

Lic. Luis Baliña, Arq. Alberto Bellucci, Lic. Ludovico Videla, Prof. Carola Blaquier, Mons. Juan Carlos Maccarone, Mons. Eugenio Guasta, P. Dr. José Rovai (Córdoba), P. Dr. Miguel Barriola (Córdoba), P. Dr. Alberto Espezel, Prof. Rafael Sassot, Prof. Rebeca Obligado, Prof. Carlos Hoevel, Prof. Lucía Piossek Prebisch (Tucumán), Dr. Jorge Saltor (Tucumán), Prof. Julia Alessi de Nicolini (Tucumán), Prof. Cristina Corti Maderna, Prof. Dr. Raúl Valdez, Carlos J. Guyot, P. Lucio Florio (La Plata), P. Dr. C. Schickendantz (Córdoba).

*Director y editor responsable:* P. Dr. Alberto Espezel

*Secretaria de redacción:* Prof. Cristina Corti Maderna

# COMMUNIO

- |                                  |           |                                                                                  |
|----------------------------------|-----------|----------------------------------------------------------------------------------|
|                                  | <b>5</b>  | <b>Trinidad y Eucaristía</b>                                                     |
| <i>Lucio Florio</i>              | <b>7</b>  | <b>Los Lugares del Encuentro Trinitario</b>                                      |
| <i>Alberto Espezel</i>           | <b>16</b> | <b>Encarnación - Resurrección - Eucaristía</b>                                   |
| <i>Jean Corbon</i>               | <b>24</b> | <b>Rezar y Celebrar en la Trinidad Santa</b>                                     |
| <i>María Manuela de Carvalho</i> | <b>42</b> | <b>Dimensión Trinitaria de la Adoración Eucarística</b>                          |
| <i>Adriana Rogliano</i>          | <b>50</b> | <b>La Trinidad y la Gracia en la Divina Comedia</b>                              |
| <i>Sante Babolin</i>             | <b>59</b> | <b>El Icono de la Trinidad de Rublöv</b>                                         |
| <i>Alberto Espezel</i>           | <b>71</b> | <b>Gisbert Greshake, <i>Der Dreieine Gott, Eine trinitarische Theologie,</i></b> |
| <i>Juan Francisco Franck</i>     | <b>73</b> | <b>De la interioridad a la trascendencia</b>                                     |

# El Icono de la Trinidad de Rublëv

## Del Eterno Consejo al Banquete Eucarístico

*por Sante Babolin\**

El ícono de la Trinidad de san Andrej Rublëv (témpera al huevo sobre madera, 142 x 114 cm., 1411 aprox., Moscú, Galería Tretjakov) representa la visita de tres ángeles aparecidos a Abraham junto al encinar de Mamré (Gen. 18, 1-15)<sup>1</sup>. El episodio, conocido también con el título de "Hospitalidad de Abraham", fue representado ya en el arte hebreo y paleocristiano; pero aquí Rublëv, sirviéndose también de la experiencia espiritual de san Sergio de Radonez (1314 aprox. - 1392), representa el "Consejo eterno de la Santa Trinidad" sobre la redención del hombre, con extrema simpleza: renuncia a las figuras tradicionales de Abraham y Sara, mientras que la carpa, la encina y la roca se transforman en símbolos de una realidad de fe más amplia; la composición está colocada en un octágono, a mi parecer, cóncavo, y está realizada a través de una intensa policromía de ritmo triádico, es decir construida con tres colores ligados por el amarillo luminoso, sobre un movimiento circular, cuyo centro gira sobre el pecho del ángel del medio.

El ícono de Rublëv brota en un contexto de fe profunda, a la que dieron una notable contribución los monasterios rusos, reactivando una espiritualidad fundada sobre el antiguo ideal ascético de po-

\* Profesor en la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma

<sup>1</sup>- El ícono fue diseñado por san Andrej Rublëv (1360 aprox. - Moscú, 1430) para la catedral de la Trinidad de Zagorsk. En el pasado cuando un ícono se obscurecía bajo una capa de hollín e incienso, en lugar de limpiarlo se pintaba uno nuevo, sobre el mismo tema. Esto es lo que sucedió con la Trinidad de Rublëv, que fue cubierta bajo cinco representaciones sucesivas. Su restauración comenzó en 1904 por obra de V. Gurjanov: retirada la preciosa "riza" (revestimiento de metal precioso), descubrió que el ícono había sido vuelto a pintar completamente por los maestros de Palekh en el siglo XIX. En 1918 otros restauradores (G. Cirikov, I. Susslov y G. Tjulín) se encargaron del ícono: quitadas dos capas más de colores, pertenecientes a los siglos XVII y XVI, descubrieron el aspecto original de la Trinidad de Rublëv; que manifestó todo su esplendor solo después de una última limpieza, que eliminó incluso algunos retoques aportados por el mismo Gurjanov. Actualmente, el ícono "La Santa Trinidad" de A. Rublëv es conocido en todo el mundo como la más célebre obra maestra de la pintura rusa antigua.

breza, de mortificación de los sentidos, de custodia del corazón, y sobre la oración simple y repetitiva a tenor con la sobriedad de las celebraciones litúrgicas. Desde el punto de vista litúrgico, el ícono de la Trinidad es justamente la imagen del don del Espíritu Santo a la Iglesia; y este aspecto está acentuado particularmente en el ícono de Rublëv, también como consecuencia del fuerte valor teológico y litúrgico que él ha querido darle. En el fervor espiritual típicamente hesicasta, capaz de tomar distancia incluso en las situaciones humanas trágicas, participa activamente también este ícono de Rublëv, del cual están ausentes todos esos medios estéticos que, poco o mucho, capturan la mirada del espectador: con su luminosidad, esencial armonía y extrema simplicidad el ícono se deja mirar, largamente y en silencio. Rublëv obtiene este resultado sin caer en tendencias naturalistas o racionalistas; el colorismo pictórico y la introducción de nuevas concepciones en cuanto a la luz, bajo la influencia de Teófane el Griego, encuentran en él esas soluciones equilibradas que son típicas del arte mayor, en el cual lo sensible está espiritualizado y lo espiritual está materializado en formas y colores.

## **1. El ícono canónico de la Trinidad de Dios**

El argumento del ícono es la hospitalidad de Abraham hacia tres viandantes en el encinar de Mamré, los que revelaron su misión divina a través del anuncio del nacimiento de Isaac de la estéril Sara, porque nada es imposible para Dios. Se lee, en efecto, que "el Señor se apareció a Abraham, mientras él estaba sentado a la entrada de su carpa a la hora de más calor del día. Alzó los ojos y vio que tres hombres estaban parados cerca de él. Apenas los vio, corrió a su encuentro desde la entrada de la carpa y se inclinó hasta el suelo, diciendo: 'Señor mío, si he obtenido gracia ante tus ojos, no pases de largo delante de tu servidor. Haré que les traigan un poco de agua, lávense los pies y descansen debajo del árbol. Iré a buscar un trozo de pan, para que reparen sus fuerzas antes de seguir adelante, porque han pasado junto a su servidor'. Ellos respondieron: 'Haz, pues, como dijiste'. Entonces, Abraham corrió hacia la carpa donde estaba Sara y le dijo: 'Pronto, toma tres medidas de la mejor harina, amásalas y prepara unas tortas'. Después fue corriendo él mismo hasta el corral, tomó un ternero tierno y bien cebado, y lo entregó a su sirviente que de inmediato se puso a prepararlo. Luego tomó cuajada y leche fresca junto con el ternero ya preparado, y se los sirvió. Así, mientras comían, él se quedó de pie al lado de ellos bajo el árbol. Después le preguntaron:



‘¿Dónde está Sara, tu mujer?’. Les respondió: ‘Está en la carpa’. Uno de ellos le dijo: ‘Volveré a verte dentro de un año y para ese entonces Sara, tu mujer, tendrá un hijo’ “ (Gen. 18, 1-10).

La representación de la hospitalidad de Abraham es la imagen hacia la cual se encaminan los patriarcas, en el orden superior del iconostasio clásico. Se comprende, entonces, por qué en el domingo de los Santos Padres, en el cual se conmemoran todos los santos de la antigua alianza, la liturgia bizantina se refiere también a la teofanía de Mamré, hecho muy significativo en la historia del pueblo hebreo, en cuanto Abraham recibió de Dios a Isaac y por lo tanto una descendencia. Desde un punto de vista más teológico, el ícono representa el misterio de la Trinidad de Dios, al cual la fe cristiana se refiere constantemente, por lo que resulta difícil elegir algún texto que pueda ser particularmente significativo. Me parece útil, igualmente, destacar que el cristiano hace la señal de la cruz “en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo”, como en el mismo nombre se da la bendición de Dios, y que los salmos y los himnos, en la liturgia de la Iglesia, se concluyen siempre con una doxología trinitaria. Además, en el rito bizantino no puede olvidarse el frecuente canto del Trisagion: “¡Santo Dios, Santo Fuerte, Santo Inmortal, ten piedad de nosotros!”.

Una última observación útil sobre la historia de este argumento iconográfico: desde los primeros siglos se intentó representar, de alguna manera, el misterio de Dios uno y trino, al mismo tiempo que se iba precisando en la reflexión teológica, sobre todo a través de los concilios. Pero la invisibilidad del Padre continuó a ser el impedimento insuperable de una verdadera imagen de la Trinidad, o sea de la representación de un evento, visible por la revelación, que hiciese pensar, específicamente, en el Padre, en el Hijo y en el Espíritu Santo. Por eso “no se ha llegado jamás a una iconografía satisfactoria del dogma trinitario: lo demuestra el hecho de que todos los intentos han sido rápidamente abandonados para ser sustituidos por otros, también discutibles e igualmente efímeros”<sup>2</sup>. Por este motivo son muy frecuentes las representaciones simbólicas de la Trinidad, que en general son simples ideogramas. A veces se intenta hacer visible o pensable al Padre a través de la imagen de la mano que sale de una nube, como puede verse incluso en los íconos del bautismo de Jesús, de la transfiguración o también de la crucifixión.

Entre los intentos de representar a la Trinidad, en época paleocristiana, Grabar señala tres ejemplos emblemáticos: el de un sarcófago (siglo cuarto) del Museo Pío Cristiano (Museos Vaticanos), en el

2- A. GRABAR, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyenage*, Flammarion, Paris, 1979; tr. it. *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana: antichità e medioevo*, Jaca Book, Milano, 1983, p. 141.

que hay tres personas, una sentada y dos de pie; el del fresco de Bawit en Egipto (siglo sexto), que representa un águila, con la cabeza y las alas desplegadas, con tres coronas de laurel idénticas en la parte superior; y todas las otras combinaciones construidas con la mano (Padre), con la cruz o el cordero (Hijo), con la paloma (Espíritu). De todos modos, de todos los episodios narrados por los Evangelios, el bautismo de Jesús, conservará siempre un explícito significado trinitario.

Por último, me parece importante recordar la decisión del Concilio de los Cien Capítulos de Moscú de 1551, en el cual fue declarado canónico el ícono de la Trinidad de Rublëv. Se llegó así a admitir y reconocer, como única imagen posible de la Trinidad, la hospitalidad de Abraham, y en la forma simplificada de san Andrej Rublëv. El ícono canónico de la Santa Trinidad es, por lo tanto, la hospitalidad de Abraham, con la inscripción "La Santa Trinidad", en el cual los ángeles deben tener nimbos iguales y no crucíferos, para no señalar inequívocamente cuál de ellos es el Padre, el Hijo o el Espíritu Santo.

## **2. Lectura figurativa del ícono**

Los tres peregrinos están sentados en la entrada de la carpa, representada por el edificio que está sobre la cabeza del ángel de la izquierda, bajo la encina, representada por el árbol que está sobre la cabeza del ángel del centro, y comen el alimento que les ofreció Abraham. Aquí, en la extrema sobriedad de la imagen, la comida está simbolizada únicamente por la mesa y por la copa que está sobre ella, que contiene una cabeza de ternero<sup>3</sup>. Los tres peregrinos son enviados de Dios, que por medio de ellos se manifiesta a Abraham: lo atestiguan sus alas angelicales. El hecho representado es, por lo tanto, una teofanía; a ella hace alusión también la roca que está sobre la cabeza del ángel de la derecha. Todos están sentados y tienen en la mano el bastón del peregrino; los ángeles laterales están representados casi de perfil, con una corpulencia más delgada con respecto al ángel del centro.

Los colores de las vestiduras son tres: rojo, verde y azul. Estos colores no son puros, ni se distinguen y separan bien entre ellos, sino que están un poco diluidos en el amarillo y en el blanco, como para producir una policromía expresionista. Las túnicas de los ángeles laterales y el manto del ángel del centro son azules y recuerdan el cielo y la divinidad. La túnica del ángel del centro es roja, como la sangre

<sup>3</sup>- En las pinturas sucesivas, de las cuales se ha hablado más arriba, la cabeza de ternero había sido sustituida por un cordero (clara referencia a la Cruz) y después por un racimo de uvas (clara referencia a la Eucaristía).

y el fuego; el rojo, sobre todo este rojo, recuerda el amor que conoce el sacrificio e indica la sangre de Adán y de toda la humanidad. El manto del ángel de la izquierda es de un rosa-lila, rojo y azul con predominio del rojo; es transparente, quizás para significar lo incognoscible, mediante su función de esconder aquello que deja apenas entrever. El manto del ángel de la derecha es verde, como la vegetación que brota de la tierra, sobre la cual se apoyan sus estrados: es el color de la fertilidad, de la vida y de la juventud. El verde es un color fuerte, como el rojo, y expresa, en el fondo, un amor despreocupado. Rojos son también los bastones de peregrinos, bien plantados en la tierra, con distintas inclinaciones, pero los tres bien visibles.

El significado de los tres colores, armónicamente compenetrados en el amarillo y en los reflejos del blanco, se conjuga, precisamente, con el de otros dos colores: el amarillo y el blanco. El amarillo recuerda el oro, el sol; es la luz que significa la trascendencia y la unidad de Dios; el blanco es la gloria, la vida inmortal de Cristo transfigurado y resucitado. Son de un amarillo intenso los escaños laterales, las alas de los ángeles, la estola del ángel del centro y la copa solitaria sobre el mantel blanco del altar; un amarillo más tenue recubre los estrados, la parte anterior del altar, el edificio y la roca.

La actitud de los ángeles dispuestos en círculo, abierto hacia el espectador, hace pensar en una conversación o en una reunión de familia. El objeto de la conversación los hace radiantes: sus rostros emanan y reciben luz y están circundados por un nimbo blanco; se diría que son glorificados.

El ángel de la izquierda parece ser el más importante, porque los otros dos se dirigen a él con deferencia; demuestra una particular atención hacia el ángel del centro a quien dirige la mirada. Tiene los hombros cubiertos por el manto, la cabeza erguida, y la mano derecha se está alzando con los dedos dispuestos para bendecir; parece, más bien, que dicho gesto de bendición esté acentuado por el impulso hacia lo alto de su rodilla derecha, evidenciado por el movimiento pulsátil del pie, en evidente oposición con el pie izquierdo del ángel que está de frente a él.

El ángel del centro ha cumplido una misión: el hombro descubierto indica que ha sido enviado y ha caminado; la estola amarilla sobre el rojo del hombro indica la misión cumplida. Su brazo derecho se apoya sobre la mesa, mientras los dedos de la mano están todavía dispuestos para bendecir; tiene la cabeza inclinada hacia el ángel de la izquierda (que está a su derecha) y le habla mirándolo a los ojos. Al contrario de los otros dos, parece llevar las vestiduras un poco desajustadas: el cuello de la túnica roja no se cierra bien, parece desabo-

tonado; y el manto le cae mal (o quizás no cae) ya que no traza, como en los otros dos, unas diagonales nítidas, sino que más bien parece estar recogido sobre las rodillas y sostenido por su brazo izquierdo que sujeta el bastón. Además, está muy cerca del ángel de la izquierda, tanto que sus alas se superponen.

El ángel de la derecha parece que estuviera por ponerse en camino e iniciar una misión, que los otros dos le encomiendan: la cabeza y los hombros están inclinados hacia los dos que están delante de él; la dirección de su mirada intercepta, en la mitad, la recta que une sus miradas; está a punto de levantarse, apoyándose sobre la pierna izquierda y sosteniéndose con el bastón sujeto por el brazo libre, para "dar un color" a su estola, apenas delineada sobre el hombro azul, o sea para cumplir la misión secreta que los dos, de común acuerdo, le están comunicando. La mano derecha se eleva sobre la mesa, pero no para bendecir sino, quizás, para recibir la bendición que le está dando el ángel de la izquierda.

El edificio, el árbol y la roca, sobre sus cabezas, parecen componer un ornamento alrededor de la escena central de la hospitalidad y, por lo tanto, aprobar la decisión de los ángeles. El edificio representa la carpa de Abraham; pero en una segunda lectura simboliza la Iglesia que expresa la paternidad de Dios. El árbol es la encina, debajo de la cual Abraham acogió a los tres visitantes; pero aquí simboliza también el árbol de la vida, "que da doce cosechas y produce frutos cada mes y cuyas hojas sirven para curar a las naciones" (Ap. 22, 2). La roca significa que el ícono representa una teofanía, que aquello que se ve está "sobre el monte" y, por lo tanto, representa un misterio que trasciende nuestra posibilidad de ver. Al mismo tiempo, en sintonía con el ángel del centro y con el de la derecha, el árbol y la roca se inclinan hacia el edificio de la izquierda.

La mesa blanca es un altar, pero simboliza también el nuevo mundo, porque el rectángulo (cuadrado alargado) indica además el universo entero compuesto por los cuatro elementos: la tierra, el agua, el aire y el fuego. El mismo significado es sugerido por el rectángulo pequeño, que a su vez contiene un rectángulo aun más chico, que está sobre el lado anterior del altar, agregando, además, la distinción entre cielo y tierra y simbolizando asimismo el lugar de reposo de los mártires, en cuanto su forma recuerda la cavidad en la cual se solía deponer las reliquias de los mártires en el altar. Se lee, en efecto, en el Apocalipsis: "Cuando el Cordero abrió el quinto sello, vi debajo del altar las almas de los que habían sido inmolados a causa de la palabra de Dios y del testimonio que habían dado. Y gritaron a voz en cuello: '¿Hasta cuándo, Soberano, tu que eres santo y verdade-



ro, no harás justicia y no vengarás nuestra sangre sobre los habitantes de la tierra?”. Entonces se le dio a cada uno una vestidura cándida y se les dijo que esperaran todavía un poco, hasta que se completara el número de sus compañeros de servicio y de sus hermanos que debían morir como ellos” (6, 9-11).

### 3. Lectura simbólica del ícono

El ícono es un rectángulo cuyas diagonales se cruzan a la altura del vientre del ángel del centro, más exactamente sobre la punta de la orla del manto azul que le cae hacia delante. Esta punta resulta ser el centro de círculos concéntricos, sugeridos a la mirada por la amplia curva de la manga roja y por los numerosos pliegues del manto.

El rectángulo es un cuadrado alargado hacia lo alto, de modo que puede observarse fácilmente un rectángulo horizontal, que se apoya sobre las cabezas de los ángeles laterales, y un cuadrado dentro del cual los tres están reunidos por un círculo, sugerido por las espaldas curvadas de los ángeles laterales, que liga su conversación; en el rectángulo superior las tres figuras simbólicas del edificio, del árbol y de la roca hacen de fondo y dan resonancia a aquello que está representado en el cuadrado. Unos círculos concéntricos, sugeridos por los pliegues del manto azul del ángel del centro, dentro del gran círculo parecen “llenar” la copa dibujada por los bordes internos de los ángeles laterales.

En el rectángulo grande del ícono se presentan tres planos: un primer plano, en el cual se colocan los ángeles laterales; un segundo plano, en el cual se coloca el altar; un tercer plano, en el cual se coloca el ángel del centro. “La composición de la ‘Trinidad angélica’ de Rublëv, comenta Alpatov, es similar a un criptograma que hay que leer de derecha a izquierda o viceversa, encontrando cada vez un nuevo significado de la combinación de los elementos. También la estructura espacial tiene la misma pluralidad de significados: las tres figuras están dispuestas de modo tal que ninguna intercepta a la otra, y parece, por lo tanto, que se encontraran en un mismo plano como en un bajorrelieve. Al mismo tiempo, la figura central está dispuesta en el segundo o incluso en el tercer plano (el primero está compuesto por las figuras laterales, el segundo por la mesa) y por eso la composición parece cóncava; pero como el ángel central es más grande que los laterales y está pintado en forma más densa, sobresale hacia delante, y todo el grupo es percibido como convexo”<sup>4</sup>. Luego, esta su-

cesión de planos hace parecer cóncava la superficie del ícono; tal concavidad encuentra quizás una explicación por la presencia del octógono con los lados verticales laterales alargados, octógono sugerido por la dirección de los estrados y por el edificio de la izquierda en alto, y además por la pendiente de la roca de la derecha.

El octógono reúne ciertamente todas las figuras del ícono e introduce la simbología del número ocho, o sea del octavo día, "el primero después del sábado" (Juan 20, 19), del día de la resurrección de Cristo y del tiempo, día sin ocaso, que celebra este misterio en la liturgia de la Iglesia. En síntesis, el octógono contiene un círculo, y el círculo contiene una copa: la acción litúrgica de la Iglesia es motivada por la presencia del Dios tres veces uno, que ofrece su don a aquellos que se dirigen a él; el día litúrgico toma vida del círculo que lo "nutre" desde el interior, así como la pequeña copa amarilla está llena, absorbida y dilatada por la copa grande, por el don de la vida divina a la cual el hombre está llamado a formar parte. El ícono de la Trinidad de Rublëv entra así activamente en la acción litúrgica, hace visible el don invisible y extiende la copa de la salvación: la pequeña, puesta sobre el altar, y la grande como la fuente bautismal.

En efecto, la copa, formada por los bordes internos de los ángeles laterales, contiene la copa pequeña que está sobre la mesa y al mismo ángel del centro. La copa pequeña parece reunir el rojo sangre del brazo derecho del ángel del centro; aun más, la mano y la copa pequeña están en el centro del círculo. Se diría que existe una solidaridad trinitaria en torno a la copa. La copa grande, además, se convierte en el espacio que une a los tres, su punto de encuentro. Si la copa pequeña indica que los tres están sentados a la mesa, la copa grande expresa que ellos mismos se hacen mesa para el "espectador", en cuanto le ofrecen como alimento el espacio que los une, que es su corazón. El signo de la copa hace desarrollar la lectura de la imagen en sentido litúrgico y eucarístico.

Explicando el aspecto litúrgico y de celebración, es necesario reconocer que los tres se vuelven figura del misterio de Dios, del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo; misterio representado en su acción salvadora del hombre, o sea como "cáliz de la salvación". El ícono expresa, por lo tanto, este misterio de Dios como una fiesta eterna por el retorno del Hijo, quien ha reencontrado a Adán y lo ha salvado. El don del Espíritu hace partícipe ahora a cada hombre de la salvación cumplida y le da la posibilidad de participar en el banquete eterno como comensal de Dios.

4- M. ALPATOV, *Le icone russe: problemi di storia e d'interpretazione artistica*, tr. it. del ruso de Vera Dridso, Einaudi, Torino, 1976, p. 224.

El ángel de la izquierda representa al Padre en el acto de acoger al Hijo, "que, nacido de María Virgen, padeció bajo Poncio Pilato, murió y fue sepultado y al tercer día resucitó de entre los muertos", y de enviar el Espíritu Santo por la plegaria del Cristo, precisamente según su promesa: "Yo rogaré al Padre y él les dará otro Consolador para que permanezca siempre con vosotros, el Espíritu de verdad a quien el mundo no puede recibir, porque no lo ve ni lo conoce" (Juan 14, 16-17). El Padre posee el ágape eterno: todo está orientado hacia él. El Hijo baja el brazo derecho con el cual bendice a sus discípulos en el momento de subir al cielo: "elevando las manos, Jesús los bendijo y, mientras los bendecía, se separó de ellos y fue llevado al cielo" (Lucas 24, 50-51). El Padre, en cambio, eleva ahora su derecha para bendecir la ofrenda agradable del Hijo, Cordero inmolado, "hecha una vez para siempre" (Hebreos 10, 10), en virtud de la cual el hombre es justificado.

El ángel del centro es el Hijo hecho hombre, Jesucristo. La túnica roja y el manto azul indican las dos naturalezas, humana y divina; la estola de oro significa la gloria que él ahora recibe del Padre. Jesús es el contenido de la copa grande, en cuanto él es el sacerdote y la víctima: "es el Cordero sin defecto y sin mancha, inmolado antes de la creación del mundo, que nos ha rescatado con su sangre" (1 Pedro 1, 19-20). Jesús tiene los ojos fijos en el Padre, porque se ofrece a sí mismo e "intercede en nuestro favor" (Hebreos 7, 25). El gesto de oración está acentuado por la cabeza inclinada y por la superposición de las alas: su tierna docilidad hacia el Padre quiere decir, quizás, que "fue escuchado por su piedad" (Hebreos 5, 7).

El ángel de la derecha es el Espíritu Santo, la oblación del ágape divino: él está en total conformidad con el Padre y con el Hijo y está delante de ellos en perfecta humildad y disponibilidad. Su gesto reproduce, casi en manera perfecta, aquello que el mismo Rublëv había transmitido a María en el ícono de la Anunciación, pintado con anterioridad, también para la catedral de Zagorsk. El Espíritu Santo se vuelve así el don de la Trinidad de Dios, que entra en la historia humana, con discreción y con pleno respeto de la libertad del hombre.

#### **4. Una invitación al banquete**

El punto interno de irradiación del espacio semiótico del ícono está en los pliegues, abandonados y retorcidos como las entrañas, del manto azul del ángel del centro: la referencia al seno y al ombligo sugiere la gestación y el nacimiento. El detalle recuerda estas palabras de Jesús: "El que no renace de lo alto no puede ver el reino de los cie-

los" (Juan 3, 3); y estas otras de Pablo: "El que está en Cristo es una criatura nueva" (2 Corintios 5, 17).

Por eso es bajo un borde del manto azul, del ángel del centro, que el ícono ofrece al espectador su opción, para que le ocurra también a él, en la fe, aquello que le ocurrió a la hemorroísa del Evangelio, quien "tocó el manto de Cristo, pensando: 'si consigo aunque sea solo tocar su manto, quedaré curada'; e inmediatamente cesó el flujo de sangre" (Marcos 5, 27-29). En el arte paleocristiano la hemorroísa es con frecuencia el símbolo del hombre pagano que se convierte a Cristo; la orla del manto es una invitación a la conversión, a adherir plenamente al Salvador del hombre, para entrar en una relación de amistad con él y obtener la curación y la completa realización personal.

Por lo tanto, la lectura del ícono ahora puede volverse entera, o aun más, transformarse en oración personal, si nos ponemos mentalmente en el punto de irradiación y nos reconstruimos en torno a la imagen misma con nuestra imaginación: entramos así en la conversación de los Tres, sentándonos a la mesa con ellos. El ícono hace visible la invitación del libro del Apocalipsis: "He aquí que estoy junto a la puerta y llamo; si alguien escucha mi voz y me abre la puerta, yo entraré, cenaré con él y él conmigo" (3, 20). De esta manera, el ícono es abrasado por la mirada de fe y nos revela el Arquetipo, o sea el don de la vida divina al hombre; y el don de la vida anhela ser absorbido, como la copa espera ser bebida. Entramos en "comunión con el Padre y con su Hijo Jesucristo" (1 Juan 1, 3) mediante la revelación del ícono y del don del Espíritu Santo que aquel nos ofrece, "bebiendo el cáliz de la bendición que es la sangre de Cristo y comiendo el pan partido que es el cuerpo de Cristo" (1 Corintios 10, 16).

Si, en cambio, no aceptamos la invitación al banquete, el ícono permanece frente a nosotros con su propuesta siempre actual, como la zarza, vista por Moisés, "que ardía por el fuego pero no se consumía" (Exodo 3, 2). La lectura exterior puede luego continuar a revelarnos nuevas armonías y coincidencias sorprendentes; su resplandor puede continuar llenando de luz nuestra mirada que la contemplará una y otra vez sin cansarse jamás. Con el ícono de la Trinidad de Rublëv quizás se produce un hecho singular, típico del arte mayor, por el que se recibe la palabra no violenta del arte, que consiente al espectador ser libre delante de ella, porque puede volverse, precisamente por su intensa belleza, sumamente respetable, y por un tiempo interminable.