

Cafferata, María Sara

Un lenguaje para todos los tiempos : el mensaje simbólico del mosaico absidal de San Apolinar in Classe

III Jornadas : Diálogos entre Literatura, Estética y Teología

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

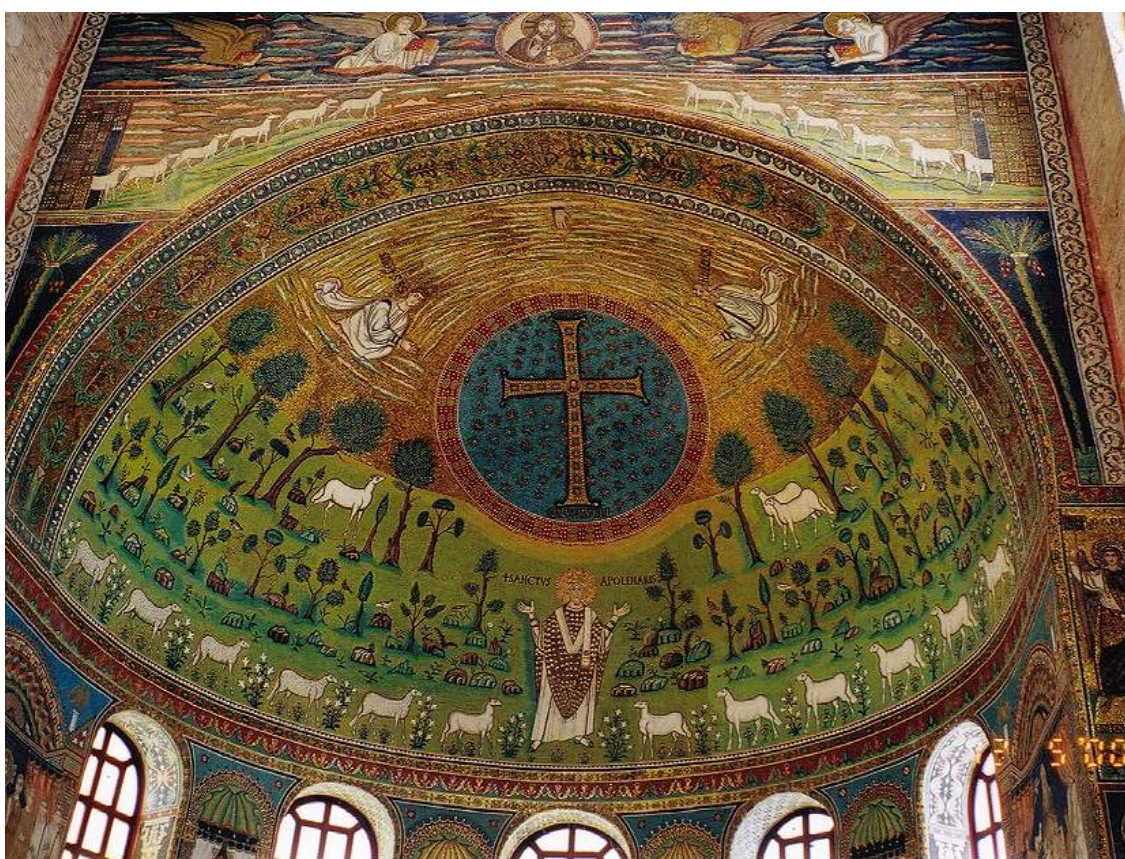
La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Cafferata, María Sara. "Un lenguaje para todos los tiempos: el mensaje simbólico del mosaico absidal de San Apolinar in Classe." Ponencia presentada en las III Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología: Lenguajes de Dios para el siglo XXI, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2007. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/un-lenguaje-para-todos.pdf>>.

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

**Un lenguaje para todos los tiempos:
El mensaje simbólico del mosaico absidal
de San Apolinar in Classe**



Introducción

Si miramos la historia del cristianismo -en su pensamiento, su arte, su liturgia, su vida- nos encontramos con un lenguaje que estuvo presente desde los orígenes y que por su naturaleza es capaz de abrir al misterio, de tocar de algún modo lo inefable. Se trata del lenguaje simbólico. Porque el símbolo, al mismo tiempo que nos muestra una realidad conocida y accesible al hombre, nos remonta a algo que lo trasciende.¹

El lenguaje bíblico está lleno de simbolismo, y el mismo Jesús se sirvió de él para su enseñanza. Los primeros cristianos usaron este lenguaje en las catacumbas y en sus primeros lugares de reunión –las *domus ecclesiae*-, como nos lo manifiestan las excavaciones arqueológicas que van encontrando tales testimonios en los diferentes lugares donde floreció el primer cristianismo². El pez y el ancla, el trono y la tienda, el agua y el sol, la luz y la oscuridad: todo era símbolo de la fe naciente. También en los escritos de los padres de la Iglesia encontramos muy a menudo este lenguaje, y a lo largo de la historia del cristianismo innumerables obras de arte plasmaron esos símbolos de lo divino, quedando patentes en las decoraciones de los ábsides de las basílicas, en las formas de la arquitectura sagrada, en los vitrales de las catedrales, en las melodías gregorianas, en la polifonía... “El simbolismo –decía el teólogo francés Danielou³- constituye una tradición común que se remonta a la edad apostólica y que nos impacta por su carácter bíblico, presente tanto en la catequesis sacramental como en las pinturas de las catacumbas.”⁴

Sin embargo, aún cuando el lenguaje simbólico tuvo un lugar central por muchos siglos, es cierto también, que el racionalismo opacó su fuerza, poniendo, en cambio, en primer plano, el papel de la razón. Justamente por esto es urgente recuperar un lenguaje que es, hoy más que nunca, un instrumento privilegiado para hablar de Dios. Su fuerza radica fundamentalmente, a mi entender, en dos cosas: en su inmediatez y en su capacidad de tocar el corazón. La inmediatez⁵ en cuanto hace presente, sin mediaciones, lo espiritual en lo material, lo universal en lo singular, el todo en la parte⁶. En el símbolo de lo sagrado, es lo sagrado mismo lo que se hace presente, sin necesidad de intermediados, por su propio poder evocador. La capacidad de tocar los afectos propia del lenguaje

¹ “El símbolo primitivo era, en concreto, un signo de reconocimiento que reclamaba un complemento: un pedazo de terracota que reclamaba su gemelo. Lo importante era poder reconocer a la persona portadora del complemento. Una ampliación de este esquema era previsible: toda palabra y todo signo convencional conducen a otra realidad.” Bernard, Ch.A., *Teología simbólica*, Editado por M. G. Muzj, Frascati, 1984, p. 18. Las traducciones son mías.

² Cfr. Crippa, M. A., “Alle origini della chiesa cristiana”, en *L'arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano, 1998 (43-68)

³ Jean Danielou (1905-1974), teólogo jesuita francés, cuya obra contribuyó enormemente en la recuperación del pensamiento patristico y del primer cristianismo en nuestro tiempo.

⁴ Daniélou, J., *I simboli cristiani primitivi*, Edizioni Arkeios, Roma, 1997, p. 6.

⁵ “...el modo de conocer por la belleza no es el modo racional por el que conozco el teorema de Pitágoras, la razón conoce lentamente y por discurso... este modo de conocer por la belleza es instantáneo y directo... conocimiento intuitivo y por tanto incommunicable, tal es el de lo bello: la razón trata de acercársele, de dividirlo y analizarlo, según su técnica natural, pero lo bello se le escapa del laboratorio...”, Marechal, L., *Descenso y Ascenso del alma por la belleza*, Ed. Vórtice, Buenos Aires, 1994, p. 52.

⁶ “En la obra de arte resuena la totalidad de la existencia, y la azarosa forma parcial se convierte en símbolo del todo; por eso el contemplador al entrar en ese mundo y percatarse de ello, puede vivir él mismo en la totalidad.” Guardini, R., *La esencia de la obra de arte*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960, p. 58.

simbólico⁷ y artístico radica en la unidad subjetiva propia de la experiencia estética. En ésta se realiza una profunda unificación de todas las capacidades humanas, sensibles y espirituales, cognoscitivas y apetitivas.⁸

El mosaico absidal de San Apolinar in Classe

Para acercarnos a la riqueza de este lenguaje los invito a contemplar una obra de arte del siglo VI, en la cual se encuentra un mensaje elocuente que nos llega a través de los siglos. Se trata del mosaico que decora el ábside de la Basílica de San Apolinar in Classe.⁹ Ubicada a pocos kilómetros de la ciudad de Ravena, es de una gran sobriedad y simplicidad de líneas. Está dedicada al fundador de la diócesis, el obispo Apolinar, mártir del siglo II. La sencillez del exterior se continúa en el interior: una sala rectangular, flanqueada por naves laterales hoy sin decoración, con dos filas de grandes columnas que conducen la mirada, sin distracciones, hacia el ábside semicircular, en donde los mosaicos parecen titilar con la luz que entra por las antiguas ventanas laterales. El mosaico del ábside se remonta al siglo VI, el arco, en cambio, es algunos siglos más tardío.¹⁰ En el centro del mismo vemos la figura de un orante, con la inscripción que lo identifica a su lado: San Apolinar. Hacia él caminan doce ovejas, seis de cada lado. La escena se sitúa en un jardín lleno de pequeñas piedras, flores, arbustos, árboles, pájaros y tres ovejas. En el plano superior, sobre el fondo de un cielo dorado, se expanden pequeñas nubes de colores, entre las cuales se ven las figuras de dos profetas – Moisés y Elías-, a izquierda y derecha, y de una mano que surge desde arriba. En el medio de la composición, un gran círculo adornado al estilo bizantino contiene una cruz incrustada de joyas que se destaca sobre un fondo azul estrellado. Dentro de un pequeño círculo vemos el rostro de Cristo, en el centro de la cruz, y a sus costados el alfa y la omega. El arco completa la decoración: su escenario es una montaña cuya cima se confunde con el cielo, también dorado y lleno de las nubes de colores. Se repite aquí la procesión de las ovejas, en este caso saliendo de dos ciudades y subiendo por el monte. Los cuatro seres vivientes del Apocalipsis, cada uno con su libro en mano, están en lo más alto, rodeando el torso de Cristo que corona toda la composición. Un poco más abajo, siempre en el arco, encontramos dos palmeras y los arcángeles Gabriel y Miguel. Hasta aquí la descripción de las imágenes. Intentemos entrar ahora en el significado iconográfico y en el simbolismo de las mismas.

⁷ cfr. Bernard, A., *Teologia simbolica*, E. a cura di M. G. Muzj, Frascati, 1984, p. 35, en que el autor vincula el simbolismo con la afectividad.

⁸ “En la experiencia estética el intelecto tiene una función formal y primordial; los sentidos internos y externos son instrumentales y secundarios; la operación del apetito volitivo es un efecto de la aprehensión de lo bello, el apetito sensitivo es estimulado por abundancia o redundancia.”, Aumann, *Beauty and the Esthetic Response*, Angelicum, 54,4 Roma, 1977, p. 507. cfr. Cafferata, M. S., *La unificación interior del hombre por la captación estética*, tesis de doctorado, pro-manuscrito, Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural, Buenos Aires, 2000.

⁹ cfr. Marabini, C., *I Mosaici di Ravenna*, Ed. Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1998; y Frossard, A., *Il Vangelo secondo Ravenna*, Ed. Itaca, Milán, 2004.

¹⁰ Algunos estudiosos lo consideran del siglo VII, otros del siglo IX.

Iconografía teofánica de la antigüedad tardía

Para poder leer el mensaje de nuestro mosaico y acercarnos así a la riqueza del lenguaje simbólico a través de esta obra, comencemos por hacer referencia a lo que los estudiosos han llamado la iconografía teofánica de la antigüedad tardía, o iconografía de la visión.¹¹ Los estudios iconológicos de las últimas décadas han llevado a la constatación de un progresivo prevalecer, en el arte romano de los últimos siglos del imperio, de la expresión simbólica por sobre el realismo, tanto en la iconografía pagana como en la cristiana que se desarrolló en continuidad con aquélla y que significó la base para todo el arte del medioevo¹². Este cambio responde a otro más profundo que se realizó en el espíritu de la antigüedad tardía: la importancia que se le dio, cada vez con mayor fuerza, al fenómeno de la teofanía y al itinerario del hombre hasta la visión de la misma.¹³ Esta actitud se difundió rápidamente durante los siglos II y III gracias a la influencia de las religiones orientales, a la importancia del neoplatonismo y a la misma expansión del cristianismo. Poniendo el acento en distintos aspectos, todas estas doctrinas compartían la idea de un camino ascendente del hombre o del alma que, a través de una vía ascética y partiendo de niveles inferiores o sensibles, se remontaba hasta alcanzar la visión divina. Todo esto provocó en la expresión estética un progresivo alejamiento del naturalismo clásico, de matiz helénico, donde la imitación (*μιμησις*) de la naturaleza era lo fundamental, y la inclinación cada vez mayor por el simbolismo, mucho más elocuente para expresar realidades que superan lo material y se dirigen a la contemplación mística. Podríamos decir que la antigüedad tardía se destacó por una tendencia al querer ‘ver’, con el ‘ojo interior’ del alma del que hablaba Plotino¹⁴. El cristianismo de los primeros siglos se insertó en este mismo espíritu, por lo cual se ha hablado de una “continuidad profunda entre las actitudes espirituales de la antigüedad tardía, totalmente centrada en el encuentro epifánico-teofánico con el Inteligible o lo divino, y el anuncio cristiano de la salvación a través de la teofanía histórica de Dios en Jesucristo”¹⁵. En este contexto, el camino de iniciación

¹¹ cfr. Muzj, M. G., *Visione e presenza*, Ed. La Casa di Matriona, Milán, 1995. Este tema fue estudiado profundamente por A. Grabar en su obra *Martyrium*, en el capítulo IV en que se refiere a las manifestaciones iconográficas paleocristianas de la teofanía, véase: A. Grabar, *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol II, Collage de France, 1946, p. 129-154, también cfr. M. Andaloro-S. Romano, “L’immagine nell’abside”, p. 77-78.

¹² “En el curso de los últimos decenios, la investigación ha revelado siempre más claramente la gran importancia del arte de estos siglos intermedios (entre los siglos IV y VIII). Lejos de haber sido meramente decadente y monótono, se le reconoce ahora el mérito de haber jugado un papel decisivo en la evolución del estilo medieval. Su importancia es doble: ante todo aseguró la continuidad a la tradición clásica, que corría grave peligro de extinción por la desaparición de la religión y de la civilización pagana, y, en segundo lugar, constituyó el punto de partida para aquel proceso de transformación a través del cual el estilo clásico de los Griegos y de los Romanos cambió en el estilo abstracto y trascendente del Medioevo.” Kitzinger, E., *Arte altomedieval*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2005, p. 4.

¹³ “La semejanza de los modelos y el paralelismo de la evolución de las artes religiosas durante la Antigüedad tardía es una de las constataciones esenciales de las investigaciones de estos últimos tiempos: a su luz se comprende la cercanía que sorprende a primera vista, de ciertas imágenes producidas por religiones diversas... como la analogía de las composiciones triunfales de los emperadores romanos, de Baco, de Mitra, de Cristo.” Grabar, A., *Martyrium*, II, 55

¹⁴ “Para Plotino, la única realidad es el *Nous*, la Realidad inteligible, espiritual, mientras la materia pura es el no-ser vacío, toda cosa material posee valor de realidad únicamente en la medida en la cual refleja como en un espejo el principio inteligible, espiritual, que anima el universo entero. A la luz de esto se explica la fundamental importancia que adquiere en el pensamiento plotiniano la noción de ojo interior, indicada también como ‘visión intelectual’”. Muzj, M. G., *Visione e presenza*, p. 151.

¹⁵ Muzj, M. G., *Visione e presenza*, p. 171.

cristiana no era otra cosa que un itinerario del hombre hacia la visión de Dios, con sus distintas etapas de purificación y ascensión hasta llegar a la participación en los misterios.¹⁶ Los ritos de pasaje, como el bautismo, marcaban justamente los escalones en el itinerario, y la preparación era un camino de aprendizaje para iniciarse en el *ver* a través del ojo interior. La participación en la visión era la celebración de los misterios: fundamentalmente la Eucaristía, que realizaba en el tiempo la visión del más allá. El bautismo anticipaba, de algún modo, el verdadero *dies natalis*, el día de la muerte en que el iluminado llegaba definitivamente a la visión celestial.

Todo esto es lo que vemos expresado simbólicamente en el arte de la antigüedad tardía. Las características formales que encontramos en él tendían, justamente, a remarcar aspectos vinculados con este estado de visión propio de la teofanía. Señalemos algunas de ellas. Ante todo, la inmovilidad y la falta de perspectiva, que buscaban expresar la superación del tiempo y espacio humanos. La frontalidad y los ojos grandes, que expresaban el cara a cara de la visión; la luz circundante que aludía al misterio divino; los símbolos cósmicos de la eternidad –el sol, la luna, estrellas, los signos del zodiaco-; la presencia de objetos significativos del triunfo, como el trono, la corona, etc.¹⁷ Un elemento esencial de las representaciones teofánicas era, además, la presencia de los testigos de la teofanía¹⁸.

Podríamos decir que este espíritu teofánico fue el telón de fondo de todo aquel período, en el cual se insertaba lo propio y específico del mensaje cristiano: la salvación realizada en Cristo a través de su encarnación, pasión, muerte y resurrección. Toda la iconografía cristiana primitiva estaba cargada de esta simbología. Se trataba de una iconografía bautismal, centrada en la Pascua como victoria de Cristo sobre la muerte. Su tema central era la salvación, y en este contexto debemos leer las pinturas que aún hoy vemos en las catacumbas, en donde encontramos escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, siempre presentadas como ‘paradigmas’ salvíficos¹⁹. Se trataba, pues, de la teofanía realizada en Cristo, prefigurada en el Antiguo Testamento, y actualizada en la celebración de los sacramentos.²⁰

En el arte cristiano, ya en las obras del siglo IV nos encontramos con el estilo teofánico consolidado. Podemos citar, por poner algunos ejemplos, el fresco de la *Confesión* de los santos Juan y Pablo, mártires romanos, en el Celio; el sarcófago de Probo, conservado en las grutas vaticanas; el fresco de la *Entrega de las llaves* en la Catacumba de Comodila; el de *Cristo en trono entre San Pedro y San Pablo*, en la Catacumba de los Santos Marcelino y Pedro. Siempre dentro del IVº siglo,

¹⁶ Danielou realiza un análisis detallado de los pasos de este itinerario que significaba la iniciación cristiana y que implicaba la preparación y celebración de los sacramentos, siguiendo abundantes documentos patrísticos, en *Bibbia e Liturgia, La teologia biblica dei Sacramenti e delle feste secondo i Padri della Chiesa*, Ed. Caal Roma, Roma, 1998

¹⁷ cfr. Muzj, M. G., *Visione e presenza*, p. 132.

¹⁸ La mayoría de las veces el testigo se encuentra representado con el gesto de señalar con su mano izquierda o derecha al lugar o realidad teofánica, como en el mosaico absidal de Santa Pudenziana. En el caso del mosaico absidal de San Apolinar in Classe, el testigo es el mártir, representado como orante.

¹⁹ Cfr. A. Grabar, *Martyrium*, II, p.13.

²⁰ cfr. Dulaey, M., *I simboli cristiani, Catechesi e Bibbia*, San Paolo, Milán, 2004, p. 48ss.

el mosaico absidal de Santa Pudenciana, el más antiguo conservado en Roma, muestra claramente las características teofánicas. Encontramos también ejemplos elocuentes del siglo V, como el mosaico de San Vital en Ravena; el arco de Santa María Mayor en Roma, en el cual, junto a la teofanía, encontramos acentuado el sentido triunfal. Del siglo VI, entre muchos otros ejemplos, el mosaico del ábside de la Basílica de los Santos Cosme y Damián en el foro romano, importantísimo porque será el modelo de muchos otros posteriores; el mosaico de la transfiguración del monasterio de Santa Catalina en el Sinaí, etc.

Y llegamos así a nuestra obra. Se trata claramente de una iconografía teofánica. El testigo en este caso es San Apolinar, representado como orante, en el centro de la decoración. El espíritu de la visión del que hablábamos encontraba en el mártir el prototipo del vidente. Como ya lo expresara la narración del martirio de san Esteban, protomártir, quien antes de morir había visto a Cristo, así el mártir era aquel iniciado que había logrado llegar a la visión plena, identificándose con Cristo a través de su propia muerte.²¹ El simbolismo iconográfico tendía a expresar la ‘visión’ de la teofanía que se había realizado en el mártir previamente a su martirio, perpetuada en la visión eterna.

Vemos presentes en nuestro mosaico las características formales que señalábamos al hablar de la iconografía teofánica: la inmovilidad, que buscaba significar la eternidad, la cesación del tiempo y el paso a ‘otro plano’, como lo es la realidad del ‘epopte’ –visionario-. La representación frontal significativa de la ‘presencia’, del “cara a cara” con Dios, obtenido por la contemplación. Además, los ojos son representados desmesuradamente grandes, expresión de la ‘visión’ obtenida milagrosamente.²² La mirada se fija en el espectador. ¿Qué es lo que ve el *vidente* en el caso de nuestro mosaico? Dada la ausencia voluntaria de perspectiva, significativa de la superación del espacio humano, aquello que ve está situado arriba suyo: la teofanía de la cruz, el triunfo de Cristo resucitado.²³

En cuanto a la figura del orante, módulo existente ya en la iconografía pagana, los cristianos la tomaron para representar primero al difunto, luego a los mártires y más tarde a la Virgen²⁴. La figura orante significaba como módulo iconográfico de la época, la religiosidad, la piedad, la apertura a recibir de los dioses, la actitud de acogida ante el don y de pedido de gracias. En ámbito cristiano, se

²¹ cfr. *Act.* 7, 55.

²² “La oración del santo –nos dice André Grabar refiriéndose a nuestro mosaico- a la cual se hace alusión a través de su gesto de orante, acompaña la imagen ideal de la recompensa del santo por su empresa. Ahora, ésta coincide con su martirio, momento de la victoria y de la coronación, que los hagiógrafos hacen efectivamente preceder de una plegaria suprema del santo. Y el momento que precede a la ejecución recibe una importancia excepcional en la carrera del santo, consagrándolo en su cualidad de mártir, porque justamente entonces le acontecía el tener una visión de Dios, oír la voz y sentir la gracia divina descender en él, para darle la fuerza de dar testimonio de Cristo en medio a los tormentos. De este modo, aquellos que representaban al mártir con los ojos desmesuradamente abiertos dirigidos hacia el más allá o hacia Dios, podían hacer alusión al momento sublime que místicamente caracteriza mejor la santidad del mártir.” Grabar, A., *Martyrium*, II, 48-49.

²³ “La postura frontal y la importancia del predominio de la mirada, expresión simbólica del estado de visión del mundo inteligible o divino, estaban directamente relacionadas con la teofanía de la cual el mártir goza y de la cual da, de este modo, testimonio.” Muzj, M. G., *Visione e Presenza*, p. 170

²⁴ cfr. Muzj, M. G., “L’iconografia dell’Annunciazione”, *Theotokos* IV, 1996-2 (477-509).

asumió la significación pagana y al mismo tiempo se enriqueció: “Esta figura representada con los brazos abiertos nació en el arte cristiano junto a la del buen Pastor, no como representación de un difunto particular, ni como una imagen de los vivos que oran por sus muertos, sino como imagen del alma en el estado beatífico después de la muerte. El orante es la personificación de la paz cristiana en la visión beatífica”²⁵ A partir del siglo IV veremos repetirse la figura del orante representando a los mártires, en donde el simbolismo se enriquecerá aún más significando no solamente la piedad pagana, sino también la intercesión ante Dios y la configuración con la pasión de Cristo evocada por la posición horizontal de los brazos.²⁶ De hecho la primera imagen de la crucifixión que conservamos, en la puerta de Santa Sabina del siglo V, es posterior a las primeras representaciones de los mártires, y se trata no de un crucifijo con Cristo encima, sino de un Cristo orante circundado por los dos ladrones. En el caso de nuestro mosaico el obispo mártir expresa, con la actitud del orante, toda la riqueza de la simbología de este módulo. Se trata, pues, de una iconografía teofánica y triunfal a la vez.

La transfiguración

El episodio histórico que representaba el mosaico de la Basílica de San Apolinar es el pasaje evangélico de la transfiguración. Nos lo dice la presencia de las tres ovejas, que sabemos representaban en la iconografía paleocristiana a los apóstoles, además de Moisés y Elías a los dos costados de la cruz gloriosa. Ésta simboliza, a su vez, a Cristo triunfante. “Se trata de una visión original de la transfiguración del Tabor, en presencia de tres ovejas, figuras de los apóstoles Pedro, Santiago y Juan. Arriba de este cielo circular surge, salida de una nube, una mano que es la mano de Dios.”²⁷ El episodio del Tabor es un anticipo del estado de visión celestial, es la visión de la gloria del resucitado, anticipada a los tres predilectos. En este caso, el episodio se une a la representación de la visión del mártir de la que hablábamos anteriormente. Todo esto se sitúa en el contexto apocalíptico propio de las decoraciones de los ábsides paleocristianos y medievales. En el pensamiento patrístico - que para un espectador del siglo VI era algo cercano y connatural- la basílica era considerada como una imagen sensible de la ciudad celeste, de la Jerusalén del cielo.²⁸ El ábside que cubría el santuario era considerado el lugar por excelencia donde se figuraba el paraíso. En nuestro mosaico, este paraíso representado por la vegetación propia de un jardín, es el ámbito en el que se sitúa la escena evangélica. La procesión de las ovejas, que en la tradición iconográfica paleocristiana representaba a

²⁵ De Bruyne, L., en Antonio Baruffa, *Le catacombe di S. Callisto*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 1992, p. 37.

²⁶ Una de las primeras representaciones del mártir como orante la encontramos en la casa de los santos Juan y Pablo, soldados romanos mártires de comienzos del siglo IV. En la casa romana donde ellos fueron martirizados, se encuentra el lugar en donde se veneraban sus reliquias. El mismo está decorado en una de sus paredes con la figura simbólica de un orante: el mártir que da su vida por Cristo, y así se le abre el *velo* -que está figurado detrás- de la visión eterna.

²⁷ Frossard, A., *Il Vangelo secondo Ravenna*, p. 100.

²⁸ cfr. Sebastián, S., *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1996, p. 129.

los apóstoles²⁹ o también a los fieles en general –como lo vemos en tantos otros mosaicos- está presente en un doble plano: el histórico, siguiendo al obispo mártir, y en un plano superior, el de la ciudad celeste, representada por las dos ciudades –Jerusalén y Belén- símbolo de la Jerusalén celestial³⁰. Este doble plano yuxtapuesto también tiene un sentido: el hacer ver cómo el primero significa el segundo. Más abajo, las dos palmeras simbolizan el martirio. Los cuatro seres vivientes, como lo dice el Apocalipsis, rodean al Salvador que lleva el libro de la vida en sus manos³¹ y “no se dan reposo día y noche, diciendo: Santo, Santo, Santo es el Señor Dios todopoderoso, el que era, el que es y el que viene³². Las nubes del color del ocaso simbolizan el fin de los tiempos, el octavo día. La mano del Padre presenta la corona³³ -hoy ya no visible- de la victoria a su Hijo, simbolizada por la cruz adornada de piedras preciosas, con el rostro de Cristo resucitado en el centro, y situada en el círculo divino de un cielo estrellado. Todo el cosmos con sus distintos seres, minerales, vegetales, animales, hombres y ángeles –representados por los dos arcángeles laterales - se unen en el canto de alabanza a Cristo Salvador, que a través de la cruz ha triunfado sobre la muerte. Y como testigo privilegiado, el mártir habla con su mirada al espectador y lo involucra fijando sus ojos en él, anticipando el ‘cara a cara’ que él mismo ha alcanzado por su martirio. El es el *epopte* por excelencia, el que ha llegado a ver la realidad sin velo alguno, el que ha accedido a los más altos misterios, y por eso se puede constituir en el mejor testigo, en el que ha visto con sus propios ojos y ha dado testimonio con su vida de aquello que vio.

Siguiendo al Señor, como los tres apóstoles, él ha escalado la montaña más alta, aquella cuya cima es el cielo, y así ha llegado a la visión de la teofanía: la gloria de Cristo. Y así como el Tabor fue el anticipo de la visión del resucitado para los tres apóstoles, para el mártir también hubo un anticipo: la visión previa al martirio, que le dio la fuerza para dar su vida y así pasar al plano superior, en donde la visión se perpetúa en la ciudad celeste.

Conclusión

El contemplar este bellissimo mosaico y acercarnos, al menos someramente, a su significado iconográfico, no sólo nos permite captar en alguna medida su mensaje secular, sino que nos ayuda a comprender un poco la riqueza de posibilidades de un lenguaje artístico cargado de simbolismo como el que aquí se encierra. Un lenguaje que, habiendo sido escrito hace tantos siglos, sigue siendo siempre actual. Claro que para captar toda su riqueza necesitamos adentrarnos en el espíritu de la época, ya que nuestro tiempo no está tan familiarizado con él. Pero se trata verdaderamente de un

²⁹ Santos Cosme y Damián, San Lorenzo, San Marco, Santa Praessede, San Clemente, Santa Maria in Trastevere, etc.

³⁰ Ap. 21, 1ss.

³¹ cfr. Ap. 5, 9ss.

³² cfr. Ap. 4, 6ss.

³³ cfr. Daniélou, J., *I simboli cristiani primitivi*, cap. 1, donde el autor señala la profunda relación que tenía en los primeros siglos cristianos el símbolo de la corona con el sentido escatológico del Apocalipsis. Lo más probable es que la mano del Padre haya tenido una corona, como lo vemos en muchos otros ejemplos.

lenguaje. Como el lenguaje conceptual, es primero interior al hombre y luego se expresa en la palabra y en la escritura. Y así como una escritura simbólica que desconocemos nos resulta inaccesible hasta que comenzamos a comprender el significado de sus símbolos, del mismo modo la iconografía cristiana es la escritura de un lenguaje que nuestro tiempo ha olvidado y que tenemos que volver a aprender a descifrar, para captar toda la riqueza que se esconde detrás de cada una de estas obras de arte cristianas, patrimonio nuestro, por otra parte, y para poder volver a plasmar ¿por que no? obras de tal envergadura como las logradas por nuestros hermanos mayores , aun cuando parezca en nuestro tiempo algo difícil de alcanzar.

El recuperar este lenguaje y la difusión de la enseñanza de su lectura y escritura, a mi modo de ver, pueden significar para nuestro tiempo un camino muy importante para hablar de Dios, un lenguaje capaz de tocar el corazón del hombre, un verdadero lenguaje de Dios para el siglo XXI.

Bibliografía

- Andaloro, M., Romano, S., “L’immagine nell’abside”, en *Arte e Iconografia a Roma, dal tardoantico alla fine del medioevo*, Jaca Book, Milano, 2002, (77-78)
- Aumann, *Beauty and the Esthetic Response*”, Angelicum, 54,4 Roma, 1977 (489-519)
- Bernard, Ch.A., *Teologia simbolica*, Editado por M. G. Muzj, Frascati, 1984
- Crippa, M. A., “Alle origini della chiesa cristiana”, en *L’arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano, 1998 (43-68)
- Danielou, J., *Bibbia e Liturgia, La teologia biblica dei Sacramenti e delle feste secondo i Padri della Chiesa*, Ed. Caal Roma, Roma, 1998
- Daniélou, J., *I simboli cristiani primitivi*, Edizioni Arkeios, Roma, 1997
- De Bruyne, L., en Antonio Baruffa, *Le catacombe di S. Callisto*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 1992
- Dulaey, M., *I simboli cristiani, Catechesi e Bibbia*, San Paolo, Milán, 2004
- Frossard, A., *Il Vangelo secondo Ravenna*, Ed. Itaca, Milán, 2004
- Grabar, A., *L’art de la fin de l’antiquité et du moyen âge*, Collège de France, Paris, 1968
- Grabar, A., *Le origini dell’estetica medievale*, traduzione dal francese di Maria Grazia Balzarini, Jaca Book, 2001, Milano, 2001
- Grabar, A. *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l’art chrétien antique*, vol II, Collage de France, 1946
- Guardini, R., *La esencia de la obra de arte*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960
- Marabini, C., *I Mosaici di Ravenna*, Ed. Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1998
- Marechal, L., *Descenso y Ascenso del alma por la belleza*, Ed. Vórtice, Buenos Aires, 1994
- Muzj, M. G., “La epifanía del Señor: tema central de la iconografía cristiana”, en *Cuadernos Monásticos*, n. 103, 1992, (463-490)
- Muzj, M.G., *Le origini dell’iconografia cristiana*, Pontificia Università Gregoriana, Corso Superiore per i Beni culturali della Chiesa, 2004-2005, Pro-manuscrito
- Muzj, M. G., “L’iconografia dell’Annunciazione”, *Theotokos IV*, 1996-2 (477-509)
- Muzj, M. G., *Visione e presenza*, Ed. La Casa di Matrona, Milán, 1995
- Plazaola, J., *Historia del arte cristiano*, Biblioteca de Autores cristianos, Madrid, 1999
- Sebastián, S., *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1996
- Kitzinger, E., *Arte altomedieval*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2005