

Curso

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 4 de noviembre de 2013

“Si no creéis no comprenderéis”. Capítulo II, nn. 23-31

Nos adentramos hoy en la lectura y comentario del segundo capítulo de *Lumen fidei*. También a este capítulo le dedicaremos dos sesiones. Hoy leemos los números 23 a 31. Comenzamos:

23. Si no creéis, no comprenderéis (cf. Is 7,9). La versión griega de la Biblia hebrea, la traducción de los Setenta realizada en Alejandría de Egipto, traduce así las palabras del profeta Isaías al rey Acáz. De este modo, la cuestión del conocimiento de la verdad se colocaba en el centro de la fe. Pero en el texto hebreo leemos de modo diferente. Aquí, el profeta dice al rey: "Si no creéis, no subsistiréis". Se trata de un juego de palabras con dos formas del verbo 'amán: "creéis" (ta'aminu), y "subsistiréis" (te'amenu). Amedrentado por la fuerza de sus enemigos, el rey busca la seguridad de una alianza con el gran imperio de Asiria. El profeta le invita entonces a fiarse únicamente de la verdadera roca que no vacila, del Dios de Israel. Puesto que Dios es fiable, es razonable tener fe en él, cimentar la propia seguridad sobre su Palabra. Es este el Dios al que Isaías llamará más adelante dos veces "el Dios del Amén" (Is 65,16), fundamento indestructible de fidelidad a la alianza. Se podría pensar que la versión griega de la Biblia, al traducir "subsistir" por "comprender", ha hecho un cambio profundo del sentido del texto, pasando de la noción bíblica de confianza en Dios a la griega de comprensión. Sin embargo, esta traducción, que aceptaba ciertamente el diálogo con la cultura helenista, no es ajena a la dinámica profunda del texto hebreo. En efecto, la subsistencia que Isaías promete al rey pasa por la comprensión de la acción de Dios y de la unidad que él confiere a la vida del hombre y a la historia del pueblo. El profeta invita a comprender las vías del Señor, descubriendo en la fidelidad de Dios el plan de sabiduría que gobierna los siglos. San Agustín ha hecho una síntesis de "comprender" y "subsistir" en sus Confesiones, cuando habla de fiarse de la verdad para mantenerse en pie: "Me estabilizaré y consolidaré en ti [...], en tu verdad". Por el contexto sabemos que san Agustín quiere mostrar cómo esta verdad fidedigna de Dios, según aparece en la Biblia, es su presencia fiel a lo largo de la historia, su capacidad de mantener unidos los tiempos, recogiendo la dispersión de los días del hombre.

“Si no creéis, no comprenderéis”. Esta cita de Isaías (7,9) encabeza el segundo capítulo de *Lumen fidei*, dedicado a la relación entre fe, verdad y conocimiento. Puede resultarnos un capítulo más árido, pero es esencial para comprender qué es la fe y qué tiene que ver con nuestra vida.

El papa en este primer número recuerda que la cita de Isaías se traduce literalmente: “si no creéis, no subsistiréis”. El profeta invita al rey Acáz a confiar en Dios frente a sus enemigos, pues sólo Dios es la Roca indestructible de la que esperar la victoria. Con un juego de palabras en hebreo, el texto bíblico vincula la fe y la subsistencia. Entonces, ¿cómo es que la traducción griega de los LXX, relizada en Alejandría, capital de la cultura helenística del momento, traduce “comprender” en vez de “subsistir”? ¿No es una traición al texto sagrado? No, responde el papa, porque además de revelar la importancia del diálogo con el pensamiento griego, la traducción no es infiel al significado profundo de la fe veterotestamentaria. Es posible subsistir si se comprende la acción de Dios, su poder y fidelidad. Lo único que nos permite permanecer en pie, subsistir frente a nuestros enemigos, es comprender los designios de Dios y fiarnos de ellos. La verdad es la roca firme sobre la que apoyarse y construir. Seguimos leyendo:

24. Leído a esta luz, el texto de Isaías lleva a una conclusión: el hombre tiene necesidad de conocimiento, tiene necesidad de verdad, porque sin ella no puede subsistir, no va adelante. La fe, sin verdad, no salva, no da seguridad a nuestros pasos. Se queda en una bella fábula, proyección de nuestros deseos de felicidad, algo que nos satisface únicamente en la medida en que queramos hacernos una ilusión. O bien se reduce a un sentimiento hermoso, que consuela y entusiasma, pero dependiendo de los cambios en nuestro estado de ánimo o de la situación de los tiempos, e incapaz de dar continuidad al camino de la vida. Si la fe fuese eso, el rey Acáz tendría razón en no jugarse su vida y la integridad de su reino por una emoción. En cambio, gracias a su unión intrínseca con la verdad, la fe es capaz de ofrecer una luz nueva, superior a los cálculos del rey, porque ve más allá, porque comprende la actuación de Dios, que es fiel a su alianza y a sus promesas.

El hombre tiene necesidad de verdad para subsistir. Nosotros habitualmente identificamos la fe con un sentimiento religioso, con una convicción interior que nos da seguridad, que nos permite afrontar las dificultades de la vida. Para muchos es ante todo una emoción. Hay quien ha considerado incluso la fe como una apuesta. Uno arriesga apostando por Dios, por si acaso al final es verdad que Dios existe y que es Juez que premia el bien y castiga el mal. Por si acaso. Hay personas que dicen no tener esa inclinación por las cosas de la religión. Si a ti te ayuda, adelante, pero yo no lo necesito, así que no intentes convertirme, dicen algunos. Pero el hombre necesita verdad para subsistir, necesita comprender el significado, necesita un sentido. Y la fe proporciona ese sentido total de la existencia, más allá de las verdades parciales de la técnica y de la ciencia, de los usos y costumbres que rigen nuestra vida. La fe es significado total, también de aquellas realidades que escapan a nuestra razón y a nuestra posibilidad de previsión. La fe no es sólo un sentimiento, sino la certeza intelectual y existencial de una verdad, de la Verdad que explica nuestra vida. “La fe sin verdad no salva”, dice *Lumen fidei*. Sin verdad, la fe no puede dar seguridad a nuestros pasos. Fijaos en que en la crítica de la religión encontramos a veces elementos verdaderos. Lo dice el papa: “La fe sin verdad... se queda en una bella fábula, proyección de nuestros deseos de felicidad, algo que nos satisface únicamente en la medida en que queramos hacernos una ilusión”. ¿No es acaso ésta la crítica que muchos han hecho a la religión? La religiosidad se puede vivir como una ilusión, la fe cristiana puede ser reducida a una proyección de nuestros deseos. Pero nada de eso puede sostener el camino del ser humano a la larga. “La fe sin verdad no salva”.

Mientras escribía estas palabras me venía a la mente la novela de Unamuno *San Manuel Bueno, Mártir*. ¿La recordáis? El cura Don Manuel, con fama de santo, tiene un secreto: cuando reza el

domingo en misa el Credo se calla al llegar al artículo de la resurrección de los muertos, porque no cree en la vida eterna. El quiere la felicidad de su pueblo, pero no tiene fe en la resurrección. Sin embargo predica a Dios y la vida de la Iglesia, celebra los sacramentos, confiesa y sostiene la esperanza de sus fieles, aunque él no cree. “Déjalos, mientras se consuelen”, dice a Lázaro, el hermano de Angela Carballino que relata toda la historia. Y cuando Lázaro le dice: “pero, Don Manuel, la verdad, la verdad ante todo”, él, temblando, le susurra al oído: “¿La verdad? La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella”. “Piensen los hombres y obren los hombres como pensaren y como obraren, que se consuelen de haber nacido, que vivan lo más contentos que puedan en la ilusión de que todo esto tiene una finalidad”. “Sí, ya sé que uno de esos caudillos de la que llaman la revolución social ha dicho que la religión es el opio del pueblo. Opio... Opio... Opio, sí. Démosle opio, y que duerma y que sueñe”. “No hay más vida eterna que ésta... que la sueñen eterna... eterna de unos pocos años...”

Bueno, ha llegado el momento de mostrar cómo el arte cristiano ha expresado la relación entre la fe y la verdad. No ha sido fácil, porque nos preguntábamos qué imagen podía expresar esta verdad. Pero hemos encontrado dos escenas, ambas pertenecientes a una misma obra del arte paleocristiano: el sarcófago de Junio Basso. Nos lo presenta Helena.

SARCÓFAGO DE JUNIO BASSO



Sarcófago de Junio Basso, Museo del Tesoro de San Pedro

Estamos viendo el sarcófago del prefecto Junio Basso, perfectamente conservado en el Museo del Tesoro de San Pedro, en el Vaticano. Realizado en mármol, de 2,43 x 1,41 metros y fechado hacia el 359 d.C., fue hallado en 1595, bajo el pontificado de Clemente VIII. Como podéis ver es una maravilla del arte cristiano. Se trata del primero, y el más famoso, de los sarcófagos llamados “de la Pasión”, ya que contiene escenas de la Pasión de Cristo y tipologías veterotestamentarias relacionadas con ella.

Estamos viendo la parte frontal, que está dividida en dos órdenes de columnas que sostienen, en el orden superior, un arquitrabe y en el inferior, alternados, una concha o un tímpano triangular. Cada uno de los órdenes tiene cinco escenas organizadas en nichos y entre ellos, por debajo de la línea de demarcación de los dos registros, hay esculpidas pequeñas ovejas, claros símbolos evangélicos. Las columnas que dividen los recuadros tienen base decorada y ricos capiteles compuestos, con fustes en forma de espiral, con excepción de las columnas centrales de los dos registros, que tienen los fustes envueltos en sarmientos de vid, dentro de los cuales juegan pequeños ángeles, algunos de los cuales están vendimiando. El tema de la vendimia está vinculado al Más Allá desde los cultos dionisiacos y precisamente en el siglo IV el tema se llenó de significados cristianos, como en el célebre sarcófago de Constantina, la hija del emperador Constantino, también conservado en los Museos Vaticanos.

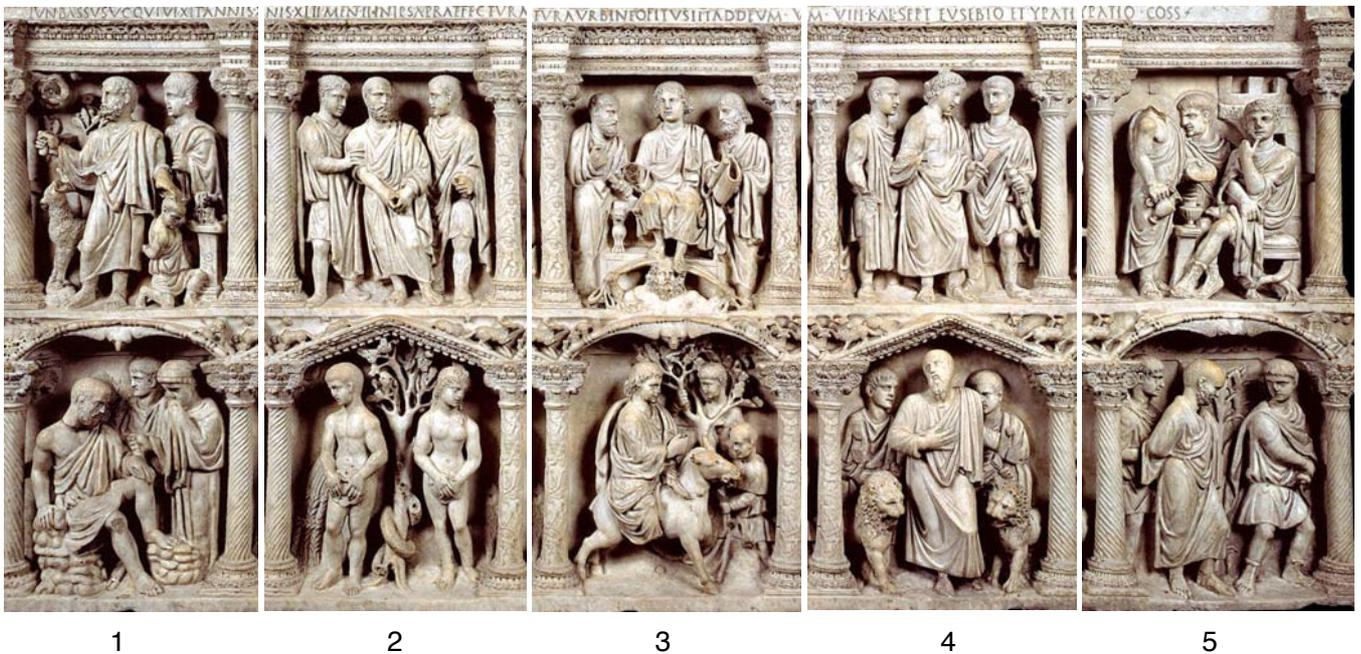
Como podemos leer en la inscripción superior, Junio Basso fue prefecto de Roma, falleció a los 42 años y era neófito, es decir, un converso adulto.

Las escenas de los nichos representan episodios tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. En el registro superior las escenas son (empezando por la izquierda): 1) El sacrificio de Isaac. 2) El prendimiento de Pedro. 3) Cristo en trono, con la ley en la mano y acompañado por Pedro y Pablo. 4) El prendimiento de Cristo. 5) Pilato decidiendo la suerte de Jesús.

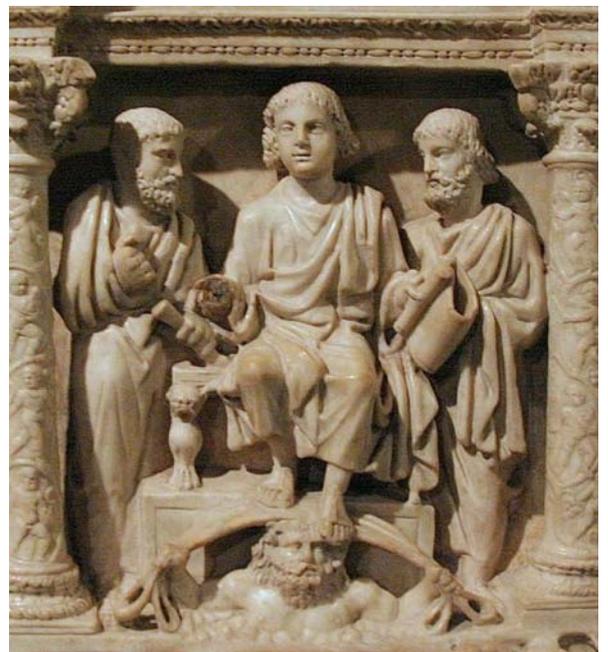
En el registro inferior las escenas son (empezando por la izquierda): Job lleno de úlceras. 2) Adán y Eva tras el pecado original. 3) La entrada de Cristo en Jerusalén. 4) Daniel en el foso de los leones. 5) San Pablo llevado al suplicio.

La elección de las escenas va más allá de una simple división entre Antiguo y Nuevo Testamento: si así fuera, por ejemplo, el martirio de Pablo tendría que haber estado situado en el registro superior (donde están el prendimiento de Pedro y Cristo frente a Pilato), mientras que el sacrificio de Isaac debería haber estado entre los episodios bíblicos del registro inferior.

Hay que pensar más bien en una lectura vertical, vinculando las escenas de dos en dos [imágenes en la página siguiente]. Así la escena de Job y el sacrificio de Isaac (1) anticipan la paciencia, el sufrimiento y la muerte de Cristo. El pecado original se lee unido a la traición de Pedro (2), a su negación y posterior prendimiento. La entrada humilde de Jesús en Jerusalén para sufrir la pasión contrasta con su realeza y su triunfo en la resurrección (3). La figura de Daniel entre los leones, anticipa el prendimiento y la entrega de Cristo a los poderes de este mundo (4). El prendimiento de Pablo, testigo de la verdad, contrasta con la figura de Pilato, que se lava las manos (5).



Detengámonos ahora en la escena central del registro superior. Sentado sobre un trono aparece una figura joven, imberbe, con toga y calzado romano. Aparece flanqueado por los apóstoles Pedro y Pablo. Es Cristo, tal como era representado frecuentemente en el siglo IV. Le falta la mano derecha (con la que probablemente bendeciría), pero en la izquierda se aprecia claramente el rollo de la palabra. Con su pie pisa la cabeza de un personaje mitológico, quizá Atlas o Cosmos, quien sujeta la bóveda del cielo sobre el que se asienta. Por eso a este Cristo se le ha llamado “cosmócrator”, el que gobierna el universo. Es también el Cristo Doctor -o Filósofo- que representa la nueva Ley, la Verdad plena.



Pasamos ahora a la segunda escena, situada a la derecha de la anterior. Vemos aquí representado el prendimiento de Jesús que es llevado por los soldados a la presencia de Pilato. Este, sentado en actitud pensativa, mira al espectador. Junto a él un sirviente echa agua en una jofaina. Es el momento previo al famoso gesto de Pilato de lavarse las manos. Recordemos el pasaje, en el evangelio de San Juan (18,37-38):

“Pilato le dijo: ¿Entonces tú eres rey? Jesús respondió: Tú lo dices, yo soy rey. Para esto he nacido y para esto he venido al mundo: para dar testimonio de la verdad. El que es de la verdad, escucha mi voz. Pilato le preguntó: ¿Y qué es la verdad?”

Y Mateo (27,24) añade:

“Al ver Pilato que no adelantaba nada, sino que el tumulto iba a más, tomó agua y se lavó las manos ante el pueblo diciendo: Soy inocente de esta sangre; allá vosotros”.



Mucho se ha escrito sobre este gesto. Pilato representa la actitud pragmática, la razón de estado. Aunque considera inocente a Jesús cede a la presión del pueblo y de sus autoridades. Su pregunta: “¿qué es la verdad?” es una gran pregunta, pero en su caso manifiesta un claro escepticismo. Escuchemos cómo comenta Benedicto XVI, en su libro *Jesús de Nazaret*, este pasaje:

“Así se nos presenta a Pilato en el proceso a Jesús. La acusación de que Jesús se habría declarado rey de los judíos era muy grave. Es cierto que Roma podía reconocer efectivamente reyes regionales, como Herodes, pero debían ser legitimados por Roma y obtener de Roma la circunscripción y delimitación de sus derechos de soberanía. Un rey sin esa legitimación era un rebelde que amenazaba la *Pax romana* y, por consiguiente, se convertía en reo de muerte. Pero Pilato sabía que Jesús no había dado lugar a un movimiento revolucionario. Después de todo lo que él había oído, Jesús debe haberle parecido un visionario religioso, que tal vez transgredía el ordenamiento judío sobre el derecho y la fe, pero eso no le interesaba. Era un asunto del que debían juzgar los judíos mismos. Desde el aspecto del ordenamiento romano sobre la jurisdicción y el poder, que entraban dentro de su competencia, no había nada serio contra Jesús.

La acusación provenía de los mismos connacionales de Jesús, de las autoridades del templo. Para Pilato tuvo que ser una sorpresa que los compatriotas de Jesús se presentaran ante él como defensores de Roma, desde el momento que, por lo que conocía personalmente, no tenía la impresión de que fuera necesaria una intervención.

Pero he aquí que, de improviso, surge algo en el interrogatorio que le inquieta: la declaración de Jesús. A la pregunta de Pilato: «Conque ¿tú eres rey?», Él responde: «Tú lo dices, soy rey. Yo para esto he nacido y para esto he venido al mundo, para ser testigo de la verdad. Todo el que es de la verdad, escucha mi voz» (Jn 18,37). Ya antes Jesús había dicho: «Mi reino no es de este mundo. Si mi reino fuera de este mundo, mi guardia habría luchado para que no cayera en manos de los judíos. Pero mi reino no es de aquí» (18,36).

Esta «confesión» de Jesús pone a Pilato ante una situación extraña: el acusado reivindica realeza y reino (*basileia*). Pero hace hincapié en la total diversidad de esta realeza, y esto con una observación concreta que para el juez romano debería ser decisiva: nadie combate por este reinado. Si el poder, y precisamente el poder militar, es característico de la realeza y del reinado, nada de esto se encuentra en Jesús. Por eso tampoco hay una amenaza para el ordenamiento romano. Este reino no es violento. No dispone de una legión. Con estas palabras Jesús ha creado un concepto absolutamente nuevo de realeza y de reino, y lo expone ante Pilato, representante del poder clásico en la tierra.

Junto con la clara delimitación de la idea de reino (nadie lucha, impotencia terrenal), Jesús ha introducido un concepto positivo para hacer comprensible la esencia y el carácter particular del poder de este reinado: la verdad.

Pero la verdad, ¿es acaso una categoría política? O bien, ¿acaso el «reino» de Jesús nada tiene que ver con la política? Entonces, ¿a qué orden pertenece? Si Jesús basa su concepto de reinado y de reino en la verdad como categoría fundamental, resulta muy comprensible que el pragmático Pilato preguntara: «¿Qué es la verdad?» (18,38).

Es la cuestión que se plantea también en la doctrina moderna del Estado: ¿Puede asumir la política la verdad como categoría para su estructura? ¿O debe dejar la verdad, como dimensión inaccesible, a la subjetividad y tratar más bien de lograr establecer la paz y la justicia con los instrumentos disponibles en el ámbito del poder? Y la política, en vista de la imposibilidad de poder contar con un consenso sobre la verdad y apoyándose en esto, ¿no se convierte acaso en instrumento de ciertas tradiciones que, en realidad, son sólo formas de conservación del poder?

Pero, por otro lado, ¿qué ocurre si la verdad no cuenta nada? ¿Qué justicia será entonces posible? ¿No debe haber quizás criterios comunes que garanticen verdaderamente la justicia para todos, criterios fuera del alcance de las opiniones cambiantes y de las concentraciones de poder? ¿No es cierto que las grandes dictaduras han vivido a causa de la mentira ideológica y que sólo la verdad ha podido llevar a la liberación?

¿Qué es la verdad? La pregunta del pragmático, hecha superficialmente con cierto escepticismo, es una cuestión muy seria, en la cual se juega efectivamente el destino de la humanidad. Entonces, ¿qué es la verdad? ¿La podemos reconocer? ¿Puede entrar a formar parte como criterio en nuestro pensar y querer, tanto en la vida del individuo como en la de la comunidad?

Dios es «*ipsa summa et prima veritas*, la primera y suma verdad» (S. Theol. I, q. 16, a. 5 c). Con esta fórmula estamos cerca de lo que Jesús quiere decir cuando habla de la verdad, para cuyo testimonio ha venido al mundo. Verdad y opinión errónea, verdad y mentira, están continuamente mezcladas en el mundo de manera casi inseparable. La verdad, en toda su grandeza y pureza, no aparece. El mundo es «verdadero» en la medida en que refleja a Dios, el sentido de la creación, la Razón eterna de la cual ha surgido. Y se hace tanto más verdadero cuanto más se acerca a Dios. El hombre se hace verdadero, se convierte en sí mismo, si llega a ser conforme a Dios. Entonces alcanza su verdadera naturaleza. Dios es la realidad que da el ser y el sentido”.

Gracias, Helena. A este espléndido comentario de Benedicto XVI podemos añadir un dato más. Muchos siglos antes del libro del papa, el pensamiento medieval había respondido a la pregunta de Pilato, encontrando la respuesta en sus mismas palabras. Mediante un ingenioso anagrama explicaba: QUID EST VERITAS? (¿Qué es la verdad?). VIR QUI ADEST (Este hombre que tienes delante, es decir Cristo). La respuesta está escrita con las mismas letras de la pregunta. Más allá del ingenio del anagrama, fijémonos en el contenido. La Verdad por la que pregunta Pilato es un hombre, Jesús de Nazaret. Un hombre que es Dios. Un Dios hecho hombre. El Logos hecho carne. La Verdad es una Persona, no una idea.

Concluimos nuestra referencia a los sarcófagos paleocristianos con dos brevísimas consideraciones. En primer lugar, estos sarcófagos reflejan la progresiva difusión de la costumbre cristiana de enterrar a los muertos, en lugar de quemarlos. La inhumación se va imponiendo en estos primeros siglos sobre la cremación, que era práctica común en el paganismo. El cristiano espera la resurrección de la carne y concibe la muerte como un “dormirse en el Señor”. De la “necrópolis” -ciudad de muertos- se pasa al “cementerio” -dormitorio- donde el fiel descansa en la paz de Cristo. Por otro lado, estos sarcófagos tan decorados son costosos, lo cual indica que el cristianismo ya se había difundido entre las clases altas de la sociedad romana, en el ejército, en la administración e incluso en el círculo del emperador.

Además, y esto es muy importante, podemos sorprender en ellos una regla común del arte cristiano. El artista parte de las técnicas, los materiales e incluso los temas de su época, pero los transforma a partir de su nueva fe, representando nuevas escenas o confirmando a los temas paganos -como las virtudes, la espera en el más allá o la figura del orante- un nuevo sentido iconográfico. Es un claro ejemplo de lo que hoy llamaríamos “inculturación” de la fe.

Continuamos la lectura de *Lumen fidei*. Escuchamos el número 25:

25. Recuperar la conexión de la fe con la verdad es hoy aun más necesario, precisamente por la crisis de verdad en que nos encontramos. En la cultura contemporánea se tiende a menudo a aceptar como verdad sólo la verdad tecnológica: es verdad aquello que el hombre consigue construir y medir con su ciencia; es verdad porque funciona y así hace más cómoda y fácil la vida. Hoy parece que ésta es la única verdad cierta, la única que se puede compartir con otros, la única sobre la que es posible debatir y comprometerse juntos. Por otra parte, estarían después las verdades del individuo, que consisten en la autenticidad con lo que cada uno siente dentro de sí, válidas sólo para uno mismo, y que no se pueden proponer a los demás con la pretensión de contribuir al bien común. La verdad grande, la verdad que explica la vida personal y social en su conjunto, es vista con sospecha. ¿No ha sido esa verdad -se preguntan- la que han pretendido los grandes totalitarismos del siglo pasado, una verdad que imponía su propia concepción global para aplastar la historia concreta del individuo? Así, queda sólo un relativismo en el que la cuestión de la verdad completa, que es en el fondo la cuestión de Dios, ya no interesa. En esta perspectiva, es lógico que se pretenda deshacer la conexión de la religión con la verdad, porque este nexo estaría en la raíz del fanatismo, que intenta arrollar a quien no comparte las propias creencias. A este respecto, podemos hablar de un gran olvido en nuestro mundo contemporáneo. En efecto, la pregunta por la verdad es una cuestión de memoria, de memoria profunda, pues se dirige a algo que nos precede y, de este modo, puede conseguir unirnos más allá de nuestro "yo" pequeño y limitado. Es la pregunta so-

bre el origen de todo, a cuya luz se puede ver la meta y, con eso, también el sentido del camino común.

Señala la encíclica que nos encontramos en un momento histórico de “crisis de la verdad”. “La verdad grande, la verdad que explica la vida personal y social en su conjunto, es vista con sospecha”. Hoy aceptamos la “verdad tecnológica”, una verdad útil y funcional que hace la vida más cómoda. Y respetamos las “verdades individuales” -aunque no siempre-, cuyo valor depende de la autenticidad con que cada uno las siente dentro de sí, pero que son sólo válidas para uno mismo y no pueden proponerse para todos. Una verdad que fuera para todos parecería totalitaria, parecería una imposición que coarta, que aplasta la libertad del individuo. Habiendo renunciado a la verdad global, a la gran verdad, sólo queda el consenso como modo de articular la vida social.

Es necesario, dice la encíclica, recuperar la conexión de la fe con la verdad. No podemos contentarnos con una fe meramente individual, ni tampoco con una verdad sólo para los cristianos. ¿Cuál es el problema? Que una fe y una verdad que pretendiera ser para todos sería considerada “fanática”. Y por desgracia vemos que hay maneras de entender así la fe y la verdad. “La fe se propone, no se impone”, dijo Juan Pablo II en su última visita a España. Por eso, es importante comprender la relación entre religión y verdad, especialmente en el mundo islámico. Pero la fe cristiana no puede renunciar a su pretensión de verdad, ya que Cristo ha dicho: “Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida”.

Para ilustrar estas afirmaciones hemos escogido una obra de arte conservada también en el Vaticano. Se trata de la famosa *Escuela de Atenas* de Rafael, en la que podemos ver la valoración que el cristianismo hace de la filosofía, de las artes y de la búsqueda de la verdad. Damos la palabra a Helena.

UNOS DATOS SOBRE RAFAEL

Comenzamos con unos datos sobre el autor. Raffaello Sanzio nació en Urbino el 6 de abril de 1483 y falleció en Roma el 7 de abril de 1520. Hijo de un pintor de modesta relevancia, fue considerado un niño prodigio por su precoz habilidad y al quedar huérfano se formó en los talleres de varios artistas de prestigio. A los 25 años obtuvo su primer encargo oficial, la decoración de las Estancias Vaticanas, donde pintó algunos frescos como *La escuela de Atenas*, considerada una de sus obras cumbre. Es célebre por la perfección y gracia de sus artes visuales, destacando en trabajos de pintura y dibujo artístico. Junto con Miguel Ángel y Leonardo da Vinci forma el trío de los grandes maestros del periodo.



A pesar de su muerte prematura -murió con 37 años- dejó una extensa obra que en gran parte aún se conserva. La mayor parte de su trabajo se halla en los Museos Vaticanos, ya que decoró con frescos las habitaciones conocidas como las Estancias de Rafael, el principal encargo de su carrera, que quedó sin terminar a causa de su muerte, siendo completado por sus ayudantes.

Después de sus años de juventud en Roma, gran parte de su obra, a pesar de haber sido diseñada por él, fue ejecutada por su taller, con una considerable pérdida de calidad. Ejerció gran

influencia en su época; aunque fuera de Roma su obra fue conocida sobre todo a través de la producción que hicieron los talleres de grabado que colaboraban con él. Después de su muerte, la influencia de su principal rival, Miguel Ángel, se intensificó hasta los siglos XVIII y XIX, cuando las cualidades más serenas y armoniosas de Rafael fueron consideradas de nuevo como un modelo superior.

Su carrera se dividió de manera natural en tres fases y tres estilos, descritos así por Giorgio Vasari: sus primeros años en Umbría, el periodo posterior de cuatro años en Florencia (1504-1508), donde absorbió las tradiciones artísticas de la ciudad y, finalmente, su último y triunfal periodo de doce años en Roma, trabajando para los papas y su corte.

En Umbría, según Vasari, su padre lo colocó en el taller del maestro Pietro Perugino como aprendiz, "a pesar de las lágrimas de su madre". La evidencia de un periodo de aprendizaje viene sólo de Vasari y ha sido discutida, porque su madre murió cuando él tenía ocho años, lo que sería demasiado pronto para comenzar a formarse. Una teoría alternativa es que recibió algún adiestramiento de Timoteo Viti, un pintor de la corte de Urbino desde 1495. Pero los historiadores modernos están de acuerdo en que Rafael trabajó al menos como ayudante de Perugino desde alrededor de 1500; la influencia de Perugino en sus primeras obras es muy evidente. Vasari escribe que era imposible distinguir las obras de ambos artistas, pero muchos historiadores del arte modernos afirman haber detectado las partes que Rafael pintó como ayudante en obras de Perugino o de su taller. Aparte de la similitud estilística, sus técnicas eran también muy similares, por ejemplo en la densa aplicación de la pintura, con el uso de un medio a base de barniz, en las sombras y los adornos oscuros, pero con una aplicación más ligera en las partes de carne. El taller de Perugino estaba activo tanto en Perugia como en Florencia, quizá con dos sucursales permanentes. Se considera que en 1501 Rafael era un maestro de pleno derecho, completamente formado.

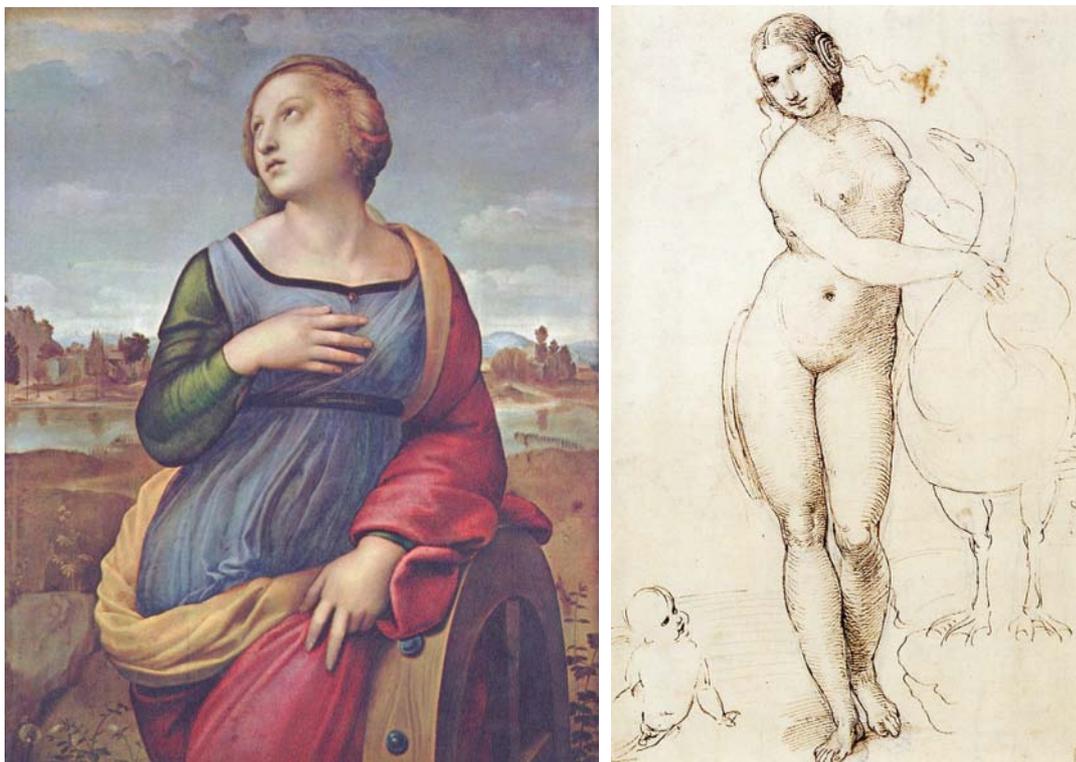


Resurrecciones de Rafael y de Perugino

Su primera obra documentada fue el *Retablo Baronci* -aunque hay una controversia con *La resurrección de Cristo* que fue realizada entre los años 1499 y 1501- para la Iglesia de San Nicolás de Tolentino en Città di Castello, una ciudad a medio camino entre Perugia y Urbino. Durante los siguientes años pintó obras para otras iglesias, incluyendo la *Crucifixión Mond* -alrededor de 1503- y *Los desposorios de la Virgen* de la Pinacoteca de Brera, así como obras para Perugia, como el *Retablo Oddi*, *La anunciación*, *La Adoración de los Magos* y *La coronación de la Virgen* (1501-1503). Se trata de obras mayores en las que Rafael limita la composición al estático estilo de Perugino.

En estos años también pintó muchos cuadros, la mayor parte probablemente para amantes de la pintura de la corte de Urbino, como *Las Gracias*, *El sueño del caballero* o *San Miguel* y empezó a pintar Vírgenes con Niño entronizadas y santos.

Cuando se habla de su "período florentino", entre 1504 y 1508, cabe mencionar que nunca residió ahí de forma continua. Como anteriormente con Perugino y otros, fue capaz de asimilar la influencia del arte florentino, respetando la evolución de su propio estilo. Los frescos que hizo en Perugia alrededor de 1505 muestran una nueva calidad monumental en las figuras, que podría evidenciar la influencia de Fra' Bartolomeo, de quien Vasari dice fue amigo. Pero la influencia más asombrosa en este período fue la de Leonardo da Vinci, quien volvió a la ciudad entre 1500 y 1506. Las figuras de Rafael comenzaron a tomar posturas más complejas y dinámicas, aunque todavía los temas eran mayoritariamente "reposados". Comenzó a hacer bocetos de hombres desnudos luchando, una de sus mayores obsesiones de este período florentino.



Santa Catalina de Alejandría - Leda y el cisne

Se puede ver la influencia de Leonardo también en su *Santa Catalina de Alejandría*, cuya postura en "contrapposto" está tomada de la obra perdida de Leonardo, *Leda y el cisne*: un dibujo de Rafael, copia de la obra de Leonardo, se haya en la Royal Library, Windsor Castle.

También perfeccionó su propia versión del “sfumato” de Leonardo, para dar más sutileza a la representación de la carne, y desarrollar el intercambio de miradas entre los grupos, aunque mucho menos enigmáticos que los conseguidos por Leonardo. Además, supo conservar en sus obras la luz suave y clara de Perugino.

A finales de 1508 se trasladó a Roma, donde entró al servicio del papa Julio II, probablemente gracias a la recomendación de su arquitecto Donato Bramante, quien por entonces trabajaba en la basílica de San Pedro, era natural de Urbino y tenía alguna relación con Rafael. A diferencia de Miguel Ángel, que no realizó trabajo artístico alguno durante cierto tiempo en Roma antes de recibir los primeros encargos, el joven artista recibió rápidamente el encargo de decorar al fresco la que habría de ser la biblioteca privada del pontífice en el Vaticano. Era un proyecto mucho más importante y extenso que cualquiera en el que hubiera trabajado hasta ese momento, pues hasta la fecha no había pasado de hacer algún retablo en Florencia.



Estancia de la Signatura

La primera de las célebres Estancias que comenzó a pintar, la conocida como Estancia de la Signatura, produjo un impacto extraordinario en el arte romano. Hoy día continúa siendo considerada la obra maestra del pintor, pues contiene *La Escuela de Atenas*, *El Parnaso* y *La disputa del Sacramento*, que son algunas de las obras más conocidas del pintor. Como consecuencia de este gran éxito, le fueron encargadas nuevas estancias, desplazando a otros artistas previamente contratados, como Perugino o Luca Signorelli. Concluyó tres de ellas, todas con pinturas en

sus muros y a menudo también en los techos. Sin embargo, la inmensidad del trabajo asumido le obligó a delegar la ejecución práctica de sus detallados diseños -que siempre realizó en persona- en los miembros del numeroso taller que había formado. Eran estos artistas de sobrada capacidad, que con posterioridad a la muerte del propio Rafael, se encargarían de la decoración de la cuarta estancia, basándose en los diseños que el maestro había dejado. La muerte de Julio II (1513) no interrumpió los trabajos, pues su sucesor, el papa León X, un Medici, estableció una relación cercana con el artista, que continuó recibiendo encargos.

Es evidente que Rafael se dejó influir por los frescos del techo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Vasari dice que Bramante le introdujo en dicha capilla secretamente. La reacción de los demás artistas ante la superior fuerza expresiva de Buonarroti fue la cuestión dominante en el arte italiano en las dos décadas posteriores, y Rafael, que ya había demostrado su capacidad de asimilación de influencias externas a su propio estilo, aceptó el reto tal vez con mayor intensidad que cualquier otro artista.

Uno de los primeros y más claros ejemplos fue el retrato del mismo Miguel Ángel como Heráclito -abajo en la imagen- en *La escuela de Atenas*, que parece sacado directamente de la Sibilas o los "ignudi" del techo de la Capilla Sixtina. Podemos decir que estas enormes y complejísimas composiciones pueden ser consideradas entre las obras supremas del Renacimiento.

LA ESCUELA DE ATENAS



La escuela de Atenas

Centrándonos ya en la obra que hemos elegido, hemos de decir que Rafael pintó *La escuela de Atenas* entre 1508 y 1511 por encargo del Papa Julio II (pontífice desde 1503 hasta 1513), en la estancia que él había destinado a biblioteca y estudio privado. Hoy día estas estancias son conocidas -como ya hemos señalado- como las Estancias de Rafael. Con una base de 7,70 metros y una altura de 5, este fresco está en la conocida como Estancia de la Signatura -frente al fresco *La disputa del Sacramento*-, pues toma el nombre del más alto tribunal de la Santa Sede, la "Segnatura Gratiae et Iustitiae" (donde, presidido por el pontífice, se reunía a mediados del s. XVI el Tribunal en Derecho Canónico y Civil).

La escuela de Atenas muestra a los filósofos, científicos y matemáticos más importantes de la época clásica dentro de una grandiosa arquitectura renacentista, inspirada en el proyecto de Bramante de renovación de la basílica paleocristiana de San Pedro. En unos nichos se ven figuras gigantescas de los dioses Apolo y Atenea.

En estas figuras se ha querido ver la representación de las disciplinas que componían el "trivium" y "quadrivium". Recordemos que en las universidades medievales el "trivium" incluía las tres materias preparatorias: gramática, lógica y retórica. Una vez puesta la base para la educación en las artes liberales se accedía al "quadrivium", que incluía la geometría, aritmética, astronomía y música. La combinación de ambos -"trivium" y "quadrivium"- formaba el conjunto de los estudios clásicos de las siete artes liberales.

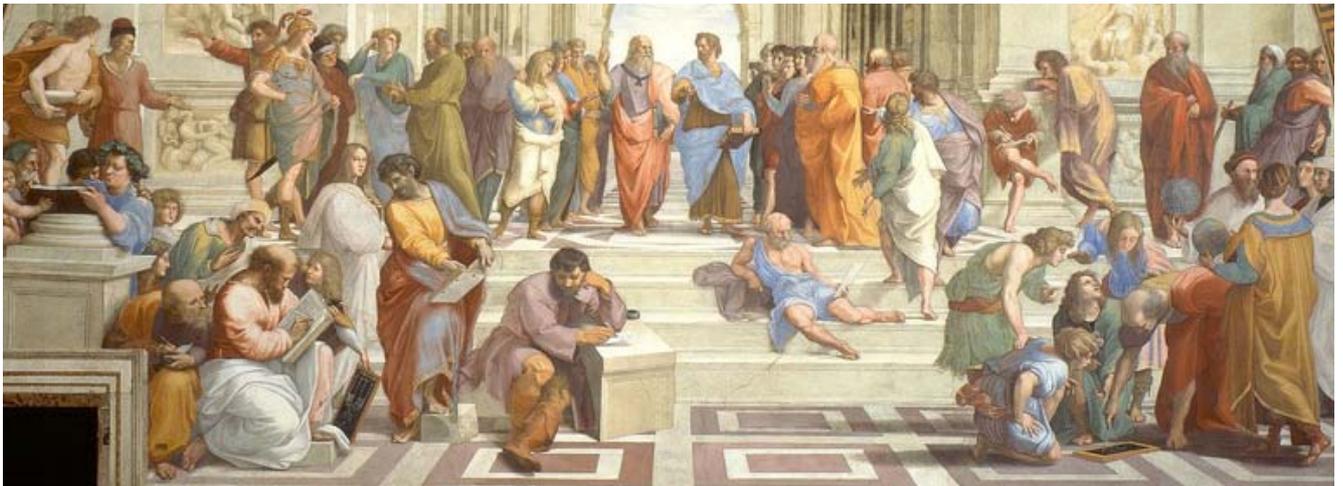
Los diferentes grupos de personajes se ubican de manera simétrica, dejando el espacio central vacío para contemplar mejor a los protagonistas, recortados sobre un fondo celeste e iluminados por un potente foco de luz que resalta la monumentalidad de la construcción.

Platón -con el rostro de Leonardo da Vinci- y Aristóteles, que durante toda la Edad Media estuvieron considerados como los principales representantes de la filosofía antigua, se encuentran en el centro de la composición, y el punto de fuga se halla detrás de sus cabezas. Platón está sosteniendo el *Timeo*. Aristóteles sostiene una copia de su *Ética a Nicómaco*. Ambos debaten sobre la búsqueda de la Verdad y hacen gestos que se corresponden a sus intereses en la filosofía: Platón está señalando el cielo, simbolizando su idealismo dualista, mientras que Aristóteles señala la tierra, haciendo referencia a su realismo sustancial teleológico.

Más abajo, a la izquierda del todo, con corona vegetal y escribiendo vemos a Epicuro. Al lado y más abajo encontramos otro hombre con barba marrón, acaso Pitágoras, que escribe números sobre un grueso volumen mientras un joven le ayuda sosteniendo ante él una tabla. Por encima de su hombro se asoma un filósofo árabe, Averroes.



A la derecha, se encuentra un gran bloque de piedra cuyo significado puede estar conectado con la Primera epístola de Pedro; simboliza a Cristo, la "piedra angular". El hombre ubicado sobre el bloque es Heráclito, con los rasgos de Miguel Ángel. Este personaje no estaba en el esbozo o cartón de este fresco, que se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán. Rafael retrata a un Miguel Ángel ligeramente mejorado, con los característicos "stivali" (botas) que solía calzar y en el acto de escribir uno de sus sonetos. En 1510, Rafael vio el trabajo de Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina, y decidió añadirlo al fresco como señal de respeto hacia el artista, evitando además un gran vacío en esa parte del fresco.



A continuación, en el centro de la escalinata, Diógenes, calvo y con túnica azul, está tendido sobre las gradas leyendo un papel. A la derecha del fresco, otro pensador, Euclides (o Arquímedes), con la cara de Bramante, explica algo en una posición muy inclinada, marcando con un compás una figura. Sus discípulos siguen con mirada atenta la lección.

También en este extremo inferior derecho tenemos a dos hombres: uno porta corona y sostiene la esfera terrestre y el otro la celeste. Éstos y los demás no son tan fáciles de identificar. Se supone que el rey con corona es Ptolomeo porque se le confundía en aquella época con alguno de los últimos faraones de Egipto. El del globo celeste podría ser Zoroastro (Zaratustra).

El autorretrato de Rafael está ubicado a la derecha del cuadro: es el joven de cabello marrón que observa al espectador, tocado con un sombrero redondo de color azul; a su lado, Perugino con idéntico sombrero, pero en blanco. A la izquierda de la pintura se encuentra Hipatia de Alejandría, vestida en blanco, y observando al espectador.

El programa iconográfico de los frescos de la Estancia fue establecido, sin lugar a dudas, por un teólogo y se propone representar las tres categorías máximas del espíritu humano: la Verdad, el Bien y la Belleza. La Verdad revelada, teológica, se describe en la *Disputa del Santísimo Sacramento*, mientras que la verdad racional, filosófica, se describe en la *Escuela de Atenas*; el Bien se expresa en la representación de las *Virtudes Cardinales y Teologales y de la Ley*, mientras que la Belleza en el *Parnaso con Apolo y las Musas*.





Disputa del Sacramento

LA DISPUTA DEL SACRAMENTO

Esta obra, que nos hace reflexionar sobre la búsqueda, inherente en el hombre, de respuestas a las grandes cuestiones de la vida, reflejada en los distintos filósofos y sabios representados, cada uno de los cuales intentó dar un respuesta a estas cuestiones, tiene su ápice en el fresco ubicado frente a él, la *Disputa del Sacramento* o *Triunfo de la Eucaristía* o *de la Iglesia* (son los distintos nombres como se le denomina). Para un cristiano, la búsqueda culmina en Cristo: Él es la Verdad, la Belleza y el Bien.

Si comparamos el fresco que nos ocupa con la obra que está enfrente, *El triunfo de la Iglesia* (o *de la Eucaristía*) o la *Disputa del Sacramento*, lo primero que podemos pensar es que ambas obras tienen la misma estructura, pero en el caso de la *Disputa*, el punto de fuga, las miradas convergen a la sagrada forma encima del altar.

Pero ¿por qué ambos frescos están en la misma Estancia, uno frente a otro? ¿Cuál podría ser, desde un punto de vista cristiano, el significado tanto de la ubicación como de las dos obras? Para un cristiano, la interpretación podría ser simple: hay un antes y un después del encuentro con Cristo, de reconocer su Presencia. Y decimos reconocer, porque a menudo el hombre ha visto al Señor y no le ha reconocido. El hombre, desde siempre, ha buscado respuestas a las grandes cuestiones de la vida. Y ha intentado dar esas respuestas de la manera que ha podido.

La *Escuela de Atenas* representaría al hombre y sus preguntas antes de la venida de Cristo. Los filósofos en ella representados son las respuestas que el hombre se ha dado durante siglos. No

es casualidad que aparezcan los pensadores más importantes que hubo hasta ese momento, rodeando a Platón y Aristóteles que, desde el punto de vista filosófico, son los pilares del pensamiento.

Ahora bien, si miramos la *Disputa*, hay una diferencia a primera vista respecto a la *Escuela*: hay dos registros, dos grupos de personas, uno encima del otro. El registro inferior, que sería paralelo al de la *Escuela* en una línea imaginaria que atravesara la Estancia de una pared a otra, corresponde al de la Iglesia Militante: un verdadero concilio en el que están representados teólogos, doctores de la Iglesia, pontífices, filántropos, literatos y también simples fieles anónimos. Y en el registro superior está la Iglesia Triunfante, con la Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo -observemos que el Espíritu Santo indica claramente el ostensorio con la hostia, encima del altar-, rodeados por una aureola, junto a la Virgen María y San Juan Bautista. Debajo de Cristo, cuatro ángeles muestran la Palabra del Señor, las Sagradas Escrituras (una por cada evangelista). Este registro, en esa línea imaginaria que atraviesa de pared a pared la Estancia, no corresponde a ningún registro en la Escuela de Atenas. ¿Por qué? La respuesta es clara: mientras en la Escuela de Atenas, las respuestas al hombre las da el hombre, en la *Disputa*, la respuesta la da Dios. La suya es una Verdad Revelada: el hombre utiliza, sí, la razón, pero es una razón atravesada por la fe.

Benedicto XVI, en su catequesis del 28 de octubre de 2009, hablando de la teología monástica y escolástica dice:

“San Buenaventura dice al respecto que la teología es ‘per additionem’, es decir, la teología añade la dimensión de la razón a la Palabra de Dios y de este modo crea una fe más profunda, más personal y, por tanto, también más concreta en la vida del hombre [...] El siervo de Dios Juan Pablo II, al comienzo de la encíclica *Fides et ratio* escribe: ‘La fe y la razón son como las dos alas con las cuales el espíritu humano se eleva hacia la contemplación de la verdad’. La fe está abierta al esfuerzo de comprensión por parte de la razón; la razón, a su vez, reconoce que la fe no la mortifica, sino que la lanza hacia horizontes más amplios y elevados. Fe y razón, en diálogo recíproco, vibran de alegría cuando ambas están animadas por la búsqueda de la unión íntima con Dios. Cuando el amor vivifica la dimensión orante de la teología, el conocimiento que adquiere la razón se ensancha. La verdad se busca con humildad, se acoge con estupor y gratitud: en una palabra, el conocimiento sólo crece si ama la verdad. El amor se convierte en inteligencia y la teología en auténtica sabiduría del corazón, que orienta y sostiene la fe y la vida de los creyentes”.

Gracias Helena. ¡Cómo se iluminan mutuamente el arte y la teología cuando los miramos con los ojos de la fe! Continuamos ahora la lectura de la encíclica. Escuchamos los números 26 y 27:

26. En esta situación, ¿puede la fe cristiana ofrecer un servicio al bien común indicando el modo justo de entender la verdad? Para responder, es necesario reflexionar sobre el tipo de conocimiento propio de la fe. Puede ayudarnos una expresión de san Pablo, cuando afirma: "Con el corazón se cree" (Rm 10,10). En la Biblia el corazón es el centro del hombre, donde se entrelazan todas sus dimensiones: el cuerpo y el espíritu, la interioridad de la persona y su apertura al mundo y a los otros, el entendimiento, la voluntad, la afectividad. Pues bien, si el corazón es capaz de mantener unidas estas dimensiones es porque en él es donde nos abrimos a la verdad y al amor, y dejamos que nos toquen y

nos transformen en lo más hondo. La fe transforma toda la persona, precisamente porque la fe se abre al amor. Esta interacción de la fe con el amor nos permite comprender el tipo de conocimiento propio de la fe, su fuerza de convicción, su capacidad de iluminar nuestros pasos. La fe conoce por estar vinculada al amor, en cuanto el mismo amor trae una luz. La comprensión de la fe es la que nace cuando recibimos el gran amor de Dios que nos transforma interiormente y nos da ojos nuevos para ver la realidad.

27. Es conocida la manera en que el filósofo Ludwig Wittgenstein explica la conexión entre fe y certeza. Según él, creer sería algo parecido a una experiencia de enamoramiento, entendida como algo subjetivo, que no se puede proponer como verdad válida para todos. En efecto, el hombre moderno cree que la cuestión del amor tiene poco que ver con la verdad. El amor se concibe hoy como una experiencia que pertenece al mundo de los sentimientos volubles y no a la verdad.

Pero esta descripción del amor ¿es verdaderamente adecuada? En realidad, el amor no se puede reducir a un sentimiento que va y viene. Tiene que ver ciertamente con nuestra afectividad, pero para abrirla a la persona amada e iniciar un camino, que consiste en salir del aislamiento del propio yo para encaminarse hacia la otra persona, para construir una relación duradera; el amor tiende a la unión con la persona amada. Y así se puede ver en qué sentido el amor tiene necesidad de verdad. Sólo en cuanto está fundado en la verdad, el amor puede perdurar en el tiempo, superar la fugacidad del instante y permanecer firme para dar consistencia a un camino en común. Si el amor no tiene que ver con la verdad, está sujeto al vaivén de los sentimientos y no supera la prueba del tiempo. El amor verdadero, en cambio, unifica todos los elementos de la persona y se convierte en una luz nueva hacia una vida grande y plena. Sin verdad, el amor no puede ofrecer un vínculo sólido, no consigue llevar al "yo" más allá de su aislamiento, ni librarlo de la fugacidad del instante para edificar la vida y dar fruto.

Si el amor necesita la verdad, también la verdad tiene necesidad del amor. Amor y verdad no se pueden separar. Sin amor, la verdad se vuelve fría, impersonal, opresiva para la vida concreta de la persona. La verdad que buscamos, la que da sentido a nuestros pasos, nos ilumina cuando el amor nos toca. Quien ama comprende que el amor es experiencia de verdad, que él mismo abre nuestros ojos para ver toda la realidad de modo nuevo, en unión con la persona amada. En este sentido, san Gregorio Magno ha escrito que "amor ipse notitia est", el amor mismo es un conocimiento, lleva consigo una lógica nueva. Se trata de un modo relacional de ver el mundo, que se convierte en conocimiento compartido, visión en la visión de otro o visión común de todas las cosas. Guillermo de Saint Thierry, en la Edad Media, sigue esta tradición cuando comenta el versículo del Cantar de los Cantares en el que el amado dice a la amada: "Palomas son tus ojos" (Ct 1,15). Estos dos ojos, explica Guillermo, son la razón creyente y el amor, que se hacen uno solo para llegar a contemplar a Dios, cuando el entendimiento se hace "entendimiento de un amor iluminado".

La fe cristiana ilumina el modo justo de entender la verdad. "Con el corazón -en sentido bíblico, es decir con toda la persona, cuerpo y alma- se cree", hemos leído. La fe implica entendimiento, voluntad y afecto. Es un conocimiento amoroso. En la fe la verdad y el amor están unidos. "La fe conoce por estar vinculada al amor, en cuanto el mismo amor trae una luz", dice *Lumen fidei*. Y este Amor "nos da ojos nuevos para ver la realidad". Cuando hablamos de amor no nos referi-

mos simplemente a “un sentimiento que va y viene”. No, el amor es la salida de nosotros mismos hacia el otro, hacia la persona amada. Y por eso tiene necesidad de verdad. “Si el amor no tiene que ver con la verdad, está sujeto al vaivén de los sentimientos y no supera la prueba del tiempo”. Pero la verdad también necesita del amor, pues “sin amor, la verdad se vuelve fría, impersonal, opresiva”. El amor mismo es conocimiento, es “un modo relacional de ver el mundo”, “conocimiento compartido”, “visión en la visión de otro”. *Lumen fidei* cita aquí a un autor medieval, Guillermo de Saint Thierry, quien interpreta los ojos de la amada del Cantar de los Cantares como la razón creyente y el amor. Sólo con ambos ojos podemos contemplar a Dios, con un conocimiento amoroso, con un entendimiento iluminado por el amor.

Llegados a este punto queremos proponer una nueva imagen cristiana.



Placa votiva

Estamos viendo una placa votiva en oro, hallada cerca de la tumba de Pedro, cerca de la columna norte del “trofeo de Gayo”. Éste fue el primer monumento erigido sobre la tumba de Pedro y se trata de una construcción de modestas dimensiones adosada a un muro pintado de rojo y que tenía una hornacina dividida en dos separada por una losa horizontal de travertino sostenida por dos columnas de mármol blanco. Se puede visitar en los “scavi” vaticanos, bajo la actual Basílica de San Pedro.

La placa mide 4 x 6,1 cm. y está datada en los siglos VI-VII, aunque podría ser anterior. Se trata de un “ex-voto”, es decir una ofrenda en agradecimiento por una curación. En este caso de la vista, de los ojos. Pero al mismo tiempo la imagen se convierte en icono de la fe, de la mirada cristiana. Los dos ojos, entendimiento y amor como decía la teología medieval, tienen en el centro la cruz. Miran desde la cruz, a través de la cruz. Es una mirada redimida. A mí me gusta es-

pecialmente esta imagen, porque habla elocuentemente de la mirada de la fe: sólo vemos bien si miramos con una mirada redimida, si miramos a través del Amor crucificado de Jesús.

Pero el tiempo es inexorable, de modo que continuamos la lectura de la encíclica:

28. Una expresión eminente de este descubrimiento del amor como fuente de conocimiento, que forma parte de la experiencia originaria de todo hombre, se encuentra en la concepción bíblica de la fe. Saboreando el amor con el que Dios lo ha elegido y lo ha engendrado como pueblo, Israel llega a comprender la unidad del designio divino, desde su origen hasta su cumplimiento. El conocimiento de la fe, por nacer del amor de Dios que establece la alianza, ilumina un camino en la historia. Por eso, en la Biblia, verdad y fidelidad van unidas, y el Dios verdadero es el Dios fiel, aquel que mantiene sus promesas y permite comprender su designio a lo largo del tiempo. Mediante la experiencia de los profetas, en el sufrimiento del exilio y en la esperanza de un regreso definitivo a la ciudad santa, Israel ha intuido que esta verdad de Dios se extendía más allá de la propia historia, para abarcar toda la historia del mundo, ya desde la creación. El conocimiento de la fe ilumina no sólo el camino particular de un pueblo, sino el decurso completo del mundo creado, desde su origen hasta su consumación.

Leemos también el número 29:

29. Precisamente porque el conocimiento de la fe está ligado a la alianza de un Dios fiel, que establece una relación de amor con el hombre y le dirige la Palabra, es presentado por la Biblia como escucha, y es asociado al sentido del oído. San Pablo utiliza una fórmula que se ha hecho clásica: *fides ex auditu*, "la fe nace del mensaje que se escucha" (Rm 10,17). El conocimiento asociado a la palabra es siempre personal: reconoce la voz, la acoge en libertad y la sigue en obediencia. Por eso san Pablo habla de la "obediencia de la fe" (cf. Rm 1,5; 16,26). La fe es, además, un conocimiento vinculado al transcurrir del tiempo, necesario para que la palabra se pronuncie: es un conocimiento que se aprende sólo en un camino de seguimiento. La escucha ayuda a representar bien el nexo entre conocimiento y amor.

Por lo que se refiere al conocimiento de la verdad, la escucha se ha contrapuesto a veces a la visión, que sería más propia de la cultura griega. La luz, si por una parte posibilita la contemplación de la totalidad, a la que el hombre siempre ha aspirado, por otra parece quitar espacio a la libertad, porque desciende del cielo y llega directamente a los ojos, sin esperar a que el ojo responda. Además, sería como una invitación a una contemplación extática, separada del tiempo concreto en que el hombre goza y padece. Según esta perspectiva, el acercamiento bíblico al conocimiento estaría opuesto al griego, que buscando una comprensión completa de la realidad, ha vinculado el conocimiento a la visión.

Sin embargo, esta supuesta oposición no se corresponde con el dato bíblico. El Antiguo Testamento ha combinado ambos tipos de conocimiento, puesto que a la escucha de la Palabra de Dios se une el deseo de ver su rostro. De este modo, se pudo entrar en diálogo con la cultura helenística, diálogo que pertenece al corazón de la Escritura. El oído posibilita la llamada personal y la obediencia, y también, que la verdad se revele en el tiempo; la vista aporta la visión completa de todo el recorrido y nos permite situarnos en

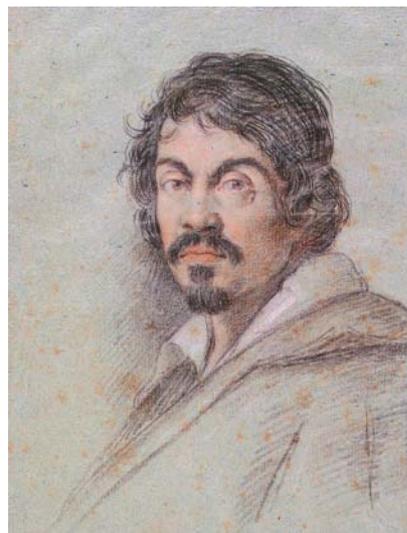
el gran proyecto de Dios; sin esa visión, tendríamos solamente fragmentos aislados de un todo desconocido.

Volvemos aquí al tema de la escucha y la visión, ya anunciado en el primer capítulo. “Fides ex auditu”: la viene viene de la predicación, de la escucha, del testimonio. Por eso son necesarias la acogida, el reconocimiento de la voz que viene de fuera, el seguimiento. Hace falta un camino, una “obediencia de la fe”. Pero la escucha -dice el papa- no debe contraponerse a la visión. No hay que oponer el planteamiento bíblico, vinculado a la escucha, al griego, que privilegia la visión. Ambas formas de conocimiento, cada una con sus características, están presentes en la Biblia: “a la escucha de la Palabra de Dios se une el deseo de ver su rostro”. “El oído -leemos en *Lumen fidei*- posibilita la llamada personal y la obediencia, y también, que la verdad se revele en el tiempo; la vista aporta la visión completa de todo el recorrido y nos permite situarnos en el gran proyecto de Dios; sin esa visión, tendríamos solamente fragmentos aislados de un todo desconocido”.

Bien, para comentar este punto hemos elegido una obra de Caravaggio. Se trata de la obra conocida como *San Mateo y el ángel*. Helena nos presenta una breve reseña del pintor.

CARAVAGGIO

Michelangelo Merisi nació en Milán el 29 de septiembre de 1571, pero será siempre conocido con el nombre de la ciudad -Caravaggio- de donde procedía su familia y en la que vivió durante algunos años para protegerse de una epidemia de peste durante su juventud. Su padre, Fermo Merisi, trabajaba como administrador y arquitecto decorador del Marqués de Caravaggio. Su madre, Lucía Aratori, provenía de una familia adinerada del mismo lugar. En 1584 entró a trabajar como aprendiz del pintor lombardo Simone Peterzano, quien fue descrito en el contrato como pupilo de Tiziano. Tras concluir su aprendizaje probablemente visitó Venecia, donde debió de conocer las obras de Giorgione y de Tiziano. Su familia le mostró el patrimonio artístico y cultural de Milán, su ciudad natal, donde tuvo la oportunidad de ver *La última cena* de Leonardo da Vinci. El arte milanés, era, en sus propias palabras «un estilo en el que valoraba "la simplicidad y la atención al detalle naturalista", y que estaba más próximo al naturalismo de Alemania que a la formalidad y la grandeza del manierismo romano».



Hacia mediados de 1592, Caravaggio llegó por vez primera a Roma “desnudo y extremadamente necesitado, sin una dirección fija, sin provisiones... y además corto de dinero”, cuentan sus biógrafos. Pronto encontró trabajo como “pintor de flores y frutos” en el taller de Giuseppe Cesari, artista de cámara del Papa Clemente VIII, pero dos años más tarde -cansado de no poder pintar rostros- abandonó el taller decidido a abrirse paso por su propia mano. “Senza denari e pessimamente vestito” (“Sin dinero y pésimamente vestido”), lo describen las crónicas de la época.

Empeñado en hacerse una carrera en Roma, Caravaggio conoce el fracaso y la enfermedad -se contagió de malaria-, pero es en esta época cuando entra en contacto con algunas personas que

marcarían su vida. Prospero Orsi, también pintor, fue quien le ayudó a salir de la miseria, introduciendo al joven artista entre las altas esferas de la ciudad.

Atraído por los cuadros del joven pintor, el cardenal Francesco Maria del Monte acogió en su palacio a Caravaggio. El purpurado -experto músico, alquimista, astrólogo, científico y promotor de las artes- había fomentado en torno a sí una cohorte de pintores en la que se introdujo Caravaggio. Es ahora cuando abandona la pintura profana y se dedica, ya hasta el final de sus días, casi exclusivamente a la pintura religiosa. La gran cantidad de templos que se erigen en Roma como efecto de la Contrarreforma supuso una oportunidad para los pintores de la Urbe. Frente a la sobriedad protestante, las iglesias barrocas se propusieron mostrar la humanidad de la fe y la verdadera doctrina cristiana. Para ello, se llenaron de pinturas y estatuas de santos, reliquias y adornos.

Uno de estos templos, justo enfrente del Palacio Madama, residencia del cardenal, era la iglesia de San Luis de los Franceses. En ella estaba ubicada la Capilla Contarelli, dedicada a San Mateo. El cardenal Del Monte tuvo un papel muy importante en la decoración de su interior, siendo éste quien sugirió a Caravaggio para que llevara a cabo las escenas de la vida del santo. Estas obras marcarían el inicio de su éxito en la ciudad. Estamos a principios del siglo XVII y es el momento de gloria de Caravaggio. De esta época son algunos de sus trabajos más famosos: *La crucifixión de san Pedro, Marta y María Magdalena, La muerte de la Virgen, La incredulidad de santo Tomás, La conversión de San Pablo*, entre otros.

Junto con el éxito, se manifiesta ahora el carácter violento y conflictivo del pintor, que le llevará a la ruina. Caravaggio se rodea de un grupo de amigos que le envolverá en juergas, riñas y excesos en los ambientes más bajos de la ciudad. De estos años datan algunas denuncias -incluso de sus amigos- por ataques con bastonazos, difusión de sonetos injuriosos, insultos, ataques con espada, rotura de mobiliario y ventanas de diferentes tabernas, etcétera. Gracias a diferentes protectores, Caravaggio pudo siempre seguir con su actividad artística, aunque no pudieron evitar que el número de sus enemigos siguiera creciendo, lo que desembocó en una creciente dificultad por tener encargos. El 29 de mayo de 1606, durante un partido de tenis (llamado en aquel entonces “pallacorda”) que degeneró en reyerta, mató a Ranuccio Tomassoni, jefe de una pequeña banda armada que operaba en Roma. Las autoridades emitieron una denuncia contra él y los seguidores de Tomassoni le juraron venganza. Asustado y solo, huyó a Nápoles donde, lejos de la justicia romana y protegido por la poderosa familia Colonna, pudo recuperar su actividad y el prestigio que se había forjado en Roma. Sin embargo, la angustia y la depresión que se habían apoderado de él comienzan a reflejarse en sus obras. En esta última etapa de su vida, Caravaggio deambula por diversas ciudades, pero siempre con un deseo fijo: regresar a Roma para obtener el perdón por un crimen que, honradamente, nunca había querido cometer. De Nápoles viajó a la isla de Malta, donde fue nombrado caballero de la Orden de Malta. Su arrepentimiento duró poco y de nuevo una pelea callejera y la difusión de lo acaecido en Roma complicó aún más su vida: fue expulsado de la Orden y tuvo que huir de la isla, un golpe moral para el pintor que le hundió más en el abismo de la desesperación.

De nuevo en Nápoles, tras un breve paso por Sicilia, fue víctima de un ataque por parte de personas desconocidas, probablemente un enemigo maltés. “Tan herido -cuentan sus contemporáneos- que prácticamente no se le reconocía el rostro”. Por fin, habiendo obtenido el indulto, el verano de 1610 toma un barco rumbo a Roma. Consigo llevaba algunos cuadros y unas pocas posesiones. Sin embargo, el barco hizo una escala a unos 150 kilómetros de la ciudad, en la po-

blación de Porto Ercole. Allí el pintor fue retenido en la cárcel y cuando salió para embarcarse, la nave ya se había marchado. Con disentería y débil, cuentan que comenzó a correr por la playa persiguiendo al barco que tenía que haberle llevado a Roma. “Llegado a un lugar de la playa - concluye uno de sus biógrafos-, se arrojó en el suelo. Sin ayuda humana, en pocos días murió malamente, como malamente había vivido”. Era el 18 de julio de 1610.

LA PINTURA DE CARAVAGGIO

A Caravaggio, el miedo a la fealdad le parecía una debilidad despreciable: en su pintura él buscaba la verdad, la verdad tal como aparecía; no le gustaban los modelos clásicos ni respetaba “la belleza ideal”. Por eso, en sus obras los personajes, ya sea que representen a Santos o personas normales, pueden tener un aspecto tosco, con pies y manos sucios, desaliñados, ignorantes. Quería eliminar el convencionalismo, proponiendo de nuevo los problemas artísticos de otro modo. Muchos pensaban que su objetivo era escandalizar al público, que no tenía respeto alguno por la belleza y la tradición. Pero Caravaggio era un artista demasiado grande y serio para desperdiciar su tiempo intentando asombrar. Y así, mientras los críticos discutían, él trabajaba con energía (cfr. *La historia del arte contada* por E.H. Gombrich).

Fue tal vez uno de los pintores que más influyó en los artistas del siglo, pero su verdad audaz, clara, sincera no podía satisfacer a la larga el gusto eclesiástico de la época: en sus obras se deploraba la falta de “nobleza” y “grandiosidad” que era esencial para la pintura religiosa. Contestaban sus cuadros -los mejores de Italia en esa época- y los rechazaban una vez tras otra, porque veían una forma contraria a lo que era convencional, y no eran capaces de entender la profunda religiosidad de un maestro que se expresaba de un modo realmente popular (cfr. Arnold Hauser, *Historia Social del Arte*).



Veamos uno de sus primeros cuadros, donde ya se empiezan a ver características de su pintura: Es el denominado *Bacchino malato* (Pequeño Baco enfermo), conservado en la Galería Borghese de Roma. Como no podía pagar a modelos, se retrataba a sí mismo. Observemos la inmediatez de la composición: el joven es visto como a través de una ventana que se abre sobre un trozo de realidad, donde el pintor no mejora ni interpreta nada. Como si viéramos una fotografía. Ya aquí se ve la capacidad de plasmar la textura de los objetos, sean estas frutas, hojas o vestimenta. Esta capacidad es aún más evidente en los dos cuadros siguientes, *Muchacho con cesto de fruta* y *Muchacho mordido por una lagartija*.

Cuando Caravaggio pintó estos cuadros tenía 22 y 24 años respectivamente. En el segundo impresiona además el hecho que la acción está captada como en una fotografía, en la interrupción de una fracción de segundo.

Y qué decir de la Virgen de los Peregrinos, conservada en la Iglesia de San Agustín, de Roma: la Virgen, como los peregrinos en adoración, está descalza. El umbral de la puerta no está adornado con un cúmulo de *putti*: lo que se ve en un muro decrépito que se está desconchando y donde pueden apreciarse los ladrillos que están debajo. Solamente la leve aureola santifica a la Virgen y el Niño. Aunque de una gran belleza, la Virgen María podría ser cualquier mujer que surge de las sombras de la noche. Como en muchas de las obras romanas de Caravaggio - como la Conversión de San Pablo o la Vocación de Mateo- la escena es un momento en el que el ser humano común encuentra, en su vida cotidiana, lo divino, cuya apariencia no es distinta de la del hombre común (o mujer, como en este caso).



SAN MATEO Y EL ANGEL

Esta obra se le encargó a Caravaggio para el altar de la Capilla Contarelli en San Luis de los Franceses, en Roma. En principio la capilla iba a ser decorada con una obra del escultor flamenco Jacob Cobaert, pero al terminar los lienzos laterales con la *Vocación de San Mateo* y el *Martirio de San Mateo*, a principios de 1602 se le encargó que sustituyera el grupo escultórico con una gran pala de altar.



El primer boceto de este cuadro fue rechazado por la persona que la encargó, para gran desesperación del artista. Pero rápidamente el marqués Vincenzo Giustiniani se ofreció a comprarlo. Entonces, Caravaggio pintó la versión que se puede ver hoy en el altar. El primer boceto, que estaba en Berlín, en el Kaiser Friedrich Museum, fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial.

San Mateo aparecía como un hombre sin ningún elemento aparente de santidad, probablemente de baja condición, tosco. Se le supone analfabeto porque es el ángel niño quien, con dulzura, le sostiene el libro y guía la escritura del Evangelio (observemos el detalle de la manita del ángel agarrando la mano de Mateo). Pero a esta obra se le reprochó la falta de decoro del santo, pues se le mostraba como

un hombre ignorante y burdo, sentado con las piernas cruzadas y con los pies en primer plano, ante los ojos del espectador.

En la versión que fue aceptada, el ángel, envuelto en el torbellino de su manto, enumera con los dedos los argumentos que el santo deberá escribir, mientras el santo, con los pies descalzos y sucios, escucha la inspiración divina en una posición inestable sobre un banco que bascula peligrosamente en el borde del lienzo. Aparte de las diferencias mencionadas, hay un importantísima: en el primer cuadro, San Mateo no lleva aureola, como si el artista quisiera resaltar su condición de hombre. En la segunda versión, sí que lleva aureola, para resaltar su condición de santo.

Como hemos dicho, el ángel es un enviado del Señor que le susurra al Santo lo que deberá escribir en su Evangelio. Vemos aquí la importancia de la escucha, no sólo en la vida del evangelista, sino en la de todo cristiano. Concluyo este comentario leyendo unas líneas de la Exhortación Apostólica *Verbum Domini*, sobre la Palabra de Dios:



“[La Palabra] sólo puede ser pronunciada y oída en el silencio, exterior e interior. Nuestro tiempo no favorece el recogimiento, y se tiene a veces la impresión de que hay casi temor de alejarse de los instrumentos de comunicación de masa, aunque solo sea por un momento. Por eso se ha de educar al Pueblo de Dios en el valor del silencio. Redescubrir el puesto central de la Palabra de Dios en la vida de la Iglesia quiere decir también redescubrir el sentido del recogimiento y del sosiego interior. La gran tradición patristica nos enseña que los misterios de Cristo están unidos al silencio, y sólo en él la Palabra puede encontrar morada en nosotros, como ocurrió en María, mujer de la Palabra y del silencio inseparablemente. Nuestras liturgias han de facilitar esta escucha auténtica: *Verbo crescente, verba deficiunt*” (VD 66).

Gracias, Helena. “Verbo crescente, verba deficiunt”: en la medida en que crece en nosotros Cristo, el Verbo, las palabras disminuyen. Nosotros tenemos una sola Palabra que decir: Cristo. Y esa Palabra debe ser custodiada en el silencio orante, en la adoración, como María. Hay una frase preciosa atribuida a Lorenzo el eremita: “Se me dijo: todo debe ser acogido sin palabras y custodiado en el silencio. Entonces me di cuenta de que toda mi vida iba a consistir en darme cuenta de lo que me había sucedido”.

Me gustaría añadir una última consideración a esta obra de Caravaggio. La escena refleja, de manera bastante literal, el modo en que a veces se ha entendido la inspiración de las Sagradas Escrituras. Es lo que se ha llamado “inspiración por dictado”. En efecto, el angel parece estar dictando literalmente, uno tras otro, los contenidos que Mateo ha de transcribir en su Evangelio. Sin embargo, el magisterio de la Iglesia ha explicado que la inspiración no debe entenderse en este sentido mecánico, como un dictado, sino de una manera más humana y al mismo tiempo más divina. Dice *Dei Verbum*:

“Las verdades reveladas por Dios, que se contienen y manifiestan en la Sagrada Escritura, se consignaron por inspiración del Espíritu Santo. La santa Madre Iglesia, según la fe apostólica, tiene por santos y canónicos los libros enteros del Antiguo y Nuevo Testamento con todas sus partes, porque, escritos bajo la inspiración del Espíritu Santo, tienen a Dios como autor y como tales se le han entregado a la misma Iglesia. Pero en la redacción de los libros sagrados, Dios eligió a hombres, que utilizó usando de sus propias facultades y medios, de forma que obrando El en ellos y por ellos, escribieron, como verdaderos autores, todo y sólo lo que El quería. Pues, como todo lo que los autores inspirados o hagiógrafos afirman, debe tenerse como afirmado por el Espíritu Santo, hay que confesar que los libros de la Escritura enseñan firmemente, con fidelidad y sin error, la verdad que Dios quiso consignar en las sagradas letras para nuestra salvación” (DV 11).

Vamos llegando al final de nuestra sesión. Leemos el número 30 de *Lumen fidei*:

30. La conexión entre el ver y el escuchar, como órganos de conocimiento de la fe, aparece con toda claridad en el Evangelio de san Juan. Para el cuarto Evangelio, creer es escuchar y, al mismo tiempo, ver. La escucha de la fe tiene las mismas características que el conocimiento propio del amor: es una escucha personal, que distingue la voz y reconoce la del Buen Pastor (cf. Jn 10,3-5); una escucha que requiere seguimiento, como en el caso de los primeros discípulos, que “oyeron sus palabras y siguieron a Jesús” (Jn 1,37). Por otra parte, la fe está unida también a la visión. A veces, la visión de los signos de Jesús precede a la fe, como en el caso de aquellos judíos que, tras la resurrección de Lázaro, “al ver lo que había hecho Jesús, creyeron en él” (Jn 11,45). Otras veces, la fe lleva a una visión más profunda: “Si crees, verás la gloria de Dios” (Jn 11,40). Al final, creer y ver están entrelazados: “El que cree en mí [...] cree en el que me ha enviado. Y el que me ve a mí, ve al que me ha enviado” (Jn 12,44-45). Gracias a la unión con la escucha, el ver también forma parte del seguimiento de Jesús, y la fe se presenta como un camino de la mirada, en el que los ojos se acostumbran a ver en profundidad. Así, en la mañana de Pascua, se pasa de Juan que, todavía en la oscuridad, ante el sepulcro vacío, “vio y creyó” (Jn 20,8), a María Magdalena que ve, ahora sí, a Jesús (cf. Jn 20,14) y quiere retenerlo, pero se le pide que lo contemple en su camino hacia el Padre, hasta lle-

gar a la plena confesión de la misma Magdalena ante los discípulos: "He visto al Señor" (Jn 20,18).

¿Cómo se llega a esta síntesis entre el oír y el ver? Lo hace posible la persona concreta de Jesús, que se puede ver y oír. Él es la Palabra hecha carne, cuya gloria hemos contemplado (cf. Jn 1,14). La luz de la fe es la de un Rostro en el que se ve al Padre. En efecto, en el cuarto Evangelio, la verdad que percibe la fe es la manifestación del Padre en el Hijo, en su carne y en sus obras terrenas, verdad que se puede definir como la "vida luminosa" de Jesús. Esto significa que el conocimiento de la fe no invita a mirar una verdad puramente interior. La verdad que la fe nos desvela está centrada en el encuentro con Cristo, en la contemplación de su vida, en la percepción de su presencia. En este sentido, santo Tomás de Aquino habla de la *oculata fides* de los Apóstoles -la fe que ve ante la visión corpórea del Resucitado. Vieron a Jesús resucitado con sus propios ojos y creyeron, es decir, pudieron penetrar en la profundidad de aquello que veían para confesar al Hijo de Dios, sentado a la derecha del Padre.

Para San Juan, autor del cuarto evangelio, "creer es escuchar y, al mismo tiempo, ver". La fe está unida a la visión, dice el papa. Hay una circularidad entre fe y visión: "a veces, la visión de los signos de Jesús precede a la fe"; "otras veces la fe lleva a una visión más profunda". Un ejemplo precioso de esto es lo que sucede en la mañana de Pascua. Juan, el discípulo amado corre al sepulcro y al verlo vacío y al ver las vendas cree. María Magdalena ve a un hombre, y lo confunde con el hortelano, y sólo al escuchar pronunciar su nombre con un acento inconfundible "ve", reconoce a Jesús resucitado. Y Éste, ante su deseo de retenerlo, "le pide que lo contemple en su camino hacia el Padre".

La síntesis de oír y ver, de escucha y visión, se da en Jesús, "en la persona concreta de Jesús, que se puede ver y oír". Así les sucedió a los discípulos, a Zaqueo, a la Samaritana, a María Magdalena. Así le sucedió a Tomás, que quiso tocar las heridas de Jesús Resucitado. Y Éste se lo permitió. El cristianismo no es un gnosticismo: "el conocimiento de la fe no invita a mirar una verdad puramente interior. La verdad que la fe nos desvela está centrada en el encuentro con Cristo, en la contemplación de su vida, en la percepción de su presencia". Es la "*oculata fides*" de Santo Tomás. La fe que ve. Los testigos "vieron a Jesús resucitado con sus propios ojos y creyeron".

Comentamos este número con dos últimas imágenes. La primera de Fra Angelico. La segunda de Caravaggio. Son autores de los que ya hemos hablado. Por eso nos centramos en sus obras. La primera es el famoso *Noli me tangere* de Fra Angelico. Nos lo comenta Helena.

NOLI ME TANGERE DE FRA ANGELICO

Leemos el pasaje, Jn 20,11-17:

"Estaba María junto al sepulcro fuera llorando. Y, mientras lloraba, se inclinó hacia el sepulcro, y ve dos ángeles de blanco, sentados donde había estado el cuerpo de Jesús, uno a la cabecera y otro a los pies. Dícenle ellos: «Mujer, ¿por qué lloras?» Ella les respondió: «Porque se han llevado a mi Señor, y no sé dónde le han puesto». Dicho esto, se volvió y vio a Jesús, de pie, pero no sabía que era Jesús. Le dice Jesús: «Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?» Ella, pensando que era el encargado del huerto, le dice:

«Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto, y yo me lo llevaré». Jesús le dice: «María». Ella se vuelve y le dice en hebreo: «Rabbuní» -que quiere decir: «Maestro»-. Dícele Jesús: «No me toques, que todavía no he subido al Padre...»».



Fra Angelico - Noli me tangere

Este fresco, de una belleza absoluta, nos trae ecos del Cantar de los Cantares:

“En mi lecho, por las noches,
he buscado al amor de mi alma.
Busquéle y no le hallé” (Ct 3,1).

La belleza de la imagen, como la belleza del poema bíblico, nos recuerda la belleza de la relación entre el esposo y la esposa, entre María Magdalena y Cristo resucitado frente al sepulcro.

El sepulcro, una cueva negra, símbolo de la muerte para ambos... Pero Jesús ha vencido a la muerte, ha resucitado. María, en cambio, al acercarse de madrugada, siente aún la muerte en su interior por la desaparición de su Maestro y Señor.

“Los centinelas me encontraron,
los que hacen la ronda en la ciudad:
¿Habéis visto al amor de mi alma?” (Ct 3,3)

Los ángeles, los centinelas del sepulcro, le preguntan por qué llora, a quién busca. Y un momento después se le aparece el mismo Señor -a quien ella no reconoce-, que también le pregunta por qué llora. Entonces, Él la llama por su nombre: “María” y ella le ve, le oye y responde “Maestro”. ¡Cómo la llamaría Cristo, con qué afecto, para que ella le reconozca enseguida”.

Os leo un breve comentario a esta escena, de Julián Carrón, sacerdote responsable del movimiento católico “Comunión y Liberación”:

“«¡María!» Cómo vibraría la humanidad de Jesús para poder decir su nombre con un tono, con un acento, con una intensidad, con una familiaridad tal que hizo que la Magdalena le reconociera enseguida, cuando un instante antes le había confundido con un hortelano. (...) ¿Qué es el cristianismo sino esa presencia que se estremece ante el destino de una mujer desconocida, que le hace comprender qué es lo que Él ha traído, qué supone Él para la vida? (...) El alcance de ese acontecimiento, de esa modalidad única de relacionarse con otro, de un «Yo», Jesús, que entra en relación con un «tú», María, haciéndola ser más ella misma, el alcance de ese «¡María!» que descoloca a esa mujer, de la conmoción que le invade, se manifiesta por la forma con que ella responde: «¡Rabboni! ¡Maestro!». En la sobriedad del Evangelio, San Juan comenta: «Ella se vuelve» al oír su nombre. Esto es la conversión (...). La conversión es un reconocimiento”.

Cristo pasa, pasa sin casi tocar la hierba. Sus pies llevan los signos de los clavos, pero pasan como la brisa sobre la alfombra verde. María le ve y alarga las manos para tocarle. Desea tocarle, sentir la Vida nueva: en el juego de manos, elegante y delicado, hay un deseo en el aire, un diálogo de amor profundo y casto. Es el amor virginal.



Sigue diciendo Julián Carrón en su intervención:

“Reconocerle [a Cristo] es la respuesta a esta pasión de Alguien por ella, que despierta la capacidad afectiva de esa mujer, porque Alguien la ha llamado por su nombre hasta el punto de generar esa relación nueva con las cosas que se llama «virginidad»”.



El intercambio de miradas entre Cristo y María evidencia también este amor profundo: es un diálogo mudo, pero de una gran elocuencia, porque Cristo la mira con la profundidad de su alma, y conoce lo que hay dentro del corazón de María, de su humanidad redimida.

Nos recuerda al encuentro de Jesús con la samaritana en el pozo: Jesús, en ese diálogo, la miró en su profundidad, conociéndola y

poseyéndola como ninguno de sus maridos había hecho. Así, la mujer “dejando su cántaro, corrió a la ciudad y dijo a la gente: «Venid a ver a un hombre que me ha dicho todo lo que he hecho. ¿No será el Cristo?». Aquí también hubo un reconocimiento.

Es un diálogo de amor en el jardín cerrado que es el corazón de María, que ya sólo puede amar a su Maestro: “Mi amado es para mí, y yo soy para mi amado: él pastorea entre los lirios” (Cantar 2,16). San Bernardo escribió:

"Mujer, ¿por qué lloras, a quién buscas? Al que buscas está contigo ¿no lo sabes? ¿Posees la verdadera, eterna felicidad y lloras? Tienes dentro de ti lo que buscas fuera. Y verdaderamente estás fuera, llorando al lado de una tumba. Pero Cristo te dice: tu corazón es mi sepulcro: en él no descanso muerto, sino que vivo eternamente. Tu alma es mi jardín. Tu llanto, tu amor y tu deseo son obra mía: tú me posees dentro sin saberlo, por eso me buscas fuera. Entonces apareceré ante ti fuera, para volver a llevarte a tu intimidad y hacer que encuentres dentro lo que buscas fuera. María, yo te conozco por tu nombre; aprende a conocerme por la fe. No me retengas... porque aún no he subido al Padre: tú aún no has creído que yo soy igual, coeterno y consustancial al Padre. Cree esto y será como si me hubieras tocado. Tú ves el hombre, por eso no crees, porque no se cree lo que se ve. A Dios no le ves: cree y verás" (San Bernardo, *In Passione et resurrectione Domini*, 15,38).

Toda la naturaleza que rodea a las dos figuras enmarca este encuentro y está lleno de simbolismo: el ciprés es signo de muerte; la palma de resurrección y el olivo de paz. El cromatismo de los colores simbólicos recuerdan las virtudes teologales que sostienen la vida de fe: el blanco de la roca y del manto de Jesús, símbolo de la fe; el verde de la naturaleza florida, símbolo de la esperanza; el rojo del vestido de María, símbolo de su gran amor y caridad. Esta imagen, de un

gran lirismo, nos muestra el anhelo que subyace en el corazón de todo ser humano: es el deseo de esa Presencia, que es la única que puede llenar la vida.

En su bellísima catequesis sobre el deseo del 7 de noviembre de 2012, Benedicto XVI escribe:

“Cada bien que experimenta el hombre tiende al misterio que envuelve al hombre mismo; cada deseo que se asoma al corazón humano se hace eco de un deseo fundamental que jamás se sacia plenamente. Indudablemente desde tal deseo profundo, que esconde también algo de enigmático, no se puede llegar directamente a la fe. El hombre, en definitiva, conoce bien lo que no le sacia, pero no puede imaginar o definir qué le haría experimentar esa felicidad cuya nostalgia lleva en el corazón. No se puede conocer a Dios sólo a partir del deseo del hombre. Desde este punto de vista el misterio permanece: el hombre es buscador del Absoluto, un buscador de pasos pequeños e inciertos. Y en cambio ya la experiencia del deseo, del «corazón inquieto» -como lo llamaba san Agustín-, es muy significativa. Esta atestigua que el hombre es, en lo profundo, un ser religioso, un «mendigo de Dios». Podemos decir con las palabras de Pascal: «El hombre supera infinitamente al hombre». Los ojos reconocen los objetos cuando la luz los ilumina. De aquí el deseo de conocer la luz misma, que hace brillar las cosas del mundo y con ellas enciende el sentido de la belleza”.

Esa luz de la fe “es la de un Rostro en el que se ve al Padre” y “que estima a esta criatura, [porque] Dios ama al hombre personalmente”, se llame Zaqueo, María Magdalena o la Samaritana.

LA INCREDULIDAD DE TOMÁS

La última imagen es una obra de Caravaggio: la incredulidad de Tomás. Con los ojos puestos en esta imagen leemos el último número de hoy:

31. Solamente así, mediante la encarnación, compartiendo nuestra humanidad, el conocimiento propio del amor podía llegar a plenitud. En efecto, la luz del amor se enciende cuando somos tocados en el corazón, acogiendo la presencia interior del amado, que nos permite reconocer su misterio. Entendemos entonces por qué, para san Juan, junto al ver y escuchar, la fe es también un tocar, como afirma en su primera Carta: "Lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros propios ojos [...] y palparon nuestras manos acerca del Verbo de la vida" (1 Jn 1,1). Con su encarnación, con su venida entre nosotros, Jesús nos ha tocado y, a través de los sacramentos, también hoy nos toca; de este modo, transformando nuestro corazón, nos ha permitido y nos sigue permitiendo reconocerlo y confesarlo como Hijo de Dios. Con la fe, nosotros podemos tocarlo, y recibir la fuerza de su gracia. San Agustín, comentando el pasaje de la hemorroísa que toca a Jesús para curarse (cf. Lc 8,45-46), afirma: "Tocar con el corazón, esto es creer". También la multitud se agolpa en torno a él, pero no lo roza con el toque personal de la fe, que reconoce su misterio, el misterio del Hijo que manifiesta al Padre. Cuando estamos configurados con Jesús, recibimos ojos adecuados para verlo.

“La fe es también un tocar”, un palpar. Jesús nos ha tocado y nos toca, mediante los sacramentos y la vida de la Iglesia. Mediante sus testigos. Con la fe nosotros podemos tocarlo. Como la hemorroísa, que tocó el borde de su manto. Ese borde del manto de Jesús es hoy su Iglesia.



Caravaggio - La incredulidad de Tomás

Como el apóstol Tomás, al que el Señor reprochó no haber creído a los testigos pero permitió tocar sus heridas gloriosas. Helena nos presenta la obra.

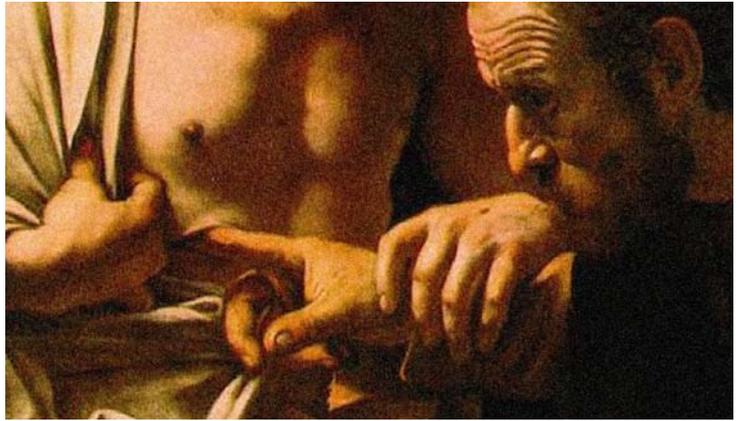
Leamos el pasaje del Evangelio de Juan donde se narra esta escena que estamos viendo:

“Tomás, uno de los Doce, llamado el Mellizo, no estaba con ellos cuando vino Jesús. Los otros discípulos le decían: «Hemos visto al Señor». Pero él les contestó: «Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el agujero de los clavos y no meto mi mano en su costado, no creeré». Ocho días después, estaban otra vez sus discípulos dentro y Tomás con ellos. Se presentó Jesús en medio estando las puertas cerradas, y dijo: «La paz con vosotros». Luego dice a Tomás: «Acerca aquí tu dedo y mira mis manos; trae tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo sino creyente». Tomás le contestó: «Señor mío y Dios mío». Dícele Jesús: «Porque me has visto has creído. Dichosos los que no han visto y han creído»” (Jn 20, 24-29).

Esta obra, de 107 x 146 cm, fue realizada por Caravaggio entre el 1600 y el 1601. Está conservado en la Bildergalerie del Palacio de Potsdam, Alemania. Se cita a esta obra en el inventario de la colección del banquero Vincenzo Giustiniani, lo que hace suponer que fuera él mismo quien la encargó, hipótesis dada por verdadera por un cierto número de fuentes.

La composición tan cerrada de la obra concentra nuestra atención, como la de los Apóstoles, en el acto físico de la prueba de identidad de Cristo. El punto de fuga está en la mano izquierda de

Cristo que sujeta con fuerza la mano de Tomás y la empuja físicamente dentro de la llaga del costado, mientras con la derecha aparta su manto con delicadeza para facilitar el gesto.



En el cuadro, tres figuras rodean a Cristo, entre las que sobresale Pedro, en posición más elevada respecto a los otros dos. Delante de todos está Tomás, que ve asombrado cómo Cristo en persona le

toma la mano y la introduce en la herida. El rostro de Jesús, envuelto en la sombra, evidencia una gran dulzura y, también, esboza un gesto de dolor. El tono de la piel de Cristo es más claro: el motivo es, según los estudiosos -entre ellos Rodolfo Papa-, para atraer nuestra mirada hacia la acción principal del cuadro y para indicar la corporeidad del Señor. Y esto está resaltado también por la esencialidad de la obra, donde aparte de las cuatro figuras sobre un fondo oscuro, no hay nada más.

Los tres Apóstoles tienen las frentes fruncidas y están inclinados, en un movimiento espontáneo frente al misterio de la Resurrección. Santo Tomás tiene los ojos abiertos de par en par y mira atónito el infinito insondable que se abre ante él.

Toda la escena tiene una tensión física exasperada, un realismo crudo. Santo Tomás siente que se está verificando la invitación de Jesús “no seas incrédulo sino creyente”.

Podemos entender cómo este cuadro podría parecer irreverente e incluso ultrajante a los devotos que, acostumbrados a apóstoles dignos y envueltos en ropajes maravillosos, aquí los veían vestidos como trabajadores comunes, con los rostros curtidos por la intemperie y las frentes arrugadas. Caravaggio habría respondido que ellos eran, de hecho, trabajadores ancianos, gente común. El “naturalismo” de Caravaggio, es decir, su propósito de plasmar fielmente la naturaleza, sea ésta bella o fea, es quizás más religioso que el culto a la belleza de otros autores. Ciertamente, Caravaggio había leído frecuentemente la Biblia y había meditado sus palabras. Era uno de esos grandes artistas, como Giotto y Durero antes, que querían tener ante los ojos los episodios sagrados, como si hubieran sucedido en casa del vecino. E hizo todo lo posible para que los personajes de la Escritura fueran más reales y tangibles. También su modo de usar el claroscuro sirvió a su propósito. Su luz no infunde gracia y delicadeza al cuerpo: es dura y deslumbrante, en contraste con las sombras profundas, y hace resaltar toda la escena con una franqueza sin compromisos que pocos contemporáneos podía apreciar, pero que tuvo una eficacia decisiva en los artistas posteriores (cfr. *La historia del arte contada* por E. H. Gombrich).

Esta obra evidencia nuestra necesidad humana de ver y de tocar. Esa mano ruda, con las uñas sucias del trabajo cotidiano, es la mano de todos los que estamos llamados en la fe a creer en Jesucristo.

San Agustín, comentando el capítulo 24 de Lucas, que narra:

“«¿Por qué os turbáis, y por qué se suscitan dudas en vuestro corazón? Mirad mis manos y mis pies; soy yo mismo. Palpadme y ved que un espíritu no tiene carne y huesos como

véis que yo tengo»” escribe: «Cristo habría podido resanar las heridas de su carne hasta el punto de que no hubiera tampoco ninguna huella de las cicatrices. Tenía el poder de no mantener en sus miembros el signo de los clavos, la herida del costado.(...) Él, que dejó fijos en su cuerpo los signos de los clavos y la lanza, sabía que en un futuro habría habido heréticos tan impíos y perversos como para afirmar que Nuestro Señor Jesucristo simuló tener carne y que habría mentido a sus discípulos y a nuestro Evangelista cuando dijo: Toca y mira. (...) Supongamos que hubiera aquí un maniqueo. ¿Qué diría? Que Tomás vio, tocó y palpó las huellas de los clavos, pero que era una carne falsa. (...) La Verdad resucitó carne verdadera. La Verdad mostró a los discípulos carne verdadera después de la resurrección. La Verdad mostró cicatrices de carne verdadera a las manos que las palpaban. Que se sonroje entonces la falsedad, porque la Verdad ha vencido».