

EL FUEGO TRANSFORMANTE¹

Maria Giovanna Muzj²

En el relato de la vida del beato Andrej Rublev se lee que en los días de fiesta, junto a su cohermano y amigo Daniel, iconógrafo como él, “sentados en el coro, miraban ininterrumpidamente los venerables íconos, llenos de santa alegría y de luz. Lo mismo hacían también en otros momentos cuando no pintaban”³. ¿Pero qué sentido tenía que en los días de fiesta pasasen su tiempo de oración en la contemplación de los íconos⁴, cuando ellos mismos los pintaban? ¿Lo hacían, tal vez, para observar en silencio las obras que estaban pintando y prepararse mejor a su realización? Es posible, pero no se ve cómo únicamente de ello habrían recibido luz y alegría santa; si contemplaban las imágenes santas, era más bien porque encontraban en ellas la expresión de la fe de la Iglesia. En este sentido, también aquellas pintadas por ellos que se encontraban en la iglesia del monasterio ante sus ojos, ya no les pertenecían más a ellos mismos, sino que estaban allí, junto a las otras, como testimonios silenciosos del fecundo encuentro entre la luz de la fe y la creatividad artística, entre la imagen y la Palabra (fig. 1)⁵. Ellos recibían luz y

1 Artículo publicado en la revista *Mysterion* 8 (2015/1), pp. 78-114. Cf.: www.mysterion.it. Traducción de Enrique Contreras, osb (Abadía Santa María, Los Toldos, Pcia. de Bs. As., Argentina).

2 Profesora de Teología simbólica e Iconografía en la Pontificia Universidad Gregoriana y el Pontificio Instituto Oriental de Roma.

3 Andrej Rublev (hacia 1360-1430) monje de la Laura de la Santísima Trinidad – San Sergio, cerca de Moscú, y famoso pintor de imágenes sagradas. Fue canonizado por la Iglesia Ortodoxa Rusa en 1988.

4 Con este término se denominan las imágenes sagradas presentes en las iglesias, frescos o íconos entendidos como tablas de madera pintadas.

5 Según el *oros* del II Concilio de Nicea (787): “Porque ella [la pintura de las imágenes sagradas] concuerda con el relato del Evangelio, es útil para reforzar la fe en la verdadera y no ficticia Encarnación de la Palabra de Dios y para ofrecernos una gran ayuda. Porque las cosas que se iluminan recíprocamente [Evangelio e íconos, palabra e imágenes] tienen evidentemente el mismo significado (traducción de Ch. SCHÖNBORN, *L'icona di Cristo*, Paoline, Milano 1988, pp. 177-179; trad. castellana: *El icono de Cristo. Una introducción*

alegría espiritual en “el mirar ininterrumpidamente” las imágenes sagradas, como habrían podido recibirla en la meditación de los textos del oficio litúrgico o en los escritos de los Padres, con la diferencia que la operación era más simple y más comprometedora, porque se asemeja a un ponerse-y-estar en la presencia del Dios viviente que se autorevela *en la carne*.

En el mismo espíritu, recurriendo al apoyo que puede provenir de la visión de algunas de entre las más hermosas imágenes cristianas de Oriente y de Occidente, las páginas que siguen están dedicadas a reflexionar sobre la aparición del elemento fuego cada vez que entra en escena la comunicación de la vida divina a las criaturas, y las transformaciones que obra⁶.

La “*Mulier amicta sole*”: tiempo y eternidad

Antes que cualquier imagen hecha por mano humana, a los cristianos se les da una imagen de luz y de fuego que ilumina el misterio de la criatura redimida: aquella de la figura histórica de María, la Madre de Jesús, aquella de la Iglesia, aquella de cada creyente. Es la visión de la *Mulier amicta sole*⁷, la Mujer encinta que está por dar a luz, rodeada e inmersa en el sol-fuego, la que domina el capítulo 12 del *Apocalipsis*, y cuyo valor teofánico es puesto de relieve por la apertura del Cielo y la aparición del Arca que la preceden:

“El séptimo Ángel tocó la trompeta... Y se abrió el santuario de Dios en el cielo, y apareció el arca de su alianza en el santuario... Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta, y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz. Y apareció otra señal en el cielo: un gran Dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus

teológica, Encuentro, Madrid, 1999).

6 Estas reflexiones son parte de un estudio más amplio dedicado a algunos grandes elementos naturales -el cielo, la montaña, la gruta, el agua, el fuego, el jardín-, considerados desde el triple punto de vista de la simbólica universal, de la Revelación hebreo-cristiana y de la experiencia espiritual cristiana. La finalidad de este estudio es poner en evidencia el papel imprescindible y necesario desarrollado por las imágenes cósmico/naturales en las expresiones de la vida en el espíritu, sea como fenómeno humano en sentido amplio, sea como fenómeno propio de la vida cristiana en el Espíritu Santo.

7 *La mujer vestida de sol* (N.d.T.).

cabezas siete diademas. Su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra. El Dragón se detuvo delante de la Mujer que iba a dar a luz, para devorar a su Hijo en cuanto lo diera a luz. La mujer dio a luz un Hijo varón, el que ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro; y su hijo fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono. Y la mujer huyó al desierto, donde tiene un lugar preparado por Dios para ser allí alimentada 1.260 días” (Ap 11,5–12,6)⁸.

La riqueza y complejidad de la representación de la *Mulier amicta sole* en los códices medievales del *Apocalipsis* pueden constituir una eficaz introducción a esta reflexión sobre el gran signo/ símbolo del fuego.

En el *Beatus* ilustrado por Facundus la visión de la *Mulier*, como sucede a menudo en los códices del *Beatus*⁹, ocupa una página doble (figs. 2 y 3). Las diversas escenas de esta composición extraordinariamente compleja y rica, están unidas entre sí por la figura impresionante de la Serpiente-Dragón, cuyas formas sinuosas y poderosas, el fantástico conjunto de su cuerpo recubierto de escamas brillantes y vivamente coloreadas, la mirada fija de sus ojos: todo expresa la atracción horriblemente fascinante de la Serpiente.

La Mujer, representada en la zona superior a la izquierda, aparece bajo un cielo lleno de estrellas, teniendo delante de sí, como un escudo, un gran disco con rayos, con una rayera interna de ocho puntas. Según una antiquísima simbología de las proporciones, la Mujer-Iglesia en el desierto es más pequeña que la Mujer de la visión y se encuentra en la oscuridad, en contraposición con la otra que resplandece de luz. En lo alto, a la derecha, en el rectángulo de la puerta abierta en el cielo divino, indicado por las estrellas que encuadran la visión celestial, el trono de Dios: conducido por un ángel e identificable por sus proporciones más

8 Esta visión, cuyo valor teofánico es puesto de manifiesto por la teofanía de la apertura del cielo y de la aparición del Arca que la preceden, introduce la sección dedicada a la consideración del tiempo de la Iglesia, uniendo en sí misma, de modo paradójico, los dos tiempos y las dos condiciones de la vida cristiana (cf. E. BIANCHI, *L'Apocalisse di Giovanni. Commento esegetico-spirituale*, Ed. Qiqajon, Comunità di Bose, 1988, pp. 133-134).

9 Por *Beatus* se entiende comúnmente el códice ilustrado del *Apocalipsis* que comprende el comentario escrito en torno al año 776 por Beatus, abad de Liébana, pequeña ciudad de Asturias, reconquistada pocos años antes de manos de los árabes musulmanes (cf. M. G. MUZJ, “Iconografía medieval della *Mulier amicta sole*”, en *Theotokos VII* [2000], pp. 219-244). Se realizaron diversas ediciones sucesivas de este códice: aquella ilustrada por Facundus, y realizada en 1047 para el rey Fernando I de Castilla, es considerada la más hermosa.



Fig. 1: Andrej Rublev y Daniel Chernyj mientras pintaban en la iglesia; el abad Nikon los bendice. Miniatura, siglo XVI. Bibl. Nac. ms 304 / III, n. 21 (m. 8663) n. 230.



Fig. 3: *Mulier amicta sole*, Beatus de Facundus (detalle).



Fig. 2: *Mulier amicta sole*. Miniatura, Beatus de Facundus, 1047. Madrid, Bibl. Nac. Vit. 14,2, fol. 186v-187r.

pequeñas, el hijo está de pie ante el Señor, el cual se encuentra representado sentado, con un libro en la mano y en acto de hablar. A la *Mulier* con los rayos corresponde, por consiguiente, a la derecha, la ventana abierta sobre el cielo de Dios, mientras que en la parte inferior ella padece el asedio violento y engañoso de la Serpiente, es decir la prueba de la historia, provista de las alas de la protección divina.

Otros elementos particularmente significativos se encuentran en las miniaturas de un códice de la primera mitad del siglo XIII, proveniente de la zona de Verona (fig. 4). Aquí la Mujer aparece tres veces: una primera en lo alto, a la izquierda, como *Mulier amicta sole* en posición de orante; delante de su seno, dentro de un gran sol con rayos, está representado un busto masculino que tiene los rasgos inconfundibles de Cristo. Más abajo, se representa el nacimiento y el secuestro al cielo del hijo varón; aquí, reclinada conforme al módulo siríaco de la *Natividad* y revestida de una túnica y manto como en la escena superior, la Mujer levanta el hijo varón que tiende los brazos hacia lo alto. Por medio de la aureola con la cruz el neonato es inequívocamente señalado como el Cristo, pero sin que esto excluya la identificación antigua, siempre válida, entre Jesús y el bautizado¹⁰. De la línea ondulada, que significa el cielo divino, dos grandes manos (dos diestras) se tienden hacia el neonato en un movimiento de perfecta respuesta. En la parte opuesta, la Mujer aparece una tercera vez en el acto de huir, alada, hacia el desierto. En el espacio inferior de la página, ocupando todo el ancho, se encuentra, en cambio, representada la victoria sobre el Dragón.

Cambia, en las diversas escenas, la expresión del rostro de la Mujer: mientras que en las dos inferiores expresa pena y preocupación, y la mirada está dirigida hacia lo alto, la *Mulier amicta sole* tiene una expresión distendida y mira hacia delante. Aparece evidente la intención del miniaturista de insistir en la contraposición entre tiempo y eternidad: la Mujer que acaba de dar a luz al hijo varón es la figura histórica de la Madre de Jesús y al mismo tiempo aquella de la Iglesia-Madre que vive en el tiempo atribulado de la historia, como lo sugieren las expresiones de aflicción. El “signo grande” de la *Mulier amicta sole* que aparece en el cielo pertenece, en cambio, a la eternidad: la figura con rayos encierra en sí el cumplimiento de todas las promesas hechas a la Mujer/ Criatura; en ella, arca viviente de la Presencia, se unen la figura de la Madre de Jesús, la de la *Ecclesia*

10 Cf. G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1980, vol. 4/1, pp. 78. 82.

y la de cada creyente.

El comentario al *Apocalipsis* de Ambrosio Autperto ayuda a comprender el sentido del busto del Verbo encarnado que aparece en el Sol delante del seno de la *Mulier apocalíptica*¹¹. Reflexionando sobre el misterio de María, este autor del Alto Medioevo latino pone en evidencia la relación entre el estar-envuelta-e-inmersa-en-el-sol de la *Mulier apocalíptica*¹² y la profecía del ángel a María en el momento de la Anunciación, estableciendo así una conexión entre la realidad temporal de la visión teofánica de la *Mulier* y el evento histórico de la Encarnación: “Decir que la *Mulier* está *amicta sole*, significa decir que está circundada por la divinidad del Altísimo”. La prueba se nos ofrece en las palabras del ángel a María, las cuales ponen de manifiesto que la intervención salvífica compromete a las Personas de la Trinidad: «*El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra, aquel poder del que Pablo dice: “Cristo es fuerza de Dios y sabiduría de Dios”*»¹³.

Realidad temporal y evento histórico aparecen unidos en otra miniatura del siglo XIII (fig. 5). La *Mulier*, con la corona y la cruz astil de la *Ecclesia*, está de pie, en postura orante; junto a ella, en un nicho simétrico, está sentado en un trono Cristo el Señor. Característica bastante excepcional de esta imagen: delante del seno de la *Mulier*, dentro del clípeo solar de ocho rayos, aparece la figura de Cristo Señor sentado en el trono. La escena de la Anunciación representada en lo alto sugiere que, en la figura de la *Mulier*, se debe reconocer también aquella de la Virgen María.

Estas representaciones de la *Mulier amicta sole* han puesto en evidencia algunos elementos significativos: el continuo pasaje entre tiempo y eternidad –y su co-presencia–, el permanente alternarse o sobreponerse de las identificaciones de la *Mulier* embarazada: Iglesia Madre, Virgen María, simple creyente. El mismo va y viene vale para el hijo apenas nacido: es el hombre que nace y vive en la fe, pero es también Jesús el Cristo, el hijo de María. Todo sucede en el tumulto

11 El comentario de Ambrosio Auperto fue escrito en el mismo período que aquel del abad de Liébana, Beatus, ya citado, y que el de Alcuino, es decir, en torno a la mitad del siglo VIII.

12 Cf. las precisiones de G. BIGUZZI, “La Donna, il Drago e il Messia in Ap 12”, en *Theotokos VIII* (2000), pp. 29. 35.

13 Citado en M. G. MUZZI, “Iconografia medievale della *Mulier amicta sole*”, p. 241. [Cf. *Lc* 1,35; *I Co* 1,24. N.d.T.].



Fig. 4: *Mulier amicta sole* con el Niño. *Novum Testamentum*, segunda mitad del siglo XIII, Bib. Ap. Vat., Vat. Lat. 39, fol 163r.



Fig. 5: *Mulier amicta sole* con Anunciación. Miniatura, folio individual. Segunda mitad del siglo XIII, Alemania.

de la historia (el dragón) y al mismo tiempo bajo la luz de la ventana abierta en el Cielo, mientras que de la *Mulier* que lleva en sí la vida se irradia la luz solar. Así toma forma, siempre más claramente, la conciencia de que la visión de la Mujer-en-el-sol se refiere al misterio de la criatura redimida, en el tiempo y en la eternidad, y surge entonces la pregunta: ¿pero por qué la imagen por excelencia de la fecundidad -la mujer encinta que da a luz un hijo- relacionada con el elemento del fuego irradiante es ofrecida como imagen que recapitula el misterio de la vida del cristiano, para este tiempo y para la eternidad?

En busca de una respuesta, es necesario comenzar deteniéndose brevemente, en primer lugar, en el significado del elemento fuego en la sabiduría de la humanidad.

1. La sabiduría de la humanidad: “el dios que habla dentro del fuego”

En la historia religiosa de la humanidad el fuego pertenece a los grandes símbolos de la fuerza divina. Se remonta a la noche de los tiempos la conciencia de la sacralidad del fuego expresada en diversos mitos, que narran el don del fuego de parte de los dioses o su robo de parte de un ser humano. Y no basta que la física nuclear haya explicado el cómo de la fusión nuclear y de la energía que se deriva, para que se pierda el sentido del estupor ante estas energías inconmensurables y su sometimiento ante un orden que permanece siempre misterioso (fig. 6). “¿De dónde toma vuelo la materia para transferirse a la categoría de lo divino?”, se pregunta Claudel delante de una llama¹⁴. Para saberlo, responde Eloi Leclerc, “es necesario escuchar la voz del dios que habla dentro del fuego. Este Dios es esencialmente un dios viviente; es la vida en cuanto fuerza creadora”¹⁵.

El fuego tiene un valor hierofánico. Sin embargo, su imagen arquetípica es esencialmente ambivalente; porque el fuego puede vivificar y fecundar, o destruir. Fuego que se esconde en las brasas, llama que se eleva luminosa, serpiente encendida que envuelve en sus anillos y sofoca: “Como el sol con sus rayos, el

14 P. CLAUDEL, *L'Œil écoute*, Paris 1960, p. 134; citado en G. BACHELARD, *La Fiamma di una candela*, Milano 1996, p. 59 (trad. castellana: *La llama de una vela*, Caracas [Venezuela], Monte Ávila Editores, 1975).

15 E. LECLERC, *Le cantique des créatures. Une lecture de Saint Françoise d'Assise*, Desclée de Brouwer, Paris, 1988, p. 130 (trad. castellana: *El cántico de las criaturas*, Ed. Franciscana Aranzazu, Oñate [Guipúzcoa] 1977, p. 142 [N.d.T.]).



Fig. 6: *Fuego.*

fuego con sus llamas simboliza la acción, fecundante, purificadora e iluminadora. Pero presenta también un aspecto negativo: oscurece y sofoca con su humo; quema, devora, destruye: fuego de las pasiones, del castigo, de la guerra”¹⁶.

Para comprender el pasaje del elemento cósmico fuego a las imágenes relativas a la vida interior del ser humano, es necesario tener presente la sintonía de fondo que se da entre la naturaleza y el hombre, como también el hecho de que son siempre los grandes elementos cósmicos, junto a las experiencias vitales primarias –hambre, sed, reposo–, las que ofrecen al ser humano el material expresivo, cuando quiere decir algo sobre sí mismo¹⁷. De hecho, el uso lingüístico común atestigua que el símbolo del fuego caracteriza experiencias humanas vitales: se habla del fuego devorador de la ira o de la pasión, del fuego tenebroso de la sublevación interior, del fuego incontenible de la exaltación, del fuego destructor del sufrimiento, del fuego del sacrificio que purifica y transforma, de la llama de amor que da calor, vivifica, eleva...

16 J. CHEVALIER – A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, BUR Rizzoli, Milano 1999, voz Fuego (ed. original: *Dictionnaire des symboles*, Laffont-Jupiter, Paris 1969).

17 Cf. Ch. A. BERNARD, *Teologia affettiva*, Ed. Paoline, Roma 1985 (en particular el cap. IV: *La coscienza affettiva*); y: *Teologia simbolica*, Ed. Paoline, Roma 2^a1984 (en particular el cap. II: *Il campo simbolico*); trad. castellana: *Teología Simbólica*, Monte Carmelo, Burgos, 2006.

2. El fuego en el Primer Testamento

El valor hierofánico del fuego permanece en el Primer Testamento, pero abandonando toda continuidad con una identificación cósmico-biológica se convierte en un signo teofánico puro del Dios viviente, símbolo de trascendencia vital y luminosa. Cuando el pueblo de Israel es perseguido por el faraón, una columna de fuego ilumina el camino en la noche, protegiéndolo al mismo tiempo del perseguidor (*Ex 13,21*). En el desierto “*la gloria del Señor aparecía... como un fuego devorador*” (*Ex 24,17*): los Israelitas lo veían sobre la cima de la montaña, una circunstancia que añadía al simbolismo cósmico de la energía activa del fuego la percepción de la elevación, de la lejanía, de la alteridad¹⁸.

En todas las teofanías prototestamentarias el signo del fuego es una manifestación de la intervención activa, creadora y recreadora, del Dios viviente y, al mismo tiempo, de su total alteridad, fundada en su pureza y santidad absolutas. Este es el motivo por el cual posee un doble significado: es revelación del Dios viviente y santo, y se traduce para el hombre en una exigencia de purificación. Así sucede con Moisés delante de la zarza ardiente (fig. 7): «*Voy a observar este grandioso espectáculo. ¿Por qué será que la zarza no se consume?*... *Y Dios lo llamó desde la zarza, diciendo: “¡Moisés, Moisés!” “Aquí estoy”, respondió él. Entonces Dios le dijo: “No te acerques hasta aquí. Quitate las sandalias, porque el suelo que estás pisando es una tierra santa”*» (*Ex 3,3-5*).

Y sucede igualmente con Isaías, cuyos labios son purificados por el serafín con un carbón de fuego: «*Yo dije: “¡Ay de mí, estoy perdido! Porque soy un hombre de labios impuros, y habito en medio de un pueblo de labios impuros...” Uno de los serafines voló hacia mí, llevando en su mano una brasa que había tomado con unas tenazas de encima del altar. Él le hizo tocar mi boca, y dijo: “Mira: esto ha tocado tus labios; tu culpa ha sido borrada y tu pecado ha sido expiado”*» (*Is 6,5-7*; fig. 8).

18 Como lo hace notar Xavier LÉON-DUFOUR, a fin de evitar la evocación de una continuidad con la energía biológica, o bien para que no hubiera ninguna mezcla posible con una divinización del elemento natural, fuego o sol, el Señor se manifiesta “en forma de fuego”, siempre en el transcurso de un diálogo interpersonal; además, al traducir la esencia de la divinidad, el símbolo fuego nunca se encuentra solo, sino asociado a símbolos contrarios, como el sople, el agua, el viento, o inserto en contexto cósmico más amplio, o también transformado en luz (X. LÉON-DUFOUR, *Dizionario di Teologia Biblica*, Marietti, Torino, 2000, voz *Fuoco*; trad. castellana: *Vocabulario de teología bíblica*, Herder, Barcelona, 2001).



Fig. 7: *Moisés delante de la zarza ardiente*. Ícono, siglos XII-XIII, Monasterio de Santa Catalina, Sinaí.



Fig. 8: *Teofanía de Isaías: Serafín con las tenazas (comuni3n de Isaías)*. Vitral, Sergio Ceron, siglo XXI, Curitiba, Brasil.

Digna de notar es la secuencia que se encuentra en el capítulo doce de la *Carta a los Hebreos*: después de haber recordado las manifestaciones asombrosas realizadas por medio de los elementos naturales (fuego ardiente, oscuridad, tempestad), para afirmar que todas han sido superadas ahora que está presente el Mediador de la Nueva Alianza, y haber exhortado a los creyentes a ofrecer “un culto agradable a Dios, con reverencia y temor”, la *Carta* concluye con la antigua afirmación: “*Porque nuestro Dios es un fuego devorador*”:

“Ustedes, en efecto, no se han acercado a algo tangible: fuego ardiente, oscuridad, tinieblas, tempestad. ... Se han acercado a Jesús, el mediador de la Nueva Alianza, y a la sangre purificadora que habla más elocuentemente que la de Abel. Así, habiendo recibido la posesión de un Reino incommovible, aferrémonos a esta gracia, y con piedad y temor, tributemos a Dios un culto que le sea agradable, porque nuestro Dios es un fuego devorador” (Hb 12,18. 29).

Por tanto, lo que a primera vista podría desorientar, en cambio, es lo que ayuda a reconocer dónde se ubica la novedad traída y constituida por Cristo. En efecto, si bien ya no ligada a manifestaciones tremendas, la palabra del *Primer Testamento*, su alteridad y la absoluta pureza del Dios viviente y operante, “fuego que devora”, permanece. Y la novedad no radica en el hecho de que nada terrestre puede acercarse a Dios sin ser totalmente transformado e *ignificado* por este contacto, sino sobre la modalidad de este contacto.

3. El misterio “cristico” del fuego

Aún si el *Nuevo Testamento* conserva los significados que se le reconocen al fuego en el *Primer Testamento*, introduce también una nueva valencia compleja, ligada a la figura de Cristo Señor, en la cual todas las funciones simbólicas del fuego ya están indisolublemente unidas. Las palabras de Jesús durante la Cena: *“He deseado ardientemente (desiderio desiravi) comer esta Pascua con ustedes antes de mi Pasión” (Lc 22,15)*, pueden ser leídas en continuación con cuanto había dicho en una de las raras ocasiones en que había abierto una ventana sobre su vida interior: *“Yo he venido a traer fuego sobre la tierra, ¡y cómo desearía que ya estuviera ardiendo! Tengo que recibir un bautismo, ¡y qué angustia siento hasta que esto se cumpla plenamente!” (Lc 12,49-50)*. La meditación de la Iglesia, expresada en la fe celebrada y proclamada, de la que se hace eco el arte cristiano, ayuda a penetrar en el secreto más íntimo de aquel fuego que el Verbo de Dios ha venido a traer sobre la tierra. En este recorrido el personaje-clave no puede ser sino la Virgen María de Nazaret.

El anuncio a María como “ignificación”

La relación entre el tema fuego, símbolo bíblico del misterio de Aquel-

que-es, y la figura de la Virgen Madre es muy antiguo. Resumiendo la enseñanza de la cristiandad siríaca que lo ha privilegiado, Romano el Cantor describe la divina concepción como una irrupción del Fuego y una *ignificación* de la Virgen María. El ángel se dirige a ella diciéndole:

«Oh Luminosa, no temas: has hallado gracia junto al Señor: darás a luz un hijo; ¿por qué te turba mi aspecto de fuego?... He venido a traerte el mensaje que me ha sido confiado y para decirte: “Alégrate, Virgen y Esposa”».

Luego que el ángel ha vuelto “a su lugar de llama y esplendor”, el primer testigo de la *ignificación* de María es José:

«José, que no había conocido a la Virgen, colocándose frente al esplendor de la Virgen y mirando atentamente el resplandor de su aspecto, dijo: “Oh Luminosa, veo una llama y un carbón encendido que te circunda... Tu seno irreprochable en todo, se ha convertido en un horno repleto de fuego...” “Un ser alado se me apareció [le respondió la Virgen], cuya figura llenó toda la habitación e igualmente a mí misma... Cuando oí el nombre del Señor, entonces retomé un poco de ánimo y miré a aquel que era luminoso y con una forma totalmente de llama, que me decía con ternura: ‘Salve, esposa virginal’. Ciertamente este saludo retumbó por completo en mis oídos y haciéndome luminosa, me dejó encinta”»¹⁹.

Aquí el esplendor del fuego y la fecundidad aparecen unidos y adquiere nueva profundidad de significado el hecho de que en la antigua iconografía de la *Anunciación* el rojo del fuego aparece detrás de la figura de la Virgen Madre, como se ve en un evangelionario siríaco del siglo VI (fig. 9), y en un códice armenio del siglo X (fig. 10). En cambio, en un ícono ruso del siglo XIV, el cielo se abre y fluye un río incandescente, como una erupción celestial (fig. 11).

19 ROMANO EL CANTOR, *Himno I de la Anunciación, passim*, citado en G. GHARIB, E. TONIOLO (Eds.), *Testi mariani del primo milenio. Padri e altri autori greci*, Città Nuova, Roma 1988, pp. 698-701. [La traducción castellana que se ofrece es de Marcelo Merino Rodríguez, publicada en: *Romano el Cantor. Himnos / I*, Ciudad Nueva, Madrid 2012, pp. 167. 168 (Biblioteca de Patristica, 91). N.d.T.].



Fig. 9: *Anunciación*. Miniatura, Evangelio de Rabbula, siglo VI, Siria, Bib. Laurenziana, Firenze.

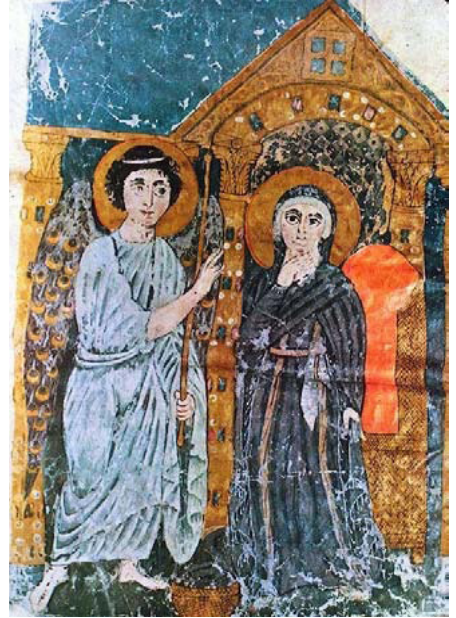


Fig. 10: *Anunciación*. Miniatura. Evangelio de Echmiadzin, 989, Matenadaran, M2374, Yerevan, Armenia.



Fig. 11: *Anunciación con san Teodoro de Tiro*. Ícono, fines del siglo XIV, Novgorod, Rusia.

La zarza ardiente

La figura bíblica que se impone para explicar cómo el fuego divino pudo habitar en el seno de la Virgen Madre sin quemarlo es la de la zarza ardiente, aplicada ante todo al misterio de la persona divino-humana de Jesús (fig. 12), y después a la inhabitación del Verbo de Dios en el seno de la Virgen María:

“El fin de la ley de Moisés era el misterio de Cristo.
Este fue el significado de la visión de la zarza ardiente:
porque el Ángel bajo la forma de la llama
se elevaba hacia lo alto sin consumir las espinas.
La Sagrada Escritura acostumbra comparar la divinidad con el fuego
y al hombre con la hierba del campo.
Como las espinas no pueden soportar el fuego,
así la humanidad no puede soportar la divinidad.
Sin embargo, esta unión se realizó en el Verbo,
porque “en Él habita corporalmente toda la plenitud de la divinidad”.
Dios habitó en este templo nacido de la Virgen,
abajándose a una humildad maravillosa,
llenándolo, si así se puede decir, con su omnipotencia
para ser contenido”²⁰.

Las dos semejanzas de la zarza son representadas por la iconografía cristiana (figs. 13 y 14).

Por su parte Orígenes, para encontrar una semejanza que exprese la total fusión del fuego con el elemento natural ignificado y exprese mejor que la inhabitación del fuego divino en el hombre ha sucedido de un modo único y singular en el Verbo encarnado, elige en cambio el ejemplo del hierro candente:

“... También aquella alma [la de Cristo] que, como el hierro en el fuego, está siempre situada en el Verbo, siempre en la Sabiduría y siempre en Dios, todo lo que hace, lo que siente, lo que comprende, es de Dios: y por ello no se puede declarar alterable o mutable al [alma] que recibe sin cesar la estabilidad de la ardiente unidad con el Verbo. Entonces, se debe pensar que algo de calor del Verbo de Dios ha alcanzado a todos los santos,

pero se debe creer que en esta alma el propio fuego divino ha reposado sustancialmente, de la cual provino algo de calor a los demás...²¹.



Fig. 13: *Madre de Dios de la zarza ardiente*. Ábside, capilla de Santiago hermano, Monasterio Santa Catalina, Sinaf.



Fig. 12: *Moisés delante de la zarza ardiente en la cual aparece el busto del Emmanuel*. Miniatura. Homilías marianas de Santiago Kokkinobaphos, mediados del siglo XII, Bib. Apost. Vat., Vat. gr. 1162, fol. 54v.



Fig. 14: *Madre de Dios de la zarza ardiente*. Ruberval Monteiro da Silva, osb, Pontagrossa, Brasil, 1999.

21 ORÍGENES, *Peri archôn*, II,6,6 [traducción castellana del P. Samuel FERNÁNDEZ en: ORÍGENES, *Sobre los principios. Introducción, texto crítico, traducción y notas. Prefacio de Manlio Simonetti*, Madrid, Editorial Ciudad Nueva, 2015, p. 431 (Col. Fuentes patristicas, 27). N.d.T.]; texto citado en P. DESEILLE, art. *Gloire*, en *Dictionnaire de Spiritualité* VI, col. 444.

Un ícono de la *Transfiguración* sugiere el misterio de la Encarnación a través de los colores que denotan el estado de fusión: el blanco deslumbrante del metal incandescente y el rojo del fuego (fig. 15). El mismo misterio puede ser manifestado simbólicamente también como un incendio que abarca toda la realidad, haciéndola luminosa y ardiente (fig. 16).



Fig. 15: *Transfiguración*. Ícono, siglo XIII. Cilicia o Palestina.



Fig. 16: *Transfiguración*. Ícono, parte del *templon*, siglo XII, Bizancio, *Hermitage Museum*, San Petersburgo.

El carro ardiente de la “*merkabah*”

Junto a la imagen de la zarza ardiente, está aquella de la *merkabah* de Dios, fuertemente marcada por el fuego:

“Yo miré, y vi un viento huracanado que venía del norte, y una gran nube con un fuego fulgurante y un resplandor en torno de ella; y de adentro, de en medio del fuego, salía una gran claridad como el color del bronce incandescente en medio del fuego... Entre los seres vivientes había un fuego como de brasas incandescentes, como de antorchas, que se agitaba en medio de ellos; el fuego resplandecía, y de él salían rayos” (Ez 1,4. 13).

Elemento ígneo que caracteriza la visión misma de la gloria de Dios:

“Entonces vi en lo que parecía su cintura y hacia arriba, algo como el color del bronce incandescente, que parecía como fuego dentro de ella en derredor, y en lo que parecían su cintura y hacia abajo vi algo como fuego, y que emanaba un resplandor a su alrededor. Como el aspecto del arco iris que aparece en las nubes en un día lluvioso, así era el aspecto del resplandor que lo circundaba. Esta era una aparición de la imagen de la gloria del Eterno” (Ez 1,27-28).

Figura de la *merkabah* particularmente querida por san Efrén de Nísibe y la Iglesia siríaca debido a su proximidad con el lenguaje del *Primer Testamento*. La correspondencia de la visión de Ezequiel con la persona de Jesús el Cristo emerge de un tipo de composición absidial característico de la Iglesia alejandrina copta, donde el Verbo encarnado que ha padecido (como lo atestigua la aureola cruciforme), está sentado sobre un trono llevado por el carro de la *merkabah*²² (fig. 17).



Fig. 17: Cristo Señor con triple Agios sobre el carro de la “merkabah”. Ábside, pintura al fresco, siglo VI, S. Apolonio, capilla 6, Bawit, Museo copto del Antiguo Cairo.

22 Pero esta correspondencia está presente en todas las composiciones absidiales en las que aparecen los cuatro Vivientes, sea que se los identifique o no con los Evangelistas.

Santa Catalina de Siena la retoma, por su parte, para explicar el misterio de la Encarnación:

“Este Pequeñito ha venido para enseñarnos el camino y la doctrina de la verdad; porque el camino se hallaba cortado por el pecado de Adán, de modo que nadie podía llegar al término. Por eso Dios Padre, obligado por el ardor de su caridad, nos mandó el Verbo, a su Hijo único. Él llegó como un carro de fuego, manifestándonos el fuego del amor inefable y la misericordia del Padre eterno; enseñándonos la doctrina de la verdad, y mostrándonos el camino del amor, camino que debemos mantener”²³.

4. El fuego en el hueco de la mano

Parafraseando la hermosa expresión de san Ireneo, se podría decir que el fuego sustancial, el amor divino, ha descendido sobre la tierra de los hombres para habituar al hombre a vivir con el Fuego y para habituar a Dios a plantar su carpa donde todo es “paja y heno”. Pero, ¿de qué modo lo que ha sucedido para la Virgen María, la purísima que vive de la vida del “fuego devorador” y engendra el Sol, se convierte en una realidad que atañe a cada creyente en el tiempo de la historia y en la eternidad?

Dos imágenes del *Primer Testamento* indican el camino: aquella, citada más arriba, de la purificación de Isaías con el carbón ardiente depositado sobre sus labios (*Is* 6,7) y aquella, contenida en una visión del profeta Ezequiel, que habla igualmente de una materia ardiente depositada también ella sobre un elemento perteneciente al mundo sensible –la mano– que normalmente no podría soportar el fuego: “Cuando el Señor ordenó al hombre vestido de lino que tomara fuego de en medio del círculo, entre los querubines, el hombre avanzó y se detuvo al lado de la rueda. El querubín extendió su mano hacia el fuego que estaba entre los querubines, lo tomó y lo puso en las manos del hombre vestido de lino: este lo recibió y salió” (*Ez* 10,6-7).

A las dos imágenes la Iglesia les reconoce desde siempre un significado

23 CATALINA DE SIENA, *Carta 35* [trad. castellana: de José Salvador y Conde, op: *Epistolario de Santa Catalina de Siena. Espíritu y doctrina*, Ed. San Esteban, Salamanca 1982, vol. 1, p. 311. N.d.T.].

eucarístico. Pero, sin duda, la Iglesia siríaca es particularmente sensible a la gran imagen del fuego para expresar el misterio de Cristo y aquel otro de la transformación de los cristianos en Él por medio de la comunión eucarística:

“En tu pan está oculto el Espíritu que no se come,
y en tu vino reside el fuego que no se bebe.
El Espíritu en tu pan, el fuego en tu vino:
suma maravilla que nuestros labios han recibido.

El Señor ha descendido sobre la tierra junto a los mortales,
les creó en una nueva creación, como aquella de los ángeles,
porque mezcló en ellos fuego y Espíritu,
para que se transformaran interiormente en fuego y Espíritu.

El serafín no ha tocado las brasas con los dedos:
solo la boca de Isaías las ha rozado
–sin que el primero las toque ni el segundo las coma–
porque a nosotros el Señor nos reservaba ambas cosas”²⁴.

Esta es la razón por la cual la escena del serafín con el profeta Isaías se encuentra con frecuencia en los espacios privilegiados del santuario/presbiterio, ya sea que se trata del ábside (figs. 18 y 19) o del ciborio sobre el altar (fig. 20), tanto en Occidente como en Oriente.

“Yo no consumo a aquel que me come, sino a quien no se me aproxima”

Fuego y Eucaristía son inseparables. Además de las prefiguraciones del *Primer Testamento* existe un elemento natural cuyo efecto puede ser asimilado al del fuego y que incluso está estrechamente vinculado a la fabricación del pan: la levadura. San Efrén lo utiliza a menudo para explicar el pan eucarístico: en el Señor Jesús la levadura-fuego de la Divinidad se ha unido a la masa de la humanidad, para que Adán/ Eva pudiera acercarse al Fuego y ser *ignificado* sin morir. Así, prescindiendo de la unicidad de la Virgen Madre, la primera figura del *Nuevo Testamento* en la cual la Iglesia ha reconocido la realización de este

24 EFRÉN DE NÍSIBE, *Himnos sobre la fe*, X (cf. S. BROCK, *L'occhio luminoso. La visione spirituale di sant'Efrem*, Lipa, Roma 1999, pp. 116-129).

misterio es aquella del anciano Simeón (fig. 21), como escribe el obispo Cosmas de Maiuma en el Canon de la Fiesta de la Presentación en el Templo:



Fig. 18: *Teofanía de Isaías: Serafín con las pinzas (Comunión de Isaías)*. Faja absidial, fines del siglo XI – inicios del siglo XII. S. María de Aneu, Cataluña, Museo de Arte Catalán.



Fig. 19: *Teofanía de Isaías: Serafín con las pinzas*. Santa María de Aneu (detalle).



Fig. 20: *Teofanía de Isaías: Serafín con las pinzas (Comunión de Isaías)*. Ciborio de madera, siglo XIV, S. Mercurio, Cairo Antiguo.



Fig. 21: *Presentación del Señor*. Ícono, taller de Andrej Rublev, hacia 1425.

“El anciano se inclinó y divinamente inspirado besó los pasos de la Madre que no había conocido las nupcias: “¡Tú llevas el fuego, oh Pura!”, le dijo. “Yo temo recibir entre los brazos este Niño que es el Dios de la luz sin ocaso y el Señor de la paz. Isaías fue purificado después de haber recibido el carbón ardiente que le llevó con las pinzas el serafín, exclamaba el anciano dirigiéndose a la Madre de Dios, pero tú me iluminas dándome con tus mismas manos a aquel que llevas, el Señor de la luz sin ocaso y de la paz”²⁵.

Y el tema se retoma en una oración de comunión en la que san Efrén enuncia claramente la relación entre el misterio del contacto con el Cuerpo del Señor y la Comunión de los fieles, haciendo referencia justamente a la figura del anciano Simeón que en el Templo sostiene entre sus brazos al Niño.

“Oh Niño, que has adornado los brazos del anciano Simeón, permíteme también a mí, Señor mío, recibirte en tu pan. Tú, montaña, que porque lo has querido, pudiste ser llevado; y Tú, mar, que has querido ser contenido en la palma²⁶ de la mano y que tu fuego fuera abrazado sobre el pecho [de aquel que comulga]”²⁷.

Se cumple el canto de victoria del *Cantar de los cantares*: “*El amor es una llama de Yahvé, que las aguas torrenciales no pueden apagar*” (Ct 8,6). No solamente las aguas torrenciales de la tribulación y la muerte no pudieron apagarla, sino que ni siquiera la distancia infinita entre la criatura y el Creador han podido detenerla. “De una vez para siempre” (*ephapax*) el Fuego puede tenerse en la palma de la mano porque ha desposado a la masa y se ha hecho Pan. Sin embargo, ahora que se ha realizado el desposorio, es necesario que Adán/Eva participe en las nupcias. Se explica entonces todo el alcance de la homilía del obispo Cirilona sobre el misterio de la Cena, la cual gira totalmente en torno al tema del fuego:

25 *Ypapanti* del Señor Dios y Salvador nuestro Jesucristo, Canon, Oda V, en *Anthologion di tutto l'anno*, Lipa, Roma 2000, vol. I, p. 1430.

26 Lit.: hueco (*cavo*) [N.d.T.].

27 *Virg.* 32,2, citado en P. YOUSSEF, *L'Eucharistie chez saint Éphrem de Nisibe*, Orientalia Christiana Analecta 224, Roma 1984, p. 292. La pequeñez del Niño en los iconos de la Presentación en el Templo va unida a este significado eucarístico de la escena, por lo que hay que ver, como en transparencia, el Pan (la *prosfora* en las Iglesias orientales) que no sólo yacerá en la mano de los cristianos, sino que será su alimento.

«Habló el Cordero verdadero, lleno de alegría, a quienes lo comían, y el Primogénito abrió a sus discípulos el misterio de la Pascua que tuvo lugar en la Habitación de arriba: fue su propia persona lo que el Salvador presentó para el sacrificio y la libación. Su pan de vida era sabroso y nutritivo, y su mies abundante; la pasta de su carne fue mezclada con la levadura de su divinidad. Brotó su misericordia y su amor desbordó al extremo que Él mismo se hizo alimento para los suyos. “He deseado con gran deseo comer esta Pascua con ustedes antes de padecer. Vengan, recíbanme, porque yo se los pido. Cómanme, porque es mi voluntad. He aquí el cuerpo que los guardias no pueden contemplar a causa de su esplendor. He aquí el pan de la divinidad que por gracia he dado a los de aquí abajo. He aquí la realidad santa por la cual son santificados los serafines de lo alto que proclaman la santidad. He aquí el fruto que Adán quiere comer para ser Dios. Vengan, tómenme, partido en trozos, y saboréenme en lo secreto [...]. Vengan, discípulos míos, recíbanme. Soy yo, quien reposaré en las palmas de sus manos. Mientras en verdad estoy aquí todo entero, en verdad también ustedes me comen todo entero. Yo no consumo a quien me come, sino a quien no se acerca a mí. No quemó a quien me come, sino al que no me saborea. Vengan, queridos míos, beban también mi sangre, la de la nueva Alianza. Beban en la copa ardiente la sangre que inflama a todos aquellos que la beben”»²⁸.

El Fuego que arde en la Cena resuena en el gran mantel rojo, que en una miniatura armenia cubre la tabla de la mesa, reverberándose sobre la piedra clara del ábside de una iglesia que cierra la escena sobre la izquierda (fig. 22).

Pero varios siglos antes, en un evangeliario siríaco, el rojo fuego del vino en la gran copa, que Cristo ofrece a los apóstoles llama por completo la atención sobre sí (fig. 23).

El mismo color inflamado puede observarse en los cálices; dos en particular se imponen: uno de sardónica que parece arder con una luz interior (fig. 24), y un cáliz de madera, fabricado en Rusia, completamente pintado de color rojo fuego (fig. 25).

28 Cirilona fue obispo de la Iglesia siria a fines del siglo IV. El pasaje ha sido tomado de la *Homilía I sobre la Crucifixión*, citado en: *Cyrillonas, L'Agneau véritable*, Chevetogne 1984, pp. 37-51.



Fig. 22: Última Cena. Miniatura, Evangelio de Gazor, 1307, Armenia.



Fig. 23: La comunión de los apóstoles. Códice purpúreo de Rossano, Siria, siglo VI, Rossano Calabro, Tesoro de la Catedral.



Fig. 24: Cáliz de los patriarcas. Sardónica, plata y esmalte, Constantinopla, siglo X.



Fig. 25: Cáliz "Rey de la Gloria". Madera, mediados del siglo XVI. Rusia, Museo Ruso, San Petersburgo.

En perfecta consonancia con la homilía de Cirilona, el tema de “comer el Fuego” resuena en la contemplación de Juan de Ruusbroec, verificando una vez

más que la distancia en el tiempo y el espacio no tiene demasiada importancia, por no decir ninguna, cuando se trata de la experiencia de la vida en el Espíritu:

«Él hace de nosotros mismos su pan y entonces quema dentro de su amor los vicios, las faltas, los pecados. [...] Quiere consumir nuestra vida para cambiarla en la suya; nuestra vida llena de vicios, mientras que la suya está llena de gracia y de gloria, y totalmente preparada para nosotros, basta que renunciemos a nosotros mismos. [...] Cuando consumimos el uno y la otra [su cuerpo y su sangre] con recogimiento interior, la sangre de Jesús, rica de calor y de gloria, mana desde Dios en nuestras venas y el fuego se enciende en nuestro interior. [...] Así, la semejanza de sus virtudes surge en nosotros y Él vive en nosotros y nosotros vivimos en Él. [...] Y este amor inmenso nos quema, nos consume, junto con nuestro espíritu, y nos atrae a la unidad, donde nos espera la felicidad. [...] En esto pensaba Jesucristo cuando decía a sus discípulos: “*He deseado, con grandísimo deseo, comer con ustedes esta Pascua, antes de mi pasión*”»²⁹.

“Yo no consumo a quien me come, sino a quien no se acerca a mí”: por una maravillosa inversión de causalidad el Fuego oculto en el pan pide ser comido, para que el hombre no deba morir lejos de Él. Después de haber impreso, por así decirlo, en las mentes y en los corazones de sus cristianos esta gran imagen paradójica, Cirilona hace que sus cristianos den un paso ulterior, dándoles a entender en qué sentido puede ser evitada esa muerte. Al exhortar a todos a beber en “la copa ardiente la sangre que inflama a todos los que la beben”, indicaba que la salvación se produce por medio de la transformación operada por el fuego. Eucaristía, fuego, don del Espíritu, *ignificación*... Comienza así a delinarse la respuesta a la pregunta inicial: ¿por qué una imagen de fuego, y de fecundidad, para sintetizar el misterio de la criatura redimida?

5. La Llama que purifica y transforma

Cuando Jesús habla del fuego que ha venido a traer sobre la tierra y del bautismo que debe recibir (cf. *Lc* 12,49), no se trata del fuego del juicio, sino de

29 JUAN DE RUUSBROEC (o: RUYSBROECK), *L'ornamento delle nozze spirituali*, A. Mondadori, Milano, 1998, pp. 73-75; trad. castellana: *Adorno de las bodas espirituales*, Ed. Montaner y Simón, Barcelona, 1943).

aquél anunciado por Juan Bautista: “Él los bautizará en el Espíritu Santo y en el fuego” (Lc 3,16). Según una antiquísima tradición³⁰, un fuego se alzó desde las aguas del Jordán cuando Cristo se sumergió, manifestando así el misterio del abajamiento del Hijo, del Amado (Mt 3,17), y de la santificación de las aguas cósmicas (fig. 26). Aquel que es el Fuego –“Porque tu Dios es un fuego que consume, un Dios celoso” (Dt 4,24)–, se ha casado con la arcilla de la tierra y en ella se ha sepultado, oscurecido, antes de resplandecer de nuevo, como Sol que no declina, e inflamar así en sí mismo y de sí mismo a aquel Adán/ Eva, creado como un ser solar:

“Y Dios formó a Adán con sus santas manos a su semejanza e imagen. Cuando los ángeles vieron su magnífico aspecto, quedaron atónitos por la belleza de su rostro, luego vieron la forma de su cabeza, inflamada de estupendo esplendor como la esfera solar. El fuego de sus ojos era semejante al del sol. La luz de su cuerpo era como el fulgor del cristal. Y él se levantó y se paró en el centro de la tierra, y puso sus pies en el lugar donde fue levantada la cruz de nuestro Redentor”³¹.

A partir de esta notable afirmación contenida en un texto del siglo II se puede intuir que la creación de Adán/ Eva en el centro de la tierra, esto es en el lugar –el Monte Sión, el Gólgota– sobre el cual se levantará la Cruz, constituye *in symbolo* el anuncio del nuevo esplendor y de la *ignificación* que de la Cruz misma se derramará de nuevo sobre Adán/ Eva³².

30 El primer exponente es Justino (*Diálogo con Trifón*, 88,3), seguido después por Taciano el Sirio. Según Epifanio de Salamina el lugar del bautismo de Jesús fue inundado por una gran luz (cf. D. VIGNE, *Le Christ au Jourdain*, Gabalda, Paris, 1991, pp. 266-270).

31 *La caverna de los tesoros* de donde fue tomado este pasaje forma parte de los *Libros adamíticos*, textos pertenecientes a la tradición judía con inserciones cristianas del siglo II (cf. B. BAGATTI, *La Chiesa primitiva apócrifa*, Paoline, Roma 1981, p. 11). Según esta tradición Adán/Eva había perdido la prerrogativa solar al alejarse del Señor, citado en H. RAHNER, *Mythes grecs et mystère chrétien*, Payot, Paris 1954, p. 79 (trad. italiana: *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, EDB, Bologna 2011, p. 81; trad. castellana: *Mitos griegos en interpretación cristiana*, Herder, Barcelona, 2003).

32 Sobre este tema no se puede olvidar la mención de C. GIRAUDO, *In unum corpus. Trattato mistagogico sull'Eucaristia*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2001, ²2007, cap. 2: “L'utopica relazione primordiale e la rottura storica della relazione”, pp. 35-70.



Fig. 26: *El Bautismo de Jesucristo*, Miniatura, Evangelionario de Rabbula, siglo VI, Siria, Biblioteca Laurenziana, Florencia.



Fig. 27: *El ave fénix*, mosaico, mitad del siglo IV, Aquileya.

El ave fénix: purificación por el fuego

En el tiempo cristiano la purificación se produce bajo la enseña del amor: es una llama de fuego que purifica y al mismo tiempo transforma. Se presenta así la imagen ígnea del ave fénix que se difundiera en la primera iconografía cristiana (fig. 27). A ella recurre Pavel Florenskij para simbolizar el proceso de *ignificación* contenido en la purificación: “El ave fénix entreteje su propia hoguera mortal y resucita renacida del fuego, la carne resucita en la encendida renuncia de sí, porque este bautismo de fuego es *solamente* el lado de la renovación espiritual que atañe al pecado”. Hay que subrayar especialmente el hecho de que el aspecto purgativo es “solamente” un instrumento para alcanzar la meta final de la vida cristiana en el Espíritu que consiste, como explica más adelante, en “ver la belleza de la criatura”:

“Como se sabe, la finalidad del ascetismo es alcanzar la incorruptibilidad y la divinización de la carne a través de la adquisición del Espíritu. [...] La meta de las fatigas acéticas es por tanto percibir toda la creación en su victoriosa belleza originaria. El Espíritu Santo se revela a sí mismo en la

capacidad de ver la belleza de la criatura”³³.



Fig. 28: *Aparición a san Francisco del Serafín crucificado, esmalte cloisonné, siglo XII, Limoges, Museo de Cluny, París.*

La unidad profunda entre estos dos aspectos –la capacidad de ver en las criaturas la transparencia de la Belleza y la transformación por *ignificación*– se verifica tal vez en un modo único en la figura de Francisco de Asís:

“¿Quién será capaz de expresar la caridad ardiente que abrasaba el corazón de Francisco, el amigo del Esposo celestial? Todo él parecía transformado, como un carbón encendido (cf. *Sal* 17 [18],13-14), en las llamas del amor divino. Le bastaba oír tan solo el nombre del amor del Señor para que de repente se sintiese conmovido, excitado e inflamado en caridad, cual si con maravillosa armonía el sonido de la voz exterior hiciese vibrar la cuerda interior de su corazón... En los seres hermosos admiraba la belleza infinita del Hacedor; y por los vestigios impresos en las cosas (cf. *Jb* 23,11), encontraba doquiera a su Amado (cf. *Ct* 5,16). [...] A impulsos de

33 P. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della verità*, Rusconi, Milano, 1974, pp. 368 y 370. El subrayado es del autor.

su indecible devoción, percibía la bondad infinita de Dios en cada una de las criaturas como en otros tantos arroyuelos que manan de aquella fuente inagotable. [...] Cristo Jesús, muerto en la cruz por nuestro amor, moraba continuamente en el interior de Francisco, [...] en Él [Francisco] deseaba transformarse totalmente por exceso e incendio de amor”³⁴.

En un esmalte francés del siglo XII el evento de La Verna se expresa no con la gama del incendio, sino con aquella de la incandescencia: el blanco combinado con el oro y pocos trazos de colores puros simboliza la *ignificación* como transfiguración en la luz pura (fig. 28).

“Tu Don nos enciende y por él somos llevados hacia arriba”

En un texto de san Agustín, que es difícil no decir sorprendente, la operación divina del amor es ilustrada una vez más recurriendo al elemento fuego³⁵. Cada cosa provista de peso se dirige hacia su lugar propio; el amor, como llama, tiende hacia lo alto; por esto, mi peso, que es mi amor, me lleva hacia lo alto porque es la llama del amor de Dios (fig. 29):

34 *Legenda Maior* 9,1 [trad. en: *San Francisco de Asís. Sus escritos. Las Florecillas. Biografía del Santo por Celano, San Buenaventura y los tres compañeros de perfección*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid ²1949, pp. 586-587 (BAC 4). N.d.T.].

35 Como pone de relieve Charles André BERNARD, desde el punto de vista simbólico hay que distinguir bien entre la llama y el fuego: la llama luminosa y danzante como el fuego es como el alma del fuego que se proyecta hacia lo alto. Siempre activa y libre, “es el símbolo dinámico de la iluminación y la sublimación” y se encuentra a menudo en los místicos para significar los estados espirituales más elevados. Un ejemplo, tal vez insuperable, es el poema *La llama viva de amor* de san Juan de la Cruz, en el cual la llama “es simultáneamente viva, luminosa, ardiente”. En cambio, el fuego posee muchos significados e incluso puede ser fuego destructor. Sin embargo, dado que a menudo los autores espirituales usan el término “fuego” entendiéndolo en su cualidad de “llama”, o de “fuego bueno” como lo llama san Agustín, la atención al contenido atribuido al vocablo es particularmente importante (cf. Ch. A. BERNARD, *El Dio dei mistici. Le vie dell'interiorità*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1996, p. 499. En las páginas que siguen se encuentra un precioso desarrollo, conducido a partir de la enseñanza de san Juan de la Cruz, de la purificación-transformación simbolizada en el elemento llama. El autor trata también el tema en su *Teologia simbolica*, Edizioni Paoline, Roma, 1984, pp. 298-304; trad. castellana: cf. nota 17).



Fig. 29: la llama de una vela.

“En tu Don descansamos:
allí te gozamos. Nuestro descanso es nuestro lugar.
El amor nos levanta hacia allí y tu Espíritu bueno exalta nuestra humildad...
[...]
El cuerpo, por su peso, tiende a su lugar.
El peso no solo impulsa hacia abajo, sino al lugar de cada cosa. [...] *Mi peso es mi amor (pondus meum, amor meus...),*
él me lleva doquiera que soy llevado.
Tu Don nos enciende y por él somos llevados hacia arriba:
nos enardecemos y caminamos;
subimos las ascensiones dispuestas en nuestro corazón (cf. *Sal* 83 [84],6)
y cantamos el cántico de las ascensiones (cf. *Sal* 119 [120],1; y 119 [120]-
133 [134]).
Con tu fuego, sí; con tu fuego santo nos enardecemos y caminamos,
porque caminamos para arriba, hacia la paz de Jerusalén,
porque *me he deleitado de las cosas que aquellos me dijeron:*
Iremos a la casa del Señor (Sal 121 [122],1).
Allí nos colocará la buena voluntad,
para que no queramos más
que permanecer eternamente allí”³⁶.

36 AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*, XIII,9,10.

[Trad. en: <http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/index2.htm>. La A. se sirvió, en el texto original, de la traducción y la presentación gráfica de la edición de la *Bibliothèque augustiniennne (Œuvres de Saint Augustin, Les Confessions*, VIII-XIII, Desclée de Brouwer, Paris, 1962, pp. 439-441). Hemos respetado esa disposición gráfica. N.d.T.]

Aunque Agustín presenta ejemplos físicos de elementos que no siguen el movimiento común del peso hacia abajo –por ejemplo, el caso del aceite que flota sobre el agua–, a través de las nociones de “lugar propio” claramente quiere indicar que existe otra ley, por así decirlo no terrestre, de la gravedad: la de la atracción espiritual, “peso” que cae hacia lo alto, en un vuelco paradójico experimentado por el hombre como plenitud de vida, a la cual se refiere la mención del canto y de la alegría. El fuego “santo”, como lo llama san Agustín –y como lo llamará muchos siglos después san Francisco–, no destruye, sino que en el momento en que se une-donándose a quien entra en contacto con él lo inflama y lo transforma en sí. Por tal motivo el fuego mismo opera tanto la purificación como la transformación: “Tu Don nos enciende y por él somos llevados hacia arriba; nos enardecemos y caminamos [...] y cantamos el cántico de las ascensiones”.

Al mirar el texto con mayor atención, se observa que en torno a aquella del fuego se ordenan una serie de imágenes de elevación fuertemente dinámicas, que se suceden la una a la otra sin interrupción: “somos llevados hacia arriba”, “subimos las ascensiones”, “cantemos el cántico de las ascensiones”. El dinamismo así delineado es contemporáneamente activo (cuatro veces resuena el verbo “partir” que incluye la figura de la separación) y pasivo, en cuanto el movimiento consiste en ser llevado: “me lleva doquiera que soy llevado”, “Tu Don nos enciende y por él somos llevados hacia arriba”. No se trata de una subida o de un vuelo –imagen sugerida por la llama– hacia una altura indeterminada. Incluso en este sentido el texto contiene una indicación precisa: esta ascensión/desapego siempre nuevamente anunciada y por ende continua, irresistible, posee de hecho una especie de anclaje secreto, expresado al inicio a través de la noción de “lugar propio” y hacia el final con el verbo “colocar”, que expresa la estabilidad del permanecer. Todo el proceso de ruptura de las amarras a tierra puede suceder porque quien habla ya tiene “su lugar” y ya “ha encontrado su alegría”, y porque esta alegría, que coincide con su lugar, constituye el nuevo anclaje en lo alto, “*en el interior del velo del santuario*” (*Hb* 6,19-20). Precisamente en función de tal anclaje se produce la inversión de la ley de gravedad terrestre: así, el peso en vez de descender, puede subir como la llama.

Naturalmente esta inflamada ascensión hacia la casa del Señor evoca por sí misma la imagen universal del carro de fuego tirado por caballos de fuego, sobre el cual un hombre sube al cielo (figuras 30 y 31): “símbolo universal del hombre espiritual que destruye, haciendo camino, el propio cuerpo físico en favor

de una ascensión extremadamente rápida³⁷. En el lenguaje de la Revelación (cfr. 2 R 2,1-11) el carro de fuego significa la vocación divina del ser humano y la impetuosidad del deseo espiritual del hombre³⁸.



Figura 30: *Elías llevado al cielo*, ícono, Sináí, segunda mitad del siglo XVI.



Figura 31: *Elías llevado al cielo*, ícono, mitad del siglo XVI, Pskov.

6. La criatura coronada de llamas: el Altar de Isenheim de Matthias Grünewald

Existe en el arte cristiano una obra monumental, en la cual el misterio cristiano del fuego es representado en una síntesis de tal fuerza que tal vez no

37 J. CHEVALIER, *Dizionario dei simboli*, "Carro" (artículo); trad. castellana: *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 2009.

38 Cfr. Ch. A. BERNARD, *Teología simbólica*, p. 219. El autor señala una diferencia sustancial: mientras en las apoteosis los héroes solares desaparecen en el sol, el hombre de Dios usa el carro de fuego solo como un *vehículo*. Justamente esta noción explica que el *Rapto de Elías* haya sido identificado inmediatamente por los cristianos, por una parte, como figura de la Resurrección-Ascensión de Cristo Señor, y por el otro, como figura del Bautismo, él mismo vehículo hacia el cielo (cf. J. DANIELOU, *I simboli cristiani primitivi*, Arkeios, Roma, 1990, cap. V: "El carro de Elías"; trad. castellana: *Los símbolos cristianos primitivos*, Eds. EGA, Bilbao, 1993).

tenga parangón. Una obra que si bien pertenece al pleno Renacimiento, está íntimamente ligada a toda la tradición teológica y espiritual del Medioevo cristiano. Es el Altar de Isenheim, ideado y realizado (1615) por el pintor alemán Matthias Grünewald en función de un particular destino: la iglesia del hospital dirigido por los monjes antonianos, donde eran recibidos los enfermos de *herpes zoster* que iban a venerar las reliquias de san Antonio abad, custodiadas en aquel lugar, para recibir la gracia de la curación.

El Altar, un altar-relicario³⁹, se presentaba en tres posibles configuraciones: la interna, el relicario propiamente dicho, que se abría en el día de la fiesta del santo o en algunas fiestas particulares (fig. 32); aquella externa, visible en los días feriales⁴⁰, mostraba la escena de la Crucifixión, compendio y testimonio de los tremendos sufrimientos de Cristo, como también del dolor y de la fe de sus amigos (fig. 33); la intermedia, se reservaba para los domingos, las fiestas del Señor y de la Virgen Madre, estaba dedicada al misterio de la Encarnación y Resurrección de Cristo (fig. 34)⁴¹.

Es precisamente en esta última que el tema del fuego y de la *ignificación* constituyen el elemento dominante. Para tratar de captar el significado es necesario partir de las puertas laterales, ligadas a dos misterios de la vida de Cristo: a la izquierda la Anunciación (fig. 35); a la derecha, la Resurrección (fig. 36). Las dos composiciones se llaman una a la otra: en la izquierda, la armonía cromática

39 Actualmente el Altar se conserva en la ciudad alsaciana de Colmar, Alsacia, en el Museo Unterlinden. En su lugar original medía, con los pináculos, 16 metros de altura y 6 metros de ancho. El altar-relicario medieval, sustancialmente un políptico, constituido de puertitas fijas y removibles, era una construcción de conjunto semejante a un libro cuyas hojas se pueden pasar: tenía un frente externo –ferial– habitualmente menos coloreado, en tanto que la parte externa –festiva– resplandecía de colores. El núcleo constaba de una especie de armario en el cual se custodiaban las reliquias, habitualmente decorado con estatuas de madera. Con sus puertitas los altares-relicarios constituían verdaderos compendios de la concepción cristiana del mundo (cf. W. FRAENGER, *Grünewald in seinen Werken*, Beck, München 1983, p. 10).

40 En el siglo X, el *herpes zoster*, llamado entonces “fuego del infierno” o “dolor quemante”, era una enfermedad infecciosa que inundaba Occidente causando miles de víctimas. En un segundo momento su nombre vulgar pasó a ser “fuego de san Antonio”, por el hecho de que este santo era considerado el patrono de cuantos eran afectados por dicha enfermedad. En la iglesia de Isenheim los enfermos, separados del resto de la gente por una celosía, ocupaban la parte de atrás de la iglesia.

41 La parte inferior del retablo con la escena de la Deposición de Cristo en el sepulcro se podía ver tanto con la configuración externa como con la intermedia (figuras 33 y 34).

dominante está entre los colores del fuego, el rojo y el oro del ángel que anuncia y la cortina detrás de la Virgen, y aquellos de la tierra/ humanidad, el verde-azul del vestido de la Virgen, todo sobre el fondo de una luz clarísima de un edificio sacro: es el ingreso de Aquel que es “el fuego que consume” en la corporeidad humana⁴². A la derecha, en un extraordinario contrapunto, el rojo y el amarillo de la llama traspasa hacia arriba y hacia abajo en el blanco de la incandescencia del cuerpo



Fig. 32: Altar de Isenheim, parte interior, el relicario.



Fig. 33: Altar de Isenheim, lado externo, días feriales.



Fig. 34: Altar de Isenheim, parte intermedia, días festivos.

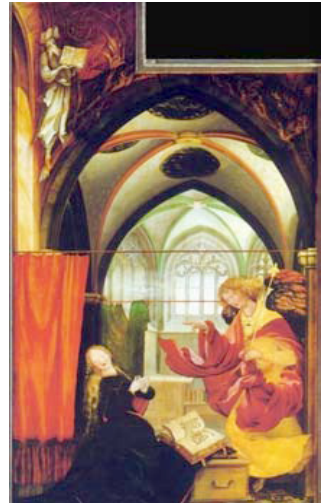


Fig. 35: Altar de Isenheim, parte intermedia, puerta izquierda, Anunciación.

42 La ambientación de la escena de la Anunciación en el interior de un edificio sacro es común en el siglo XV, y hace referencia a la relación entre la figura de María y la de la Iglesia (cfr. M. G. MUZJ, “L’iconografia dell’Annunciazione”, *Theotokos* IV [1996/2], pp. 477-509).



Fig. 36: Altar de Isenheim, parte intermedia, puerta de la derecha, *Resurrección-Ascensión*.



Fig. 37: Altar de Isenheim, parte intermedia, puerta derecha, *Rostro del Resucitado* (detalle).

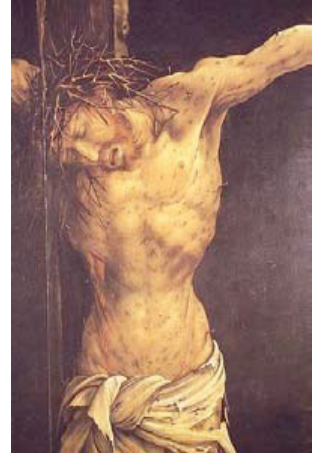


Fig. 38: Altar de Isenheim, lado externo, días feriales; detalle de la *Crucifixión*.

del Resucitado, anulando de así el dominio de lo pesado y la gravedad, de lo cual es testigo inmutable pero impotente la enorme masa horizontal en segundo plano. Mientras los soldados deslumbrados caen derribados, Cristo asciende del sepulcro, llevando consigo como una estrella deslumbrante: el sudario mortuorio. Sobre el fondo de un cielo nocturno punteado de estrellas, un inmenso disco luminoso rodea la figura del Resucitado; en su triple corona, amarilla, roja y verde-azul⁴³, un verdadero arco iris, se refleja la luz que emana del cuerpo transfigurado, irradiando incluso desde las heridas y sobre todo desde el rostro que resplandece como un sol (fig. 36). Esta luz deslumbrante del Sol-Cristo es la luz originaria, sustancial, increada, de la cual también habla Dante:

“Vi yo, sobre millares de lucernas,

43 Los tres círculos luminosos coloreados concéntricos eran una fórmula difundida en el Medioevo para representar el misterio de la Trinidad. El gran círculo luminoso no es solo una mandorla gloriosa en torno a Cristo Señor, sino el Resucitado que aparece resplandeciente en el núcleo solar de la fórmula mística de la Trinidad. Como recuerda Giorgio Scheja, el triple anillo luminoso se encuentra también en el *Paraiso* de Dante Alighieri en el canto XXXIII, 115-120; esta referencia al Dante es particularmente significativa, porque el Altar de Isenheim presenta más de un testimonio del profundo conocimiento que Grünewald, no solamente pintor sino teólogo poeta, tenía de la obra y del pensamiento de Dante (cfr. G. SCHEJA, *Der Isenheimer Altar*, Du Mont, Köln, 1969, p. 40).

un sol que a todas ellas encendía,
como el nuestro a las lámparas supernas;

y por la viva luz entre fulgía
esa sustancia lúcida, tan clara,
que sufrirla mi vista no podía” (*Paraíso*, XXIII,28-33).

Apenas señalada en la escena de la Anunciación, aquí esa luz reina, refractándose en vibraciones sin fin⁴⁴: la humanización de lo divino se convierte en la divinización de lo humano. Se mostraba así a los fieles, y en particular a los enfermos que llenaban la iglesia, que el descenso de la Encarnación, culminante en aquella Pasión y muerte de la que ellos en esa misma iglesia eran cotidianamente testigos⁴⁵ (fig. 38), sucede en vistas del ascenso/divinización del hombre y que esta última significa, de parte de Dios, la asunción y transfiguración de la realidad creada en su totalidad.

La parte central de la configuración intermedia: cómo se produce la divinización de lo humano

Retomando el camino recorrido sobre el misterio cristiano del fuego, se podría decir que en la composición central de esta configuración intermedia, la intención más profunda de Grünewald es la de traducir en imágenes *cómo* la divinización de lo humano, cumplida *ephapax* en el Verbo encarnado, deviene realidad en la criatura. Hace esto a partir de la figura histórica de la Virgen Madre María, pero moviéndose según el doble registro de la historia y de las dimensiones intemporales, vista a su vez bajo un doble aspecto: por una parte,

44 Si bien la obra de Grünewald presenta semejanzas con las composiciones del Renacimiento italiano, sin embargo subsiste “una diferencia fundamental. Los pintores del Renacimiento, como también Durero, interpretaban la corporeidad transfigurada según los cánones del idealismo clásico. En cambio, en Grünewald el cuerpo se convierte en un cuerpo de luz. Las heridas resplandecen como las místicas *laternae vulnerum Christi* [linternas de las heridas de Cristo]” (SCHEJA, p. 36); son la transparencia de la luz increada en el carne del Resucitado.

45 En la configuración externa del Altar, el cuerpo de Cristo crucificado, horriblemente desfigurado, además de innumerables fragmentos de espinas plantados en su carne y de las heridas dejadas por la flagelación y los golpes, también está marcado por las pústulas características del *herpes zoster*. En los días feriales, los enfermos veían así sus sufrimientos literalmente reflejados en el sufrimiento de Cristo (cfr. W. FRAENGER, p. 10).

la realidad visualizada *sub specie aeternitatis*; por otra, el flujo, en cierto modo independiente del tiempo lineal, de la vida interior (fig. 39).

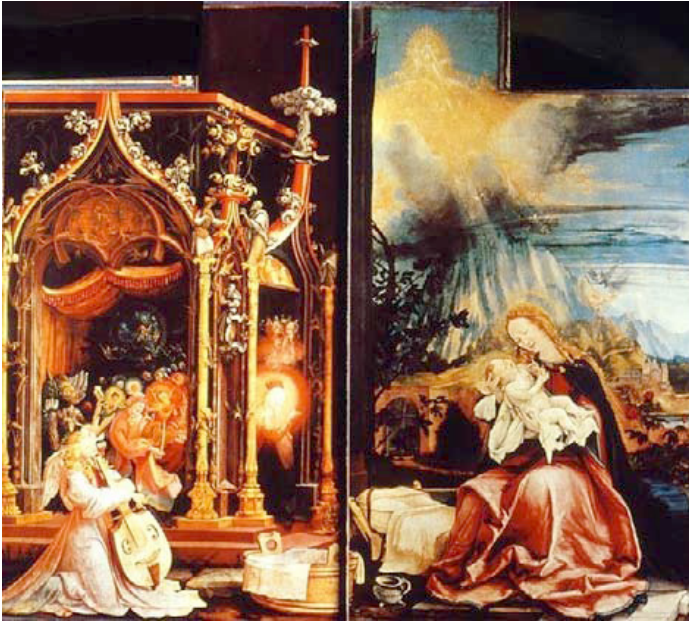


Fig. 39: Altar de Isenheim, parte intermedia, días festivos, escena central.

Para entrar en la complejidad de esta escena central, es necesaria una breve descripción de las dos partes que la componen. A la derecha, una majestuosa figura de Virgen María sentada, levantando el Niño hacia sí, dentro de un gran jardín rodeado de muros, con el fondo de un paisaje fantástico de altas montañas. Los elementos simbólicos presentes por todas partes, aunque conectados con la escena, propiamente no hablan de una representación de la Natividad de Jesús, en cuanto que, además de tener varias conexiones con la Pasión, presentan numerosas referencias a la persona de María: Madre, Virgen y Esposa⁴⁶: la puerta en la pared del jardín – *hortus conclusus* – delante de la cual está plantada una gran cruz de madera; la mata de rosas rojas; el espejo de agua; el cántaro de vidrio artístico; la higuera de hojas marchitas; la coronita de perlas de oro en las manos del Niño;

46 Característica de la figura de la esposa son los cabellos sueltos, por ello desde el siglo VI la Iglesia es representada con los cabellos sueltos (cfr. M. G. MUZJ, “La Vergine Madre e la Trinità nell’iconografia cristiana”, en *De Trinitatis Mysterio et Maria*, Acta, Pont. Academia Mariana Internationalis, Città del Vaticano, 2004, pp. 463-518).

sus paños desgarrados y manchados⁴⁷; y también la iglesia de un monasterio sobre la ladera de la montaña...⁴⁸ En el suelo, a la izquierda, algunos objetos ligados al Niño: la camita con la cobertura deshilachada, la tinaja con los paños, la vasija... A un paso de estos objetos, se levanta una construcción imaginaria difícil de definir: capilla-relicario, carpa preciosa, pequeño tabernáculo –oro, coral, laca roja, frondosidad de elementos vegetales–, inmersa en una luz cálida que emana únicamente de las figuras aladas en vuelo y de los ángeles músicos (fig. 40). Sin embargo, el máximo esplendor se irradia de la pequeña figura femenina –indudablemente María, porque tiene los mismos rasgos de la Virgen “grande” y también de la Virgen de la Anunciación–, arrodillada (¿o de pie?) con las manos juntas en oración bajo el arco ojival extendido hacia la Virgen “grande”. Está encinta. La luz casi blanca de su rostro, se expande en un gran círculo, primero amarillo dorado, después rojo fuego, que ilumina hasta su seno; sobre su cabeza arde tranquilamente una pequeña, singular corona de llamas con forma de pequeñas puntas de lanza⁴⁹ (fig. 41).

Una primera inequívoca indicación sobre la relación entre ambas escenas es dada por el vínculo que existe entre el rostro del Resucitado y aquel de la Virgen “pequeña”. Es impensable que el rostro de luz incandescente y el gran nimbo luminoso de Cristo resucitado no se deba poner en relación con el rostro de la “pequeña” María radiante y su aureola solar. Esto es suficiente para abandonar la hipótesis que las dos mitades de la composición central estén ligadas entre sí por un nexo de sucesión cronológica; tanto más cuanto que se impone la identificación con la *Mulier amicta sole*, ya que la Virgen “pequeña” está encinta⁵⁰. Se intuye

47 En todo semejante al *perizoma* que ciñe la cintura de Cristo crucificado.

48 En la espiritualidad medieval la Virgen María era considerada la representante eminente de la vida contemplativa (cfr. G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1980, vol. IV/2, pp. 210-215. El comentario de Gertrud Schiller es particularmente rico y preciso).

49 También en este caso hay una posible correspondencia con Dante, cuando describe la coronación de llamas de la Virgen: “Bajó por el entre el aire una centella, / un cerco, haciendo a guisa de corona, / y la ciñó, girando en torno a ella” (*Paraíso*, XXIII, 94-96).

50 Como observa Georg Scheja, todos los tentativos de interpretación basados sobre el presupuesto de la existencia de una continuidad temporal entre las dos partes de esta composición están destinados al fracaso; ya las innumerables referencias simbólicas de la escena central se oponen a una identificación con la Natividad y también a una identificación de la parte izquierda con la representación de la espera de la Encarnación, en la cual la Virgen María se encontraría en el Templo de Jerusalén: ¿pero entonces cómo podría estar encinta? Scheja señala que J. Bernhart fue el primero en ver en la “pequeña” María la figura de la



Fig. 40: Altar de Isenheim, parte intermedia, escena central, parte izquierda. *Tabernáculo con el concierto de los ángeles y María radiante.*



Fig. 41: Altar de Isenheim, parte intermedia, escena central, parte izquierda, la Virgen María, “*Mulier amicta sole*” (detalle).

entonces que su relación debe ser de tipo “visionario”, es decir que la “pequeña” Virgen radiante sea el objeto de la visión interior de la Virgen “grande” en el *hortus conclusus*⁵¹.

Mulier amicta sole (*Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimers Altars*, München, 1921; cfr. SCHEJA, pp. 44 ss.).

51 G. SCHEJA, p. 44. Tal era, por otra parte, la explicación recibida de Franz Lerse, amigo de Goethe, quien en el año 1793 pudo ver el altar de Isenheim todavía en su sitio: “Ante ella, le fue mostrada como en una visión, la futura veneración y la gloria que le estaban reservadas. Contra la importancia de este testimonio se ha objetado que el convento ya no pertenecía a los Antonianos, habiendo pasado a la Orden de Malta, pero la objeción no es válida, en cuanto que la fusión de las dos Órdenes no había provocado ningún cambio en la comunidad y en Isenheim todavía estaban los Antonianos, por lo que había continuidad respecto al significado del altar (*ibid.*, p. 46).

Una indicación fundamental en este sentido procede de la presencia, además de aquel en sentido horizontal entre las dos mitades de la escena, de otro movimiento, en sentido vertical, que une el polo celestial con ambas partes de la composición. A la espalda de la Virgen con el Niño se levanta el bastión de una fantástica montaña de roca cristalina de paredes casi verticales, cuya cima está envuelta por una nube muy densa y oscura (fig. 42). Más allá de ese confín, en el esplendor de una intensa luz dorada recorrida por nervaduras rojo fuego, innumerables figuritas apenas delineadas de ángeles y santos se mueven aclamando en torno a la gigantesca figura divina del Padre, de quien en realidad se ve solo el rostro -aquel del Anciano de días- y las manos. Por encima de todo, está sentado rodeado por una inmensa rayera solar; de su figura parte un rayo de luz que desencadena el movimiento de descenso del haz de luz que atraviesa el manto tenebroso⁵² en dirección a la Virgen Madre. La misma luz que reina en lo alto brilla delicadamente en torno a la cabeza de la Madre del Niño: afirmación simbólica de la relación directa entre el Padre y el Hijo, generado en la eternidad, generado en el tiempo. Pero el fuego dorado del Padre celestial está también ligado a las dos figuras incandescentes del Hijo resucitado y de la “pequeña” María, porque todo desciende del “Padre de las luces” (*St* 1,17).

El baldaquino estirado indica, a quien mira “desde el exterior”, que el tabernáculo precioso con el concierto de los ángeles y la “pequeña” Virgen radiante, es lo que en su mutuo coloquio el Hijo-Esposo le hace “ver”, con una visión completamente interior, a la Madre, la Virgen Esposa (fig. 43), y los ojos interiores de la Virgen María se abren de par en par a la visión del misterio escondido en Dios antes del inicio de los siglos: Consejo divino de la Encarnación-Redención, sponsalidad y fecundidad *ab aeterno* de la criatura.

“Porque la gloria del Señor, en lo más alto de todo, será como un baldaquino” (Is 4,5)

Un antiguo himno mariano inserto en la *Liturgia* de san Basilio, canta a la Virgen *Deipara* como “alegría y gloria del mundo”: “Por ti se alegra, oh Llena de gracia, toda criatura, el coro de los ángeles y el género humano. Templo santificado, Jardín espiritual, Gloria virginal, en ti se ha encarnado Dios”. Siguiendo de cerca el texto griego, Pavel Florenskij explica el sentido de esta oración, ampliando en

profundidad su importancia:



Fig. 42: Altar de Isenheim, parte intermedia, escena central, parte derecha, *Paisaje detrás de la Virgen con el Niño* (detalle).



Fig. 43: Altar de Isenheim, parte intermedia, escena central, parte derecha, *Virgen con el Niño* (detalle).

«Por ti se alegra: Tú eres la fuente y el objeto de la alegría. [...] Por ti, que has recibido al Consolador, lo recibe toda criatura [...]; *pasa è ktisis*: “la criatura global”, la “criatura como organismo único”, no cada criatura. *Aggelôn to systêma*: de nuevo la “globalidad” de los ángeles, no la suma. *Anthropôn to genos*: el género humano como algo unitario, anterior a cada hombre. Así todo el ser creado como un único ser, espiritualizado por la Portadora del Espíritu»⁵³.

Por medio de la Virgen María, la primera *ignificada*, Aquel que es el fuego que consume ha entrado en el mundo para incendiarlo de sí. Es lo que literalmente hace “ver” un ícono litúrgico que lleva el nombre del himno recién

53 P. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento de la verità*, texto en p. 418; explicación en nota 62, p. 775. Las comillas en el texto son del autor.

comentado (“Por ti se alegra toda criatura”), aunque distinguiéndose de las representaciones habituales por un aspecto significativo: la Virgen Madre sentada en el trono sostiene al Niño delante de sí, está rodeada por una fila de ángeles dispuestos en semicírculo; y dentro de un círculo más amplio aparecen las plantas fantásticas del jardín del Paraíso y las cúpulas de la Ciudad celestial; en la parte inferior la aclama la multitud de los santos (figs. 44 y 45). Sin embargo, he aquí la gran sorpresa de este ícono: una inmensa corona de llamas rodea el gran círculo externo, mostrando así todo lo creado redimido envuelto e inmerso en el Fuego.



Fig. 44: “En ti se alegra toda criatura”; ícono ruso; primera mitad del siglo XIX.



Fig. 45: *Mater misericordiae*. Parroquia de la Divina Misericordia, San Bartolomeo al Mare, Italia, Ruberval Monteiro da Silva, osb, 2008.

Pero tal vez nos asombrará aún más descubrir que esta imagen cósmica recapituladora se encuentra ya en el profeta Isaías, quien hablando de la venida del Señor sobre el Monte Sión al fin de los tiempos, así describe cuál será la situación de los santos:

“Cuando el Señor lave la suciedad de las hijas de Sión y limpie a Jerusalén [...] Él creará sobre toda la extensión del monte Sión [...] como una nube de humo durante el día, y la claridad de un fuego llameante durante la noche. Porque la gloria del Señor, en lo más alto de todo, será como un baldaquino” (Is 4,4-5).

“Nuestro Dios es un fuego devorador” (Dt 4,24; Hb 12,29). Después de la zarza ardiente, el Fuego se ha unido a la masa y se ha hecho Pan... Al final, *“sobre*

toda cosa la gloria del Señor será como un baldaquino". ¿Y la criatura - Esposa? Ella es en el tiempo y en la eternidad la *Mulier amicta sole*, la Mujer circunfusa e inmersa en el Sol; y está encinta.

2015, *Solemnidad del Corpus Domini*
Viale Parioli , 40
00197 Roma. Italia

Fuentes de las imágenes

- Fig. 1 - *Troie-Sergieva Lavra*, Izdanie Moskovskoj Patriarchii, Mosca, 1987, p. 44.
- Fig. 2 - H. Stierlin, *Le Livre de Feu. L'Apocalypse et l'art mozarabe*, Sigma, Genève, 1978, pp. 154-155.
- Fig. 3 - *Mulier amicta sole*, Beatus de Facundus (detalle).
- Fig. 4 - G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1980, vol. 4/1, n. 199.
- Fig. 5 - G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1980, vol. 4/1, n. 254.
- Fig. 6 - *Fuego*.
- Fig. 7 - K. Weitzmann, *The Icon. Holy Images. Sixth to Fourteenth Century*, New York, 1978, tav. 18.
- Fig. 8 - Sergio Ceron, XXIs, Curitiba, Brasile.
- Fig. 9 - C. Cecchelli, *The Rabbula Gospels*, Urs-Graf-Verlag, Olten, 1959.
- Fig. 10 - Miniatura, Evangelio de Echmiadzin, 989, Matenadaran, M2374, Yerevan, Armenia.
- Fig. 11 - *Novgorod Icons. 12th-17th Century*, Leningrad, 1980, tav. 44.
- Fig. 12 - *Omelie mariane di Giacomo Kokkinobaphos*, Bib. Ap. Vat., Vat. gr. 1162, fol. 54v.
- Fig. 13 - Cappella di S. Giacomo fratello, Monastero S. Caterina, Sinaí.
- Fig. 14 - Ruberval Monteiro da Silva osb, Pontagrossa, Brasil, 1999.
- Fig. 15 - *East Christian Art*, London 1987, n. 42.
- Fig. 16 - *Sinaí, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the sixth to the twentieth Century*, St. Petersburg-London, 2001, p. 103.
- Fig. 17 - S. Apollonio, capella 6, Bawit, Museo copto del Viejo Cairo.
- Fig. 18 - Sidney Machado, Brasil, 2014, S. Maria de Aneu, Cataluña, Museo Arte Catalana.
- Fig. 19 - S. Maria de Aneu (detalle).
- Fig. 20 - M. Capuani, *Egitto copto*, Milano, 1999, tav. 28.

Fig. 21 - T. Velmans, *Il viaggio dell'icona. Dalle origini alla caduta di Bisanzio*, Milano, 2002, n. 130, p. 158.

Fig. 22 - *Gli Armeni*, Milano, 1998, tav. 48.

Fig. 23 - Codice purpureo di Rossano, Rossano Calabro, Tesoro de la Catedral.

Fig. 24 - *Il Tesoro di San Marco*, Milano, 1986, p. 168.

Fig. 25 - Cáliz “Re della Gloria”, Museo Ruso, S. Petersburgo

Fig. 26 - C. Cecchelli, *The Rabbula Gospels*, Urs-Graf-Verlag, Olten, 1959.

Fig. 27 - *Dalla terra alle genti*, Milano, 1996, n. 58, p. 214.

Fig. 28 - Museo de Cluny, París (Ruberval Monteiro da Silva osb).

Fig. 29 - *La llama de una vela*.

Fig. 30 - J. Galey, *Il Sinai e il Monastero di Santa Caterina*, Firenze, 1979, n. 103.

Fig. 31 - *Icone russe in Vaticano*, Roma, 1989, p. 55.

Figs. 32 a 43 tomadas de: G. Scheja, *Der Isenheimer Altar*, Du Mont, Köln, 1969

Fig. 44 - *L'immagine dello spirito. Icone delle terre russe. Collezione ambroveneta*, Milano, 1996, n. 41, p. 190.

Fig. 45 - Parroquia de la Divina Misericordia, San Bartolomeo al Mare, Italia, Ruberval Monteiro da Silva osb, 2008.