

El Icono de la Santísima Trinidad de Andréi Rublev: aproximación al estudio de la expresión artística del misterio trinitario en el icono bizantino de la Santísima Trinidad de Andrei Rublev

Cecilia Inés Cibeira

Profesora y licenciada en filosofía y doctoranda de la Pontificia Universidad Católica Argentina sobre el tema "Antropología icónica". También realizó estudios en políticas culturales y técnica de la iconografía bizantina. Actualmente se dedica a la enseñanza en la Universidad Católica de La Plata y la Universidad del Norte "Santo Tomás de Aquino". Es iconógrafa y dirige un proyecto de investigación sobre los aspectos filosóficos de la iconografía bizantina.

RESUMEN

En la historia de la iconografía trinitaria se destaca el icono de la Santísima Trinidad de Andrei Rublev. Por este motivo lo estudiamos para conocer su génesis, el lugar que ocupó en el tiempo histórico en el que se realizó y qué significa para nuestros tiempos.

Palabras clave: Historia de la iconografía; Santísima Trinidad; Andrei Rublev.

ABSTRACT

The Trinitarian iconography history makes the icon of the Holy Trinity by Andrei Rublev evident. This is the reason why it is studied, to know its origins, the place it held in historical time, as well its current meaning.

Keywords: Iconography history; Holy Trinity; Andrei Rublev.

El Icono de la Santísima Trinidad de Andréi Rublev: aproximación al estudio de la expresión artística del misterio trinitario en el icono bizantino de la Santísima Trinidad de Andrei Rublev

Introducción

Nuestro interés consiste en adentrarnos en el estudio del icono de la Santísima Trinidad del iconógrafo ruso Andrés Rublev para ver porqué este icono se presenta como modelo y cómo despierta tanta admiración hasta hoy, hecho que comparte en general con toda la iconografía bizantina:

Desde hace algunos decenios se observa un renovado interés por la teología y la espiritualidad de los íconos orientales, señal de una creciente necesidad del lenguaje espiritual del arte auténticamente cristiano (JUAN PABLO II, *Carta Apostólica duodecimum saeculum*, IV, 11).

La sed simbólica del occidente postmoderno se ve atraída por la belleza del icono.

Ahora bien, ¿qué significa representar iconográficamente la Trinidad?

¿En qué sentido esta obra manifiesta un mojón en el mapa trinitario del mundo?

¿En qué momento se alcanzó históricamente la mejor plasmación del misterio? Y, ¿cuál es la actualidad de la imagen de Rublev?

Para responder a estas preguntas haremos una introducción a la iconografía bizantina en general, profundizando en los fundamentos teológicos que la sustentan incluyendo un aspecto novedoso en la bibliografía sobre el tema: los fundamentos trinitarios de la iconografía bizantina.

Posteriormente nos detendremos en la expresión artística del misterio trinitario, primero en general y luego específicamente en la iconografía bizantina.

Por último, profundizaremos la obra de Andrés Rublev e intentaremos ponerla en diálogo con lo trabajado en el Módulo 1 del Seminario Filosófico-Teológico dictado por el Dr. Pbro. Lucio Florio EL MISTERIO TRINITARIO COMO HORIZONTE DEL CAMINO HUMANO.

Breve referencia a la Historia de la Iconografía en General

La Iconografía Bizantina es considerada como escritura de imágenes en tanto se la considera más una teología en colores que una mera expresión artística.

Por lo tanto puede ser definida como la representación de Cristo, su Madre y los santos según determinados cánones y siguiendo la tradición de la Iglesia.

En relación con su origen, hay distintos aspectos desde donde considerar el tema, ya sea la cuestión artística (origen sirio-palestino, inspirado en el arte antiguo, en la pintura de los frescos, miniaturas y bajorrelieves de los sarcófagos), su estilo y espiritualidad (Bizancio desde los siglos VI a XIV) o su esplendor (Rusia).

Pero también se remonta su origen a la tradición de San Lucas (a quien se considera el primero en pintar la imagen de la Madre de Dios que bendijo este arte y a los artistas)

o la tradición de las imágenes aquerópitas, es decir, realizadas sin intervención humana, desde el relato oriental (el Mandylion) o el occidental (Santa Faz dada por gracia a la 'Verónica'-vero: verdadero; icono: imagen).

Por supuesto también se hace referencia al arte de las catacumbas que lo antecedió como expresión de los cristianos para expresar los misterios de la fe.

Ahora bien, en relación a los fundamentos teológicos se considera la Encarnación del Verbo como la expresión Visible del Dios Invisible que, habiéndose mostrado en carne, permitió que su imagen fuera representada.

La denominada querella de las imágenes generada a partir del movimiento iconoclasta generó la necesidad de un revisión de los fundamentos de las imágenes y es allí que el uso de imágenes dentro de la religión católica alcanzará su definición dentro de esta disputa y los consiguientes concilios que definieron la teología al respecto.

En el Concilio VII se encuentran las herramientas conceptuales que permiten solucionar las herejías respecto a Cristo. Se acepta a Jesús como segunda persona de la Trinidad, con naturaleza humana y divina, verdadero Dios y Verdadero Hombre.

En este contexto aparecen los argumentos de León III el Isáurico que, partidario del docetismo, sostenía que debía mantenerse la prohibición del antiguo Testamento y que por lo tanto, Dios que es invisible no puede ser representado. De la misma manera, Cristo tampoco puede tener imagen ya que no se puede representar sufriendo, porque ese hecho histórico ya está en el pasado y al pintar necesariamente debo elegir un aspecto: o lo divino (trascendente) o lo humano (no sufre más). La iconografía bizantina atenderá siempre a este aspecto desde las más diversas formas (inscripciones en las aureolas, del nombre, colores de la vestimenta, gestos

de las manos, etc.,) para señalar la unión hipostática, es decir, la naturaleza humana y divina de Cristo.

León III en el 725 declara la guerra contra los iconos, influenciado por el judaísmo y el islamismo. La otra autoridad importante en el Imperio Bizantino en ese momento era San Germán, patriarca de Constantinopla (la capital de Bizancio) y en Roma el Papa era Gregorio II.

León III quiere convencer a San Germán en contra de los iconos pero éste se niega y es destituido aunque cuenta con el apoyo del Papa. El primer acto es la destrucción de un Icono de Cristo y se produce entonces un levantamiento popular.

Surgen teólogos a favor de los iconos. Entre ellos se destaca San Juan Damasceno, gran defensor de la iconografía y de la Encarnación.

La persecución iconoclasta continúa con el emperador Constantino V Coprónimo. Y comienza a amainar entre los años 775 y 780 con León IV hijo del anterior emperador.

La siguiente regente es Irene, viuda de Constantino V, quien consigue 27 años de paz. Este período abarca desde el 803 al 820. Muere León IV y su hijo Constantino VI no puede gobernar debido a su corta edad.

Irene acepta la iconografía y defiende los iconos –a los que nunca había dejado de venerar- junto con Atanasio, el Patriarca.

Siendo ellos autoridad, oriente y occidente celebran en el año 787 el último concilio juntos en contra del iconoclasto.

Este célebre 7º concilio ecuménico o 2º de Nicea (el primer concilio al que ya hemos hecho referencia, concilio de Nicea en el año 325, afirma la Divinidad del Verbo Encarnado) convocado por Gregorio III. En él se excomulga a los iconoclastas y se instituye la fiesta local de TODOS LOS SANTOS por todos los iconógrafos muertos en la

defensa de los iconos. El concilio aprueba las imágenes (así como el Evangelio hace presente el kerigma con la palabra, el icono lo anuncia con los colores) y declara herejía teórica y práctica al iconoclasmo y se coloca un icono en el Templo de Santa Sofía para su veneración.

Sin embargo, se sucederá un segundo período iconoclasta reavivado por León V (813-820) quien convoca un concilio en Santa Sofía apoyado en el aspecto teórico por Juan el Gramático.

San Nicéforo no acepta las argumentaciones y se renueva la persecución.

En 842 llega como Regente otra mujer, Teodora, que sugiere como Patriarca a Metodio y logran terminar con la persecución. Esta victoria se celebra el primer domingo de marzo del año 843, o sea el primer domingo de cuaresma, y es denominado 'triumfo de la Ortodoxia'.

Sin embargo sucesivas incomprensiones entre oriente y occidente sumadas a cuestiones políticas (cuando los lombardos amenazan Roma, el Papa desconfía del imperio iconoclasta y mira a Occidente y pide ayuda a Pipino el Breve, rey de Francia, quien lo salva de los bárbaros, acción que derivó en el Estado pontificio) generan la ruptura definitiva entre la Iglesia Apostólica Romana y la Iglesia Ortodoxa en 1054.

Un dato sobre los fundamentos trinitarios

La generalidad de la bibliografía sobre iconografía bizantina desarrolla el tema de la fundamentación del icono desde diversas perspectivas: tradición, piedad, etc. Y en lo que respecta a los fundamentos teológicos es unánime la referencia a la Encarnación que posibilita el icono.

En la obra de Christoph SCHÖNBORN sobre el icono de Cristo, el autor va más allá

y agrega una no tan común fundamentación trinitaria del icono que resumimos a continuación por considerarla importante en el contexto de nuestro trabajo.

El autor hace referencia a que Dios, fuente y origen de todo, tiene una imagen perfecta de sí: el Hijo, la Palabra Eterna (SCHÖNBORN, 1999, p. 18). Y cita a Atanasio en este sentido cuando habla del Hijo como imagen inmutable del Padre sin gradación ni desnivel de ser:

En el contexto de la teología trinitaria, la noción de imagen pierde toda apariencia de inferioridad (SCHÖNBORN, 1999, p. 23).

Por lo tanto, se trata de una imagen consustancial, donde no hay participación, no hay semejanza, ya que se trata de Dios mismo, hay identidad de esencia. Esto repercute de forma importante en relación con la noción de imagen:

Mediante la revelación del misterio de la Trinidad se ha abierto una nueva dimensión de la imagen (SCHÖNBORN, 1999, p. 24).

Por supuesto que esto no contradice la fundamentación cristológica sino que la complementa armoniosamente.

Historia general de la Iconografía Trinitaria

Si bien el concilio de Nicea II selló las bases de una teología estética de la Trinidad el único texto del magisterio romano sobre estas cuestiones es el de Benedicto XIV (1745). La necesidad de este texto surge ya que diversos artistas realizaban muy libremente representaciones de la Santísima Trinidad que podían confundir al creyente.

El principio central de este texto es que Dios puede ser representado tal como la Escritura dice que Él se ha dignado aparecer,

reconociendo con ello tácitamente a los artistas el derecho a recurrir a las teofanías bíblicas para tomar de ellas diversos motivos a la hora de la representación de la Trinidad (BOESPFLUG, 2004, p. 235).

Por lo tanto la representación trinitaria fue abandonando las formas desviadas del misterio y, entre las permitidas, es el debate sobre la interpretación de Génesis 18 el que nos interesa en relación al tema que nos ocupa en este trabajo.

Aunque la exégesis occidental contemporánea no interpreta unánimemente el pasaje como una teofanía trinitaria y existe un debate en este sentido, la tradición iconográfica sí lo usó en este sentido (BOESPFLUG, 2004, p. 239):

Será la visión de Mambré la que se abra paso, por primera vez, como una de las más claras "alusiones" al dogma trinitario. Como plasmación iconográfica de la Teofanía de Mambré podemos señalar primeramente al Fresco de la catacumba de la Vía Latina en Roma, fechada hacia el siglo IV, en la que, desde su racismo pictórico, el pincel del artista creyente parece aludir desde la identidad de los tres visitantes celestes a la Trinidad. El autor del mosaico de Santa María la Mayor, también en Roma, es más clarividente en lo que respecta a la identificación de uno de los personajes de la Teofanía, ya que el del centro aparece rodeado de un óvalo de luz, distinción iconográfica que designa a Cristo; la semejanza de los otros dos personajes con la figura central llevaron a relacionarlos con el Padre y el Espíritu. Aun así, un contraste del fresco de la Vía latina y del mosaico de Santa María la Mayor a la luz del contrapunto exegético del los principales Padres latinos no termina por aportar desde su interpretación unanimidad en la lectura de la Teofanía de Mambré. No obstante, todo este discurso escriturístico sirvió como base y referencia para extender hasta la Edad media

la representación antropomorfa de la Teofanía de Mambré. El arte medieval español, lo asume (RAMOS DOMINGO, 2000, p. 488).

Podemos citar algunas interpretaciones diversas de los Padres en relación a este asunto. Tertuliano e Hilario de Poitiers solo ven en la teofanía de Mambré al Verbo preencarnado acompañado de dos ángeles. San Ambrosio interpreta el pasaje en sentido trinitario en algunas de sus obras, en otras no. Gregorio de Elvira quiere reconocer en las figuras de los ángeles o varones que acompañan al Señor a Moisés y a Elías. Por su parte San Agustín, en su *De Trinitate* ve en la visión de Mambré la Trinidad de personas en unidad de sustancia, dando plenamente un sentido trinitario a la frase: *Tres vidit et unum adoravit* (RAMOS DOMINGO, 2000, p. 488).

La iconografía bizantina va a recoger esta interpretación. Y sobre esta base irá poco a poco profundizando en la exégesis del texto hasta que nazca sobre esta base el icono de Rublev.

Historia de la Trinidad en la Iconografía Bizantina

Podemos plantear la historia de este icono desde dos orígenes: por un lado, el origen artístico; or otro lado, el origen espiritual.

En relación al origen artístico, el icono de la Trinidad de Rublev hecho en 1425 se inserta en la historia de la iconografía a partir de la representación iconográfica de La visita del Señor a Abraham en Mambré presente en las Sagradas Escrituras en el Capítulo 18 del libro del Génesis¹.

¹ El Señor se apareció a Abraham junto al encinar de Mambré, mientras él estaba sentado a la entrada de su carpa, a la hora de más calor. 2 Alzando los ojos, divisó a tres hombres que estaban parados cerca de él. Apenas los vio, corrió a su encuentro desde la entrada de la carpa y se inclinó hasta el suelo. 3 diciendo: «Señor mío, si quieres hacerme un favor, te ruego que no pases de largo delante de tu servidor. 4 Yo haré que les traigan un poco de agua. Lávense los pies y descansen a la sombra del árbol. 5 Mientras tanto, iré a buscar un trozo de pan, para que ustedes reparen sus fuerzas antes de seguir adelante. ¡Por algo han pasado junto a su servidor!». Ellos respondieron: «Está bien. Puedes hacer lo que dijiste». 6 Abraham fue rápidamente a la carpa donde estaba Sara y

La primera representación del icono incluía todos los personajes del relato. Poco a poco el icono se fue simplificando. Desaparecen los sirvientes, luego Abraham y Sarah, y por último los elementos sobre la mesa quedan representados en una copa que simboliza el sacrificio eucarístico. Y se enfoca la atención en los tres visitantes que, por un lado se tratan como a un Señor, pero también como tres ángeles. Por ello la Tradición ha interpretado el pasaje como prefiguración veterotestamentaria² del Misterio de la Santísima Trinidad:

El comentario litúrgico lo descifra: "Bienaventurado Abraham, tú los has visto, has recibido la divinidad una y trina (ENDOKIMOV, 1991, p. 248).

Por lo tanto vemos iconos bizantinos donde se representa la escena con todos los personajes: encontramos a Abraham y a Sarah, los tres ángeles, la mesa del banquete donde está el cordero y todos los utensilios de la comida ofrecida, la encina, la carpa y el paisaje. Poco a poco la escena se va simplificando y los personajes desapareciendo y solamente quedan y se resaltan los tres ángeles.

Finalmente el icono de Rublev atiende únicamente a este aspecto y se erige como la

representación máxima de tal misterio como más adelante profundizaremos.

En relación al origen espiritual de este icono la historia nos remonta a san Sergio de Radonez³. Diecisiete años después de su muerte San Nicón le encarga el icono a Andrés en memoria de él.

En el guión de la película dedicada al iconógrafo, Tarkosky pone letra a la carta que un mensajero le hace llegar de parte del monje:

En nombre del Señor nuestro Dios y de nuestro Salvador Jesucristo, y de la muy venerada Santísima Trinidad, del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

Andréi, ¿no habrás muerto?

Demasiado dura es la hora que le ha tocado vivir a toda la tierra rusa, demasiado pesadas las pruebas para todo el pueblo ortodoxo, pruebas mandadas por nuestro Señor para expiar los pecados nuestros, para recordar nuestras disputas y nuestras rencillas. Y por todo ello no te deseo mal alguno, ni he de regañarte por acto alguno, y te escribo como a un hermano en la fe y en la sangre.

Terribles son los tiempos, hermano Andréi, que han llegado. ¡La peste, los tártaros caen sobre nosotros, así como también las peleas entre hermanos! En verdad, en nuestros tiempos, incluso gozando de libertad, los hombres más se parecen a los sepultados. ¡En todos los confines de nuestra tierra se oyen llantos y lamentos! ¡Y en todas partes reina el dolor y la miseria!

le dijo: «¡Pronto! Toma tres medidas de la mejor harina, amásalas y prepara unas tortas». 7 Después fue corriendo hasta el corral, eligió un ternero tierno y bien cebado, y lo entregó a su sirviente, que de inmediato se puso a prepararlo. 8 Luego tomó cuajada, leche y el ternero ya preparado, y se los sirvió. Mientras comían, él se quedó de pie al lado de ellos, debajo del árbol. 9 Ellos le preguntaron: «¿Dónde está Sara, tu mujer?». «Ahí en la carpa», les respondió. 10 Entonces uno de ellos le dijo: «Volveré a verte sin falta en el año entrante, y para ese entonces Sara habrá tenido un hijo». Mientras tanto, Sara había estado escuchando a la entrada de la carpa, que estaba justo detrás de él. 11 Abraham y Sara eran ancianos de edad avanzada, y los períodos de Sara ya habían cesado. 12 Por eso, ella rió en su interior, pensando: «Con lo vieja que soy, ¿volveré a experimentar el placer? Además, ¡mi marido es tan viejo!». 13 Pero el Señor dijo a Abraham: «¿Por qué se ha reído Sara, pensando que no podrá dar a luz, siendo tan vieja? 14 ¿Acaso hay algo imposible para el Señor? Cuando yo vuelva a verte para esta época, en el año entrante, Sara habrá tenido un hijo». 15 Ella tuvo miedo, y trató de engañarlo, diciendo: «No, no me he reído». Pero él le respondió: «Sí, te has reído».

² Cfr. La polémica aclarada en el punto anterior.

³ "San Sergio de Radonega (1313-1392) no ha dejado ningún tratado teológico, pero su vida entera estuvo consagrada a la Santa Trinidad. Objeto de su contemplación incesante, este misterio divino derrama en él y hace de él esa paz encarnada con que resplandecía visiblemente ante todos. Dedicó su iglesia a la Trinidad y se esforzó en reproducir una unidad a su imagen en su entorno inmediato y hasta en la vida política de su tiempo. Se podría decir que reunión a toda la Rusia de su época alrededor de su iglesia. [...] En la memoria del pueblo ruso permanece como el protector celeste, el consolador y la expresión misma del misterio trinitario, de su Luz y de su Unidad" (ENDOKIMOV, 1991, p. 246).

Y por todo ello, como ya sabes, no está firme entre el pueblo la fe en la fuerza de nuestra Iglesia Ortodoxa. Y la verdad es que no te miento al decirte que muchos no creen en absoluto que algún día llegue por fin a nuestra tierra rusa el reino de la verdad y el imperio del bien...

No puedo yo permitir que el pueblo caiga en manos del diablo, y por todo ello he decidido, en honor y para mayor gloria de la Santa Iglesia Ortodoxa nuestra y para aún mayor gloria de nuestro Santo Sergui de Rádonezh, construir la catedral de la Trinidad y hacerlo de piedra y adornarlo ricamente con todos sus atributos. ¡De modo que apelo a tu razón, tu corazón y tu Fe! Regresa al monasterio de la trinidad, adorna nuestro templo como te plazca, pues a tu arte mis pensamientos y a mi mismo entrego. ¡Créeme, pues aquello que para mí busco para ti lo deseo! ¡Dios misericordioso te perdonará que rompas con tu promesa, pues gratos le serán los altos fines con que has de guiarte!

Y si hasta hoy me guardas rencor y crees que únicamente me ocupo de las cosas mundanas y asuntos de dinero, allá tú. Entonces te dije las cosas como eran. ¡Ante Dios estoy limpio de pecado, pues en mí no he gastado ni una moneda de lo recogido! Como tampoco te pido que pintes el templo para alegrar mis ojos.

Que la paz sea contigo, hermano Andréi, y si por algo estás disgustado conmigo, te pido que me perdones en lo que te haya podido ofender.

Nikon.

Por lo tanto, la tradición nos muestra que el origen espiritual del icono de la Santísima Trinidad de Rublev tiene su origen en la contemplación de San Sergio.

La primera capilla en honor de la Trinidad que construye San Sergio fue destruida por el fuego y por las invasiones de los tártaros. Una nueva iglesia de piedra es destruida también por los tártaros en 1408. Rublev se inserta en la tradición de este monje ruso y en la iglesia que él había erigido pinta la Trinidad a pedido del monje sucesor de san Sergio, san Nikón que reconstruye una nueva iglesia de cúpulas doradas (1409-1411) después de las

destrucciones. Entre 1422 y 1426 Rublev se encarga de la decoración del iconostasio.

En este contexto de división y guerra, de sufrimiento y desolación, como nos lo ilustra la carta citada anteriormente y lo narra la historia, el Iconógrafo, en el espíritu trinitario de San Sergio, elige representar el amor que vence la división:

En vez de pintar escenas de guerras o el temible juicio final, pinta el misterio de la Trinidad (CODINA, 1997, p. 98).

Este icono será fuente de renacimiento espiritual para los visitantes hasta que acaba siendo olvidado y oscurecido por el humo de las velas. Entre 1905 y 1926 es restaurado y se descubre la viveza de los colores originales. Hoy en día se encuentra en el museo de la Galería Tretyakoff de Moscú (CODINA, 1997, p. 98).

En el concilio de los 100 capítulos se erige este icono como modelo de la iconografía y asimismo de todas las representaciones de la Trinidad (ENDOKIMOV, 1991, p. 248).

Explicando el icono

Los escritos explicando este icono son numerosísimos. Sin embargo en la mayoría encontramos una referencia unánime – explícita o no – a la exposición dada por Paul Endokimov en su Teología de la belleza.

Por lo tanto nos guiaremos por esta última de la que haremos una breve síntesis.

Endokimov explica el icono desde tres planos: la reminiscencia del relato de Mamré; la economía divina; el tercer plano intra divino.

El primero representa la visita de los tres misteriosos hombres a Abraham. El segundo nivel señala el designio salvífico de Dios de que el Hijo se encarne y muera para salvar a la humanidad. Y el tercero representa la

comunión trinitaria. Los tres niveles se funden en el icono en movimiento circular, ya que esta es la figura geométrica que sostiene los tres personajes principales:

[...] recrea el ritmo mismo de la vida trinitaria, su diversidad única y el movimiento de amor que identifica las Personas sin confundirlas (ENDOKIMOV, 1991, p. 247).

Los tres ángeles representan las tres personas: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Hay diversidad de interpretaciones en relación a cuál de los ángeles representa a cada persona. Sin embargo la identidad de rostros apela a la Unidad de Dios. Sin embargo el ángel del centro podría ser el Hijo ya que tiene las vestimentas con las cuales la iconografía bizantina representa a Cristo. El de la izquierda, el Padre; sus vestimentas son etéreas y por último, a la derecha, el Espíritu cuyo color verde evoca la vida.

Están sentados a la Mesa en tronos que señalan su dignidad. Tanto en la mesa como en los tronos se aprecia la perspectiva invertida propia de esta expresión artística que tiene como objetivo causar en el contemplador su entrada a la escena.

Sobre la mesa: la copa, dentro de ella algunos autores señalan que se encuentra el cordero degollado, otros el rostro del Cristo en la Cruz. De cualquier forma, representa el sacrificio del Verbo que se entrega al Padre para la redención de la humanidad.

Por detrás de los ángeles, tres elementos: un templo-casa: la humanidad, la Iglesia, la nueva Jerusalén, la casa del Padre; un árbol que simboliza la cruz, el árbol de la vida y por último la roca que simboliza el cosmos.

El movimiento del icono está logrado por las miradas de los ángeles que invitan al observador a entrar en el diálogo trinitario:

El movimiento parte del pie izquierdo del ángel de la derecha, continúa en la inclinación de su

cabeza, pasa al ángel de en medio, arrastra irresistiblemente el cosmos: la roca, el árbol, y se resuelve en la posición vertical del ángel de la izquierda donde entra en reposo, como en un receptáculo ENDOKIMOV, 1991, p. 250).

En esas miradas, el Hijo mira al Padre y se inclina en actitud de obediencia, el Padre observa al Espíritu, solicitando el auxilio hacia el Hijo en su Misión y el ángel de la izquierda contempla la copa, que es el centro geométrico del icono.

Las miradas le dicen al hombre que la vida trinitaria en su diálogo eterno tiene como tema al hombre y su destino.

Cuestiones trinitarias derivadas

La iconografía bizantina tiene por autor a la Iglesia, por tanto, las representaciones de los iconos lo son de los Misterios de la fe presentados por la Teología. Y si bien cada icono representa un motivo, por lo general, derivan en la contemplación de todo el Misterio de la Fe.

Es así que los iconos de la Madre de Dios son iconos de la Redención, el icono de la Natividad conduce a la contemplación de la Pascua y también el icono de la Trinidad manifiesta a través de sus elementos y su movimiento el Misterio de la fe.

Por otra parte, la hermenéutica de la obra de arte permite que – aún atendiendo al Magisterio – el observador recree en su contemplación diversos aspectos desde su horizonte.

Atendiendo a lo dicho, plantearemos algunos aspectos que se derivan del icono que estudiamos.

Si pudiéramos subtítular el icono de la Santísima Trinidad, sería una buena opción elegir “El icono de la unidad en el amor”: “Una poderosa llamada se desprende del icono:

“Sed uno, como el Padre y yo somos uno” (ENDOKIMOV, 1991, p. 258).

El misterio de la perijóresis o circumincisión se ha logrado acertadísimamente en la geometría que sostiene el icono haciendo entrar los tres ángeles en el círculo.

El círculo permite mostrar la íntima comunión, pero a la vez es un continuo darse, un dinamismo puesto en el magnífico juego de las miradas que celebra el diálogo absoluto en el amor. ¿Por qué? Porque el tema del diálogo parece escucharse sutil pero firmemente para el oído atento. Desde el icono las voces eternas habla de un darse en plenitud a la creatura humana, donde termina el diálogo de las miradas: en el centro geométrico del icono, en la copa del Sacrificio, en la Redención: “Ves la Trinidad si ves el Amor”⁴.

Es la expresión del darse en las diversas kenosis.

Por otra parte, la belleza artística de este icono hace justicia a la Belleza que espande en la Bondad y Verdad del Misterio Trinitario.

De lo dicho se desprende un aspecto interpelante. Citando la advertencia de Rahner. “[...] si, por un absurdo, Dios no fuera trinitario, no habría que cambiar casi nada de los manuales dogmáticos y de los libros de espiritualidad del momento”⁵.

¿Cuál es la interpelación?:

La Iglesia absoluta de las Tres Personas divinas se establece como imagen conductora de la Iglesia terrestre de los hombres, comunidad del amor mutuo, unidad en lo múltiple, unidad de todas las personas humanas en una sola naturaleza recapitulada en Cristo (ENDOKIMOV, 1991, p. 245).

La iconografía bizantina tiene en su vocación más profunda la invitación al hombre a reconocer su vocación icónica de iluminarse por la gracia del Espíritu Santo en su realización plena en el camino de cristificación.

Ahora bien, el icono de la Santísima Trinidad da un paso más y completa la invitación que, a través de Cristo, introduce al hombre en el misterio trinitario:

El hombre es imagen del Dios trinitario; en su naturaleza la Iglesia-Comunidad se inscribe como su última verdad. Todos los hombres son llamados a reunirse alrededor de la misma y única copa, a ascender hasta el nivel del corazón divino y tomar parte en la comida mesiánica, hacerse un solo Templo-Cordero (ENDOKIMOV, 1991, p. 258).

Y como en el icono, el llamado se hace comunitario:

Sea cual fuere el modelo histórico concreto, lo perdurable es la vocación de todo pueblo a actualizar su realidad de “[...] eikon” trinitario (FLORIO, 2000, p. 219).

El llamado a hacerse Eikon trinitario, el hombre y su otro, a través de Cristo.

Conclusión

Boespflug se pregunta: “¿La Trinidad será un “tema” en vía de extinción en el Arte?” (BOESPFLUG, 2004, p. 243).

La ausencia de una producción que merezca el calificativo de significativa para la segunda mitad del siglo XX podría contribuir a explicar el sorprendente éxito del icono de Rublev en el mundo católico, icono que ha venido a ocupar desde el año 1975,

⁴ Cf. San Agustín, De Trinitate, VIII, 8, 12: CCL 50, 287 citado por Benedicto XVI, Deus caritas est, p. 45.

⁵ Cf. “El Dios Trino como principio y fundamento trascendente de la historia de la salvación”, *Mysterium Salutis*, t. II, Madrid (2º) 1977, págs.269 ss, citado por Florio, L., *Mapa Trinitario del mundo*, pág. 104.

sin que nadie pudiera preverlo, el lugar dejado vacante por el “[...] arte moderno” (BOESPFLUG, 2004, p. 244).

Esta ausencia podría explicarse también en relación a la mencionada ausencia del tema Trinitario que denuncia Rahner⁶. En este sentido el icono de la Santísima Trinidad con su perspectiva invertida invita al hombre, más que cualquier otro icono, a entrar en el misterio trinitario como el cuarto comensal, invitado privilegiado del Amor. Y es así que la experiencia trinitaria todavía necesita ser incorporada, encarnada, en el fiel, en la Iglesia.

Por otra parte y como última conclusión queríamos destacar el aspecto comprometido de esta obra. Por su dulzura y belleza, la iconografía en general y este icono en particular podrían ser objeto de crítica frente a una de las que santo Tomás considera la más importante objeción a la existencia de Dios: el mal. Ahora bien, cuando comprendemos la génesis de la obra, la experiencia personal de Rublev su autor artístico y la experiencia espiritual de san Sergio, su autor teológico, podemos ver que este icono quiere ser respuesta a la experiencia de muerte, dolor, agonía, guerra e incomprensión de la dolorosa experiencia de los rusos de ese tiempo. Por lo cual la obra no es un escapismo estético dulcificado para evadirse – un poco la propuesta esteticista postmoderna – sino compromiso en tiempo y espacio, el misterio hablando al aquí y ahora, como en la Rusia del siglo XV.

Creemos no ser caprichosa nuestra interpretación si leemos el icono desde la

misma oración con la que San Sergio nos invita a contemplarlo: “Venced la dolorosa división del mundo contemplando la Trinidad”.

Referências

BENEDICTO XVI. Deus caritas est. *Carta Encíclica del Sumo Pontífice Benedicto XVI sobre el amor Cristiano*. Buenos Aires: San Pablo, 2006.

BOESPFLUG, François. La Trinidad en el arte: un balance teológico. *Estudios Trinitarios*, Salamanca, v. 38, n. 2, Mayo-Agosto 2004.

CODINA, Víctor. Los caminos del Oriente cristiano: iniciación a la Teología Oriental. Cantabria: Sal térea, 1997.

ENDOKIMOV, Paul. El arte del ícono: teología de la belleza. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1991.

FLORIO, Lucio. Mapa trinitario del mundo. Salamanca: Secretariado Trinitario, 2000.

JUAN PABLO II. Carta apostólica duodecimum saeculum a los obispos de la iglesia católica al cumplirse el xii centenario del ii concilio de nicea, Disponible en: <http://www.vatican.va>. Búsqueda en: 01/04/2010.

RAMOS DOMINGO, José. Tipología Trinitaria en el arte español. *Estudios trinitarios*, v. 34, n. 3, sept./dic. 2000.

RUTA, Juan Carlos. De Verbo Incarnato VI, La Santísima Trinidad en Sí misma y en y con nosotros. La Plata: Fundación Santa Ana, 2004.

SÁENZ, Alfredo. El ícono, esplendor de lo sagrado. Buenos Aires: Ediciones Gladius, 1998.

SCHÖNBORN, Christoph. El icono de Cristo: una introducción teológica. Madrid: Ediciones Encuentro, 1999.

TARCOVSKI, Andréi. Andréi Rubliov: el guión literario. Salamanca: Sígueme, 2006.

ZENDLER, Egon. L'ìcona, immagine dell'invisibile. París: Edizioni Paoline, 1981.

⁶ Cfr. El párrafo anterior de este trabajo.