuestión realmente importante para ellos: si la pintura debía continuar o no. Muchos protestantes eran contrarios a las estatuas y a los cuadros en las iglesias porque los consideraban un signo de idolatría papista. Así, los pintores de las regiones protestantes perdieron su principal fuente de ingreso: la pintura de retablos. A los artistas les quedó, como única fuente regular de ingreso, la posibilidad de ilustrar libros y de hacer retratos. Pero es indudable que así no conseguían vivir (cfr. *La storia dell'arte raccontata* da E.H.Gombrich, Einaudi).

Por este motivo, en 1526, se trasladó a Londres con las credenciales que le ofreció Erasmo -que en la carta de recomendación escribió: "Aquí las artes sienten el hielo"- para sus amigos, entre ellos Tomás Moro. En 1536 fue nombrado pintor personal de Enrique VIII, convirtiéndose al poco tiempo en el retratista oficial de la corte inglesa. En sus retratos supo captar, bajo la apariencia física, las expresiones más personales y significativas de los retratados, intentado conjugar la tradición gótica con las nuevas tendencias humanistas.

En sus últimos años, Holbein trabajó en Londres y Basilea. Estaba realizando otro retrato de Enrique VIII cuando murió de peste, el 7 de octubre de 1543, en Londres.

CRISTO MUERTO EN EL SEPULCRO

Dejando de lado sus retratos, tal vez ésta sea la imagen más notable de Holbein. La obra muestra una representación de tamaño natural del demacrado cuerpo de Cristo en su tumba. Holbein nos muestra al fallecido Hijo de Dios tras haber sufrido el destino de cualquier ser humano.



Un primer tema de interés es la fecha de la obra: en algunas ocasiones la encontramos fechada en 1521 y otras en 1522. La explicación es que esta obra no era originariamente tal como hoy la conocemos, ya que el nicho donde se encontraba el cadáver de Cristo era abovedado y un año más tarde el propio Holbein la reemplaza por la forma rectangular que actualmente conocemos. Así vemos cómo a los pies del Cristo aparece la fecha de realización (1521), que posteriormente quedó bajo la capa pictórica cuando el propio Holbein la cambió en 1522.

El marco en el que se inserta el cuadro lleva la inscripción IESVS – NAZARENVS – REX – IV-DAEORVM (Jesús Nazareno, Rey de los Judíos), que fue añadida posteriormente ya a finales del siglo XVI.

La obra es especialmente notable por sus dramáticas dimensiones (30.5 cm x 200 cm) y por el hecho de que el rostro, las manos y los pies de Cristo, como también su torso, están realísticamente pintados como carne muerta en sus primeros estadios de putrefacción. El lugar donde se halla el cuerpo da como resultado un espacio lúgubre de reclusión y marginación: Holbein renuncia a cualquier fantasía arquitectónica y los juegos de luz inciden de tal forma que la cara y los pies quedan más a oscuras respecto al tronco y piernas; la mano en primer plano sobresale de la losa. Es una clara disposición en un eje horizontal que acentúa el dolor y aislamiento de la composición.

El cuerpo es largo y demacrado, con los ojos y la boca abiertos. Según el crítico de arte Michel Onfray, el efecto de los ojos y la boca dan la impresión de que "el observador ve a Cristo, que a

su vez está mirando: Él puede percibir lo que la muerte le tiene reservado, porque Él está mirando al cielo, mientras su alma ya está allí. Nadie se ha preocupado en cerrarle la boca y los ojos. O tal vez Holbein quiere decirnos que, incluso muerto, Cristo sigue mirando y hablando”.



Cristo tiene tres heridas bien visibles: en su mano, en el costado y en los pies. Describiendo el uso del resuelto realismo del artista, Bättschmann y Griener observan que el dedo medio de Cristo, alzado y extendido, parece "alcanzar al espectador", mientras mechones de su cabello "parece que quieran salir de la superficie del cuadro”.

Se sabe que como modelo Holbein utilizó el cuerpo de un ahogado recuperado en el Rin. En cambio, no se sabe el propósito de esta obra, siendo varias las sugerencias: la predela de un retablo, una obra independiente o el adorno de un sepulcro. En 1999, los historiadores del arte Oskar Bättschmann y Pascal Griener avanzaron la teoría de que el panel fue creado para formar parte de un Santo Sepulcro; tal vez, escribieron, como cubierta del mismo.

La crítica moderna sugiere que Holbein quería, con este cuadro tan realista, resaltar el milagro inminente de la Resurrección, pues el nivel de decadencia de las heridas gangrenadas sugiere que estamos viendo el cuerpo de Cristo tres días después de su muerte. Sostiene en cambio la filósofa Julia Kristeva: “Es una representación de un hombre realmente muerto, del Cristo abandonado por el padre [...] y sin promesa de la resurrección”. ¿Tendría entonces razón el príncipe Myskin, en la novela de Dostoievski, al decir que la visión de esta imagen podría hacer perder la fe? Responde el papa: “En efecto, el cuadro representa con crudeza los efectos devastadores de la muerte en el cuerpo de Cristo. Y, sin embargo, precisamente en la contemplación de la muerte de Jesús, la fe se refuerza y recibe una luz resplandeciente, cuando se revela como fe en su amor indefectible por nosotros, que es capaz de llegar hasta la muerte para salvarnos. En este amor, que no se ha sustraído a la muerte para manifestar cuánto me ama, es posible creer; su totalidad vence cualquier suspicacia y nos permite confiarnos plenamente en Cristo”.

Gracias Helena. Realmente es ésta una imagen impresionante. Seguimos leyendo el texto de *Lumen fidei*. Escuchamos el número 17:

17. Ahora bien, la muerte de Cristo manifiesta la total fiabilidad del amor de Dios a la luz de la resurrección. En cuanto resucitado, Cristo es testigo fiable, digno de fe (cf. Ap 1,5; Hb 2,17), apoyo sólido para nuestra fe. “Si Cristo no ha resucitado, vuestra fe no tiene sentido”, dice san Pablo (1 Co 15,17). Si el amor del Padre no hubiese resucitado a Jesús de entre los muertos, si no hubiese podido devolver la vida a su cuerpo, no sería un amor plenamente fiable, capaz de iluminar también las tinieblas de la muerte. Cuando san Pa-

blo habla de su nueva vida en Cristo, se refiere a la “fe del Hijo de Dios, que me amó y se entregó por mí” (Ga 2,20). Esta “fe del Hijo de Dios” es ciertamente la fe del Apóstol de los gentiles en Jesús, pero supone la fiabilidad de Jesús, que se funda, sí, en su amor hasta la muerte, pero también en ser Hijo de Dios. Precisamente porque Jesús es el Hijo, porque está radicado de modo absoluto en el Padre, ha podido vencer a la muerte y hacer resplandecer plenamente la vida. Nuestra cultura ha perdido la percepción de esta presencia concreta de Dios, de su acción en el mundo. Pensamos que Dios sólo se encuentra más allá, en otro nivel de realidad, separado de nuestras relaciones concretas. Pero si así fuese, si Dios fuese incapaz de intervenir en el mundo, su amor no sería verdaderamente poderoso, verdaderamente real, y no sería entonces ni siquiera verdadero amor, capaz de cumplir esa felicidad que promete. En tal caso, creer o no creer en él sería totalmente indiferente. Los cristianos, en cambio, confiesan el amor concreto y eficaz de Dios, que obra verdaderamente en la historia y determina su destino final, amor que se deja encontrar, que se ha revelado en plenitud en la pasión, muerte y resurrección de Cristo.

¡Qué contraste entre la imagen del Cristo muerto, en el sepulcro, y la imagen de Cristo Resucitado! Veamos una representación de la Resurrección, por ejemplo ésta de Fra Angélico.



Fra Angélico, La tumba vacía

No cabe duda de la elocuencia de esta imagen. El sepulcro vacío, Cristo vivo. Las mujeres todavía mirando el sepulcro. El ángel diciendo: "No está aquí, ha resucitado". Hemos leído en *Lumen fidei*: "En cuanto resucitado, Cristo es testigo fiable". "Si Cristo no ha resucitado, vuestra fe no tiene sentido, dice san Pablo. Si el amor del Padre no hubiese resucitado a Jesús de entre los muertos, si no hubiese podido devolver la vida a su cuerpo, no sería un amor plenamente fiable, capaz de iluminar también las tinieblas de la muerte".

Centremos un momento en esta imagen. Nos la presenta Helena.

LA TUMBA VACÍA, DE FRA ANGELICO

Leamos en primer lugar el pasaje evangélico que inspira esta imagen, tomado de Marcos 16,1-8:

"Pasado el sábado, María Magdalena, María la de Santiago y Salomé compraron aromas para ir a embalsamarle. Y muy de madrugada, el primer día de la semana, a la salida del sol, van al sepulcro. Se decían unas otras: «¿Quién nos retirará la piedra de la puerta del sepulcro?» Y levantando los ojos ven que la piedra estaba ya retirada; y eso que era muy grande. Y entrando en el sepulcro vieron a un joven sentado en el lado derecho, vestido con una túnica blanca, y se asustaron. Pero él les dice: «No os asustéis. Buscáis a Jesús de Nazaret, el Crucificado; ha resucitado, no está aquí. Ved el lugar donde le pusieron. Pero id a decir a sus discípulos y a Pedro que irá delante de vosotros a Galilea; allí le veréis, como os dije». Ellas salieron huyendo del sepulcro, pues un gran temblor y espanto se había apoderado de ellas, y no dijeron nada a nadie porque tenían miedo".

EL BEATO ANGELICO



Presentamos ahora al autor de esta obra. El Beato Angélico, de la orden de predicadores -es decir, dominico- nació en Vicchio di Mugello, Florencia, el 24 de junio de 1390 y murió en Roma el 18 de febrero de 1455. Fue un pintor quattrocentista italiano que supo combinar la vida de fraile dominico con la de pintor consumado. Fue llamado Angélico por su temática religiosa, la serenidad de sus obras y porque era un hombre de extraordinaria devoción. Fue beatificado por Juan Pablo II en 1982 pasando a ser el "Beato Fra Angélico".

Giorgio Vasari en su libro *Vida de los mejores, pintores, escultores y arquitectos* se refiere a él como Fra Giovanni Angelico, poseedor de un "raro y perfecto talento" y menciona que "nunca levantó el pincel sin decir una oración, ni pintó el crucifijo sin que las lágrimas resbalaran por sus mejillas".

Entró en el convento dominico de Fiésolo en 1418; hizo los votos como fraile en 1425 con el nombre de Fra Giovanni da Fiesole. Intentó unir los nuevos principios renacentistas, como la perspectiva y la atención a la figura humana, con los viejos valores medievales, como la función didáctica del arte y el valor místico de la luz.

No se sabe nada de su formación y sus primeras obras se han perdido, pero es muy probable que empezara su carrera como ilustrador de misales y de otros libros religiosos. Sus primeras

obras conservadas son retablos y otras tablas. Entre ellas cabe señalar la *Virgen de la Estrella* (1428-1433, San Marcos, Florencia) y *Cristo en la Gloria rodeado de Santos y ángeles* (Galería Nacional, Londres) que incluye más de 250 figuras distintas. También a ese periodo pertenecen dos obras tituladas *La coronación de la Virgen* (San Marcos y Museo del Louvre, París) y *El juicio universal* (San Marcos). La madurez de su estilo se aprecia por primera vez en la *Madonna dei Linaioli* (1433, San Marcos), en donde pinta una serie de doce ángeles tocando instrumentos musicales. En 1445, Fra Angélico fue llamado a Roma por el papa Eugenio IV para pintar unos frescos en la capilla del Sacramento del Vaticano, hoy desaparecida. En 1447, pintó los frescos de la catedral de Orvieto junto con su discípulo Benozzo Gozzoli.

Sus últimas obras importantes, los frescos realizados en el Vaticano para decorar la capilla del papa Nicolás V, representan episodios de las vidas de San Lorenzo y de San Esteban (1447-1449), y probablemente hayan sido pintados por ayudantes a partir de diseños del maestro. Desde 1449 hasta 1452, Fra Angélico fue el prior de su convento de Fiésole. Murió en el convento dominico de Roma el 18 de febrero de 1455.

SOBRE LA OBRA Y SU UBICACION

Digamos ahora unas palabras sobre la ubicación de esta obra. En 1436, los dominicos de Fiésole se trasladaron al convento de San Marcos de Florencia que acababa de ser reconstruido por Michelozzo. Fra Angélico, sirviéndose a veces de ayudantes, pintó numerosos frescos en el claustro, la sala capitular y las entradas a las veinte celdas de los frailes de los corredores superiores. Los más impresionantes son *La crucifixión*, *Cristo peregrino* y *La transfiguración*. El retablo que hizo para San Marcos es una de las primeras representaciones de lo que se conoce como sacra conversación: la Virgen acompañada de ángeles y santos que parecen compartir un espacio común. Allí pintó también una Anunciación.

La iglesia y el convento de San Marcos fueron construidos en el siglo XIII. En el año 1435 el monasterio pasó a depender de los dominicos. Dos años más tarde, por iniciativa del propio Cosme el Viejo, se iniciaron importantes obras de reforma, siendo Michelozzo el director de los trabajos. En 1443 el complejo monástico fue consagrado por el cardenal Nicolò, arzobispo de Capua. Las modificaciones continuaron durante los siglos sucesivos.

En el siglo XV el convento de San Marcos fue un importante foco cultural. Bajo sus paredes vivieron importantes personajes como san Antonino, Fra Bartolommeo, Savonarola o Fra Angélico. El prior del convento, Antonino Pierozzi, encargó a Fra Angelico la decoración de la mayoría de las paredes del monasterio, resultando un conjunto de unas cien obras -alguna realizada por los colaboradores- de inigualable belleza. En este incomparable marco se reunió, en el año 1866, la mayoría de las obras de Fra Angelico dispersas por la ciudad de Florencia, convirtiéndose casi en un museo monográfico del artista. Otra de las piezas fundamentales del conjunto es la biblioteca, construida por Michelozzo entre 1441 y 1444.

El evangelista Marcos enumera, como primeras depositarias del anuncio de la Resurrección, a María Magdalena, María madre de Santiago y Salomé. Las mujeres se dirigen al sepulcro tras haber comprado "aromas" (ungüentos) para embalsamar a Jesús. Lucas, en cambio, en lugar de Salomé nombra a Juana (Lc 24,10). Algunos estudiosos añaden en esta escena a la Virgen María, reconocible por la estrella sobre su cabeza.



La escena de las mujeres, un poco atemorizadas y unidas en un único grupo, imita la iconografía tradicional de los antiguos iconos bizantinos. En cambio, el espléndido detalle, de gran eficacia, de María Magdalena mirando el interior de la tumba vacía, protegiéndose con la mano derecha, mientras con la izquierda se apoya en el borde del sepulcro, en un escorzo de gran belleza e intensidad, es típico del Beato Angélico; una creación única, como si quisiera resaltar que "la novedad de Dios es inimaginable" porque "cerca de la tumba vacía, que representa todo hacia lo que debemos ir, está el Ángel del Señor, que endereza nuestro camino y nos dirige hacia los lugares donde se manifiesta el Señor" (F. Rossi de Gasperis, sj).

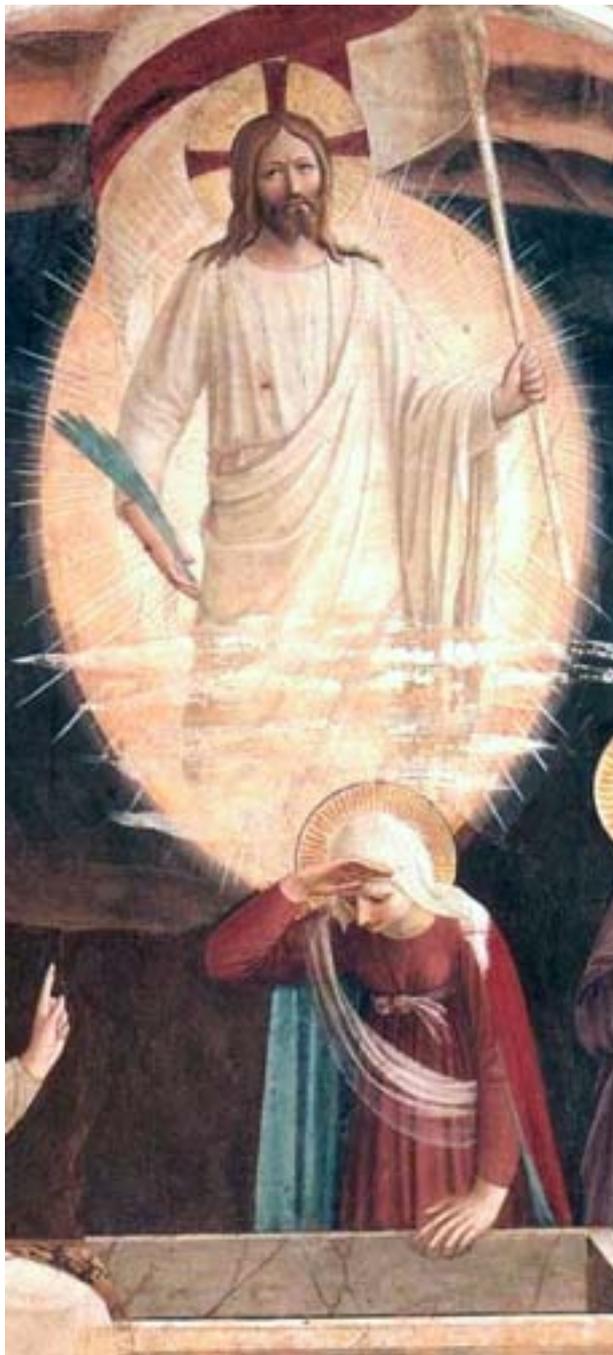
Detrás de Maria Magdalena y de las otras mujeres, que constatan la ausencia del Señor, se recorta, en la oscuridad del sepulcro, una mandorla de luz, la "mandorla del infinito", según una antigua iconografía, que encastra a Jesús Resucitado vestido de blanco, representado en el acto de sostener en la mano izquierda el estandarte de la victoria y en la derecha la palma del martirio.

El exterior del sepulcro es del mismo color blanco veteado de rosa, como los colores de la Aurora; sobre él está sentado, serio y de gran belleza, el Ángel que anuncia la Resurrección.

Pero volvamos al detalle de Maria Magdalena, que mira incrédula la tumba vacía como si quisiera verificar la ausencia del cuerpo de Jesús. Su rostro serio, de gran intensidad y, a la vez, desaliento, expresa el dolor que siente por esta pérdida. Ella no se da cuenta, de hecho, que allí donde la noche aparece más oscura, allí donde parece que se ha perdido el sentido de un camino, -incluso el más luminoso, el de la fe-, precisamente allí se perfila el esplendor de la victoria de Jesús sobre la maldad y la muerte. Como si ese amor fuera capaz de imponerse y de decir "Yo soy", relativizando los episodios de la historia, para repetir en la certeza de su "hoy" y de su "ahora" que Él está.

La pasión de Cristo permanece, como puede verse por las heridas del Resucitado, pero ahora son heridas luminosas, signo de un amor mucho más grande, mucho más real; un amor victorioso precisamente por haber muerto. Esta "gruta", este antro que acoge el sepulcro de Jesús es ya un lugar de Gracia: aquí, la realeza del Señor se manifiesta con toda su fuerza victoriosa, porque él ha elegido amar a cualquier precio. Es ese mismo amor incondicional el que le ha llevado a la cruz. La realeza de Jesús victorioso no tiene necesidad de otras "pruebas": de su cuerpo, en el que se ha escrito toda su vida consagrada únicamente al amor, no ha quedado nada, porque el amor no puede morir, el amor es más fuerte que la muerte, como leemos en el Cantar de los Cantares: "Grandes aguas no pueden apagar el amor, ni los ríos anegarlo" (Ct 8,7).

Gracias Helena por tu comentario. Añado sólo una cosa: por la Resurrección, Cristo ya no está limitado por las coordenadas espacio-temporales; ahora es Señor del tiempo y del espacio, domina las circunstancias concretas de la vida humana y puede ser Presencia continua en nuestra vida. Dice *Lumen fidei*: "Nuestra cultura ha perdido la percepción de esta presencia concreta de Dios, de su acción en el mundo. Pensamos que Dios sólo se encuentra más allá, en otro nivel de realidad, separado de nuestras relaciones concretas. Pero si así fuese, si Dios fuese incapaz de



intervenir en el mundo, su amor no sería verdaderamente poderoso, verdaderamente real, y no sería entonces ni siquiera verdadero amor, capaz de cumplir esa felicidad que promete. En tal caso, creer o no creer en él sería totalmente indiferente. Los cristianos, en cambio, confiesan el amor concreto y eficaz de Dios, que obra verdaderamente en la historia y determina su destino final, amor que se deja encontrar, que se ha revelado en plenitud en la pasión, muerte y resurrección de Cristo”.

Por cierto, el Beato Angélico fue declarado por Juan Pablo II, en 1984, patrono de los artistas. Me parece que deberíamos organizar una visita a su tumba en Roma y acercarnos al Convento de San Marcos en Florencia. ¿Os parece?

Bien, hemos de continuar porque el tiempo avanza inexorable. Leemos el número 18:

18. La plenitud a la que Jesús lleva a la fe tiene otro aspecto decisivo. Para la fe, Cristo no es sólo aquel en quien creemos, la manifestación máxima del amor de Dios, sino también aquel con quien nos unimos para poder creer. La fe no sólo mira a Jesús, sino que mira desde el punto de vista de Jesús, con sus ojos: es una participación en su modo de ver. En muchos ámbitos de la vida confiamos en otras personas que conocen las cosas mejor que nosotros. Tenemos confianza en el arquitecto que nos construye la casa, en el farmacéutico que nos da la medicina para curarnos, en el abogado que nos defiende en el tribunal. Tenemos necesidad también de alguien que sea fiable y experto en las cosas de Dios. Jesús, su Hijo, se presenta como aquel que nos explica a Dios (cf. Jn 1,18). La vida de Cristo -su modo de conocer al Padre, de vivir totalmente en relación con él- abre un espacio nuevo a la experiencia humana, en el que podemos entrar. La importancia de la relación personal con Jesús mediante la fe queda reflejada en los diversos usos que hace san Juan del verbo ‘credere’. Junto a “creer que” es verdad lo que Jesús nos dice (cf. Jn 14,10; 20,31), san Juan usa también las locuciones “creer a” Jesús y “creer en” Jesús. “Creemos a” Jesús cuando aceptamos su Palabra, su testimonio, porque él es veraz (cf. Jn 6,30). “Creemos en” Jesús cuando lo acogemos personalmente en nuestra vida y nos confiamos a él, uniéndonos a él mediante el amor y siguiéndolo a lo largo del camino (cf. Jn 2,11; 6,47; 12,44).

Para que pudiésemos conocerlo, acogerlo y seguirlo, el Hijo de Dios ha asumido nuestra carne, y así su visión del Padre se ha realizado también al modo humano, mediante un camino y un recorrido temporal. La fe cristiana es fe en la encarnación del Verbo y en su resurrección en la carne; es fe en un Dios que se ha hecho tan cercano, que ha entrado en nuestra historia. La fe en el Hijo de Dios hecho hombre en Jesús de Nazaret no nos separa de la realidad, sino que nos permite captar su significado profundo, descubrir cuánto ama Dios a este mundo y cómo lo orienta incesantemente hacia sí; y esto lleva al cristiano a comprometerse, a vivir con mayor intensidad todavía el camino sobre la tierra.

Comento únicamente un aspecto de este número: aquí *Lumen fidei* recoge una distinción clásica de la teología medieval, que la toma a su vez de San Agustín. En el acto de fe hay que distinguir: el “credere Deo”, el “credere Deum” y el “credere in Deum”. El primero “credere Deo”, creer a Dios, indica la confianza que Dios nos merece en cuanto autor de la Revelación que ni engaña, ni se engaña. “Credere Deum” hace referencia a nuestra fe en Dios como “objeto”, como contenido de la fe. Finalmente, “credere in Deum” significa entrar en una comunión de amor con Dios, en una relación personal.

El papa aplica aquí esta distinción a nuestra fe en Jesús. “Creemos que” es verdad lo que Jesús nos dice, nos fiamos de Él. “Creemos a Jesús”, cuando aceptamos su Palabra y su testimonio. Y “creemos en” Jesús, es decir, nos unimos a Él para poder creer. “La fe no solo mira a Jesús, sino que mira desde el punto de vista de Jesús, con sus ojos”. “Es una participación en su modo de ver”. Vuelve aquí uno de los temas que recorre la encíclica: la mirada de la fe, los ojos de la fe. No sólo mirar a Jesús, sino mirar con Jesús. “La vida de Cristo... abre un espacio nuevo a la experiencia humana, en el que podemos entrar”.

Leemos el número 19, en el que encontramos la figura de San Pablo, que va a centrar nuestra atención y nuestra mirada en esta última parte de la sesión.

19. A partir de esta participación en el modo de ver de Jesús, el apóstol Pablo nos ha dejado en sus escritos una descripción de la existencia creyente. El que cree, aceptando el don de la fe, es transformado en una criatura nueva, recibe un nuevo ser, un ser filial que se hace hijo en el Hijo. “Abbá, Padre”, es la palabra más característica de la experiencia de Jesús, que se convierte en el núcleo de la experiencia cristiana (cf. Rm 8,15). La vida en la fe, en cuanto existencia filial, consiste en reconocer el don originario y radical, que está a la base de la existencia del hombre, y puede resumirse en la frase de san Pablo a los Corintios: “¿Tienes algo que no hayas recibido?” (1 Co 4,7). Precisamente en este punto se sitúa el corazón de la polémica de san Pablo con los fariseos, la discusión sobre la salvación mediante la fe o mediante las obras de la ley. Lo que san Pablo rechaza es la actitud de quien pretende justificarse a sí mismo ante Dios mediante sus propias obras. Éste, aunque obedezca a los mandamientos, aunque haga obras buenas, se pone a sí mismo en el centro, y no reconoce que el origen de la bondad es Dios. Quien obra así, quien quiere ser fuente de su propia justicia, ve cómo pronto se le agota y se da cuenta de que ni siquiera puede mantenerse fiel a la ley. Se cierra, aislándose del Señor y de los otros, y por eso mismo su vida se vuelve vana, sus obras estériles, como árbol lejos del agua. San Agustín lo expresa así con su lenguaje conciso y eficaz: “Ab eo qui fecit te noli deficere nec ad te”, de aquel que te ha hecho, no te alejes ni siquiera para ir a ti. Cuando el hombre piensa que, alejándose de Dios, se encontrará a sí mismo, su existencia fracasa (cf. Lc 15,11-24). La salvación comienza con la apertura a algo que nos precede, a un don originario que afirma la vida y protege la existencia. Sólo abriéndonos a este origen y reconociéndolo, es posible ser transformados, dejando que la salvación obre en nosotros y haga fecunda la vida, llena de buenos frutos. La salvación mediante la fe consiste en reconocer el primado del don de Dios, como bien resume san Pablo: “En efecto, por gracia estáis salvados, mediante la fe. Y esto no viene de vosotros: es don de Dios” (Ef 2,8s).

El apóstol Pablo nos ha dejado en sus escritos una descripción de la existencia creyente, de la vida de fe: criatura nueva, condición filial, la vida como un don, la gracia, en definitiva, la salvación mediante la fe. Para ilustrar estas verdades hemos buscado representaciones de san Pablo. Hay infinitas. Las que os proponemos pertenecen al ciclo pictórico de la Catedral -il Duomo- de Monreale, en Sicilia. Damos de nuevo la palabra a Helena.

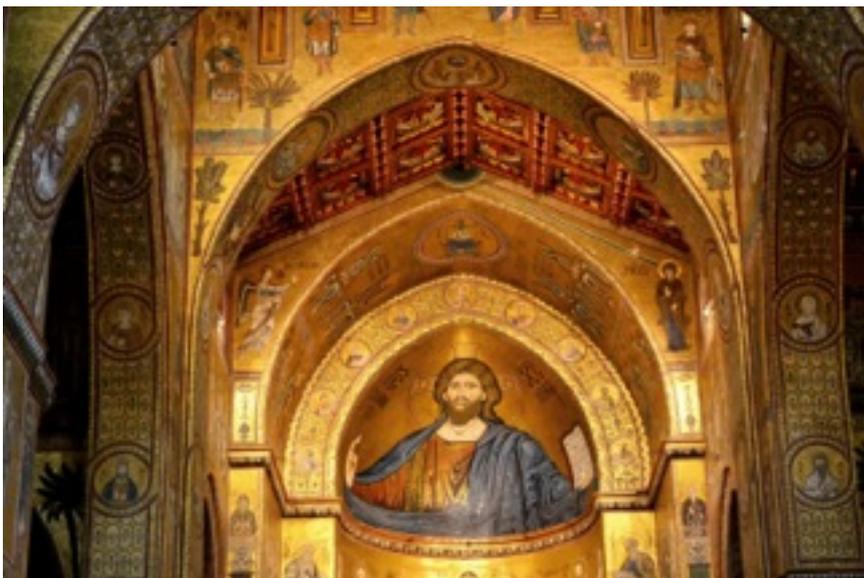
LA CATEDRAL DE MONREALE

Vamos a ver tres imágenes que pertenecen a esa maravilla del arte musivo bizantino que es el interior de la catedral normanda de Santa Maria Nuova, en Monreale, en la provincia de Palermo (Sicilia, Italia), sede episcopal de la archidiócesis homónima.



“Hoy he visto algo grandioso: Monreale”, escribía Romano Guardini en 1929. “Estoy rebotante de un sentido de gratitud por su existencia”.

La construcción de la Catedral de Monreale se inició en 1172 por deseo expreso de Guillermo II de Altavilla, rey de Nápoles y Sicilia de 1166 a 1189. Se terminó en 10-15 años, un tiempo excepcionalmente breve si consideramos la época en que fue construida. Su construcción está vinculada a una leyenda que tiene como protagonista a la Virgen.



Guillermo, tras haber sucedido en el trono de Sicilia a su padre, un día, después de una cacería, cansado, se durmió bajo un algarrobo. Se le apareció en sueños la Virgen, de la que era muy

devoto, que le reveló el secreto de un “hallazgo” con estas palabras: “En el lugar donde estás durmiendo está escondido el tesoro más grande: desentiérralo y construye un templo en mi honor”. Una vez despierto, Guillermo hizo abatir el algarrobo y excavar. Se descubrió un tesoro en monedas de oro que fue destinado a la construcción de la Catedral, para la que se llamó a los maestros musivos greco-bizantinos (llamados “los maestros del oro”) para su decoración interna. Es probablemente uno de los edificios más importantes de la arquitectura normanda, que es el estilo románico creado por los normandos en aquellas zonas que estaban bajo su influencia entre los siglos XI y XII.



Esta catedral es un ejemplo perfecto de la simbiosis entre Occidente, visible en la estructura del edificio, y Oriente, de tipo bizantino -visible en todo el ciclo de mosaicos en el interior- y árabe, visible sobre todo en el claustro, que se sostiene sobre 228 columnas profusamente decoradas, rematadas con unos capiteles muy trabajados sobre los que se apoyan unos arcos de fuerte inspiración árabe.

“¿Qué debería decir del esplendor de este lugar?”, sigue diciendo Romano Guardini. “Primeramente la mirada del visitante ve una basilica de proporciones armoniosas. Después percibe un movimiento en su estructura, y ésta se enriquece con cualquier cosa nueva, un deseo de transcendencia la atraviesa hasta traspasarla; pero todo esto avanza hasta culminar en aquella espléndida luminosidad”.



Pero las imágenes que vamos a mostrar provienen del interior: las paredes del ábside y del transepto están revestidas por mosaicos de escuela bizantina con fondo de oro, realizados entre el siglo XII y mitad del siglo XIII por maestros griegos, bizantinos, sicilianos y también venecianos. Estamos hablando de seis mil quinientos metros cuadrados de superficie cubiertos con mosaicos que representan historias que van del Antiguo Testamento (iniciando con la Creación) hasta el Nuevo Testamento.



Escuchamos de nuevo a Guardini: “Oro sobre todas las paredes. Figuras sobre figuras, en todas las bóvedas y en todas las arcadas. Salen del fondo áureo como de un cosmos. Del oro irrumpen por todas partes colores que tienen en sí algo de radiante. Sin embargo la luz estaba atenuada. El oro dormía, y todos los colores dormían. Se veía que estaban ahí y esperaban. ¡Y qué serían si refulgiesen en su esplendor! Sólo aquí o allí un borde brillaba, y un aura claroscuro se untaba sobre el manto azul de la figura de Cristo en el ábside”.

Vemos en primer lugar el inmenso Pantocrator que preside el templo. Quien entra en esta catedral se siente inmediatamente mirado y abrazado por este enorme Pantocrátor que domina el espacio desde lo alto del ábside. El término “Pantocrátor” -compuesto en griego por los términos πᾶν "todo" y κράτος "fuerza", “poder”- se traduce por “Todopoderoso”. Más frecuente en el oriente cristiano, el Pantocrátor encuentra en occidente su equivalente en el Cristo en Majestad, aunque con algunos rasgos diferenciadores, como la figura de cuerpo entero dentro de la mandorla y los cuatro evangelistas o sus símbolos que lo rodean.



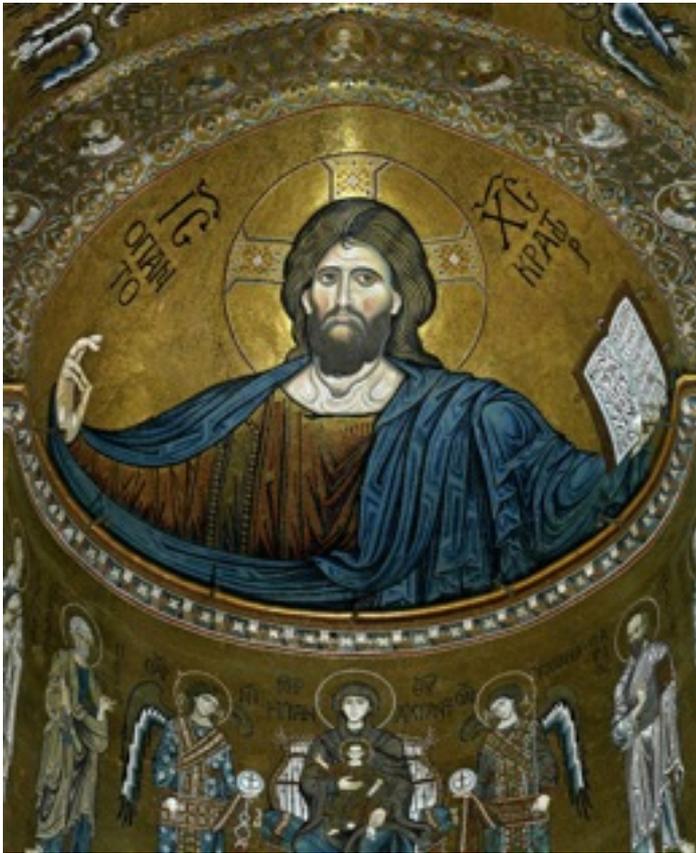
La atribución del título "Pantocrátor" para referirse a Cristo más que al Creador es el resultado del cambio cristológico que tuvo lugar en el siglo IV, y que se reflejó en la iconografía; Cristo es el Rey del Universo, el "Basileus". El lugar que ocupaba el Emperador o los generales victoriosos en los arcos de triunfo romanos lo ocupa ahora un inmenso Cristo victorioso, tierno y severo a la vez, como poderoso juez de la humanidad.

El icono, tradicionalmente de medio cuerpo cuando es representado en la mitad de una bóveda, representa a Cristo frontalmente, con un aspecto a la vez melancólico y severo, con la mano derecha alzada bendiciendo o, como en el Pantocrátor de Santa Catalina, con el gesto convencional y retórico que representa la enseñanza. La mano izquierda sujeta un libro a veces cerrado, con una cubierta ricamente decorada que incluye la Cruz, y que representa los Evangelios. En nuestro caso, como podemos ver en la imagen, el libro está abierto. Este es el tipo "Cristo Maestro". El rostro de Cristo lleva barba, su cabello castaño está partido en dos y su cabeza está rodeada por una aureola cruciforme. El icono tiene el característico fondo dorado.

A los lados de la aureola encontramos las letras griegas: Iota (I) y Sigma (Σ,ς) -la primera y la última letra de Jesús (Ιησους)- y Xi (X) y Sigma (ς) -la primera y la última letra de Cristo (Χριστος). Tengamos en cuenta que la letra griega "sigma", la "s", en mayúscula se representa con forma de "C". Sobre las letras una línea sinuosa indica que se trata de una abreviatura.

Los dedos de Cristo están pintados también en una postura que representa esas mismas letras, formando el Cristograma ICXC (de "Jesucristo").





El Pantocrátor está situado exactamente encima de la Virgen en trono con el Niño Jesús en brazos; de hecho, el Niño es un Pantocrátor en miniatura. Todo alrededor hace referencia a Él: los profetas que son como una corona alrededor de su rostro, anunciando la primera y la segunda venida de Jesús al final de los tiempos. Indica la continuidad, la primera venida y la segunda que aún tiene que llegar.

Por su interés, concluyo con esta cita de Andrea dall'Asta, recogida de un artículo publicado en el diario católico italiano Avvenire:

“Con una modalidad representativa que rehúye cualquier idealismo griego y con la adopción de una especie de verismo abstracto, manifiesta plenamente la importancia que el fiel pueda encontrarse frente a Dios, cara a cara. (...) Representado de frente respecto al observador, se manifiesta como el Rey de Reyes. Dios, el Omnipotente, el Altísimo, está sentado en los cielos. Su rostro es gigantesco, inmenso. Todo converge en los ojos, que parecen observar al fiel desde cualquier punto de la catedral. Su mirada alcanza cualquier cosa. El Pantocrátor no está sentado en un trono. El signo de su soberanía y de su trascendencia es la altura. El fiel ya no encuentra en el edificio sagrado la presencia difundida y anónima de la inmensidad de un cielo estrellado, como en las arquitecturas paganas, sino un rostro. Este rostro se convierte en el sello de su alteridad, de su sobrehumana grandeza. Si el edificio "iglesia" representa el recorrido de la vida del hombre para vivir la salvación, este rostro sugiere que en cada momento de la existencia Dios lo sigue, paso a paso. No sólo. Si este rostro está situado en el ábside, es decir, al final de camino hacia la Jerusalén terrestre, significa que el final de la vida del hombre se realiza dirigiendo la mirada hacia lo alto, *facie ad faciem*, con la contemplación de un rostro. Y una vez fuera de la Catedral, esa mirada seguirá estando impresa en la memoria del fiel”.

Pasemos ahora al ciclo iconográfico de San Pablo. Pablo, nacido como Saúl o Saulo en Tarso, en Cilicia a principios del siglo I, murió en Roma entre el 58 y el 68, es el máximo propagador del mensaje cristiano en el mundo helénico-romano. De familia hebrea, educado en el más estricto fariseísmo, tuvo una parte muy activa en las primeras luchas que el judaísmo llevó a cabo contra los cristianos. Pero hacia el año 31 ó 32, en el camino a Damasco, momento que refleja la obra que estamos contemplando, tuvo lugar su conversión - por él entendida como llamada- al cristianismo, al tener una repentina visión de Cristo. Tras su bautismo siguen unos años de silencio, durante los cuales se retira a Arabia, volviendo después a Jerusalén donde se encuentra con Pedro. Los judíos se oponen con fuerza a su predicación, por lo que se retira durante ocho años a su ciudad natal. Después Bernabé lo acoge y lo lleva a Antioquía de Siria, donde anuncia el Evangelio entre los gentiles. De nuevo con Bernabé emprende una primera misión entre los gentiles, llegando a la isla de Chipre y a las ciudades de Anatolia: Antioquia de Pisidia, Iconi, Listra, Derbe. Desde ese momento dirigió su predicación sobre todo entre los gentiles.



Desde ese momento dirigió su predicación sobre todo entre los gentiles.

Los Hechos de Pablo y Tecla, apócrifo conocido en Roma sobre el año 200, dibujan un retrato rápido de Pablo: “pequeño (de ahí su nombre, “paulus”, pequeño, también hombre de humildad), calvo; vigoroso, con las cejas bastante juntas, la nariz pronunciada y, a pesar de todo, dotado de una gracia particular”. Éste es un retrato bastante realista, si bien está dictado por el deseo de resaltar el contraste entre el aspecto físico no atractivo del apóstol y la fascinación que él ejercía y que encontrará un eco en el tipo fisionómico de Pablo que empieza a aparecer a partir del siglo III.

En Monreale, Pablo está representado según el tipo iconográfico del Santo: rostro alargado, frente alta, barba oscura y alargada, menudo. Este tipo se establece de manera definitiva en el siglo IV. Se le representa vestido con túnica y palio, y con sandalias.

Entre los atributos que ayudan a definir la figura de Pablo está el libro, en forma de códice o rótulo, que puede hacer referencia tanto a sus Cartas escritas a las primeras comunidades cristianas como al hecho de que era un intérprete de la ley. Más tarde se añaden la cuerda, en referencia a su actividad de tejedor; la cesta, que le sirvió para huir de Damasco y, por último, la espada, si bien ésta no aparece hasta el siglo XIII. Ocasionalmente se le representa con dos espadas: bien por analogía con las dos llaves de Pedro o porque una espada representa el emblema de la palabra de Dios -más tajante que una espada de doble filo, como dice la Escritura- y la otra la de su

martirio. Como mártir, en muchas representaciones paleocristianas, bizantinas y medievales se le representa sujetando con las manos veladas la “corona triumphalis”.

Aunque no pertenecía al grupo original de los Apóstoles, a menudo es asociado a los Doce. Frecuentemente se le representaba al lado de Pedro, cuyo aspecto era antitético, más fuerte y rudo. El de esta catedral es uno de los ciclos más completos con la historia del Santo. El más antiguo parece ser el representado en el sarcófago de Giunio Basso.

Aquí quisiéramos citar una reflexión de Benedicto XVI durante el Ángelus del 25 de enero de 2009, Fiesta de la Conversión de San Pablo: “En verdad, en el caso de san Pablo, algunos prefieren no utilizar el término "conversión", porque -dicen- él ya era creyente; más aún, era un judío fervoroso, y por eso no pasó de la no fe a la fe, de los ídolos a Dios, ni tuvo que abandonar la fe judía para adherirse a Cristo. En realidad, la experiencia del Apóstol puede ser un modelo para toda auténtica conversión cristiana”. Veamos la escena de la conversión en Monreale.



Normalmente, cuando se representa la conversión de Pablo se le suele representar cayéndose de un caballo. Pero no en Monreale. En los Hechos de los Apóstoles no se menciona que Pablo fuera montado a caballo. Podría haber ido a pie. Ahora bien, ¿por qué lo suelen representar a caballo? Una explicación que se ha dado es que los artistas han representado siempre en el hombre a caballo el signo de una potencia, de una gloria, de un éxito humano. Basta pensar a la estatua de Marco Aurelio en el Campidoglio, en Roma o a los cuadros de Velázquez del Conde Duque de Olivares.

En la imagen, Pablo está cayendo a tierra, con los brazos estirados hacia adelante como para amortiguar la caída. Por encima, en una mandorla, vemos representado a Jesús: en la mano izquierda sujeta la palabra escrita, mientras de la derecha, que señala a Saulo, salen los rayos de

luz que le ciegan. Le rodean las letras griegas del nombre “Jesucristo”. Entre la figura de Cristo y el santo, las palabras en latín narran el episodio de su conversión. Los personajes a los lados manifiestan sorpresa ante el inesperado acontecimiento.

Pablo es derribado de sus ideas y seguridades; él, en el suelo, ciego, boca abajo y agarrándose a la tierra, mientras Cristo, desde lo alto, le habla en voz alta y le ciega con su luz: toda la escena resalta la trascendencia de lo que está ocurriendo. El que había muerto se le presenta Resucitado. Los rayos van a tocar directamente la cabeza del Santo, pueden incluso parecer una espada, como la que será objeto de su martirio. Luz que ilumina la razón y espada como metáfora de la capacidad que tiene la palabra divina de ayudar a discernir entre el bien y el mal, ayudando al hombre, que camina en la oscuridad, a ponerse ante la luz de Cristo. Escribe Pablo en la Carta a los Hebreos: “Ciertamente, es viva la Palabra de Dios y eficaz, y más cortante que espada alguna de dos filos. Penetra hasta las fronteras entre el alma y el espíritu, hasta las junturas y médulas; y escruta los sentimientos y pensamientos del corazón”.



Un último aspecto. Cristo Resucitado le pregunta, como puede verse en la inscripción latina: “Quid me persequieris?” “¿Por qué me persigues?” Saulo perseguía a los cristianos, pero Cristo se identifica con sus discípulos. Él es la Cabeza del cuerpo eclesial. Saulo aprenderá la lección y se convertirá en Pablo, el más pequeño de los discípulos de Jesús.

Pasamos ahora -y terminamos con ello el ciclo de san Pablo- a la escena del Bautismo. En los Evangelios hay muchos testimonios que nos hablan de la importancia del bautismo para las primeras comunidades cristianas: Pablo, tras su conversión, es bautizado (Hch 9, 18); Felipe bautiza al etíope cuando éste declara que Cristo es el Hijo de Dios (Hch 8, 36-37); Pedro bautiza a Cornelio en el nombre de Jesucristo una vez que ha recibido el espíritu y ha hablado en lenguas

(Hch 10, 44-48); Lidia es bautizada con toda su casa (Hch 16,15). En esta imagen podemos ver a Pablo, en el centro, sumergido en una gran pila bautismal.



A la derecha de Pablo -la izquierda según miramos- podemos ver a Ananías. Ananías era discípulo de Cristo (se le indica tradicionalmente entre los setenta apóstoles enviados a predicar) y fue Obispo de Damasco. Se le reconoce por la aureola (es santo y mártir, conservándose su cuerpo en San Pablo extra Muros en Roma y la cabeza en la Catedral de San Vito, en Praga), los hábitos, la estola y la tonsura. La tonsura, de la que no hay constancia de su práctica entre los primeros cristianos, nace y se establece a principios de la Edad Media, entre otras cosas, como signo de renuncia al mundo y es, con la adopción del hábito y el cambio de nombre, un elemento del ritual de muerte y de renacimiento que borra los pecados anteriores.

Sabemos también que es Ananías por la inscripción que hay en la parte superior de la imagen, que coincide con lo que se narra en los Hechos de los Apóstoles (9, 10-18):

“Había en Damasco un discípulo llamado Ananías. El Señor le dijo en una visión: «Ananías». El respondió: «Aquí estoy, Señor». Y el Señor: «Levántate y vete a la calle Recta y pregunta en casa de Judas por uno de Tarso llamado Saulo; mira, está en oración y ha visto que un hombre llamado Ananías entraba y le imponía las manos para devolverle la vista». Respondió Ananías: «Señor, he oído a muchos hablar de ese hombre y de los muchos males que ha causado a tus santos en Jerusalén y que está aquí con poderes de los sumos sacerdotes para apresar a todos los que invocan tu nombre». El Señor le contestó: «Vete, pues éste me es un instrumento de elección que lleve mi nombre ante los gentiles, los reyes y los hijos de Israel. Yo le mostraré todo lo que tendrá que padecer por mi nombre». Fue Ananías, entró en la casa, le impuso las manos y le dijo: «Saul, hermano, me ha enviado a ti el Señor Jesús, el que se te apareció en el camino por donde venías, para que recobres la vista y seas lleno del Espíritu Santo». Al instante cayeron de sus ojos unas como escamas, y recobró la vista; se levantó y fue bautizado”.

Ananías bautiza a Pablo con la mano derecha mientras en la otra sostiene el libro de la Palabra. La persona a la izquierda de Pablo -nuestra derecha- podría ser un diácono o sacerdote. Nos lo indican los hábitos, la tonsura, el incensario y el cirio que lleva en la mano, todos ellos elementos del bautismo.

Hay otros dos elementos importantísimos en esta imagen: uno es el rayo de luz que desde el cielo llega a la cabeza de Pablo, haciendo referencia a lo que narran los Hechos: “para que recobres la vista y seas lleno del Espíritu Santo”. Con el rayo de luz desciende el Espíritu Santo -en forma de paloma- sobre Pablo, cambiando su condición, transformándolo de pecador y perseguidor de cristianos en cristiano y misionero del Evangelio. De ahí que en



esta imagen, si la comparamos con la anterior de la conversión, al recibir el bautismo una aureola rodea la cabeza de Pablo, la aureola de los Santos y los mártires, resaltando en este caso el cambio de su corazón, y de toda su vida, al ser tocado por el Señor. La santidad es pertenecer a Cristo.

Gracias Helena. ¿Quién se apunta a un viaje a Monreale para ver estos mosaicos en vivo? Concluimos esta referencia a Monreale sugiriendo, especialmente para aquellos de vosotros que entendáis italiano, un enlace muy interesante:

<http://www.youtube.com/playlist?list=ELEPeQQL1MOjM>

Se trata de 12 reportajes, realizados por TV2000 desde el Duomo de Monreale, sobre los artículos del Credo. En ellos el padre Innocenzo Gargano, monje camaldulense, y Sandra Magister, historiadora del arte e hija del vaticanólogo Sandro Magister, comentan el Credo de la fe con la ayuda de los mosaicos de Monreale.

Leemos para concluir los últimos números de este capítulo de *Lumen fidei*:

20. La nueva lógica de la fe está centrada en Cristo. La fe en Cristo nos salva porque en él la vida se abre radicalmente a un Amor que nos precede y nos transforma desde dentro, que obra en nosotros y con nosotros. Así aparece con claridad en la exégesis que el Apóstol de los gentiles hace de un texto del Deuteronomio, interpretación que se inserta en la dinámica más profunda del Antiguo Testamento. Moisés dice al pueblo que el mandamiento de Dios no es demasiado alto ni está demasiado alejado del hombre. No se debe decir: “¿Quién de nosotros subirá al cielo y nos lo traerá?” o “¿Quién de nosotros cruzará el mar y nos lo traerá?” (cf. Dt 30,11-14). Pablo interpreta esta cercanía de la palabra de Dios como referida a la presencia de Cristo en el cristiano: “No digas en tu corazón: ¿Quién subirá al cielo?, es decir, para hacer bajar a Cristo. O ¿quién bajará al abismo?, es decir, para hacer subir a Cristo de entre los muertos” (Rm 10,6-7). Cristo ha bajado a la tierra y ha resucitado de entre los muertos; con su encarnación y resurrección, el Hijo de Dios ha abrazado todo el camino del hombre y habita en nuestros corazones mediante el Espíritu Santo. La fe sabe que Dios se ha hecho muy cercano a nosotros, que Cristo se nos ha dado como un gran don que nos transforma interiormente, que habita en nosotros, y así nos da la luz que ilumina el origen y el final de la vida, el arco completo del camino humano.

21. Así podemos entender la novedad que aporta la fe. El creyente es transformado por el Amor, al que se abre por la fe, y al abrirse a este Amor que se le ofrece, su existencia se dilata más allá de sí mismo. Por eso, san Pablo puede afirmar: “No soy yo el que vive, es Cristo quien vive en mí” (Ga 2,20), y exhortar: “Que Cristo habite por la fe en vuestros corazones” (Ef 3,17). En la fe, el “yo” del creyente se ensancha para ser habitado por Otro, para vivir en Otro, y así su vida se hace más grande en el Amor. En esto consiste la acción propia del Espíritu Santo. El cristiano puede tener los ojos de Jesús, sus sentimientos, su condición filial, porque se le hace partícipe de su Amor, que es el Espíritu. Y en este Amor se recibe en cierto modo la visión propia de Jesús. Sin esta conformación en el Amor, sin la presencia del Espíritu que lo infunde en nuestros corazones (cf. Rm 5,5), es imposible confesar a Jesús como Señor (cf. 1 Co 12,3).

La novedad de la fe es Cristo mismo, es la criatura nueva. Como escribió San Ireneo en el siglo II: "Omnem novitatem attulit semetipsum afferens", es decir, "Cristo trajo toda novedad al traerse a sí mismo", al venir en persona. La novedad es una Persona, la novedad cristiana son personas cambiadas, nuevas. "En la fe, el yo del creyente se ensancha para ser habitado por Otro, para vivir en Otro". Y así adquirimos la visión misma de Jesús, los ojos de la fe.

Terminamos con la lectura del número 22:

22. De este modo, la existencia creyente se convierte en existencia eclesial. Cuando san Pablo habla a los cristianos de Roma de que todos los creyentes forman un solo cuerpo en Cristo, les pide que no sean orgullosos, sino que se estimen "según la medida de la fe que Dios otorgó a cada cual" (Rm 12,3). El creyente aprende a verse a sí mismo a partir de la fe que profesa: la figura de Cristo es el espejo en el que descubre su propia imagen realizada. Y como Cristo abraza en sí a todos los creyentes, que forman su cuerpo, el cristiano se comprende a sí mismo dentro de este cuerpo, en relación originaria con Cristo y con los hermanos en la fe. La imagen del cuerpo no pretende reducir al creyente a una simple parte de un todo anónimo, a mera pieza de un gran engranaje, sino que subraya más bien la unión vital de Cristo con los creyentes y de todos los creyentes entre sí (cf. Rm 12,4-5). Los cristianos son "uno" (cf. Ga 3,28), sin perder su individualidad, y en el servicio a los demás cada uno alcanza hasta el fondo su propio ser. Se entiende entonces por qué fuera de este cuerpo, de esta unidad de la Iglesia en Cristo, de esta Iglesia que -según la expresión de Romano Guardini- "es la portadora histórica de la visión integral de Cristo sobre el mundo", la fe pierde su "medida", ya no encuentra su equilibrio, el espacio necesario para sostenerse. La fe tiene una configuración necesariamente eclesial, se confiesa dentro del cuerpo de Cristo, como comunión real de los creyentes. Desde este ámbito eclesial, abre al cristiano individual a todos los hombres. La palabra de Cristo, una vez escuchada y por su propio dinamismo, en el cristiano se transforma en respuesta, y se convierte en palabra pronunciada, en confesión de fe. Como dice san Pablo: "Con el corazón se cree [...], y con los labios se profesa" (Rm 10,10). La fe no es algo privado, una concepción individualista, una opinión subjetiva, sino que nace de la escucha y está destinada a pronunciarse y a convertirse en anuncio. En efecto, "¿cómo creerán en aquel de quien no han oído hablar? ¿Cómo oirán hablar de él sin nadie que anuncie?" (Rm 10,14). La fe se hace entonces operante en el cristiano a partir del don recibido, del Amor que atrae hacia Cristo (cf. Ga 5,6), y le hace partícipe del camino de la Iglesia, peregrina en la historia hasta su cumplimiento. Quien ha sido transformado de este modo adquiere una nueva forma de ver, la fe se convierte en luz para sus ojos.

La fe cristiana es una fe eclesial. "El creyente aprende a verse a sí mismo a partir de la fe que profesa". El espejo en el que descubre su propia imagen es "el Cristo total" del que hablaba San Agustín: Cabeza y Cuerpo. Por eso cada uno de nosotros ya no está solo, sino que vive en la comunión del único Cuerpo de Cristo. Somos "uno" ("eis" en griego, "unum" en latín, no uno solo, sino una sola cosa). La Iglesia de Cristo -citando a Guardini- "es la portadora histórica de la visión integral de Cristo sobre el mundo". Peregrina en la historia, la Iglesia anuncia el Amor que atrae. Tiene la "visión" de Cristo, una nueva forma de ver, la luz de la fe.