

EL ICONO. GUIA PARA UNA "REFLEXION VISUAL"

*"He visto la forma humana de Dios
y mi alma es salvada" (San Juan Damasceno)*

1. ¿Qué es un icono?¹

Es *arte sagrado*, y ello tanto desde el punto de vista técnico cuanto estético. A un icono se le tributa verdadero culto, lo que significa que *no es una imagen de piedad*. En los iconos siempre van juntas la *mística* y la *estética*; fusión, por tanto, de fe y arte; aunque no sea consciente, esta realidad doble se halla en el subconsciente del artista e invade toda su obra.

Eikon (imagen) designaba en Bizancio, desde el momento en que comenzaron a aparecer las imágenes de carácter cristiano (s. IV), toda representación de Cristo, de la Virgen María, o de los santos, ya se tratase de imágenes pintadas o esculpidas.

Sin embargo, de forma más precisa, el *icono* designa una imagen de tipo "móvil" de carácter sagrado, cuya presencia es fundamental en las Iglesias Ortodoxas Griega y Rusa².

Los iconos se inspiran en el arte antiguo, sobre todo cristiano: frescos, miniaturas, bajorrelieves de sarcófagos, son los antepasados "remotos" de los iconos.

2. Algo de historia³

Para simplificar, y esquematizando tal vez demasiado, puede hablarse de *períodos de evolución* del icono.

1. T. SPIDLIK, art. *Icone*: DSp 7 (1971) 1224-1229. Nuestro trabajo no es, ni pretende ser "original". Se trata más bien de un "collage" de diversas lecturas. Las señaladas en las notas son las que seguimos de modo particular, en ocasiones de forma casi literal.
2. No debe tomarse esta afirmación en sentido absoluto ni tampoco restrictivo.
3. E. ROS LECONTE, *Reflexión sobre el icono sacro bizantino*, Barcelona 1984, pp. 14-16. 36-43. Es esta una obra indispensable sobre iconografía, y casi la única sobre el tema que existe en nuestra lengua. Se completa con otros dos volúmenes: uno dedicado a los iconos marianos y otro a los hagiográficos (pedidos a: Distribuidora Balmes; Durán y Bas 11, Barcelona). Ver también P. MIQUEL, art. *Culte des images*: DSp 7 (1971) 1503-1511 (sobre todo 1509-1511; con bibliografía).

El primer período es posible ubicarlo entre los años 325 y 717 (desde Nicea hasta la llegada al trono de Bizancio del emperador León III el Isáurico). Bajo los reinados de dos grandes emperadores: Teodosio (392—408) y Justiniano (527—565), se construyen grandes y espectaculares templos, adornados por suntuosos y valiosos mosaicos. Son una gran *decoración sacra* en los que Cristo aparece revestido con la púrpura imperial. En el siglo VII aparecen ya las imágenes convertidas en objeto de culto en las que se expresan ideas trascendentes; la expresión: *objetos de culto*, atribuida a dichas imágenes, será la que suscitará la enconada lucha iconóclasta.

Esta controversia de las imágenes se inicia bajo el reinado del emperador León III (717—741), y constituye una etapa de transición hacia el segundo período. Con diversos y cambiantes acontecimientos se extiende hasta el año 843.

En el año 754 se reúne un concilio en *Hiereia*, en un palacio imperial próximo a la capital (Constantinopla). Bien preparada la reunión por los iconoclastas, lograron imponer sus puntos de vista y condenar el culto a las imágenes.

A finales del siglo VIII siendo Irene (780—802) regente del trono, promoverá una campaña en favor de los iconos que terminará en una convocatoria al séptimo concilio ecuménico, a celebrarse en Nicea entre los años 786—787, y que concluirá con la condena del *iconoclasmo* como una herejía peligrosa para la vida de la Iglesia. En la sesión séptima de la reunión se dio la siguiente definición referente al culto de las imágenes:

...Definimos con toda exactitud y cuidado que de modo semejante a la imagen de la preciosa y vivificante cruz han de exponerse las sagradas y santas imágenes, tanto las pintadas como las de mosaico y de otra materia conveniente, en las santas iglesias de Dios, en los sagrados vasos y ornamentos, en las paredes y cuadros, en las casas y caminos, las de nuestro Señor y Dios y Salvador Jesucristo, de la Inmaculada Señora nuestra la santa Madre de Dios, de los preciosos ángeles y de todos los varones santos y venerables. Porque cuanto con más frecuencia son contemplados por medio de su representación en la imagen, tanto más se mueven los que éstas miran al recuerdo y deseo de los originales y a tributarles el saludo y adoración de honor, no ciertamente la latria verdadera que según nuestra fe sólo conviene a la naturaleza divina; sino que como se hace con la figura de la preciosa y vivificante cruz, con los evangelios y con los demás objetos sagrados de culto, se las honre con la ofrenda de incienso y de luces, como fue piadosa costumbre de los antiguos. "Porque el honor de la imagen, se dirige al original" (ver san BASILIO, *De sp. Sanc.* 18, 45), y el que adora una imagen, adora a la persona en ella representada (*Denzinger* 302).

Entre el 813 y el 842 resurgió la polémica con peculiar virulencia. Un concilio reunido en la iglesia de Santa Sofía, en la capital de Bizancio, en el año 815, revocó las decisiones de Nicea y restableció lo afirmado en *Hiereia*. En esta etapa de la controversia fue fundamental la intervención de san Teodoro Estudita (abade del monasterio de *Studion* en Constantinopla), que vivió entre el 759 y el 826, y luchó denodadamente en favor del culto a las imágenes. Finalmente, en

el año 842 muere el último de los emperadores iconoclastas, Teófilo (829—842), y su viuda, la emperatriz y regente Teodora (842—856), convoca un sínodo que declarará el restablecimiento, esta vez definitivo, del culto a las imágenes. El hecho tuvo lugar el 11 de marzo del 843, primer domingo de Cuaresma, y se celebró con toda solemnidad como el triunfo de la Ortodoxia. Quedaba así instituida la *fiesta de la Ortodoxia*, que se festeja hasta nuestros días en el primer domingo de Cuaresma.

Durante la controversia, en la primera etapa, los iconoclastas defendían su postura afirmando que el AT prohíbe el culto a las imágenes (*ver Ex 20, 4-5*), y acusaban de idolatría a los que sostenían lo contrario. No parece que hayan sido demasiado importantes, en este estadio, los argumentos de carácter cristológico. Sin embargo, ellos sí fueron determinantes en la segunda etapa (813—842), cuando los defensores de los iconos los presentaron contra sus opositores. Así, Teodoro Estudita dirá:

La imagen siempre es de semejante al prototipo en cuanto a la esencia, pero es semejante en cuanto a la *hypostasis*. Es la *hypostasis* (la persona) del Verbo encarnado, y no su esencia (naturaleza divina o humana) lo que representan los iconos de Cristo (*Antirr.* III, 1 PG 99,405B).

El icono es, pues, *imagen de una Persona divina encarnada*. Con lo que estamos ante el fruto positivo, por decirlo de alguna forma, de la controversia, y a partir del cual se dará un notable desarrollo del arte sacro bizantino.

Después de la polémica sobre el culto a las imágenes

El segundo período se inicia con el *Triunfo de la Ortodoxia* (843). Será la época de oro del icono, coincidiendo un notable desarrollo artístico: expresión más realista, mejor relieve y más depurada técnica clásica; y una mayor conciencia del sentido religioso y trascendente; el icono no es mera representación, sino *presencia*.

En el tercer período (siglos XII—XV) se llega a lo que bien podría denominarse la *época clásica* del icono: una síntesis equilibrada del realismo clásico y de la espiritualidad cristiana. A ello contribuirán en modo determinante los monjes por medio de una acentuación del ideal ascético en los iconos, pintados en los claustros monásticos. Es en este estadio cuando el arte sacro bizantino inicia su penetración-intensa en Rusia.

A medida que nos acercamos a la caída del imperio bizantino, acaecida en el año 1453, se advierte en los iconos una tendencia "laicista". Se pierde algo del espíritu religioso y trascendente, se advierte contemporáneamente una mayor proyección del artista en su obra.

En el siglo XIV, especialmente en la primera mitad, los iconos aparecen teñidos de un cierto lirismo. Este se manifiesta en el aspecto y vestimenta de los "personajes". Con todo, no se pierde totalmente la espiritualidad del icono, que

Se mantiene en los rostros y las actitudes. Estamos en el último estadio del icono bizantino: de dimensiones a menudo monumentales, pero con un cierto halo de ternura; el dibujo se presenta decidido y refinado, con luces y sombras en perfecta combinación. Elementos que encontramos, sobre todo, en los *iconos devocionales*, como son los llamados de "Menologio". Se trataba de celebraciones con un ritual ya establecido. El emperador partía de su palacio hacia alguna iglesia donde tendría lugar la ceremonia. A la entrada del recinto tenía que besar el icono correspondiente a la festividad. Así se explica el gran número de iconos que tenían ciertas iglesias y monasterios (p. ej. en la capilla del monasterio de San Pantaleimón, en el Monte Athos, un inventario del año 1142 da cuenta ¡de más de noventa iconos!).

La caída de Constantinopla en manos de los turcos (1453) no significó, por gracia de Dios, la desaparición del *arte iconográfico*. Muchos iconos pudieron ser salvados, y en tal empresa fue importante la existencia de algunos centros, particularmente Rusia, que cultivaron y preservaron ese arte iconográfico.

3. Principales centros del arte sacro bizantino⁴

Fueron cuatro los *focos* que mantuvieron encendida la inspiración iconográfica y la veneración del icono.

Uno de ellos fue *Grecia*. En Tesalónica, a partir del siglo XIV, y en la península del Monte Athos⁵ hubo escuelas de gran importancia, destacándose la de la *Santa Montaña* por su marcado eclecticismo, fruto de la variada proveniencia de los monjes artistas que allí vivieron. También hay que destacar el aporte de las islas de Chipre y Creta, particularmente esta última con su "escuela cretense", que produjo obras de gran equilibrio, reposadas, con una composición geométrica y rítmica no exenta de un cierto influjo renacentista de origen italiano.

Otro centro importante fue *Yugoslavia*. Región convertida al cristianismo en el siglo XII, en la centuria siguiente el arte iconográfico recibió un fuerte impulso. Para conseguir esa meta se llamaron artistas de Constantinopla y Tesalónica. Pero la actividad se vio bruscamente interrumpida durante la ocupación turca (1389-1557). Mas una vez restablecido el Patriarcado, los artistas autóctonos retornaron a los modelos primitivos, sobre todo los del siglo XIV. Durante el siglo XVII el icono yugoslavo se verá influenciado por los modelos cretense y ruso, adoptando así un estilo nuevo: el que le dan los artistas nacionales. El arte iconográfico yugoslavo se extinguirá en 1690, al ser expulsados los serbios, por los turcos, hacia Austria.

Bulgaria también recibió la influencia artística de Constantinopla y Tesalónica, al menos en un primer momento, entre los siglos XI y XII. Fue en los siglos XIII y XIV cuando el arte búlgaro logró expresarse plenamente, aunque técnica

4. E. ROS LECONTE, op. cit., pp. 16-23.

5. Ver E. AMAND DE MENDIETA, *Le mont Athos. La presqu'île des caloyers*, Bruges 1955; J. GRIBOMONT, *Una misión monástica a la sainte montagne de l'Athos*: Coll. Cist. 34 (1972) 155-174.

y temáticamente permaneció fiel al estilo clásico bizantino. En 1396, Bulgaria es ocupada por los turcos hasta 1878, y si bien en los siglos XVI y XVIII hay movimiento-iconográfico, en gran medida se deberá a la llegada de artistas formados en el Monte Athos. Estos iconógrafos siguen el modelo bizantino, pero gradualmente se irán alejando de él hasta que finalmente sus obras pierdan el carácter sacro.

Fuera de toda duda fue Rusia el centro más importante en el terreno de los iconos. Rusia se transformó, luego de la caída de Constantinopla, en la *nación refugio del arte iconográfico*. Al comienzo, siglos XI—XII, simplemente se importaron obras y se copiaron los iconos bizantinos. Durante el siglo XIII hubo un intermedio impuesto por la invasión mongólica. Fue en el siglo XIV cuando se alcanzó el período del *florécimiento*, el cual se prolongará hasta el siglo XVI. Tres ciudades albergarán en este lapso sendas escuelas iconográficas: Kiev, Novgorod y Moscú. En ese florecimiento será decisiva la influencia de un gran santo: Sergio de Radonetz (1314—1382), el héroe espiritual de Rusia y fundador de la Laura de la Trinidad (hoy Zagorsk), como así también la de sus monjes que se dispersaron por la selva del Norte.

Intentando mayor precisión debé decirse que en realidad la ciudad de Kiev no tuvo una escuela iconográfica en el sentido verdadero y propio de la palabra. Fue más bien un centro de preservación, actuó de "custodio" de los iconos provenientes del Sinaí y de Grecia. Por el contrario, sí debe llamarse, y con todas las letras, escuela, a la que surgiera en Novgorod. Esta alcanzó su apogeo en los siglos XIV y XV, siendo famosa por la *intensidad mística* de sus maestros principales: Teófanes el Griego (activo entre 1313 y después de 1405); Andrés Rublev (hacia 1370—1430); Isaías el Griego (activo entre 1330 y 1352). Los iconos de esta escuela reflejan los sentimientos religiosos del pueblo ruso, y esa dualidad entre el *mundo de la gloria* y el *mundo de la sumisión*; es decir, entre el mundo que ya posee a Dios y el que todavía lo busca y tiende hacia Él.

La escuela de Moscú alcanza su cumbre en el siglo XV y principios del XVI. A ella pertenecen algunos de los discípulos de Rublev: Daniel Tchorny (activo entre 1405 y 1408); Dionisio y sus hijos (entre 1450—1508).

La decadencia de la iconografía en Rusia puede ya advertirse a fines del siglo XVI. Sin embargo, aún surge otra escuela: la de Stroganov, a la que perteneció Simón Ushakov († 1686). En el seno de esta escuela se inicia la "occidentalización" del ícono. Este comienza a perder su carácter sagrado, deja de ser "un signo del espíritu" y se va convirtiendo en "un objeto de lujo". Desaparece entonces "la grandeza espiritual del icono sagrado".

4. Una "reflexión visual" guiada por grandes maestros⁶.

Queremos evitar la teorización o el vaciamiento del ícono sagrado. Para ello

6. P. EVDOKIMOV, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté* Bruges 1970; L. OUSPENSKY—V. LOSSKY, *The meaning of icons*, Boston, Mass.—Oltén, Basle 1952.

es absolutamente necesario *mirar, contemplar, en y desde* la fe; reflexionando sobre nuestra fe a partir de lo que se observa. En otras palabras, tenemos que darle al icono su "entidad" sagrada. Para eso debemos unir estética y mística. Y como corremos el riesgo de no saber hacerlo correctamente, le pedimos ayuda a los *maestros*. Con su conducción miraremos algunos iconos.

a) El icono de la Natividad: el nacimiento de Cristo⁷

Antes del siglo IV coincidían las solemnidades de Navidad y Epifanía. Se trataba de *las teofanías*, y por eso la luz "trisolár" que baña este icono. La manifestación de la Santísima Trinidad, en forma velada, baña con una discreta luz todo el misterio de Navidad. De allí el apelativo de: *fiesta de las luces*, o como la llaman algunos libros litúrgicos: *Pascua de Navidad*.

El icono quiere mostrarnos que el milagro está en esa incomprensible limitación de Aquel que no tiene límites, en su gran misericordia (*Philantropía*). Se observa entonces una jerarquía muy precisa en la pintura: Dios en su movimiento descendente; el milagro de la maternidad; la deificación del hombre.

En el icono de la Natividad suelen prevalecer los colores verde, rojo con estrías de oro, marrón y púrpura, en armonía con la sobria elegancia de las líneas. No hay excesos, sólo grandes trazos bien notables y espacios muy medidos. Es una gran sinfonía cuyo tema central puede caracterizarse en la fórmula: "La Madre del Dios de la Vida ha puesto en el mundo la alegría que seca las lágrimas del pecado".

Hay una luz que se reparte en tres rayos partiendo de la estrella de Belén, la cual a su vez recibe un solo rayo proveniente de un triángulo: es la esencia única (=una) de Dios que se reparte en tres claridades, para de esa forma designar la *economía* de salvación. Se siente asimismo la presencia de la Paloma, que más que verse, se adivina: tan tenue es su presencia (*ver Is 61, 1; Lc 1, 35*). Romano el Cantor dice:

La Virgen en este día pone en el mundo al "Sobre-esencial" y la tierra ofrece una gruta al Inaccesible. Los ángeles cantan su gloria con los pastores, y los Magos caminan hacia la estrella, porque nos ha nacido un niño, el Dios antes de todos los siglos (*Kontakion* de Navidad).

Existe todo un movimiento plástico en la composición: parte de la figura situada en el extremo derecho, abajo, y cuya posición vertical se halla acentuada por el pastor ubicado más en alto (en posición *escatológica*, el hombre-árbol, columna inmóvil que une cielo y tierra). El movimiento describe un círculo y se detiene en el centro de la composición: ¡PAZ!

7. P. EVDOKIMOV, op. cit., pp. 225-238. La descripción se refiere principalmente al icono de la escuela de Novgorod del siglo XV o XVI. Puede verse también, aunque presenta ciertas variantes, el de A. Rublev del s. XV. Es posible obtener excelentes láminas de todos los iconos que se mencionan, o por lo menos de buena parte de ellos, en: *Centro Russia Ecumenica*, Vicolo del Farinone, 30-00193 Roma. Por lo general las obras sobre iconografía incluyen excelentes reproducciones de los iconos más renombrados.

El profeta Isafas señala al niño sentado sobre las rodillas de la mujer sabia: Salomé (ver los *Evangelios apócrifos* de Mateo y Santiago). Hay también una escena que muestra el baño del recién nacido, que verdaderamente es el Hijo del hombre (*Is 11,1-2*). La vestimenta de Isafas lo asemeja a Juan el Bautista. Su mano derecha muestra el brote que ya verdea (*Is 11,1*). La mano izquierda reposa sobre una tabla hecha por orden de Dios (*Is 8,1*).

El triángulo obscuro de la gruta, abertura tenebrosa de las entrañas de la tierra, es el infierno: Para tocar el abismo y llegar a ser el corazón de la creación Cristo coloca "místicamente" su nacimiento en el fondo del abismo, donde el mal alcanza su máxima intensidad. Cristo nace a la sombra de la muerte. El es el "varón de dolores" (*Is 53, 3*). Así lo prueba el hecho de estar envuelto en mortajas, y de que el pesebre sea una tumba. Además, los Magos ya prefiguran a las mujeres miróforas, las que van al sepulcro con la intención de ungirlo después que Él ha muerto en la cruz y ha sido depositado en un sepulcro nuevo (ver *Mc 16,1-4*).

El niño está a la altura justa de la sección dorada, en el lugar de la proporción geométrica donde se cruzan los brazos de la cruz. Ese niño acostado en la gruta es ya el Verbo que desciende a los infiernos (ver *Jn 1,1ss*).

El buey y el asno son también simbolismos que se relacionan con las profecías de Isafas (*1,3*). Y el simbolismo se refuerza con la presencia de los pastores con sus ovejas y plantas: se designa así la dignidad mesiánica del Niño (*Is 7, 15*). Los pastores recuerdan la figura del Pastor - Mesías (*Jn 10, 1-21*). Un Pastor que no sólo salvaguarda y guía, sino que saca de la muerte.

Fuera de la gruta está la Reina *Theotokos*; se halla extendida, agotada, reposando con la cabeza sobre su mano. Su mirada está perdida en la contemplación del evangelio de la salvación (*Lc 2, 19*). Madre, sin embargo, se aparta del niño, nos acoge y reconoce en nosotros el nacimiento de su Hijo. Ella es "la flor de la planta humana".

A la izquierda se halla san José sumido en profunda meditación. Se percibe que él no es el padre del niño. Ante él está el diablo, representado como el pastor *Thyrso* o como un anciano con cuernos. Es el *Tentador* que niega que haya *trascendencia*, la tragedia de un ateísmo "lento para creer". El rostro de san José expresa angustia y desesperación. En algunos iconos la Virgen lo mira con profunda e infinita compasión.

En alto se ven los Magos, cuyos caballos manifiestan agilidad y vida. Es el signo de la *Alianza* con los gentiles (ver *Hb 7, 1ss*).

Los ángeles con ropa roja desbordante de oro, reflejo de la majestad divina, son presentados en su doble misterio: a la izquierda, vueltos hacia lo alto en la alabanza incesante a Dios, es la liturgia celestial; a la derecha, el ángel de la encarnación se inclina ante un pastor, es el servidor de lo humano. En esa inclinación se siente toda la angélica ternura de su protección: "Cristo nació, glorifiquémoslo; descendió de los cielos, vayamos a su encuentro".

b) El icono de la Crucifixión⁸

Cristo aparece desnudo y muerto, la cabeza ligeramente inclinada, los ojos cerrados, indicándole que ciertamente ha muerto, el cuerpo un poco flexionado; sólo lo cubre un pequeño trozo de tela blanca, con unos pliegues que realzan la belleza de toda la línea. El rostro se inclina hacia la *Theotokos*, y los ojos cerrados son signo de un sueño; incorruptibilidad de su cuerpo durante la muerte. "Yo lo veo crucificado y lo llamo Rey".

La cruz tiene tres travesaños. El inferior, que está a los pies, se halla levemente inclinado. Señala así el destino del ladrón de la izquierda —hacia abajo— y el de la derecha —hacia arriba— (ver *Lc 23, 39-43*). La cruz es balanza de justicia. El travesaño vertical manifiesta el descenso y la ascensión del Verbo. Por eso al pie de la cruz se encuentra una calavera dentro de una gruta, negra (*Jn 19, 17*). Es la calavera de Adán, en él se simboliza a toda la humanidad lavada por la sangre de Cristo.

Al fondo se ven los muros de Jerusalén: Cristo sufrió fuera de la ciudad y allí deben seguirlo los fieles (*Hb 13, 11-14*).

En lo alto, el fondo claro del cielo señala la trascendencia cósmica de la cruz que purifica el aire de las potencias demoníacas (ver san ATANASIO, *De incar. 25, 5; Lc 10, 18*).

El color claro del cuerpo de Cristo confiere un tono de profundidad al icono y, por contraste, adquiere mayor relieve la sombría cruz de la pasión.

La cruz está sólidamente clavada en el suelo, mientras que el cuerpo suspendido forma una noble curva que parece quitarle peso a la figura haciéndola ligera como el aire.

El cuerpo de Cristo se aproxima a la Virgen que siempre se encuentra a la derecha de la cruz y parece lanzarse hacia su Hijo. La mano derecha de ella señala la cruz; la izquierda inmóvil, pero con los dedos cerca de la garganta como intentando vencer la contracción provocada por un dolor indecible. De una a otra mano pasa la trágica voz del silencio. La Virgen no se mueve, no se puede mover porque una espada de dolor ha traspasado su cuerpo y su corazón (ver *Lc 2, 35*). Con sus sombrías ropas se destaca además del cuerpo pálido y como irreal de su Hijo.

Juan, vestido con ropa más clara, está a la izquierda y un poco más lejos de la cruz. Su mano sostiene la cabeza, algo inclinada y que parece dirigir los pensamientos hacia el Señor. Mira hacia adelante y su mirada está como perdida: *contemplativo*, medita el misterio de la pasión. "Es en función de Cristo como ha sido creado el corazón humano, inmenso recipiente, tan vasto como para contener a Dios mismo" (Nicolás CABASILAS, ver *La vida en Cristo*, II, 5).

8. P. EVDOKIMOV, op. cit., pp. 257-263. Se trata del icono del Maestro Dyonisios (hacia el año 1500), pero lo fundamental de la descripción vale para todos los iconos que representan la crucifixión de Cristo.

c) *El ícono del "Descenso a los infiernos": un ícono de resurrección*⁹

Las únicas dos composiciones iconográficas de la resurrección son: el descenso a los infiernos y las mujeres *miróforas* en el sepulcro. En el primero se ve a Cristo romper las puertas y pisarlas. En un abismo negro están encadenados Satanás y sus malignas fuerzas, representadas por cadenas rotas, llaves y clavos (ver 1Pe 4, 6).

Al centro del ícono se halla Cristo resplandeciente de luz: es el Señor de la Vida, lleno del poder del Espíritu Santo, que derrama toda la fuerza de Dios. Su rostro está inmovilizado por la infinitud de su misericordioso señorío, y domina con realeza el huracán liberador. Estamos frente a una transposición plástica de la liturgia pascual al ámbito de los infiernos. El poderío de su gesto está reforzado por el manto flotante que lleva. Lo rodea una diadema constituida por las esferas celestiales, sembrada de brillantes estrellas.

Cristo está vestido de luz, atributo del cuerpo glorificado y símbolo de la gloria divina. Su ropa es de un blanco sobrenatural y *hace referencia* a los colores del Tabor; incluso en ciertos iconos los vestidos son dorados.

Cristo es Rey, pero su único poder es el *amor crucificado* y el invencible poder de la cruz. Como Rey que es, arranca del infierno a Adán y Eva, que estaban *perdidos*. El ícono nos pone así frente al encuentro de los dos "Adanes". Ahora ambos se identifican, mas no en la *kénosis* de la encarnación, sino en la gloria de la *Parusia*. Por eso los grupos a derecha e izquierda representan, en un segundo plano, los elementos constitutivos de Adán: la humanidad, los hombres. Son los justos y los profetas. A la izquierda, David y Salomón, precedidos por el Precursor. A la derecha, Moisés que lleva las tablas de la Ley. Todos reconocen al Salvador y lo manifiestan con gestos y actitudes. Cristo resucita de entre los muertos, sale del infierno ya destruido como de un palacio nupcial.

d) *El ícono de Pentecostés*¹⁰

Este ícono no es una mera ilustración del texto de los *Hechos de los Apóstoles* (ver 2, 1ss). En él se muestra el colegio de los Apóstoles (ver Lc 6, 13; Ap 21, 14), que reemplaza a las doce tribus de Israel: es la Iglesia que espera al Espíritu Santo.

En el cenáculo se ve la presencia de Pablo, Marcos y Lucas. En cambio, está ausente la Virgen, y ello porque no se necesita "repetir" la figura de la Iglesia ya representada por el colegio de los Apóstoles. Estos están sentados en un banco en forma de arco: dos grupos enfrentados, de seis cada uno. Todos se hallan en el mismo plano, en una "escala" de igualdad. En los extremos están Pedro y

9. P. EVDOKIMOV, op. cit., pp. 265-272. Puede verse un ícono ruso del siglo XVI, conservado en la Galería Tretjakov (Moscú).

10. P. EVDOKIMOV, op. cit., pp. 283-291. Ícono del siglo XV, de la escuela de Moscú; también hay uno, de la misma época, perteneciente a la escuela de Novgorod.

Pablo, quienes dejan un espacio vacío entre ellos. Cristo no está presente, pero es la Cabeza siempre *actuante* (ver Mt 18,19-20).

El icono presenta una composición abierta y ubica el *acontecimiento* en una especie de escenario elevado, una habitación alta cuyo espacio *eclesial* ilimitado domina el mundo. Abierta en su parte superior, está como *estirada* hacia el cielo, hacia la fuente paternal de donde salen lenguas de fuego. También se abre hacia lo bajo, donde hay un arco negro con un prisionero vestido de rey. Se trata del *cosmos* personificado por un anciano *lleno* de días desde la caída del pecado: signo del universo cautivo del príncipe de este mundo. La obscuridad que lo rodea es figura de las tinieblas y sombras de muerte. Es el infierno "universalizado"; el mundo no bautizado se encuentra imposibilitado de salir de allí; sólo logra hacerlo la parte más iluminada: el mundo que aspira a la luz apostólica del Evangelio.

Ese *cosmos* tiende las dos manos para recibir la gracia y doce rollos que tiene sobre un lienzo, los cuales simbolizan la predicación de los doce Apóstoles, la misión apostólica de la Iglesia y la promesa universal de salvación.

En lo alto: la nueva tierra, el cosmos abrazado por el fuego divino; allí aspira a llegar el viejo rey. Con sus manos tendidas él muestra que hasta la misma desesperación infernal está traspasada por una esperanza: la mano tendida a Cristo nunca queda vacía.

"La Iglesia plena de la Trinidad se *realiza* en la Iglesia llena de los santos" (Orígenes).

e) El icono del Salvador¹¹

Las líneas del rostro son regulares, casi esquemáticas. La hermosa línea de la boca no tiene, sin embargo, nada de carnal. La barba es muy simple, terminada en punta. La nariz entre los ojos asemeja la forma de una palmera. La grave y casi impenetrable expresión del rostro del Dios-hombre no tiene nada de *pasividad* o indiferencia hacia el mundo humano: es la expresión del rostro del Hombre sin pecado, pero abierto a todo lo que tenga relación con el hombre.

Los ojos tienen como una cierta tristeza y una fijeza que parecen penetrar hasta las profundidades de la conciencia, mas no para condenar (Jn 3, 17).

En la aureola se inscribe el signo de la cruz, y las letras en los cuatro extremos de la cruz hacen referencia a lo que Dios dijo a Moisés: YO SOY (Ex 3,14); mientras que el nombre abreviado de Jesucristo designa la *hypostasis* del Hijo *encarnado*: Dios hecho hombre.

11. OUSPENSKY-LOSSKY, op. cit., p. 70. Ver, por ejemplo, el icono Cristo "Sabiduría Divina" del siglo XIV (Atenas, Museo Bizantino).

f) La "Eleusa": la Virgen de la Ternura¹²

En este género de iconos la Madre aparece apretando al Niño, contra ella, con lo que se acentúa el carácter *maternal* de María.

En el más renombrado de los iconos de tipo *Eleusa*, el de la Virgen de Vladimir (en referencia a la ciudad a la cual llevó el icono el príncipe Andrés Bogolioubsky, en 1160), que fue realizado entre los siglos XI-XII en Bizancio, se nos muestra a la Virgen que con la mano libre señala al Salvador. El Niño tiene ropa de adulto (túnica y manto); solamente su tamaño indica que es un niño pequeño. Su rostro serio y majestuoso refleja la sabiduría divina. Su ropa es de color oro: resplandor del sol que no declina, color de la dignidad divina.

El centro de la composición está a la altura del corazón de María y al nivel del poderoso cuello del Niño, llamado *soplo*: el *soplo* del Espíritu Santo reposa sobre el Verbo.

La Madre lleva sobre su atuendo el *maphorion* o velo que le cubre la cabeza y parte de la frente (signo de nobleza); está bordado con un galón color oro y adornado con tres estrellas: una un poco más arriba de la frente y dos sobre los hombros (una de ellas a menudo no es muy visible en los iconos marianos), las cuales simbolizan su virginidad perpetua, antes, durante y después del parto.

La composición tiene la forma de un triángulo inscrito en un "cuadrado alargado"; el misterio de la Trinidad inscrito en el "ser" del mundo.

El rostro de la Virgen se presenta algo alargado, con nariz más bien larga y aguda, boca sutil y estrecha, grandes ojos sombreados por cejas angulosas, mientras que los ojos del Niño se ven casi a flor de piel, lo que los hace muy abiertos, con una boca marcada y grande. Aprieta su rostro contra el de la Madre, entregado todo entero a ese movimiento como de consuelo y ternura. Su atención "se va" por completo hacia el estado de ánimo de la Madre, triste y afligida; todo esto se aprecia en el movimiento de los ojos: "Madre, no llores por mí, ya no más".

El icono de la Virgen *Eleusa* nos muestra la recíproca ternura, la proximidad de la presencia, la inmanencia de lo divino en Cristo Niño. El rostro de la Virgen *habla* de amor maternal, sus ojos muy abiertos se dirigen hacia el infinito, pero al mismo tiempo miran hacia abajo, y así nos sentimos nosotros en esos *espacios* del corazón de la Virgen. Los ojos de la Madre siguen el destino de todo hombre, nada interrumpe su mirada, nada detiene el movimiento de su corazón maternal.

En este icono la cumbre del triángulo está ligeramente desplazada hacia la derecha, lo que introduce en la composición como una cierta sensación de libertad y alegría. Además, el hecho de que el hombro derecho de la Virgen toque la línea de la espalda del Niño, hace contraste, de modo bastante estudiado, con el hombro izquierdo que está sobre-elevado. Con ello se rompe la monotonía del contorno.

¹². P. EVDOKIMOV, op. cit., pp. 217-223.

La contemplación de este icono nos conduce a la contemplación del misterio de Dios: "Madre de la Vida, has puesto en el mundo el gozo y la alegría que secan las lágrimas del pecado".

g) *Un icono hagiográfico: la victoria de san Jorge*¹³

El icono representa un milagro póstumo del santo. Según la tradición, en un lago de Libia vivía un terrible dragón, al que se le sacrificaban víctimas humanas. Entonces apareció san Jorge en un caballo blanco, y con las palabras: "En el Nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo", cargó contra el dragón, blandiendo su lanza, le clavó esta en la boca y lo mató.

En la representación parece que el santo desciende de las montañas, precipitándose, caballo y jinete, contra el dragón. Con eso se quiere mostrar que no es san Jorge, sino el poder de Dios, que desciende de lo alto, el que vence al dragón.

El santo aparece luminoso, lo que se acentúa aún más por el color blanco del caballo. Es un signo de la proximidad a la luz divina. San Jorge pertenece a otro orden de seres: es la personificación de la victoria.

5. Algunos elementos de "estética teológica": para mejor contemplar un icono¹⁴

Un icono es algo comprensible: lo *inteligible* es su aspecto exterior. Pero en su esencia supera lo inteligible y se transforma en *lugar de la presencia divina*. Ciertamente se adora sólo a Dios y se venera, por medio de la imagen, a quien ella representa. Sin embargo, cuando el culto se dirige a la imagen de Cristo, esa veneración deviene adoración, porque se está ante la *representación* del Verbo encarnado. El icono circunscribe al Verbo de Dios, pues él mismo se ha auto-circunscrito haciéndose hombre. Por tanto, el que pinta circunscribe no la naturaleza, sino la persona representada.

El icono no pertenece al orden de los sacramentos, sino que nos pone en comunión *intencional* con la persona representada, y por ello debe ser reconocido como icono de una persona determinada y debe llevar su nombre.

La importancia que los bizantinos dieron a la imagen sin duda procede de la fascinación que ella ejerce en toda la antigüedad greco-helenista, más es sobre todo la *teología de la encarnación* la que ha conferido su rostro peculiar a la imagen en la Iglesia bizantina. Se trata de una teología en imágenes: un icono es

13. OUSPENSKY-LOSSKY, op. cit., p. 141. Icono de la escuela de Novgorod, siglo XV (Colección Boris Bakhmetiev). Ver M. BERGER, art. *Iconografía monástica oriental*, DIP 4 (1977) 1568-1596.
14. En esta última parte seguimos una obra fundamental: E. SENDLER, *L'icona. Immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*; Roma 1984, pp. 42 ss. Este es un libro indispensable para quien aspire a profundizar sus conocimientos sobre la iconografía, muy completo y bien impreso, con profusión de excelentes láminas. Ver también E. TRUBECKOJ, *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*, Milán 1977.

siempre una interpretación fiel del prototipo. Aunque no queden de lado los aspectos "retratísticos" de un santo, se lo representa especialmente en su dimensión espiritual, que a su vez lo distingue de otros santos.

En un icono el rostro es el centro de la representación, es el lugar de la presencia del Espíritu de Dios. Dentro del rostro son elementos claves los ojos, la frente, la nariz, los labios, la boca, el mentón, la barba, en este orden.

Habitualmente se distinguen cuatro géneros de iconos: panegírico, épico, dramático y dogmático.

El *panegírico* se observa sobre todo en las representaciones de vidas de santos, las cuales se conforman a la vida de Cristo, y en sus escenas hay referencias al evangelio, en particular a las bienaventuranzas. También son *panegíricos* los iconos de la Virgen: "Dios ha hecho tu seno más vasto que el cielo"; al igual que la representación del Niño *puer-senex* (niño-anciano: *ver Dn 7,9; Ap 1,14*) y el *Pantocrátor* (el que todo lo domina). En estos iconos el fiel leía como en un libro, dejándose impregnar por la vida y la virtud de los santos, nutriendo su fe en la Virgen y en su Hijo Omnipotente.

El género *épico* narra según el orden cronológico y detalladamente un acontecimiento bíblico o la vida de un santo. Este género se ve con frecuencia en los iconos relativos al profeta Elías. También la *Natividad*, el nacimiento de Cristo, está realizado según este modelo. No se trata de una simple ilustración histórica porque las formas *espiritualizadas* le confieren al conjunto un cierto halo de misterio, que traduce la dimensión sobrenatural de la Sagrada Escritura y de la vida de los santos.

El modelo *dramático* tenía su lugar propio sobre todo en la pasión de Cristo. En el sufrimiento se trata de hacer ver el drama divino de la redención. El icono de la crucifixión, por ejemplo, más que a meditar en el sufrimiento invita a descubrir, a través de las sombras de la muerte, la epifanía del Hijo del hombre, fuente de esperanza. Algo semejante se aprecia en los iconos de la Anunciación, de la resurrección de Lázaro, de la resurrección de Cristo.

Todo icono, por más modesto que sea, representa en la imagen lo que la Sagrada Escritura enseña con la palabra. Y si la teología profundiza una verdad contenida en la Escritura, el icono intenta ofrecer una visión de esa verdad por medio de la imagen. Esto es especialmente claro en los iconos del género dogmático, los cuales siempre permanecen en el terreno figurativo aunque transfiguren la realidad concreta para poner en evidencia su alcance teológico. Además, el *aspecto teológico* de un icono toca la esencia misma cuyo misterio refleja. En el siglo XVI en Rusia el icono ya no es más solamente presencia *hypostatica* del prototipo, sino sobre todo tratado de teología. Esto se aprecia bien en la evolución del icono de la "Trinidad" desde el siglo IV (*Sta. Maria Maggiore*) hasta A. Rublev, quien reduce los detalles al máximo. No se disminuye el valor histórico de la escena, pero se le superpone una interpretación teológica. Lo mismo, mucho más acentuadamente, se nota en el icono de la *Paternidad* (siglo XIV, Escuela de

Novgorod?). Al final de esta evolución el icono deviene casi pura enseñanza doctrinal, perdiendo su carácter de imagen que "reviste" el misterio. Y, por último, se convierte en un juego de signos y símbolos para espíritus ávidos de sutilezas.

El verdadero icono, pertenezca al género que sea, debe conservar todas las propiedades del signo y del símbolo; trascendente y abstracto, el símbolo se transforma en imagen trascendente, pero concreta. Lo infinito se refleja en lo finito, lo inefable se deja expresar. Al decir de san Juan Damasceno es como "una semejanza que caracteriza al prototipo, aun siendo diferente en algo". Es rasgo esencial del icono ser una presencia de lo inexpressable que brota de la materia. Esto es posible, en última instancia, porque en Cristo, *en su cuerpo*, se ha santificado toda la materia.

El cuerpo humano en el icono

La iconografía, frente al cuerpo humano, busca ayudar a comprender la fe cristiana. El arte bizantino en lugar de buscar el canon de la belleza antigua, es decir la relación numérica entre las diversas partes del cuerpo, se preocupó por el *módulo*. Este se apartaba de la naturaleza idealizada del mundo helenístico para encontrar la imagen del hombre nuevo, que salía del mundo de tres dimensiones para pasar a ser un reflejo del mundo donde no hay dimensiones. Pero como era necesario que el conjunto de las proporciones tuviese un sentido, se tomaron dos ideas básicas para conseguirlo: a) el hombre no puede quedar limitado a sus dimensiones naturales, es imprescindible hacerlo aparecer como un arquetipo en sus relaciones con lo eterno, para lo cual se recurre al círculo; b) los iconos en los que debe aparecer con mayor fuerza lo anterior, son los que representan el rostro del Señor Jesús; en ellos la estructura del círculo se hace bien patente. Si Dios se hizo hombre, el hombre es elevado a lo eterno.

En lo esencial el canon bizantino no consistía en un número fijo de módulos, sino en la relación entre las distintas partes del cuerpo. Para el rostro, la *parte central* del icono, se valían de una teoría de tres círculos, cuyo centro principal debe buscarse en la raíz de la nariz, entre los dos ojos. Es también ese el centro de la cabeza en cuanto sede de la sabiduría. El primer círculo tiene como radio el largo de la nariz y marca el espacio para los ojos y la frente. El círculo de dos módulos, indica el volumen de la cabeza, mientras que la aureola no corresponde al tercer círculo. Las medidas verticales son invariables. Las horizontales son fracciones del módulo, con lo que se logra *diafanidad* y *apertura* al que mira. El rostro y la cabeza devienen más expresivos, llenos de "espíritu" de comprensión.

El icono tiene una perspectiva "propia"

El icono es lugar de presencia, y como tal "hace" que lo representado *venga* hacia aquel que se abre a recibirlo. El espacio es lo activo, no el que mira. El

espacio se *extiende* hacia el que contempla. No hay, ni debe buscarse, profundidad hacia el interior de la representación; esto sucede porque el icono quiere ser expresión no de lo bello sino de lo *sublime*.

En el icono el sujeto es representado como una superficie esférica con leve profundidad; y los detalles tienen su propio espacio sin subordinación a un trazado uniforme. Movimiento, color y luz tienen *su parte* en la constitución del espacio. El origen de esta peculiar perspectiva halla una explicación en la teología del Pseudo-Dionisio Areopagita: *la irradiación de la luz divina a través de las creaturas*. POR MEDIO DEL ICONO SE IRRADIA LA VERDAD DE LA FE HACIA QUIEN LO CONTEMPLA.

Luz y color

El icono no significa, *ES*. El diseño se dirige al espíritu del hombre; se busca determinar el objeto, hacerlo salir de su ámbito, hacerlo *comprensible*. De modo que en *la luz del color* hay una llamada, un signo de otro mundo. El color no representa al objeto; sino que le da un significado. Así, el *blanco* es reflejo de la luz divina; el *azul* indica el misterio de los seres; el *rojo*, incandescencia y actividad; el *púrpura*, riqueza; el *verde*, juventud y vitalidad; el *negro*, ausencia total de luz; de todo.

En el icono se puede advertir el reflejo de la luz del mismo Dios, quien en el color hace resplandecer la materia. Es una luz inmanente que se irradia hacia el que mira, y este no puede sino abrirse a esa luz del otro mundo. *La imagen y la luz no están separadas*. Se busca como desmaterializar este mundo sensible por medio del juego entre luz y sombra, con lo que en ocasiones también aparece un cierto "ilusionismo".

Rublev es un caso especial en lo que respecta a su concepción de la luz, pues hace aparecer la luz natural, con lo que se interrumpe el movimiento de la imagen hacia el espectador, y la luz atmosférica parece que aleja a los personajes representados. Puede que esta concepción esté determinada por el sentimiento, fuertemente arraigado en los ambientes monásticos de su tiempo y luego sancionado en el Concilio de Constantinopla de la Iglesia Ortodoxa en el año 1347, de que el icono *es un reflejo del más allá*:

La luz del Tabor no es la esencia divina, sino su energía, su propiedad... La creación no puede participar de la esencia de Dios, sino solamente de su energía: Dios se manifiesta por medio de la energía en los seres, multiplicándose sin abandonar la unidad; y sus creaturas van hacia la deificación, trascendiendo las manifestaciones de Dios en la creación... para alcanzar la unión más allá de la inteligencia, por encima de todo conocimiento, por sobre toda manifestación sensible e inteligible de Dios¹⁵.

15. V. LOSSKY, *Vision de Dieu*, Neuchâtel 1962, p. 104 (citado por SÉNDLER, op. cit., p. 168).

Antes de comenzar su tarea el iconógrafo rezaba una breve oración; nosotros también podemos hacerla nuestra cada vez que nos ponemos frente a un icono:

Tú, divino Señor de todo lo que existe, ilumina y dirige el alma, el corazón y el espíritu de tu siervo, guía sus manos para que pueda representar digna y perfectamente tu imagen, la de tu Santa Madre y la de todos los Santos, para gloria, alegría y decoro de tu santa Iglesia¹⁶.

*Abadía de Santa María
C.C. 8 – 6015 Los Toldos (B)
Argentina*

Enrique CONTRERAS, osb

16. Citada por SENDLER, op. cit., p. 173.