

Cuadernos del Concilio 16



Las imágenes de la Iglesia
(LG 6-8)

Cuadernos del Concilio

16

Cuadernos del Concilio

**Las imágenes de la Iglesia
(LG 6-8)**

María Gloria Riva



Conferencia del Episcopado Mexicano, A.R.

Prol. Misterios 26, Tepeyac Insurgentes,
alcaldía Gustavo A. Madero,
C. P. 07020, Ciudad de México
Tel. 55 57 81 84 62
www.cem.org.mx

Los volúmenes de esta serie fueron editados por el «Dicasterio para la Evangelización. Sección para las cuestiones fundamentales de la evangelización en el mundo».

D. R. © 2023 Conferencia del Episcopado Mexicano, A.R.

D. R. © 2022 by Dicastero per l'Evangelizzazione Sezione per le questioni fondamentali dell'evangelizzazione nel mondo

Derechos cedidos a la Conferencia del Episcopado Mexicano para su publicación

Director de la edición en castellano: Juan Carlos Casas García

Cuadernos del Concilio 16

Las imágenes de la Iglesia

(LG 6-8)

Autor: María Gloria Riva

Primera edición (castellana) 2023

Editorial NUN

Es una marca de Editorial Notas Universitarias, S. A. de C. V.

Xocotla 17, Tlalpan Centro II, alcaldía Tlalpan,

C. P. 14000, Ciudad de México

www.editorialnun.com.mx

El contenido de este libro es responsabilidad del autor.

Derechos reservados conforme a la ley. No se permite la reproducción total o parcial de esta publicación, ni registrarse o transmitirse por un sistema de recuperación de información, por ningún medio o forma, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electro-óptico, fotocopia, grabación o cualquier otro sin autorización previa y por escrito de los titulares del Copyright. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Arts. 229 y siguientes de la Ley Federal de Derechos de Autor y Arts. 242 y siguientes del Código Penal).

Impreso en México.

ÍNDICE

Capítulo 1: El redil de Cristo, su rebaño y la ciudad fortificada	9
El rebaño y las ciudades de Dios en la basílica de San Apolinar en Classe	9
El rebaño y las ciudades de Dios en la basílica de San Clemente en Roma	10
Capítulo 2: Cristo, pastor y puerta de las ovejas	13
El Buen Pastor de Gala Placidia	13
“El Resucitado entra por la puerta cerrada”, de Duccio da Buoninsegna	15
“Cristo llama a la puerta”: William Hunt y Antonio Martinotti	16
Capítulo 3: La raíz y la vid	19
La raíz de David en el Códex Vyssegradensis	19
El árbol de Jesé y la cruz, de Pacino di Buonaguida	20
Los íconos de la “Vid de Cristo”	21
Los íconos de Víctor en el Museo de Venecia	22
La “Vid de Cristo” de la Capilla Suardi, fresco por Lorenzo Lotto	22
La sombra del agricultor divino, de Joos van Cleve	23
Capítulo 4: El edificio y la Jerusalén celestial	27
La iglesia, arquitectura divina	27
La geometría mística de San Miniato al Monte	27
El Misterio ofrecido a todos en la Sagrada Familia, de Antonio Gaudí	29

Capítulo 5: La Iglesia Jerusalén <i>ficta</i>	31
El “Político del Cordero” y las gemas de la Jerusalén celestial	31
La Última Cena de Leonardo da Vinci, Jerusalén ficta	32
Capítulo 6: La Iglesia, cuerpo místico de Cristo	35
La Disputa del Santísimo Sacramento, de Rafael	35
El Gólgota de Jasna Góra, por Jerzy Duda-Gracz	38
El Maestro de Westfalia y la Pentecostés eucarística	40
Capítulo 7: La Iglesia esposa	43
Una Pentecostés a lo femenino, por Jean Restout	43
Coronación de la Virgen en Santa Maria en Trastevere (siglo XII)	44
El Cristo y la Esposa, de Marc Chagall	45
Capítulo 8: Iglesia santa, católica y apostólica	47
El “Lavatorio de los pies”, de Sieger Köder	47
Obras de misericordia	48
Anónimo Veneciano: las obras de misericordia y el Juicio Universal	49
La Mater Misericordiae en la Ópera del Bigallo de Florencia	49
<i>Lumen gentium</i> (6-8)	53

CUADERNOS DEL CONCILIO

1. El Concilio Vaticano II: historia y significado para la Iglesia

Dei Verbum

2. La revelación como Palabra de Dios (DV 1-5)
3. La Tradición (DV 7-10)
4. La inspiración (DV 11-13)
5. La Sagrada Escritura en la vida de la Iglesia (DV 21-26)

Sacrosanctum Concilium

6. La liturgia en el misterio de la Iglesia (SC 1-2. 7-13)
7. La Sagrada Escritura en la liturgia (SC 24-35)
8. Vivir la liturgia en la parroquia (SC 40-46)
9. El misterio eucarístico (SC 47-58)
10. La Liturgia de las Horas (SC 83-101)
11. Los Sacramentos (SC 59-81)
12. El domingo, regalo de Dios a su pueblo (SC 102-106)
13. Los tiempos fuertes del Año Litúrgico (SC 102. 109-111)
14. La música en la liturgia (SC 112-121)

Lumen gentium

15. El misterio de la Iglesia (LG 1-5)
16. Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)
17. El pueblo de Dios (LG 9-16)

18. La Iglesia es para la evangelización (LG 17)
19. El papa, los obispos, los sacerdotes y los diáconos (LG 18-29)
20. Los laicos (LG 30-38)
21. La vida consagrada (LG 43-47)
22. La santidad, vocación universal (LG 39-42)
23. La Iglesia peregrina hacia la plenitud (LG 48-51)
24. María, la primera creyente (LG 52-69)

Gaudium et spes

25. La Iglesia en el mundo de hoy (GS 1-3)
26. El sentido de la vida (GS 4)
27. La sociedad de los hombres (GS 23-32)
28. Autonomía y servicio (GS 33-45)
29. La familia (GS 47-52)
30. La cultura (GS 53-62)
31. La economía y las finanzas (GS 63-72)
32. La política (GS 73-76)
33. El diálogo como instrumento (GS 83-93)
34. La paz (GS 77-82)

EL REDIL DE CRISTO, SU REBAÑO Y LA CIUDAD FORTIFICADA

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

El rebaño y las ciudades de Dios en la basílica de San Apolinar en Classe

El testimonio artístico más antiguo en este sentido se encuentra sin duda en el arte bizantino musivo. Aquí, la Iglesia es comparada con la ciudad amurallada, un redil seguro para el rebaño de Dios, tal como cantan los textos del Apocalipsis.

En el importante puerto romano de Classe, Rávena, la basílica de San Apolinar era una joya de magnificencia y fe. Avanzar hacia el ábside acunado por la belleza de las columnas de mármol griego, doce a cada lado para un total de veinticuatro, preparaba al creyente para la visión de la escena de la transfiguración. El resplandor de la gloria de Cristo oculto en la ornamentada cruz de gemas del mosaico y las doce ovejas que rodean al obispo orante y mártir San Apolinar, fundador de la fe del pueblo de Rávena, educaban (y siguen educando) a los fieles para comprender que, primero, el banquete eucarístico les permite entrar en la gran alianza de Moisés y, posterior-

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

mente, en la de Cristo. Esos veinticuatro pilares garantizaban la continuidad entre el rebaño de Cristo, presente en el puerto de Classe, los doce Apóstoles y las doce tribus de Judá.

De un solo vistazo, el creyente podía percibir el copón con el altar, la gran puerta del cielo representada por la ornamentada cruz de gemas en la que se daba una de las primeras representaciones de Cristo en el rostro del Pantocrátor, y, por encima, la Iglesia como lugar seguro de salvación. En el arco triunfal, otras *doce ovejas* (seis a cada lado) marchan solemnemente de las *ciudades fortificadas de Belén y Jerusalén*. La ciudad de David, depositaria de las antiguas promesas, y la nueva Jerusalén, prenda segura del cumplimiento realizado por Cristo, acogen al rebaño de Dios, con el que todo creyente puede identificarse.

Este testimonio, que se remonta al siglo VI, continuó intacto a lo largo del tiempo hasta el siglo XII, cuando la misma iconografía, inalterada, se encuentra en otra espléndida obra musiva.

El rebaño y las ciudades de Dios en la basilica de San Clemente en Roma

Se trata de la cavidad del ábside de la iglesia de San Clemente en Roma, donde la cruz es representada como la vid cósmica que abraza el cielo y la tierra. La gloria de la resurrección está asegurada por las hojas de acanto en la base de la cruz y las volutas que recubren todo el ábside entre las que se ven frutos, flora y fauna de todas las especies que significan la fecundidad de vida y virtud reservada a los creyentes en Cristo. Doce palomas, símbolo de los doce Apóstoles llenos del Espíritu Santo, adornan la cruz.

Y que los creyentes en Cristo deben contarse entre el *rebaño de los Doce* lo atestiguan las doce ovejas reunidas en torno a Cristo, el verdadero Cordero, erguido e inmolado, las cuales surgen silenciosamente de las *dos ciudades ornamentadas y fortificadas de Belén y Jerusalén*.

Dos profetas, Isaías y Jeremías, acompañan las imágenes de las dos

ciudades como prueba de la autenticidad de sus profecías. Una confirmación más de tales significados son las inscripciones en latín que se encuentran en la obra musiva: alrededor del arco figura el lema: «*Gloria in excelsis Deo sedenti super thronum et in terra Pax hominibus bonae voluntatis* [Gloria al Altísimo Dios que está sentado en el trono y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad]». Mientras que en la inscripción que cierra la parte inferior de la cávida del ábside se lee: «Comparemos la Iglesia de Cristo a esta vid, que la Ley seca, pero que la cruz vivifica».

CRISTO, PASTOR Y PUERTA DE LAS OVEJAS

El redil de la Iglesia, como afirma la *Lumen Gentium*, tiene una única y necesaria puerta: Cristo. Por esta puerta se accede a la salvación, experimentada ya en este mundo —aunque sea de manera imperfecta— y disfrutada plenamente en el otro. La imagen es tomada de Juan 10, 7-9: “Jesús añadió: En verdad, en verdad os digo: *Yo soy la puerta de las ovejas*. Todos los que han venido antes que yo son ladrones y salteadores; pero las ovejas no les han hecho caso. Yo soy la puerta; si alguno entra por mí, se salvará; entrará y saldrá, y hallará pastos”.

El Buen Pastor de Gala Placidia

¿Qué mejor prueba de Cristo, pastor y puerta de salvación, que la contenida en un mausoleo, destinado a alentar a los fieles sobre la vida sempiterna que Cristo ha merecido con su sacrificio redentor? Aunque no existen certezas absolutas sobre la identificación funcional acerca del llamado mausoleo de Gala Placidia, en general, se acepta que dicha edificación era un mausoleo imperial adosado a la iglesia de la Santa Cruz a través de un pórtico demolido en 1602. Según la tradición, Gala Placidia, hija del emperador Teodosio, soberano

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

del Imperio Romano de Occidente, quiso construir el edificio para ella, para su marido Constancio y su hijo Onofrio.

Justo encima de la entrada, una luneta hecha de mosaicos nos ofrece la imagen de Cristo imberbe y *buen pastor*. El contexto romano y occidental de la representación es evidente porque Cristo lleva la toga *trábea* que vestían los reyes o sacerdotes romanos, generalmente de color púrpura y otros colores. De hecho, los colores oro y púrpura son los asignados a Cristo, con los que se pone de manifiesto su doble naturaleza, divina y humana, y su ser rey y sacerdote a la vez.

El tema, muy común en las catacumbas, pretende educar al rebaño para que reconozca la voz del verdadero pastor. Las ovejas, en efecto, aunque todas miran a Cristo, están dispuestas según una estructura de quiasmo. Cristo, girando su cuerpo, une las dos posiciones: querría salvar a unos y a otros, pero no puede; incluso Dios se detiene ante la libertad de las ovejas de aceptar o no el pacto.

Cristo se sitúa en el centro porque es el camino por el que las ovejas entrarán y saldrán y hallarán pastos (cf. Jn 10,9). El bastón y la vara del pastor divino, celebrados en el Salmo 23, encuentran una síntesis perfecta en la cruz que es, para las ovejas buenas, salvación y, para las malas, motivo de condena. El bastón recto y más bien corto era el instrumento con el que el pastor guiaba al rebaño y ahuyentaba al lobo; la vara, en cambio, muy larga y curvada en la parte superior, servía para atrapar a las ovejas descarriadas y reconducirlas al buen camino.

La roca escalonada, sobre la cual se sienta Cristo, remite al *Migdal-Eder*, la torre del rebaño (cf. Gn 35,21), el lugar donde el pastor de Israel vigila a sus ovejas. Que Cristo es el verdadero buen pastor prometido a los patriarcas y profetas lo muestran precisamente los símbolos aquí enumerados, signos de su sacrificio redentor: está sentado sobre tres peldaños, referencia a los tres días de la pasión; a modo de báculo tiene cerca la cruz y los pies cruzados, como en el patíbulo. Su glorificación, por otra parte, está

significada en el oro de la cruz y en el nimbo circular, precisamente, símbolo de la eternidad.

Las ovejas de la derecha están al frente de una montaña escalonada similar a aquella en la que se sienta el pastor. Se alimentan del pacto y el lugar hace referencia a los montes bíblicos: el Calvario, el Sinaí, el Moriá. Las otras ovejas, en cambio, ligeramente más lejos, aunque miran hacia el pastor, permanecen frente a una montaña que tiene una edificación en su cima. Muchos lo han interpretado como la tumba misma de Cristo, pero es posible que sea una referencia a un altar pagano. En todo caso, estas ovejas, a pesar de haber sido llamadas por el Redentor, aún no dan su respuesta, permaneciendo atadas a una perspectiva de muerte. Las ovejas de la derecha, en cambio, toman su alimento de la mano misma del buen pastor y, escuchando su voz, entran en los abundantes pastos del cielo.

“El Resucitado entra por la puerta cerrada”, de Duccio da Buoninsegna

“Yo soy la puerta”. Es el primer anuncio del buen pastor. Él es pastor, puerta y redil. La puerta ha sido siempre un elemento importante en la arquitectura: ciudades, iglesias y casas encuentran en ella su pase de entrada, el signo de una identidad. Cristo es, pues, la puerta por la que se entra en el redil de salvación de la Iglesia. El símbolo, explicitado en el Evangelio según San Juan, se refleja en el arte, ante todo, en la escena del Resucitado que entra al cenáculo con la puerta cerrada.

Duccio da Buoninsegna muestra a la primera Iglesia reunida en torno a su pastor resucitado justo delante de una *puerta cerrada*. En la primera aparición sólo hay diez Apóstoles, en la segunda está el undécimo, Tomás, con Cristo que, habiendo entrado por una puerta cerrada, le muestra la herida de su costado. La misma herida es otra puerta sugerente de salvación que San Agustín designaba ya como la “puerta de la vida, de la que nacen los sacramentos y la Iglesia”.

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

Sin embargo, la iconografía de la “puerta” de Cristo está vinculada en el arte al pasaje del Apocalipsis en el que Jesús, como comensal y esposo divino, llama a la puerta del alma (cf. Ap 3,20).

“Cristo llama a la puerta”: William Hunt y Antonio Martinotti

Con un salto de varios siglos respecto a Duccio encontramos a William Hunt que en su *Cristo luz del mundo* (1853-1854) pinta a un rey pastor quien, paseando con una lámpara, espera a que alguien le abra. A sus espaldas se ven árboles desnudos, envueltos en un invierno implacable, pero allí por él donde pasa, los árboles reverdecen y la vida florece. Lo demuestra la hiedra, símbolo de fidelidad y eternidad, que crece en la *puerta* justo delante de Jesús; lo demuestra el hinojo silvestre que anuncia la muerte del Salvador en la cruz con la que se ha engañado al diablo. Del mismo modo que los dulces de hinojo servían para cambiar el sabor del vino menos bueno y engañar al cliente, así la humanidad del Señor engañó a la antigua serpiente. Ésta mordió a la presa para matarla, pero como Cristo es vida, y la vida no puede morir, entonces la muerte (la antigua serpiente, el diablo) fue asesinada. Cristo mira pensativo mientras llama, casi como si presentiera que nadie le abriría, que su llamada quedaría desatendida, porque la puerta donde llama, ciertamente, no tiene picaporte exterior, solo se abre desde dentro.

Otra poderosa imagen de *Cristo en la puerta* fue pintada por Antonio Martinotti, artista italiano que falleció en 1999. No se nos permite ver nada del cuerpo del Salvador, salvo el rostro y la mano tras una impresionante perspectiva de la puerta. Ésta tampoco tiene picaporte; la mano de Cristo está en el umbral, como canta el Cantar de los Cantares (cf. Ct 5,4), y abre su Misterio a nuestro mundo, del color de la tierra, como la puerta que nos separa. La mirada de Cristo manifiesta la tristeza y espera dolorosa de una humanidad que ya no sabe qué hacer con la salvación que él trajo. Antonio Martinotti estuvo encerrado en un campo de concentración durante

dos años: en los ojos de su “Cristo en la puerta” parecen figurar todas las atrocidades que vivió.

Entre la serena certeza de Duccio y la figura alusiva de Cristo Rey y Pastor en Hunt, el *Cristo en la puerta* de Martinotti nos habla de una humanidad que ha perdido la esperanza en un “más allá”. Aquí se tiene la impresión de que aquella puerta debe permanecer así, entreabierta hasta el infinito, hasta que por fin nuestra libertad la abra de par en par y se deje abrazar por el Redentor. Sobre la cabeza de Cristo hay, sin embargo, un triángulo azul turquesa. Es el cielo abrazado por los mártires, por los confesores de la fe; es un cielo que se abre también para el hombre contemporáneo que, del color de la tierra, tras la puerta mendiga la belleza de una mirada allegada.

LA RAÍZ Y LA VID

La segunda concatenación de imágenes simbólicas que ofrece LG 6 hace referencia al tema del campo y la viña. Ya en el derecho del Antiguo Testamento era fundamental la figura del *go'èl*, es decir, del redentor, él que tiene el poder de la redención (el pariente más próximo cuyo deber es asegurar una descendencia). Relacionado con esto se encuentra el tema de la propiedad particular, en hebreo la *segullàh*, es decir, ese tesoro familiar, ese valioso patrimonio que todo judío debía proteger contra cualquier abuso. Israel es la *segullàh* de Dios, su propiedad particular; quien cree en Cristo entra con derecho pleno, a través de la fe, en este patrimonio divino.

La raíz de David en el Códex Vyssegradensis

Una singular miniatura, de entre las más antiguas, sella el tema de la puerta con el de la *santa raíz de David*, de la cual nació el Salvador. Se trata del *incipit* del Evangelio según San Mateo contenido en el *Codex Vyssegradensis* (fl4v), un manuscrito bohemio de 1086 posiblemente creado en el *scriptorium* del monasterio de San Emerano de Ratisbona. En el compartimento superior de la miniatura, un hombre coronado, vestido a la manera carolingia, sostiene un bastón florido

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

con la mano derecha y una cruz con la izquierda; está ante la puerta de una edificación. Una inscripción reza: “*Clausam rex portam penetrat. Que respicit ortum* [El rey pasó por la puerta cerrada, la que mira a oriente]”. Es una referencia al profeta Ezequiel y sus visiones, en particular, a la visión de la puerta del templo que mira a Oriente, una puerta cerrada, por la que sólo pasa el Señor, y que hace alusión a la virginidad de María (cf. Ez 11,1; 44,1-2). El rey carolingio (aunque no faltan interpretaciones histórico-políticas que lo asemejarían al rey bohemio) es así Jesé, inmortalizado en el acto de superar un pequeño árbol que sobresale bajo sus pies. Otra inscripción informa: *Virgula de Iesse p(ro)cedit splendida flore* [«La raíz de Jesé está destinada a producir una espléndida floración»]. En las ramas del árbol siete palomas aureoladas cuentan los maravillosos dones del Espíritu que se otorgarán al retoño de Jesé (el Cristo, precisamente). Una cartela, sostenida por el profeta Isaías y por Cristo, confirma la interpretación de la miniatura: *Et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet, et requiescet super eum spiritus Domini spiritus sapientiae et intellectus spiritus consilii et fortitudinis spiritus scientiae et pietatis* [«Entonces saldrá un retoño del tronco de Jesé, y de sus raíces nacerá un descendiente. El Espíritu del Señor reposará sobre él: espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de ciencia y de temor del Señor»] (Is 11,1-2).

El árbol de Jesé y la cruz, de Pacino di Buonaguida

En 1305, Pacino di Buonaguida, artista de la escuela de Giotto, recibió el encargo de las clarisas de Monticelli de Florencia de realizar una tabla cuspidada que representara una fusión entre la historia de la cruz y el tan antiguo tema del árbol de la vida. El tema es típicamente franciscano y se inspira en las meditaciones del *Lignum Vitae* de San Buenaventura.

El resultado es una obra grandiosa: *una cruz, árbol de vida*, con 12 ramas y 47 medallones que relatan todo el Evangelio y culminan en la cima con la ciudad amurallada del paraíso. Si la primera rama habla de la Encarnación de Cristo, la duodécima habla de la Iglesia representada por la Virgen María, los Apóstoles y los ángeles y, por supuesto, por Cristo sentado a la derecha del Padre. Las otras ramas desarrollan: los evangelios de la infancia; el Bautismo; la vida pública de Jesús junto con sus milagros; los acontecimientos que conducen a la Pasión hasta llegar a la Última Cena; la traición de Judas y la entrega del Redentor; la traición de Pedro y el proceso de la condena de Cristo; la subida al Calvario y la agonía; el Señor crucificado, muerto y sepultado; el descenso a los infiernos y la aparición del Resucitado a los Apóstoles; la ascensión de Cristo y Pentecostés; la resurrección de los muertos y el juicio universal.

Por encima de las ramas del árbol de la cruz, en la punta, se contempla la gran escena de la Iglesia triunfante: mártires y santos son los testigos de la vida resucitada y, por tanto, se sientan en sus puestos para juzgar al mundo bajo el resguardo de Cristo y de su Virgen Madre.

Los iconos de la “Vid de Cristo”

La iconografía más antigua de *Cristo, vid verdadera*, se remonta al siglo XV cuando los iconógrafos bizantinos, al huir de una Constantinopla conquistada por los turcos, se refugiaron en la isla de Creta y en el monte Athos. De la meditación del texto de San Juan: «Yo soy la vid y vosotros los sarmientos» (cf. Jn 15,1-8), nació el ícono que representa una vid de cuyo tronco salen dos grandes sarmientos, símbolo de las dos naturalezas de Cristo, quien está bendiciendo en el centro. De los sarmientos parten doce verticilos (seis por cada lado) en cuyo interior aparecen los doce Apóstoles, imagen de la Iglesia.

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

Los íconos de Víctor en el Museo de Venecia

En el museo de íconos de Venecia pueden admirarse dos ejemplos del mismo iconógrafo, fechados en 1674, los cuales representan dos variantes del mismo tema. El primero sigue por completo el modelo bizantino, pero hace hincapié en el misterio de la Trinidad; de hecho, añade en la parte superior del ícono a Dios Padre y al Espíritu Santo colocados consecutivamente por encima del Cristo que bendice. El segundo, en contraste, más mariano, relea el misterio de la Iglesia a través del dogma de la Encarnación. En efecto, es María con el Salvador en brazos quien se sitúa en el centro de la santa vida.

La “Vid de Cristo” de la Capilla Suardi, fresco por Lorenzo Lotto

Parece que el tema de la unidad entre Cristo y los suyos surge, precisamente, a partir de una reflexión de la Iglesia en tiempos de persecución. Si esto ocurrió en el siglo XV a raíz de la invasión otomana de Constantinopla, así también sucedió en Trescore, Bérgamo, tras los acontecimientos relacionados con Lutero y la Reforma.

En los años 1523-1524, una repentina helada en pleno verano, plagas, inundaciones y tormentas habían destruido la zona de Bérgamo y ello dio crédito a los rumores —muy extendidos en la época— de un nuevo diluvio purificador. Tales calamidades parecían a la mayoría una señal de otras dificultades mucho peores que azotarían a la Iglesia. Por este motivo, Giovan Battista Suardi, un caballero bergamasco, decidió encargar a Lorenzo Lotto el fresco del oratorio de su casa de campo ubicada en Trescore (localidad situada a pocos kilómetros de Bérgamo). Para Suardi, las desgracias presagiadas por los astrólogos no debían atribuirse tanto a la decadencia del clero y a la relajación de las costumbres, sino al creciente favor que encontraban las herejías luteranas, ya condenadas por el Papa.

Giovan Battista Suardi y Lorenzo Lotto eran amigos e intercambiaban constantemente opiniones sobre cómo pintar al fresco la capilla familiar. Así nació una prestigiosa reedición de la “*Vid de Cristo*” que encuentra inequívocamente su fuente de inspiración en el texto de Juan: “*Ego sum vitis vos palmites* [Yo soy la vid, vosotros los sarmientos]” (Jn 15, 5). Antes de las renovaciones del siglo XIX, cuantos entraban en la capilla se encontraban con la inscripción, situada en la pared izquierda del edificio. La misma pared alberga un Cristo majestuoso, el *erchòmenos*, el que viene, que avanza victorioso mirando directamente a la cara de los fieles. De sus dedos parten varios verticilos que forman las figuras de santos, santas y doctores de la Iglesia. En el *clipeus* de cada extremo vemos a San Jerónimo y San Ambrosio intentando expulsar a unos herejes que pretenden saquear la Iglesia. Los sarmientos se extienden hasta el techo, sostenidos por una falsa pérgola poblada de serafines que sostienen pergaminos con citas bíblicas.

Así como cada altar donde se celebra requiere la piedra sagrada con las reliquias de los mártires, del mismo modo, Lotto, de acuerdo con Suardi, demuestra con el ejemplo de la vida de los santos que es verdad la abundancia de frutos y cosechas para quien sigue a Cristo. Detrás del Cristo-vid se desarrolla la historia de Santa Bárbara y de su martirio, una historia narrada en la cotidianidad más absoluta que asegura a los fieles la posibilidad, para todos, de imitar a Cristo hasta en el don supremo de sí mismos. En las otras paredes se cuenta la historia de Santa Brígida de Irlanda, profundamente vinculada, también en sus milagros, a la vida rural y, por tanto, es ejemplar para el lugar donde se levanta la capilla.

La sombra del agricultor divino, de Joos van Cleve

En el arte transalpino, una característica iconografía de San José labrador triunfó a lo largo de los siglos. San José recoge toda la herencia gloriosa del Antiguo Testamento y se convierte, a partir de la aceptación de la ma-

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

ternidad divina de María, en el gran patriarca del Nuevo, mereciendo, así, el título de patrono de la Iglesia universal. Aunque el título se remonta a 1870 con el decreto *Quemadmodum Deus* del papa Pío IX, el arte nunca ha parado de dejar constancia del papel de José como guardián de la Iglesia, presente *in nuce* en la Virgen María y en su divino Hijo.

Un hermoso cuadro de la Sagrada Familia pintado por Joos van Cleve, pintor holandés establecido en Aversa en las primeras décadas del siglo XVI, con acentos de Leonardo da Vinci representa a San José como un jardinero, sombra de ese *divino agricultor* que es Dios Padre. José, tal como labrador, lleva un sombrero de paja y con unas gafas lee atentamente un libro. La actitud es la del erudito conocedor de las Escrituras que, dejando atrás el trabajo y la granja, se asoma a la ventana de la casa de Nazaret, sorprendiendo a María en el momento de amamantar a Jesús. Aunque no se nos permite ver nada del libro de José, la lectura le instruye ciertamente en el misterio de su esposa y de su hijo Jesús: ciertos símbolos, en efecto, revelan la naturaleza y el destino de ese niño. Se ve, en primer lugar, un jarrón de vino. No una botella ni un cáliz, sino un jarrón, semejante al que, destinado a recoger la sangre de Cristo, aparece en las crucifixiones en manos de los ángeles. El Niño Jesús es la verdadera vid, que dispensará la verdadera sangre de la uva, es decir, su propia sangre, la bebida de la salvación eterna. En el alféizar de la ventana se ve también una naranja cortada, signo del fruto prohibido, cortado y comido por los progenitores, que causó muerte y dolor en el mundo. El cuchillo que un día hirió a Adán herirá ahora a Cristo, el nuevo Adán, pero de esa herida brotará una fuente de salvación de la que nacerá la Iglesia.

Jesús no parece consciente de la cruz que le espera, tan alegre está mientras nos mira a todos y se aferra al pecho puro de la Virgen Madre. El gesto, aunque común entre los pequeños, esconde una enseñanza: el pecho en la Biblia se refiere a las tablas de la Ley que alimentan al creyente con leche espiritual. El propio Mesías se alimentará de leche y miel hasta que aprenda

la dureza de la vida. La madre, sin embargo, al presentir el dolor de su hijo, baja los ojos mientras admira, casi distraída, una pequeña flor de columbina. Las columbinas también están pintadas en la tela detrás del trono de la madre. Éstas, con su gama de colores que va del rojo oscuro al púrpura, es un símbolo de la pasión. Bien mirado, San José tiene el hábito del monje campesino (fecundo y virgen como María) que, en el descanso del mediodía (la hora de la crucifixión), abandona temporalmente el trabajo para dedicarse a la oración, como hará la Iglesia a lo largo de los siglos.

EL EDIFICIO Y LA JERUSALÉN CELESTIAL

La Iglesia, arquitectura divina

Sería imposible, en estas pocas páginas, repasar cómo la arquitectura se ha inspirado en las numerosas imágenes bíblicas de la Iglesia para organizar el espacio y en él reflejar la Jerusalén celestial. Nos contentamos con comparar, a modo de ejemplo, dos arquitecturas: una románica y otra moderna.

Si la arquitectura bizantina, típica del entorno de Rávena, relata la austeridad de un edificio exterior que oculta (y al mismo tiempo revela) las verdades de la fe a los fieles del interior, la arquitectura románica se sitúa en los enfrentamientos con los pueblos bárbaros y, por tanto, expresa más claramente la *fortaleza* del reino de Dios capaz de vencer al enemigo.

La geometría mística de San Miniato al Monte

Un ejemplo eficaz es la basílica de San Miniato al Monte, obra maestra del románico florentino (1013). Las sólidas y poderosas formas cuadradas de su arquitectura expresan el orgullo de una fe que ha triunfado sobre el perseguidor; así, el juego de opuestos

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

(blanco y negro, como el emblema sienés) señala la capacidad del hombre, iluminado por Dios, para vencer las tinieblas con la luz de la gracia.

La fachada de San Miniato, aunque delata la conexión con los templos paganos (esto se aprecia en la primera capa, formada por arcos que sostienen una pronaos), sí que presenta continuas referencias a la victoria de Cristo sobre el mal y la muerte, como: el doble color del mármol, blanco y verde serpentino de Prato; las figuras geométricas del círculo y el cuadrado; el simbolismo de la cruz y el simbolismo numérico del cuatro, el ocho y el tres.

La parte central del segundo nivel de la fachada se caracteriza por una loggia tetrástila ideal sostenida por cuatro pilares que la dividen en tres partes. Este recurso crea un diálogo inmediato con el interior de la basílica, organizada (como las basílicas romanas) en tres naves. En el ámbito cristiano, si el número tres hace referencia a Dios y al Misterio trinitario, el número cuatro -o la figura geométrica del cuadrado- simboliza la dimensión humana y la violencia (las cuatro coordenadas terrestres, verbos y expresiones como descuartizar, decir cuatro, cuartear, etc.). En las basílicas románicas, el cuadrado circunscribe el círculo, símbolo de la eternidad, mientras que el círculo, a su vez, contiene la cruz, que es tanto signo de la pasión del Salvador como revelación de su gloria. Este simbolismo tenía la misión de narrar el *kèrygma*: el mal y la muerte (el cuadrado) no podían transgredir la vida que es Cristo (el círculo), que se manifestó a través del poder de su cruz.

La Iglesia es así *el edificio que educa* acerca de esta poderosa vía de salvación inaugurada por Cristo y seguida por los testigos de la fe, los mártires, precisamente como San Miniato. La continuidad entre exterior e interior está asegurada por los mismos símbolos, enriquecidos por la figura del rombo, figura geométrica formada por dos triángulos isósceles (otro símbolo trinitario). En el interior de la basílica, el mármol blanco y verde serpentino rodean y realzan el gran mosaico con la imagen de Cristo Pantocrátor.

El Misterio ofrecido a todos en la Sagrada Familia, de Antonio Gaudí

Con un salto de ocho siglos, en 1882, el arquitecto Antonio Gaudí inicia la construcción de la Sagrada Familia, un imponente *templo expiatorio* destinado a una nueva área urbana periférica de Barcelona. Casi anunciando el creciente abandono de la fe, Gaudí diseñó su obra presentando los misterios de la fe, en este caso, los misterios del rosario en el exterior, mientras que el espacio arquitectónico interior está totalmente inspirado en la naturaleza. En efecto, las columnas de la basílica recuerdan a los troncos de los árboles de un bosque (tema muy apreciado por el artista) en cuyas copas hay medallones luminosos que representan a los Apóstoles, protagonistas de la nueva creación inaugurada por Cristo. Los transeúntes distraídos, o quizás desatentos a los temas de la fe, son así educados sobre el Misterio a través de ciertas inscripciones que recorren las agujas de la iglesia relativas a las partes fundamentales de la liturgia de la misa: *Gloria in excelsis Deo; Sanctus; Hosanna...*, y a través de escenas de la vida de Cristo y de su Virgen Madre que adornan las fachadas del edificio.

Aunque no pudo ser completado por el artista debido a su trágica muerte, gracias al minucioso proyecto que dejó tras de sí, el conjunto arquitectónico sigue construyéndose hoy en día con fidelidad a la inspiración inicial, lo que lo convierte en una expresión viva (como lo fue para muchas catedrales medievales) de la Iglesia *semper reformanda*, pero, al mismo tiempo, fiel al proyecto original.

LA IGLESIA JERUSALÉN *FICTA*

La Jerusalén celestial es la base de muchas otras obras de arte que muestran un feliz y hábil entrelazamiento de expresiones de arte, verdades de fe y exigencias de la liturgia.

El “Políptico del Cordero” y las gemas de la Jerusalén celestial

En el Flandes del siglo XV, los hermanos Hubert y Jan van Eyck, inspirados por el 1 de noviembre, fiesta de Todos los Santos, crearon una fascinante obra conocida como el *Políptico del Cordero* (1420-1432) para la catedral de San Bavón de Gante. Si los tonos oscuros y opacos del políptico cerrado enseñan a los fieles la dramática condición del “todavía no” de la fe, la súbita apertura de las puertas revela la promesa cierta del “ya”. En efecto, al abrirse, el políptico desvela un resplandor de formas y colores que narran la belleza de la *Jerusalén del cielo*. Un estudio de profundidad ha revelado que los colores utilizados y su disposición provocan a la vista el mismo efecto cromático que las piedras preciosas con las que, según el Apocalipsis, está construida la ciudad celestial.

El registro superior del interior del políptico muestra a ángeles músicos, a la Virgen María y a San Juan Bautista sentados en un trono y adorando a Dios Padre quien, según la

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

tradición medieval, tiene el rostro mismo de Cristo («El que me ve a mí, ve al Padre», Jn 12, 45). Sólo Adán y Eva permanecen envueltos en la oscuridad de los tonos marrones utilizados para el políptico cerrado, recordándonos esa culpa original por la que, sin embargo, surgió la historia de la salvación.

En el registro inferior, la procesión de santos y beatos, inmersa en un extraordinario panorama que representa la ciudad de Gante con sus iglesias y catedrales, se dirige procesionalmente hacia la Santísima Trinidad. En el panel central del registro inferior aparecen el Espíritu Santo y el Cordero, de pie e inmoldado, emblema que da nombre al políptico. El cortejo procesional está formado por ocho grupos: en el panel de la izquierda, los justos jueces y los caballeros de Cristo; en el panel central, en el sentido de las agujas del reloj: profetas y patriarcas; confesores de la fe; vírgenes y monjas; apóstoles y mártires; en el panel de la derecha, ermitaños y peregrinos. Ocho grupos que representan a quienes, en su vida, realizaron las ocho bienaventuranzas.

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

La Última Cena de Leonardo da Vinci, Jerusalén ficta

Otra *Jerusalén ficta*, pero íntimamente ligada a la vida cotidiana de los fieles, concretamente a la de los frailes dominicos, es la *Última Cena* de Leonardo da Vinci. El fraile del siglo XVI que entró en el refectorio del complejo de Santa María de las Gracias, en Milán, se encontró observando una gran sala, bastante similar a la que él se encontraba, pero en un piso superior, según el evangelio. El piso superior, donde tuvo lugar la Última Cena, denota no sólo la exclusividad de la estancia (sólo los más ricos poseían una casa de dos pisos), sino también el carácter místico de aquella comida.

Así, en la sala de la Última Cena, Leonardo da Vinci refleja el banquete celestial prometido por Cristo en la *futura Jerusalén*.

La estancia pintada por Leonardo es, de hecho, una gran habitación decorada con alfombras multicolores que ocultan cuatro aberturas a cada lado. Al fondo, tres grandes fuentes de luz —una puerta detrás de Jesús y dos ventanas detrás del grupo de Apóstoles— permiten vislumbrar un cielo azul despejado. El artesonado está dividido en 36 paneles. El juego numérico con su simbolismo es evidente: vemos, en efecto, la sucesión continua de los números tres, cuatro y doce. Tres son las aberturas del fondo, cuatro las puertas laterales, es decir, $3 \times 4 = 12$; pero también doce aberturas reales: 3 ventanas + 8 puertas laterales + 1 gran abertura ideal delante de la mesa = 12. El número tres marca entonces cuatro veces la agitación rítmica de los Apóstoles y la figura de Jesús es también piramidal. El tres alude claramente al misterio de la Trinidad, mientras que el número cuatro (los puntos cardinales, los elementos cósmicos: aire, agua, tierra y fuego) es el número del hombre. El techo con el juego de cuadrados repetido treinta y seis veces, es decir, 12×3 , se cierne sobre el cenáculo, indicándolo claramente como el lugar de la revelación del Misterio de Dios y del hombre, revelación que tiene lugar en el contexto de un banquete.

Esta sala con sus alfombras de flores multicolores (ocho en número, evocando así el octavo día) es, pues, el *hortus conclusus*, el jardín del Edén que, una vez sellado, ha abierto ahora sus puertas al hombre inmerso en las tinieblas de la historia. La multiplicación de panes y copas sobre la mesa, los diferentes frutos simbólicos, denuncian el despliegue del banquete escatológico anunciado por los profetas y ofrecido a todos los pueblos, banquete que es también el viático dado aquí y ahora, acompañando a la humanidad de todos los tiempos hacia la salvación.

LA IGLESIA, CUERPO MÍSTICO DE CRISTO

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

La Disputa del Santísimo Sacramento, de Rafael

La concreción del Cuerpo que es la Iglesia, experimentada por el creyente, queda espectacularmente plasmada en el fresco de la llamada “Disputa del Santísimo Sacramento”. Para los contemporáneos de Rafael, el impacto de la grandiosidad del cuadro debió de ser estremecedor. Las figuras de tamaño natural ocupan la mayor parte del campo visual de la sala implicando al espectador en la “disputa” y en la contemplación suscitada por el misterio de la fe. Un efecto similar al que, mucho más tarde, haría posible el cine. La orquestación de las figuras ha sido calificada de *paisaje de hombres* (Sergio Ortolani, *Raffaello*, Bérgamo 1942), pero podría llamarse aún mejor “arquitectura de hombres”.

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

Rafael Sanzio llegó a Roma en 1508 a la edad de 25 años. Su belleza física y la amabilidad de su carácter, así como su amistad y parentesco con Bramante, le dieron su fortuna: rápidamente se convirtió en el pintor más importante de Roma, eclipsando incluso la fama de Miguel Ángel Buonarroti. El fresco de la Disputa se encuentra hoy en la Estancia del Sello o *Stanza della Segnatura* en italiano (1508-1511), nombre que recibió la sala más tarde, cuando la cámara albergaba el tribunal eclesiástico. Cuando Rafael la pintó, serviría como biblioteca privada de Julio II. Las figuraciones de esta sala pretenden demostrar la continuidad entre el pensamiento antiguo y el cristiano a través de las alegorías de lo “bello” (Parnaso), lo “bueno” (las virtudes) y lo “verdadero”. El cuadro ilustra precisamente la tendencia hacia lo verdadero, efectuada por la teología. Para la realización de este fresco, Rafael hizo un número considerable de dibujos preparatorios (40 han llegado hasta nosotros, pero debieron de ser muchos más), probablemente justificados por el hecho de que el pintor de Urbino no estaba familiarizado con el trabajo a gran escala.

De la custodia emergen círculos cada vez más extensos: el círculo dorado alrededor de la paloma, los rayos de Cristo, la corona de querubines sobre la que descansa el Padre y, por último, el arco que encierra el propio fresco. La bóveda celeste, con sus láminas doradas, se asemeja al ábside de una iglesia. A lo largo, figuras del Nuevo y del Antiguo Testamento ocupan toda la parte inferior del espacio con una grandiosa simplicidad arquitectónica. En primer plano, una balaustrada, a la izquierda, se muestra una construcción similar a la de la derecha, insertada para enmascarar la presencia del marco real de la puerta que rompe la regularidad de la composición. Toda la escena está encerrada en una estructura arquitectónica que da unidad y armonía a toda la composición y sugiere la idea de una majestuosa bóveda que conduce al presbiterio. El suelo, visto en perspectiva según las leyes normales de la vista, conduce al misterio de la Eucaristía: no se trata de una aparición ni de un milagro: la “revelación” es perfectamente lógica, la razón y la teología no pueden sino confirmarla.

La imagen de este espacio universal está construida, equilibrada como la arquitectura de Bramante (Carlo Argan Giulio, *Storia dell'Arte italiana*, Florencia 1968); la verdadera Iglesia para Rafael está compuesta de miembros vivos y no hay diferencia entre la Iglesia como institución y la Iglesia como realidad material. Las tres zonas del cuadro trazan sus límites: en la parte inferior *la Iglesia militante*, en el centro *la Iglesia triunfante* en torno a Cristo, María y San Juan Bautista, en la bóveda el Padre entre ángeles y querubines.

Sorprende que en el primero de los dibujos falten por completo el altar y el Santísimo Sacramento. Probablemente sucedió que al trabajar en las figuras de la zona inferior y remitiéndose a los modelos leonardescos cuando Rafael se dio cuenta de la ausencia de un punto focal en esta zona. La inserción del altar con la custodia fue una brillante solución que, al resolver un problema formal, dio mayor coherencia al contenido religioso.

Precisamente tal dinámica en la composición del fresco parece mostrar la estrecha unidad entre el cuerpo de Cristo y la Iglesia. La Iglesia hace la eucaristía y la eucaristía hace la Iglesia: el vínculo inseparable entre Cristo y la Iglesia es el Santísimo Sacramento, el lugar donde se significa y se produce la unidad entre la cabeza y el cuerpo.

Se ha discutido, entre los estudiosos, si esta escena de Rafael representa verdaderamente una disputa, como la definió Vasari, o en cambio el triunfo de la Eucaristía que teólogos y doctores señalan, aceptando la evidencia de lo que habían teorizado en sus sutiles tratados. Lo cierto es que aquí se defiende la “evidencia” de la presencia real de Cristo en el misterio del altar: así lo confirman las líneas de perspectiva del suelo que —como se ha dicho— conducen “naturalmente” la mirada hacia la Eucaristía, misterio que la razón sólo puede comprender y explicar a través de la fe y la adhesión a la Palabra de Cristo. Orar dentro de la Iglesia, apoyándose en su rica Tradición (bien representada en el fresco a través de padres y doctores), conduce a la verdad completa. La verdad, a su vez, impulsa al creyente a intensificar la

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

oración por la unidad de la Iglesia, cuyas divisiones restan eficacia al anuncio del Evangelio.

Al incluir a grandes maestros y teólogos entre las figuras de la Iglesia militante, Rafael ha fusionado hábilmente a santos del pasado y a sus contemporáneos en una sola. A la izquierda, por ejemplo, aparecen artistas como Bramante (como la persona inclinada sobre la balaustrada) y Fra Angelico (con hábito dominico). El apuesto joven rubio, que con un gesto sencillo señala la verdad incuestionable del misterio eucarístico, podría ser un retrato de Francesco Maria della Rovere, heredero del ducado de Urbino. Hacia el altar, sentado en un banco de mármol, encontramos a Julio II como Gregorio Magno (sin barba), junto al cual está sentado San Jerónimo. A la derecha, en cambio, identificados en la base de las inscripciones de las aureolas, encontramos (de izquierda a derecha): San Ambrosio, San Agustín (sentados), Santo Tomás de Aquino, el Papa Inocencio III, San Buenaventura de Bagnoregio, en el intento de leer al Papa Sixto IV, el tío de Julio II y Dante Alighieri. Detrás de Dante podía verse, semioculta, la cabeza encapuchada de Savonarola, hacia quien Julio II mostraba abierta simpatía. Con esta fusión de santos de “ayer” y sus contemporáneos, el artista remarca la continuidad entre los grandes del pasado y los santos del presente. Todos forman parte de la única Iglesia de Cristo. La fe en la comunión de los santos debe producir una toma de conciencia de la importancia de la oración mutua. Ya el apóstol Santiago afirmaba: “Orad unos por otros para salvaros” (cf. St 5,16). No sólo son santos los ya canonizados por la Iglesia, sino que hay una Iglesia santa en camino, peregrina en la tierra, que se alimenta de la oración mutua para alcanzar la plena madurez en Cristo.

El Gólgota de Jasna Góra, por Jerzy Duda-Grac

En el marco histórico y religioso del santuario de Nuestra Señora de Jasna Góra (Polonia), se puede contemplar una de las más bellas reinterpretaciones

del Vía Crucis a la luz de la agitada historia del siglo XX. El artista Jerzy Duda-Gracz, nacido en Częstochowa en 1941 y fallecido en Łagów en 2004, decidió –tras su conversión, que se produjo durante la primera visita de Juan Pablo II a Polonia (1979)– crear y donar un Vía Crucis de tamaño natural al santuario polaco. En nada menos que dos estaciones, la aguda mirada del artista, pero sobre todo de los fieles, representa a la Iglesia como *Cuerpo de Cristo*.

En la 15ª estación, dedicada a la resurrección, Cristo vivo asciende hacia su Padre y nuestro Padre, su Dios y nuestro Dios, en el aliento gozoso de la tela sindónica. El triunfo de Cristo sobre la muerte destaca sobre la multitud interminable que llena la plaza del santuario de Częstochowa. Es la Iglesia de los hombres, es la catedral del pueblo de Dios. El Cuerpo mismo de Cristo está constituido por ese *Cuerpo que es la Iglesia*. La resurrección de Cristo no es un asunto personal, el destino privilegiado del Hijo de Dios, sino que es gracia compartida por el hombre, por todo hombre, que entra en el cuerpo santo de la Iglesia. La vestidura de Cristo resplandece de gracia como la vestidura de los mártires de todos los tiempos. Cristo, en la mayor parte de las estaciones del Vía Crucis, no tiene pies: nosotros somos sus pies. Nosotros, que caminamos aquí y ahora, en nuestro personal Vía Crucis, marcados por el testimonio de los que nos han precedido y por la gracia de nuestro Redentor.

En la 18ª estación, Cristo, ascendiendo al cielo, es tan impalpable en su transparencia que desaparece. Del santuario se ve claramente la ventana donde está representada Nuestra Señora de Częstochowa, situada sobre la explanada donde Juan Pablo II celebró durante su visita y donde tuvo lugar la conversión del propio artista. La multitud interminable de creyentes se asemeja a la visión apocalíptica de los ciento cuarenta y cuatro mil llamados a la salvación. Su meta es Cristo, que se eleva sobre ellos sin que nadie se dé cuenta. La meta ya está ahí, está presente entre nosotros, pero no la vemos, nuestros ojos están como nublados por el dolor, por la tibieza del relativismo

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

que hace incierto el camino. Y, de hecho, parece imposible avanzar tan terriblemente presionados. Cristo, en su ascensión, cierra los ojos: por una parte, retiene nuestra mirada para que cada miembro de la Iglesia tenga presente la palabra de los ángeles dada a los Apóstoles el día de la Ascensión: «Hombres de Galilea, ¿por qué estáis mirando al cielo? El compromiso de la fe está aquí en la tierra» (cf. Hch 1,11); por otra parte, Jesús mantiene los ojos cerrados para no ver ese mal que provocaría, una vez más, una dramática e irremediable separación de los hombres de su Padre. Cierra los ojos porque, si es verdad que “el que le ve, ve al Padre”, también es verdad que lo que él ve, lo ve también el Padre. El Padre ve el mundo transfigurado por el ofrecimiento de Cristo, por su victoria sobre el pecado y la muerte y por la victoria de tantos, santos y mártires, que con Él hacen más luminoso el cielo de este mundo. También aquí, como en la 15ª estación, la vestidura irisada del Resucitado se funde e identifica con la multitud de fieles que abarrota la gran plaza de la basílica.

El Maestro de Westfalia y la Pentecostés eucarística

Es el Espíritu Santo quien obró la transformación de los Apóstoles tras los acontecimientos de la Pascua, y sigue siendo el Espíritu quien mueve a la Iglesia peregrina a través del tiempo y quien, a pesar de las luchas y divisiones causadas por el pecado, la mantiene unida en la diversidad de carismas y dones.

Una Pentecostés en particular representa este Misterio a través del pincel de un miniaturista anónimo, conocido como el Maestro de Westfalia. El fuego no se representa directamente, sino que “reina” sobre las vestiduras de los Apóstoles y el manto de María. Enfatiza los rayos que parten del centro del panel, donde se desliza el Espíritu Santo, sosteniendo el Santísimo Sacramento en su pico. Este artista consigue expresar el vínculo profundo entre el cenáculo de la Última Cena y el cenáculo de Pentecostés: la Iglesia está reunida por un Cuerpo divino donde arde el Espíritu. La raíz y la linfa

de esta verdad son los Apóstoles, a quienes este artista muestra estrechamente unidos también en sus posturas y en sus miradas todas convergentes hacia un centro. Ellos fueron los primeros destinatarios de esos dones espirituales que edifican la Iglesia (cf. LG 8).

Aquel fuego de la caridad que Cristo vino a traer con su pasión se cumple aquí, en esta mesa: la fuerza del alimento ofrecido por Jesús en su Cuerpo puede incendiar el mundo entero con su propio amor.

LA IGLESIA ESPOSA

El fascinante tema de la “Iglesia esposa” cierra eficazmente la revisión de las imágenes de la Iglesia en LG 6-8.

Una Pentecostés a lo femenino, por Jean Restout

Con una intuición muy afortunada, Juan Pablo II, en su carta a las mujeres, *Mulieris Dignitatem*, llama a la eucaristía sacramento del Esposo y de la Esposa. Junto a la dimensión magisterial o petrina de la Iglesia, la dimensión femenina o mariana, tan subrayada hoy en día, ya asomaba sorprendentemente en un cuadro de Jean Restout. El artista francés, marcado por el clasicismo barroco y que vivió en el siglo XVIII (1692-1768), nos ofrece una poderosa imagen del cenáculo que fue escenario de la venida del Espíritu Santo.

En una época en la que las mujeres no tenían ningún acceso al presbiterio y en la que no era fácil acercarse a la Virgen a la eucaristía y al altar, la libertad compositiva y simbólica adoptada por Restout es desconcertante. La Virgen y el altar son uno, ella está en el centro de la composición; es el eje central de la basílica que acoge al grupo de discípulos. Incluso parece, para Restout, que la Virgen y los discípulos del Señor son los primeros en recibir la luz deslumbrante del Espíritu que

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

irrumpe desde lo alto. En el altar, de hecho, hay mayoría de mujeres. Los Apóstoles se sitúan alrededor y ocupan el presbiterio. Sin duda, María es vista aquí como el ícono de la Iglesia naciente, mientras que los hombres son los intérpretes y difusores de este Misterio.

Incluso en las formas estilísticas, alejadas de la sensibilidad moderna, hay una intuición profética: la dimensión mariana es, junto con la dimensión petrina, indispensable para la Iglesia. Los últimos papas han mantenido con valentía un diálogo cada vez más fecundo con el mundo femenino de la Iglesia. Sin embargo, hoy no es difícil caer en cierto feminismo, aunque se llame cristiano. El misterio y la belleza de la mujer, evidentes en el cuadro de Restout, han de ser ese puente de comunión y alianza entre Dios y el hombre. En este sentido, las palabras que cierran el último libro de la Biblia son misteriosas, pero muy actuales: *el Espíritu y la Esposa* dicen: “¡Ven, Señor Jesús!”. Quien escucha repite: “¡Ven!” (cf. Ap 20,22). El tiempo presente es, pues, el tiempo de la Iglesia-Esposa.

Coronación de la Virgen en Santa María en Trastevere (siglo XII)

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

En el mosaico, la Virgen Madre está sentada junto a Cristo. Él la abraza mostrándole el libro abierto con la inscripción: *Veni electa mea et ponam in te thronum meum* [«Ven mi elegida y pondré en ti mi trono»]. María, que lleva la corona en la cabeza, responde con las palabras del Cantar de los Cantares (Cant 2,6): *Leva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me* [«Su mano izquierda está bajo mi cabeza y su mano derecha me abrazará»].

Sobre la cabeza de Jesús está la mano del Padre que sostiene la corona de la victoria, mientras señala al Hijo como victorioso. Él, como atestigua el

Apocalipsis, es el Alfa y la Omega: dos letras situadas a ambos lados de la cruz que se alza en el centro del arco triunfal. A su lado, siete candelabros, símbolo apocalíptico de las siete iglesias. A continuación, los símbolos tramorfos de los evangelistas Mateo y Juan y de dos profetas del Primer Testamento: Isaías y Jeremías.

Queda, pues, muy claro que el honor tributado a María, Virgen y Madre, se convierte también en signo y motivo para tributar honor a la Virgen Madre Iglesia, heredera de las promesas hechas a los patriarcas y profetas. Así lo afirmaba el monje cisterciense Isaac della Stella (1100-1169):

Por tanto, en las Escrituras divinamente inspiradas, lo que se dice en general de la Virgen Madre Iglesia se entiende singularmente de la Virgen Madre María; y lo que se dice de modo especial de la Virgen Madre María se entiende en general de la Virgen Madre Iglesia; y lo que se dice de una u otra puede entenderse indistintamente de una u otra. El alma individual fiel puede ser considerada también como esposa del Verbo de Dios, madre, hija y hermana de Cristo, virgen y fecunda. Por eso se dice en general para la Iglesia, de modo especial para María, en particular también para el alma fiel, por la misma Sabiduría de Dios que es el Verbo del Padre: «Entre todos éstos busqué lugar de reposo y en la heredad del Señor me establecí» (cf. Eclo 24, 12).

El Cristo y la Esposa, de Marc Chagall

El tema de la *Iglesia-esposa* hunde sus raíces en el tema, muy querido por Israel, del Sabbat. Un cuadro de Marc Chagall, judío ruso que vivió en el siglo XX, fusiona sorprendentemente ambas simbologías. El lienzo se titula *Cristo sobre el puente* y pertenece a una colección privada; no se sabe nada de quién encargó la obra. Sin duda, el tema del crucifijo no era nuevo para el

artista. Marc Chagall, fiel a su tradición judía, trabajó en la reconstrucción de varias vidrieras de las grandes catedrales cristianas arruinadas por los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial. Así conoció, aún más de cerca que en su juventud, la experiencia de la fe cristiana al trabajar mano a mano con artistas vidrieros cristianos.

La guerra había terminado hacía cinco años cuando Chagall pintó este lienzo, pero los horrores que trajo consigo lo llevaron a teñir todo de púrpura. Cristo en el *talled*, el manto de la oración sinagoga, encarna los sufrimientos del pueblo de Dios. Es el siervo sufriente de YHWH que carga sobre sí el pecado del mundo. Del borde derecho de la tela emerge un hombre lastimero que quiere bajar a Jesús de la cruz. Su escalera es precaria, inclinada hacia un lado, y no mira hacia el crucificado. Mira hacia el violínista, o hacia el puente con los amantes, o hacia la barca de una vida que sigue su curso. Siguiendo esta mirada, comprendemos cómo Cristo es el amor encarnado que ha vencido al pecado, tendiendo así un “puente” de comunión entre Dios y el hombre: él es el supremo y eterno “*ponte-fice*” (*pontem facere*) y la barca de la vida, de toda vida humana, gracias a él conoce un embarcadero de salvación y de paz.

Chagall está tan seguro de que la belleza y el amor salvarán al mundo, está tan seguro de que aquí reside el secreto de la Pascua, tanto judía como cristiana, que sumerge en el púrpura del dolor una luz muy blanca. Cristo no está solo en la inminente hora de la pasión. La esposa está con él, abrazada a su propia cruz lo besa, reparando así el gélido beso del traidor. Para Israel, que se concibe a sí mismo como masculino, la esposa es el *Sabbat*, es el Mesías mismo que viene al encuentro del pueblo para introducirlo en el gran sábado del *shalòm*. En la tradición cristiana, la esposa es la Iglesia, el pueblo de Dios que espera fielmente el regreso, esta vez glorioso, de Cristo-Mesías. Dos perspectivas diferentes se encuentran en el cenit de la historia: la esposa anuncia el cumplimiento del tiempo. Amanecerá sobre las tinieblas de la historia, amanecerá la hora de las bodas entre Dios y su pueblo.

IGLESIA SANTA, CATÓLICA Y APOSTÓLICA

El número 8 de *la Lumen Gentium* cierra la ronda de imágenes de la Iglesia haciendo de ella un retrato extraordinario por su concisión. La Iglesia es santa, aunque esté formada por hombres pecadores; la Iglesia es católica porque abarca pueblos de toda lengua, raza y etnia; finalmente, la Iglesia es apostólica porque su existencia, fundada sobre la roca de Pedro, es la del anuncio de la salvación.

El “Lavatorio de los pies”, de Sieger Köder

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

A la hora del atardecer, la sombra de las alas del *shekinàh* envuelve el cenáculo. Ya se ha partido el pan y se ha derramado el vino. La cena, la última Pascua del Salvador, está en marcha. En esta hora solemne, narra el evangelista Juan, Cristo se levantó de la mesa y, ensuciándose las manos que había lavado en las abluciones rituales, comenzó el lavatorio de pies. Cristo se ensucia las manos con nosotros y hace de

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

este gesto un ritual, una liturgia. Köder, de hecho, viste a Cristo con el *talled*, el manto litúrgico de la oración judía, por lo que Pedro se escandaliza. El artista pinta a Jesús y a Pedro como un solo cuerpo. Imposible ver al uno sin el otro. Köder remarca así cómo Cristo y la Iglesia son uno. *No hay Cristo sin la Iglesia de Pedro*, ni puede haber Iglesia sin Cristo. En el cuadro, el rostro de Jesús no puede verse y está oculto en el regazo de Pedro. Y si con una mano el Apóstol exclama: “¡Nunca me lavarás los pies!” (Jn 13,8), con la otra, aferrado a su Señor, parece decir: “¿A quién iremos, Señor? Sólo Tú tienes palabras de vida eterna” (Jn 6,69). Es precisamente la fuerza de la pregunta de Pedro lo que nos hace mirar a nuestro alrededor, entre el pan partido y la alfombra azul, el color del Misterio. Aquí se abre un telón maravilloso: el rostro de Jesús resplandece en el agua de la jofaina, manchada por los pies de Pedro. La Iglesia es santa, pero los hombres de la Iglesia, siguiendo el ejemplo de Pedro, van por el mundo con una jofaina llena de agua manchada con sus pecados, diciendo: «Hemos sido salvados, hemos sido perdonados: en la jofaina de nuestra miseria brilla un rostro de misericordia».

Obras de misericordia

Al fin y al cabo, las obras de misericordia, espirituales y corporales, son, después de la proclamación del *kérygma*, la esencia misma del anuncio evangélico (cf. LG 8). No tendríamos mucho de dónde elegir si quisiéramos narrar cómo el arte ha narrado las obras de misericordia.

¿Cómo no pensar en la institución del “hospital”, un lugar de acogida para los jóvenes y ancianos menos afortunados? En el hospital de Santa María del Ceppo, en Pistoia, por ejemplo, hay un frente de cerámica que ilustra admirablemente las obras de misericordia de la Iglesia.

Anónimo Veneciano: las obras de misericordia y el Juicio Universal

Entre las muchas pinturas que se podrían contemplar hay una, situada en Bassano del Grappa, que resulta especialmente interesante. El artista, un anónimo de la escuela veneciana del siglo XVII, aunque pinta una Iglesia empeñada en intervenir en el tiempo y en la historia, revela cómo en realidad es Cristo quien trabaja en ella, haciéndose presente allí donde hay un verdadero acto de caridad. En el marco de un pórtico de siete arcos, en efecto, se agolpan los hambrientos, los sedientos, los peregrinos, los desnudos, los enfermos, los encarcelados y los moribundos: todos son atendidos, acogidos, visitados y enterrados. Son los cristianos los que actúan en cada situación concreta, pero siempre es Cristo el que está presente; enmarcado en cada arco, aparentemente invisible a los ojos de los hombres que realizan sus actividades caritativas. Es claramente visible para quienes, contemplando la obra, aprenden cómo Cristo está presente en cada gesto de caridad realizado por la Iglesia.

En la parte superior del cuadro, por encima de los arcos, Cristo Juez contempla la escena rodeado de la Virgen Madre, el Bautista, ángeles y santos. El Salvador sostiene una espada por un lado y un lirio por el otro: la *verdad* y la *misericordia* serán los criterios del juicio final. Los que han usado la misericordia encontrarán misericordia.

La Mater Misericordiae en la Ópera del Bigallo de Florencia

Un fresco del siglo XIV, de 1432, de la escuela de Bernardo Daddi, en el edificio de la Ópera del Bigallo, antigua sede de la Misericordia, cierra nuestro recorrido por las imágenes de la Iglesia mencionadas en *Lumen Gentium* en los números 6-8.

En Florencia existía una compañía dedicada a Nuestra Señora de la Misericordia, fundada nada menos que por el Hermano Pedro de Verona,

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

conocido hoy como San Pedro Mártir. El Hermano Pedro, que procedía de una familia cátara, se convirtió e ingresó en la Orden de Predicadores. Tenía, pues, la misión de instruir, a cátaros y lejanos, en la verdadera fe y de ayudar a los pobres y huérfanos. En su salón de audiencias, quisieron crear un fresco dedicado a la *Mater Misericordiae*; debía ser representativo de su identidad y de su finalidad caritativa. Más tarde, la compañía se unió a la cofradía de Bigallo (llamada así por el nombre de su sede original, probablemente derivado del topónimo *bivius galli*); de ahí que hoy el fresco se conozca como Nuestra Señora del Bigallo.

La iconografía de Nuestra Señora de Bigallo ve la imagen de María superpuesta a la de la Iglesia católica con las actividades caritativas de sus miembros. La figura hierática de una mujer con mitra es *una alegoría de la Madre Iglesia* que, fiel a su Señor y siguiendo el ejemplo de la Virgen María, dedica su vida a *las obras de misericordia espirituales y corporales*. Sobre la mitra, tocado del obispo, signo de la ortodoxia de la fe, se alza una pequeña Tau, la última letra del alfabeto hebreo que Dios estampó en la cabeza de Caín para protegerlo del mal. La letra, de color rojo sangre, era un signo claro de la oferta de ayuda de la cofradía hacia todos, sin más condiciones que la libre aceptación del abrazo maternal de la Iglesia. La Virgen lleva otros signos de su dignidad sacerdotal: una amplia capa y una estola, sobre las que están pintados once medallones que resumen las obras de misericordia de la cofradía. Bajo la capa se puede contemplar la vista más antigua de Florencia, en la que se reconocen el baptisterio y la fachada incompleta de Santa María de las Flores.

Las inscripciones, en letras lombardas, educan ante todo en la fe, como haría una madre con sus hijos. La primera referencia al Evangelio es el texto de Mateo 25, texto que está en la raíz de la lista de obras de misericordia elaborada por la Iglesia; en particular, se cita el versículo 34: “Venid, benditos de mi Padre, heredad el reino preparado para vosotros desde la fundación del mundo”. Siguen los llamamientos a la observancia

de los mandamientos divinos: adorar a Dios; recordar el domingo; honrar al padre y a la madre; no robar; no levantar falsos testimonios; no codiciar mujeres ni bienes ajenos. Por último, se ilustran las verdades de la fe: la Encarnación; el Bautismo; la Eucaristía; la Confirmación; la Penitencia; la Extremaunción y el Juicio Final.

A los pies de la Virgen, como en la iconografía de *la Mater Misericordiae*, se agolpa un pueblo arrodillado: es una pequeña multitud dividida, como en las naves de una iglesia, entre hombres y mujeres. La descripción de sus fisonomías, vestimentas, tocados y peinados se realiza con tal meticulosidad y precisión que es posible reconocer el papel y la categoría de cada individuo. Encontramos: aristócratas; mercaderes; notarios; jóvenes y viejos; ricos y pobres; mujeres elegantes y plebeyos. Todos ellos, sin embargo, temerosos de Dios, es decir, herederos de esa Iglesia que, como expresa LG 8, «reconoce en los pobres y en los que sufren la imagen de su fundador» y se preocupa de aliviar su indigencia buscando en ellos el servicio a Cristo.



LUMEN GENTIUM 6-8

Imágenes de la Iglesia

6. Así como ya en el Antiguo Testamento la revelación del Reino se presenta a menudo en figuras, también ahora la naturaleza íntima de la Iglesia se nos da a conocer a través de diversas imágenes, tomadas de la vida pastoral o agrícola, de la construcción de edificios o incluso de la familia y los esposos, y que ya se encuentran esbozadas en los libros de los profetas.

En efecto, la Iglesia es un redil, cuya única y necesaria puerta es Cristo (cf. Jn 10,1-10). Es también un rebaño, del que Dios mismo ha anunciado que sería el pastor (cf. Is 40,11; Ez 34,11ss.), y cuyas ovejas, aunque gobernadas por pastores humanos, son sin embargo conducidas sin cesar a los pastos y alimentadas por Cristo mismo, buen pastor y príncipe de los pastores (cf. Jn 10,11; 1Pe 5,4), que dio su vida por las ovejas (cf. Jn 10,11-15).

La Iglesia es la heredad o campo de Dios (cf. 1 Co 3,9). En ese campo crece el olivo milenario, cuya raíz santa fueron los patriarcas y en el que ha tenido y tendrá lugar la reconciliación de judíos y gentiles (cf. Rom 11,13-26). Fue plantado por el agricultor celestial como vid elegida (Mt 21,33-43, par.; cf. Is 5,1ss.). Cristo es la vid verdadera, que da vida y fecundidad

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

a los sarmientos, es decir, a nosotros, que por medio de la Iglesia permanecemos en Él, y sin Él no podemos hacer nada (cf. Jn 15,1-5).

Más a menudo aún, la Iglesia es llamada el edificio de Dios (cf. 1 Co 3,9). El Señor mismo se comparó con la piedra que desecharon los constructores, pero que se convirtió en la piedra angular (Mt 21,42 par.). Sobre ese fundamento, la Iglesia es edificada por los Apóstoles (cf. 1 Co 3,11) y recibe de él estabilidad y cohesión. Este edificio es llamado de diversas maneras: la casa de Dios (cf. 1 Tim 3,15), en la que habita su familia, la morada de Dios en el Espíritu (cf. Ef 2,19-22), la morada de Dios con los hombres (cf. Ap 21,3), y sobre todo el templo santo, que, representado por los santuarios de piedra, es objeto de alabanza de los santos Padres y es comparado con razón por la liturgia a la ciudad santa, la nueva Jerusalén. Porque en ella, como piedras vivas, llegamos a formar un templo espiritual en esta tierra (cf. 1 Pe 2,5). Y esta ciudad santa Juan la contempla como, en el momento en que el mundo será renovado, descende del cielo, de cerca de Dios, «adornada como una novia adornada para su esposo» (Ap 21,1s.).

La Iglesia, llamada “Jerusalén celestial” y “madre nuestra” (Ga 4,26; cf. Ap 12,17), es descrita también como la esposa inmaculada del Cordero inmaculado (cf. Ap 19,7; 21,2 y 9; 22,17), la esposa a la que Cristo “amó... y por ella se entregó a sí mismo para santificarla” (Ef 5,26). Ap 19,7; 21,2 y 9; 22,17), a la que asoció con ella en una alianza indisoluble y sin cesar “alimenta y cuida” (Ef 5,29), a la que, después de haberla purificado, quiso unida a sí misma y sometida a él en el amor y la fidelidad (cf. Ef 5,24), y a la que, después de haberla purificado, quiso unida a sí misma y sometida a él en el amor y la fidelidad (cf. Ef 5,24). Ef 5,24), y a la que, finalmente, colmó para siempre de gracias celestiales, para que comprendiéramos la caridad de Dios y de Cristo para con nosotros, caridad que supera todo conocimiento (cf. Ef 3,19). Pero mientras la Iglesia peregrina en esta tierra lejos del Señor (cf. 2 Co 5,6), está como exiliada, buscando y pensando en las cosas de arriba, donde Cristo está sentado a la derecha de Dios, donde la vida de la

Iglesia está escondida con Cristo en Dios, hasta que con su Esposo aparezca revestida de gloria (cf. Col 3,1-4).

La Iglesia, Cuerpo Místico de Cristo

7. El Hijo de Dios, uniendo a sí la naturaleza humana y venciendo a la muerte con su muerte y resurrección, ha redimido al hombre y lo ha transformado en una criatura nueva (cf. Ga 6,15; 2 Co 5,17). En efecto, comunicando su Espíritu, constituye místicamente como su cuerpo a sus hermanos y hermanas, a los que reúne de todas las naciones.

En ese cuerpo, la vida de Cristo se extiende a los creyentes que, por medio de los sacramentos, se unen de un modo arcano y real a Él sufriente y glorioso. Por el Bautismo nos hacemos conformes a Cristo: «Pues todos fuimos bautizados en un solo Espíritu para ser un solo cuerpo» (1 Co 12,13). Por este rito sagrado se representa y produce nuestra unión con la muerte y resurrección de Cristo: «Fuimos, pues, sepultados con Él por inmersión en semejanza de muerte»; pero «si fuimos injertados en Él en una muerte semejante a la suya, también seremos injertados en una resurrección semejante a la suya» (Rm 6, 4-5). Al participar realmente del cuerpo del Señor en la fracción del pan eucarístico, somos elevados a la comunión con Él y entre nosotros: «Porque hay un solo pan, todos formamos un solo cuerpo, participando de un mismo pan» (1 Co 10, 17). Así, todos nos convertimos en miembros de ese cuerpo (cf. 1 Co 12,27), «y somos miembros los unos de los otros» (Rm 12,5).

Pero así como todos los miembros del cuerpo humano, aunque numerosos, no forman más que un solo cuerpo, lo mismo sucede con los fieles en Cristo (cf. 1 Co 12,12). También en la estructura del cuerpo místico de Cristo hay diversidad de miembros y oficios. Uno de ellos es el Espíritu, que en beneficio de la Iglesia distribuye la variedad de sus dones con magnificencia proporcionada a su riqueza y a las necesidades de los ministerios

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

(cf. 1 Co 12,1-11). Entre estos dones sobresale el de los Apóstoles, a cuya autoridad el mismo Espíritu somete también a los carismáticos (cf. 1Co 14). El Espíritu, unificando el cuerpo por su virtud y la conexión interna de los miembros, produce y estimula la caridad entre los fieles. Así, si un miembro sufre, todos los demás miembros sufren con él; si un miembro es honrado, todos los demás miembros se alegran con él (cf. 1 Co 12,26).

La cabeza de este cuerpo es Cristo. Él es la imagen del Dios invisible, y en él fueron creadas todas las cosas. Él es antes que todo, y todas las cosas subsisten en él. Él es la cabeza del cuerpo, que es la Iglesia. Él es el principio, el primogénito de entre los muertos, por lo que tiene la primacía en todas las cosas (cf. Col 1,15-18). Por la grandeza de su poder domina las cosas celestes y terrestres, y por su perfección y acción soberana llena todo su cuerpo con las riquezas de su gloria (cf. Ef 1,18-23).

Todos los miembros deben conformarse a él, hasta que Cristo se forme en ellos (cf. Ga 4,19). De este modo quedamos vinculados a los misterios de su vida, conformados con Él, muertos y resucitados con Él, hasta que reinemos con Él (cf. Flp 3,21; 2 Tim 2,11; Ef 2,6). Todavía errantes en la tierra, al seguir sus huellas en la tribulación y la persecución, estamos asociados a sus sufrimientos, como el cuerpo a la cabeza, y sufrimos con él para ser glorificados con él (cf. Rm 8,17). De Él “todo el cuerpo bien provisto y bien constituido, por medio de las articulaciones y ligamentos, recibe el aumento querido por Dios” (Col 2,19). En su cuerpo, que es la Iglesia, dispensa continuamente los dones de los ministerios, mediante los cuales, en virtud suya, nos ayudamos mutuamente a salvarnos y, obrando en la caridad según la verdad, crecemos en todo hacia Aquel que es nuestra cabeza (cf. Ef 5, 11-16 gr.).

Para renovarnos continuamente en Él (cf. Ef 4, 23), nos hizo partícipes de su Espíritu, que, siendo uno y el mismo en cabeza y miembros, da a todo el cuerpo vida, unidad y movimiento, de modo que los santos Padres podían comparar su función con la que el principio vital, el alma, ejerce

en el cuerpo humano. Cristo ama también a la Iglesia como a su esposa, haciéndose modelo del esposo que ama a su mujer como a su propio cuerpo (cf. Ef 5, 25-28); la Iglesia, pues, está sometida a su cabeza. Y puesto que «en él habita unida a la humanidad la plenitud de la divinidad» (Col 2,9), colma con sus dones a la Iglesia, que es su cuerpo y su plenitud (cf. Ef 1,22-23), para que se extienda y llegue a la plenitud de Dios (cf. Ef 3,19).

La Iglesia, realidad visible y espiritual

8. Cristo, único mediador, ha establecido en la tierra y sostiene incesantemente su santa Iglesia, comunidad de fe, esperanza y caridad, como cuerpo visible, por medio del cual difunde la verdad y la gracia para todos. Pero la sociedad constituida por los órganos jerárquicos y el cuerpo místico de Cristo, la asamblea visible y la comunidad espiritual, la Iglesia terrena y la Iglesia enriquecida con los bienes celestiales, no deben considerarse como dos cosas distintas, sino que forman una única realidad compleja que resulta de un doble elemento, humano y divino. Por tanto, mediante una analogía que no carece de valor, se la compara con el misterio del Verbo encarnado. En efecto, del mismo modo que la naturaleza asumida sirve al Verbo divino como órgano vivo de salvación, indisolublemente unido a Él, así, de manera no distinta, el organismo social de la Iglesia sirve al Espíritu de Cristo que lo vivifica, para el crecimiento del cuerpo (cf. Ef 4, 16).

Esta es la única Iglesia de Cristo, que en el Símbolo profesamos como una, santa, católica y apostólica, y que nuestro Salvador, después de su resurrección, entregó a Pedro para pastorear (cf. Jn 21,17), le encomendó a él y a los demás Apóstoles difundir y guiar (cf. Mt 28,18ss.), y constituyó para siempre columna y sostén de la verdad (cf. 1Tm 3,15). Esta Iglesia, en este mundo constituida y organizada como sociedad, subsiste en la Iglesia católica, gobernada por el sucesor de Pedro y los obispos en comunión con él, aunque fuera de su organismo existen varios elementos de santificación

Las imágenes de la Iglesia (LG 6-8)

y de verdad, que, perteneciendo propiamente por don de Dios a la Iglesia de Cristo, empujan hacia la unidad católica. Así como Cristo realizó la redención a través de la pobreza y la persecución, también la Iglesia está llamada a recorrer el mismo camino para comunicar a los hombres los frutos de la salvación. Jesucristo «que era de condición divina ... se despojó de sí mismo, tomando la condición de esclavo» (Flp 2, 6-7) y por nosotros «de rico se hizo pobre» (2 Co 8, 9): así también la Iglesia, aunque necesita medios humanos para cumplir su misión, no está constituida para buscar la gloria terrenal, sino para difundir la humildad y la abnegación, también con su ejemplo. En efecto, así como Cristo fue enviado por el Padre «a anunciar la buena nueva a los pobres, a curar a los quebrantados de corazón» (Lc 4, 18), «a buscar y salvar lo que estaba perdido» (Lc 19, 10), así también la Iglesia rodea de afectuosa solicitud a todos los afligidos por la debilidad humana, más aún, reconoce en los pobres y en los que sufren la imagen de su fundador, pobre y sufriente, se preocupa de aliviar su necesidad y trata de servir a Cristo en ellos. Pero mientras Cristo, «santo, inocente, inmaculado» (Hb 7, 26), no conoció pecado (cf. 2 Co 5, 21) y vino sólo para expiar los pecados del pueblo (cf. Hb 2, 17), la Iglesia, que incluye en su seno a los pecadores y es, por tanto, santa y, al mismo tiempo, siempre necesitada de purificación, avanza continuamente por el camino de la penitencia y de la renovación. La Iglesia «prosigue su peregrinación entre las persecuciones del mundo y los consuelos de Dios», anunciando la pasión y muerte del Señor hasta su venida (cf. 1 Co 11, 26). De la virtud del Señor resucitado saca la fuerza para superar con paciencia y amor las aflicciones y dificultades, que le vienen tanto de dentro como de fuera, y para revelar en medio del mundo, fielmente, aunque no de manera perfecta, el misterio de Él, hasta que al final de los tiempos se manifieste en la plenitud de la luz.



DICASTERIO PARA LA EVANGELIZACIÓN
*SECCIÓN PARA LAS CUESTIONES FUNDAMENTALES
DE LA EVANGELIZACIÓN EN EL MUNDO*