

TEOLOGÍA Y VIDA

Teología y Vida

ISSN: 0049-3449

cmejiasm@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Fitzurka, Cristine

Religiosidad Popular y espacio sagrado. El ícono en la teología oriental

Teología y Vida, vol. XLIV, 2003, pp. 250-264

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32214681010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Cristine Fitzurka

Docente de la Facultad de Teología
Pontificia Universidad Católica de Chile

Religiosidad Popular y espacio sagrado. El ícono en la teología oriental

El tema de esta ponencia apunta a la definición, características, comprensión y fundamento teológico de la iconografía como se entiende de acuerdo a la tradición cristiana ortodoxa, que aquí se ha denominado como teología oriental. Esta reflexión se plantea en torno a la religiosidad popular y al espacio sagrado, tema de este seminario interno.

Al reflexionar sobre estos dos ejes, por un lado, la teología ortodoxa del ícono, y, por el otro, la religiosidad popular y el espacio sagrado, se llega a la conclusión de que en la tradición cristiana ortodoxa no existe una “religiosidad popular” como la hay en el catolicismo romano, o al menos no en los mismos términos. Esta afirmación se relaciona precisamente con el concepto del ícono; con el concepto de materia que se tiene en la tradición oriental, y el anhelo de que el cosmos entero sea santificado y transfigurado, tanto lo material como lo espiritual; con la convicción de que todo lo creado, tanto material como espiritual, es bueno; y que todo puede ser portador de gracia y motor de la transfiguración del entorno. Como consecuencia de esta cosmovisión, el espacio sagrado se amplía a incluir todo, sin limitarse a determinados lugares. Al entrar en las aguas del Jordán para ser bautizado por Juan, Cristo santificó las aguas y, con ellas, la creación entera. En palabras de un autor contemporáneo, “Por Su Resurrección, prefigurada en Su Transfiguración en el Monte Tabor, Cristo santifica y transfigura toda materia” (1). Lo sagrado penetra lo cotidiano, y lo cotidiano se infunde en lo sagrado. En palabras de los Padres, “Dios se hizo hombre para que el hombre se haga dios”. La iconografía está esencialmente relacionada con esta noción, basándose y fundamentándose directa y necesariamente en la Encarnación del Verbo de Dios. Su doctrina se relaciona con la creencia de que toda la creación de Dios, tanto lo material como lo espiritual, ha de ser redimida y glorificada.

Es necesario en primer lugar decir lo que la iconografía *no* es. Un ícono no es arte religioso decorativo. Su fin no es el de decorar el salón de una casa ni simplemente el de embellecer algún templo. Su fin, en cambio, es el de revelar y proclamar

(1) Quenot, Michel. *The Icon. Window on the Kingdom*. NY: SVS Press, 1991, p.40.

la Palabra de Dios, Su Verdad Divina; ser medio de comunión del creyente para con Dios. El ícono es una unidad artística, espiritual y litúrgica, que no puede ser separada de la fe, oración y vida litúrgica de la Iglesia. El ícono pretende anunciar el Reino aquí y ahora, y hacerlo presente. El ícono es “sobre todo un testigo incontrovertible de la Encarnación” (2).

Debemos atender al significado de la palabra *εικων* que se encuentra en el Antiguo y Nuevo Testamento. En las Sagradas Escrituras se encuentra primero en la versión de los Setenta, en el capítulo 1 del libro de Génesis, cuando se relata que Dios creó al ser humano a su *εικων* esto es, a su imagen. El concepto abarcado en este texto será importante para el desarrollo de la teología del ícono. En el Nuevo Testamento (Col 1,15) se encuentra el texto en el cual este término se refiere a Jesucristo como “*εικων in tou/ theou/ tou/*”(la imagen del Dios invisible).



Eleusa (Virgen de la Ternura), por la mano del iconógrafo chileno Gerardo Zenteno.

(2) Ouspensky, Leonid. “Ícono y Arte,” en *Espiritualidad Cristiana, desde los comienzos al Siglo XII*. Ed. McGinn, Bernard; Meyendorff, John, and Leclercq, Jean. Argentina: Editorial Lumen, 1966, p. 399.

BREVE HISTORIA DEL DESARROLLO DE LA ICONOGRAFÍA

La historia de la iconografía, según la tradición, comienza a partir de la misma época apostólica. Su desarrollo incluye conflictos y luchas importantes, hecho que contribuye significativamente a definir qué es y qué significa para la Iglesia.

Entre los testimonios más antiguos, en la historia de la Iglesia de Eusebio, se encuentran sus palabras sobre el uso de imágenes por los cristianos: “He visto una gran cantidad de imágenes del Salvador, de Pedro y de Pablo, que han sido conservadas hasta nuestros días” (3). Otra evidencia antigua se encuentra en un escrito apócrifo del siglo II, los Hechos de Juan, que habla de la veneración del ícono de San Juan Evangelista por uno de sus discípulos. Otros escritores antiguos que las mencionan incluyen a San Basilio el Magno, San Nilo de Sinaí (+ 430 ó 450), San Gregorio Teólogo, San Gregorio de Nisa y San Juan Crisóstomo, entre otros. En las Actas del VII Concilio Ecuménico se dice: “La tradición de hacer imágenes... existía incluso en el tiempo de la predicación de los apóstoles. La iconografía no es, de ninguna manera, un invento de los pintores, sino, por contrario, es una ley y tradición de la Iglesia” (4).

Muy pocos íconos antiguos han sobrevivido, esto debido a varias circunstancias: los dos periodos iconoclastas (siglo VIII y siglo IX), las Cruzadas, la invasión de Constantinopla por los turcos en 1453, y otras guerras más cercanas a nuestros días.

En cuanto a lo que se remonta a la época apostólica, existen dos tradiciones importantes referentes al comienzo de la iconografía: la del ícono *ajceiropoiivhto* (5), que quiere decir, “no hecho por manos humanas” (que es de Cristo) y la *oJdhghvtri* (6), es decir, “la que muestra el camino” (de la Madre de Dios con Jesucristo en brazos.)

La mención más temprana existente acerca del *ajceiropoiivhto* proviene de Evagrius, en su historia eclesiástica (siglo VI). Se refiere a esta imagen como *geovteucto* "eiJhō como hecho por Dios". La leyenda cuenta que el rey Abgar de Edessa, quien era leproso, deseaba conocer a Cristo y ser sanado por Él. Envío entonces un emisario a Cristo. En respuesta, el Señor habría tomado un lienzo en que habría impreso su rostro. El emisario llevó esta imagen devuelta al Rey y, al conocer a Cristo, se convirtió a Él y fue parcialmente sanado. Luego, después de la Ascensión, el apóstol Tadeo visitó al rey Abgar, y este fue sanado por completo. Aparte de la mención de esta imagen por Evagrius, San Juan Damasceno habla de ella en el contexto del VII Concilio Ecuménico. Los ejemplares más antiguos de este ícono son de los siglos VI y IX, y se encuentran en el Monasterio de Santa Catalina en el Monte de Sinaí. Uno de ellos muestra a Tadeo y Abgar junto a la imagen del rostro del Señor.

La segunda tradición iconográfica que data de la época apostólica es la del llamado ícono *oJdhghvtri* de la Marfa. Este ícono, de acuerdo a la tradición, fue

(3) Obispo de Caesarea en Capadocia, (265-340), *Historia Eclesiástica*, libro VII, cap. 18, P.G. 20, col. 680.

(4) Sexta Sesión del VII Concilio Ecuménico, citado en Lossky, Vladimir y Ouspensky, Leonid. *The Meaning of Icons*. NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1982, p.

(5) *ceivmano; poievho* hacer

(6) *oJdhghvtri* camino

pintado por el evangelista San Lucas, quien lo habría enviado al mencionado Teófilo, junto a su evangelio. La labor evangélica de la Iglesia se logra mediante la palabra y la imagen. San Lucas, como evangelista e iconógrafo, “simboliza aquel aspecto doble (bidimensional) de la Revelación del Hijo Encarnado al mundo” (7).

Estos dos íconos prototípicos, *ajceiropoivht o r d h g h v t r d a n* dan testimonio de la Encarnación del Hijo de Dios Padre en la persona de Jesucristo, y asimismo de la deificación de la humanidad en la persona de la Madre de Dios.

Lo que hoy se conoce como la iconografía ortodoxa no se desarrolló en un vacío. Recogió elementos de su entorno y los puso a su servicio. Dos ciudades del mundo antiguo, bastante lejos una de la otra, poseen especial relevancia en este sentido: Roma y Dura-Europos, una ciudad en el lado oriental del imperio.

En las catacumbas, especialmente las de Roma y de Alejandría, se encuentran los frescos en los que la iconografía adquirió sus primeros rasgos. En signos e imágenes se representaba el poder de Dios: Daniel entre los leones; Noé en el arca; Jonás en el vientre de la ballena; la resurrección de Lázaro; panes y peces, o bien cenas, simbolizando la Eucaristía; el pez, representando el alma en el agua bautismal; los pescadores, representando a Cristo y los apóstoles. El uso de símbolos para identificarse sin ser descubiertos por los perseguidores era abundante (8).

En el arte romano existen tres figuras principales del arte pagano que fueron trasladadas fácilmente al mundo cristiano: el pastor con una oveja en los hombros, símbolo de la filantropía para los paganos, que fue adoptado por el cristianismo como Cristo el Buen Pastor; una figura con las manos alzadas en oración, simbolizando la devoción y piedad, y la oración personificada, que luego fue empleada como modelo de María la Madre de Dios que ora; y el filósofo sentado con un rollo en las manos, que llegó a representar a Cristo el verdadero filósofo y fuente de Santa Sabiduría, y sus apóstoles como mediadores de esa sabiduría.

La segunda ciudad significativa para el posterior desarrollo de la iconografía es Dura-Europos, que fue conquistada en el año 256. Parte de la defensa de la ciudad consistía en enterrar edificios. Excavaciones después de la 1ª Guerra Mundial revelaron una sinagoga judía y un templo cristiano, ambos pintados sorprendentemente con grandes murales de escenas bíblicas.

Luego de unos siglos de desarrollo, ya aparece el ícono de Cristo con cabellos largos, barba, ojos grandes y oscuros, que todo lo ven. En el siglo V ya existe el ícono del Pantocrator en su forma prácticamente definitiva, libro cerrado en mano, con ojos grandes que observan al espectador, Todopoderoso. Este Cristo Pantocrator predomina hasta el siglo XIV, época en que se humaniza un poco, siempre sin naturalismo, pero algo más dulce, y con el libro abierto.

Avanzado el desarrollo de este arte, la Iglesia se pronuncia sobre el tema por primera vez en el Concilio Quinisexto (o el de Trullo) (9). El canon 82 de este concilio es el primer canon oficial de la Iglesia acerca del ícono y su importancia.

(7) Baggey, John. *Doors of Perception. Icons and their Spiritual Significance*. NY: St. Vladimir's Orthodox Seminary Press, 1995, p. 8.

(8) Después del Edicto de Milán, no obstante, el arte iconográfico adquirió una función más pedagógica, además de litúrgica y dogmática.

(9) 691-692 d.C.

Habla de que los artistas ya no deben representar a Cristo solo en forma simbólica como el Cordero, sino pintar su humanidad manifestada en la Encarnación.

A partir del año 730 comenzó un fuerte movimiento iconoclasta, el primero de dos que azotó la Iglesia, y que culminó en un concilio convocado en Hieréia (cerca de Constantinopla) en el 754, el cual oficialmente condenó el uso de los íconos. El primer periodo iconoclasta finalizó en el año 787, con las definiciones y afirmaciones propuestas por el VII Concilio Ecuménico (II Nicea). Sin embargo, entre los años 813 y 842, un segundo movimiento iconoclasta remeció la Iglesia, finalizando luego de un Concilio convocado en Constantinopla por la Emperatriz Teodora en el 843, que ratificó las afirmaciones del II Concilio de Nicea. Sería difícil en una presentación como esta, entrar en las razones que motivaron la controversia, las cuales comprendían temas complejos como el carácter de la naturaleza humana de Cristo, la actitud del cristianismo hacia la materia y el verdadero sentido de la redención. Sin embargo, es importante señalar que estos conflictos fueron fundamentales para impulsar a la Iglesia a pensar y definir su posición referente al uso de las imágenes y su significado. A ellos se debe, en gran manera, la explicitación de la teología del ícono. El VII Concilio Ecuménico es celebrado en el Oriente cristiano el domingo que cae entre el 11 y el 17 de octubre todos los años, y el concilio del 843, que puso un final definitivo al movimiento iconoclasta, es celebrado el primer domingo de la Gran Cuaresma (10), llamado el domingo de la Ortodoxia. La himnología de estas dos fiestas refleja las afirmaciones dogmáticas alcanzadas en estos concilios eclesiales.

EL FUNDAMENTO TEOLÓGICO DEL ÍCONO

El primer fundamento teológico del ícono es precisamente la Encarnación del Hijo de Dios. El Dios invisible se hizo visible y habitó entre nosotros. La iconografía es posible debido a la Encarnación. En las palabras de San Juan Damasceno, uno de los principales defensores del ícono en el siglo VIII, “En la antigüedad Dios el incorpóreo y no circunscrito no fue representado en imágenes. Mas ahora que Dios ha aparecido en la carne y ha vivido entre los seres humanos, hago una imagen del Dios que puede ser visto” (11). Del mismo modo, el VII Concilio Ecuménico habla de la ausencia de íconos de Dios Padre, quien no se encarnó, y por tanto no fue visible; por ende, no debe ser representado.

Además de ser posibilitado por la Encarnación, el ícono da testimonio del resultado de la Encarnación, que es la deificación del ser humano, la experiencia de los santos. Se encuentran estas dos ideas afirmadas incluso en la oración prescrita para la bendición de un ícono. El texto dice: “Señor Dios, Tú has creado al hombre a tu imagen, la caída la ha empañado, pero por la Encarnación de tu Cristo hecho hombre, la has restaurado y así has reestablecido a tus santos a su primera dignidad. Venerándolos, veneramos tu imagen y semejanza, y, a través de ellos, te glorificamos como su Arquetipo”. Esto se relaciona con la creación del ser humano a la

(10) Originalmente este concilio se celebraba el día 11 de marzo en fecha fija.

(11) San Juan Damasceno, *Tratado sobre los Íconos*, I, 16. (PG xciv 1245 a)

imagen de Dios. “Si la conciencia dogmática afirma la verdad del ícono en función de la Encarnación, está condicionada por la creación del hombre “a la imagen de Dios”, por la estructura icónica del ser humano” (12).

El Concilio de Calcedonia afirmó la unión hipostática de las dos naturalezas, la divina y la humana, en la persona de Jesucristo. “El ícono muestra la Persona del Eterno Logos encarnado, no simplemente su humanidad separada de su divinidad” (13). Es así, entonces, como el ícono comparte el misterio de su humanidad y su divinidad.

Un segundo elemento que se debe considerar en el fundamento teológico es el de la Transfiguración. El texto del himno de la Transfiguración dice que los discípulos contemplaron la gloria divina en cuanto pudieron (14). El ícono no busca hacer una representación física de la persona pintada en él. No es un retrato, sino que quiere mostrar la vida transfigurada de la persona, su vida como ha llegado a ser iluminada por Dios, con la luz del Tabor, la luz de la Transfiguración de Cristo.

Este concepto de lo transfigurado está hermosamente expresado por un teólogo ruso del siglo XX: “Los íconos no son simplemente pinturas. Son manifestaciones dinámicas de la capacidad espiritual del ser humano de redimir la creación mediante la belleza y el arte... son promesas de la victoria que ha de venir de una creación redimida sobre la caída... la perfección artística del ícono no es simplemente un reflejo de la gloria celestial... es un ejemplo concreto de materia restaurada a su armonía y belleza originales y sirviendo como vehículo del Espíritu. Los íconos son parte del cosmos transfigurado” (15).

La noción de la relación entre la Transfiguración y el ícono está expuesta también en los textos litúrgicos. Uno de los himnos del oficio de Vísperas para la Fiesta de la Transfiguración dice lo siguiente: “Habiendo iluminado la imagen humana que se había oscurecido, oh Creador, Tú la revelaste en el Monte de Tabor a Pedro y a los hijos del trueno. Ahora bendícenos y santifícanos, oh Señor, Tú que amas a la humanidad, por el resplandor de tu imagen purísima”.

Portadores de gracia, los íconos revelan al ser humano un universo transfigurado y le permiten participar en él. “El ícono participa en la santidad del prototipo y, mediante el ícono, nosotros en cambio participamos en esta santidad en nuestras oraciones” (16). Sin embargo, el significado de la santidad no es simplemente individual; tiene también significación general humana y cósmica.

También relacionada con el ícono se encuentra la teología bíblica del nombre. Dios está presente en Su Nombre (17). Su nombre, se puede decir, es su ícono verbal. En el rito de la bendición de un ícono, el hecho de nombrar el ícono es significativo. “El ritual del ícono... identifica al ícono con su propia realidad de semejanza, con el Nombre dibujado” (18).

(12) Evdokimov, P. *El Arte del Ícono. La Teología de la Belleza*. Madrid: Ediciones Claretianas, 1991, p. 208

(13) Quenot, p. 40.

(14) Se encuentra el texto de este tropario al final del documento en un apéndice.

(15) Zernov, Nicolas. *The Russians and their Church*. London, 1945, pág. 107-108.

(16) Ouspensky, L. *The Theology of the Icon*. NY: SVS Press, 1978, p.191.

(17) Esta es la misma teología que subraya la práctica de la Oración de Jesús.

(18) Evdokimov, p. 211.

Un cuarto elemento en la fundamentación teológica, relacionado con lo anterior, es el de presencia y encuentro. “Lo que el Evangelio nos dice a través de la palabra, el ícono nos lo anuncia a través de los colores y nos lo hace presente” (19). Hay una presencia de Dios en el ícono por encuentro orante. “Para Oriente, el ícono es uno de los sacramentales, el de la presencia personal” (20). Siendo expresión visible de lo invisible, el ícono no existe por sí solo, puesto que es un medio para llevar al creyente a otros: a Cristo, a la Trinidad, a la Theotokos y a los Santos. “Para el ortodoxo, el ícono es un verdadero sacramental de la presencia personal” (21).

En un lenguaje que equivale a la predicación evangélica, tal como los textos litúrgicos, el ícono es portador de gracia y, además, confesión de fe. Tal como la palabra escrita puede revelar a Dios, así también la palabra plasmada en líneas y colores lo puede hacer. “Lo que la palabra comunica por sonido, lo hace el ícono en silencio” (22). “El contenido de la Sagrada Escritura es transmitido en el ícono no en forma de una enseñanza teórica, sino de modo litúrgico, esto es, de modo vivo, dirigiéndose a todas las facultades del ser humano. La verdad contenida en las Sagradas Escrituras es transmitida en el ícono a la luz de toda la experiencia espiritual de la Iglesia, de Su Tradición” (23).

Habiendo revisado algunos aspectos acerca del fundamento teológico del ícono, surge la cuestión del papel del ícono en la vida litúrgica, tanto en el templo como en las casas de los creyentes. En el sentir oriental, existe una fuerte percepción de que el ser humano es miembro de la comunión de los santos. Esto se manifiesta gráficamente en la presencia de íconos en todo el templo, tanto en el vestíbulo como en la nave y el altar. La cúpula del templo, símbolo del vientre materno de Dios, está pintada con el ícono del Pantocrator, el ábside revela la Theotokos con el Niño Jesús, y el iconostasio y los demás muros presentan imágenes de santos y festividades de la Iglesia. La tierra, representada por la nave, y el cielo, representado por la cubierta, son unidos por el altar, y el creyente participa del cielo en la tierra, junto a Cristo, su Madre y los Santos.

Este mismo discernimiento de comunión se extiende, sin embargo, hasta el hogar y los detalles de la vida cotidiana. Al entrar en la casa de un ortodoxo, la vista es atraída primero por la presencia del ícono en la sala principal. Normalmente se dedica un rincón especial para los íconos de la familia, lugar en donde la familia se reúne a rezar. Cada pieza habitualmente tendrá la presencia de al menos un ícono: los dormitorios, el escritorio, e incluso la cocina. Sin embargo, es fundamental comprender que estas imágenes no son consideradas como “adornos” de la casa, sino claramente como presencia del Reino en el aquí y ahora. El espacio sagrado es extendido hasta la casa, por la presencia de la teología plasmada, la que recuerda, enseña, dispone a la contemplación y sirve como lugar de comunión.

El ícono participa de los momentos más importantes de las vidas de las personas. El nuevo cristiano recibe un ícono en el día en que recibe los Sacramentos del

(19) Concilio de 860.

(20) Evdokimov, p. 182.

(21) Quenot, p. 79.

(22) San Basilio Magno, Siglo IV.

(23) Ouspensky, Teología del Ícono, *ibid.*

Bautismo y Crismación, y los novios son bendecidos por sus padres con un ícono que los acompañará en su casa. Al salir del templo, después del responso fúnebre, la procesión es liderada por un sacerdote que lleva el ícono de la Resurrección de Cristo, el que ha estado puesto sobre el féretro durante el velorio.

Dicho esto, sería importante recordar que la veneración que se da al ícono está dirigida al prototipo representado en él. Citando nuevamente a Juan Damasceno, “No adoro la materia, adoro al Creador de la materia, quien se hizo materia por mi causa, que quiso tener su morada en la materia y que a través de la materia obró mi salvación” (24).

Como ya se ha dicho, los himnos litúrgicos que se cantan en las celebraciones de fiestas que recuerdan la victoria sobre el movimiento iconoclasta proclaman la teología del ícono. Un excelente ejemplo de esto se encuentra en el himno conocido como el Kontakion (25) del Domingo de la Ortodoxia, celebrado el primer domingo de la Gran Cuadresma.

El Verbo indescriptible del Padre
Se hizo descriptible por Su Encarnación de ti,
Oh Madre de Dios,
Restaurando nuestra imagen caída
A su primitiva belleza,
Uniéndola a la Belleza Divina.
Por eso confesamos la salvación,
Predicándola en palabra e imagen (26).

La primera parte de este himno, al referirse a la kenosis de Cristo, afirma la base cristológica del icono. Luego, explica el significado de la Encarnación, en el cumplimiento del plan divino de la salvación para el ser humano, y la creación entera. La tercera parte del himno resume la fórmula patrística, Dios se hizo hombre para que el hombre se haga dios. Finalmente, señala la respuesta del ser humano a la gratuidad de Dios: su confesión de la verdad salvífica de la Encarnación, aceptación de la economía divina, y participación en la obra de Dios, “predicándola en palabra e imagen”.

(24) San Juan Damasceno, *Sobre las Imágenes Divinas*, 1, 16.

(25) Kontakion es el nombre que se da a himnos que siguen una formulación literaria específica (de acuerdo a su composición original en griego).

(26) Acá el texto griego dice $\tau\omega/\gamma\lambda\ \text{lov}\gamma\omega/\gamma\ \text{kai};$. Literalmente se traduce como “obra”. Sin embargo, en griego posee un significado más amplio y general, incluyendo los siguientes conceptos: actividad, agricultura, comercio, pesca, caza, arte, escultura, poesía, ocupación necesaria para el sustento diario, tarea doméstica de la mujer, trabajo público del varón, servicio social, actos heroicos de guerra, y, en su uso de la voz pasiva, lo hecho, el resultado de un proceso (como por ejemplo una escultura, una obra de arte, de arquitectura, de literatura, etc.) (Kittel, *G. Theological Dictionary of the New Testament*. Michigan: Eerdmans Publishing Co., vol. 2, 1964, pp. 635-652.) Dada esta amplitud de posibilidades de significado, en esta presentación se ha optado por traducir la frase final del himno con las palabras “confesamos la salvación, predicándola en palabra e imagen” (traducción que se encuentra de todos modos en algunos textos en inglés), en lugar de la más literal traducción, “en palabra y obra”. En esta opción es dado el significado especial de la fiesta en que se canta este himno en particular, es decir, precisamente la restauración de las imágenes en la iglesia como buenas y necesarias.

EL PAPEL DEL ICONÓGRAFO

Después de ver el concepto teológico del ícono, y su función litúrgica, dogmática y pedagógica, se entiende que la labor del iconógrafo es un ministerio. Su trabajo está unido directamente a la vida de la Iglesia.

El primer paso para pintar o, en el lenguaje de esta forma de arte, escribir un ícono, lo constituye la preparación de la madera, la tabla en que será escrito. La manera en que se realiza esta preparación ayuda a comprender el principio del papel del iconógrafo: la preparación consiste en cubrir la madera con numerosas capas de *gesso*, material hecho de tiza molida y gelatina, hasta lograr una superficie blanca, impecable, lisa y pulida. Esto representa “la nada”, de la que Dios creó el mundo. Tal como Dios colabora con el artista, inspirándolo por Su Santo Espíritu, así también el iconógrafo colabora con Dios.

La labor iconográfica presupone oración y ayuno. También existen en la Iglesia oraciones especiales para el iconógrafo. Antes de comenzar un nuevo ícono, el pintor reza el himno de la Transfiguración y la Oración del Iconógrafo (27), además de sus propias intercesiones. El iconógrafo se sirve de tres fuentes para realizar su trabajo: su propia creatividad y talento artístico; la Fe y Tradición de la Iglesia; y su experiencia de lo divino, su contemplación de Dios y de los Santos. Mediante esta contemplación, él o ella pueden entrar personalmente en lo que va a representar. La participación directa es necesaria en la santificación. “¿Cómo puede alguien proclamar algo acerca de Dios, acerca de lo divino y de los santos de Dios, es decir, acerca de la relación que los santos tienen con Dios y el conocimiento que ellos poseen acerca de Dios en su interior y que produce un movimiento inefable en su corazón, a menos de que haya sido iluminado?” (28).

Ya que los íconos son escritos o pintados de acuerdo a los llamados “cánones iconográficos”, se puede llegar a pensar que el artista finalmente es un “copista”. Sin embargo, según la Tradición, no significa de ninguna manera inhibir la creatividad del iconógrafo. Su libertad está mejor descrita en las siguientes palabras de San Pablo, “donde está el Espíritu del Señor, allí hay libertad” (II Cor. 3,17).

Otro aspecto importante es el carácter conciliar del ícono. Se considera que el ícono, al ser expresión de la fe de la Iglesia, es obra de la Iglesia. Por lo mismo, el iconógrafo no firma su obra, pues en verdad no es suya, sino obra de la Iglesia.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS TÍPICAS DE ÍCONOS

Ningún detalle del ícono es al azar. Cada línea, cada color es trazado con intención, y conlleva significado (29).

En primer lugar, es importante destacar que todo ícono debe necesariamente llevar el nombre de la persona o acontecimiento representado en él. La fuerza del nombre es un aspecto conocido en toda religión. Los antiguos egipcios, por ejemplo,

(27) El texto de estas dos oraciones se encuentra al final del documento en un apéndice.

(28) San Simeón el Nuevo Teólogo, Or. 63, 3, p. 116.

(29) No obstante, es importante recordar que a veces el mismo símbolo puede tener más de un significado.

mantenían la idea de que el nombre era parte íntegra de la persona. Así también en el islam, el judaísmo, y en otras culturas antiguas como la de China, el nombre es de especial importancia. También es así en la tradición iconográfica. Es entonces “por la inscripción del nombre que el ícono recibe una presencia” (30).

Al contemplar un ícono, inmediatamente se advierte que se está frente a una forma de arte que obedece leyes distintas a las del naturalismo del arte occidental. Las proporciones, la perspectiva, incluso los colores, resultan diferentes. Los ojos son grandes, fuera de proporción natural, rasgo que la iconografía bizantina adoptó del arte románico. Esto se usa para representar la vida espiritual, la contemplación, la vida en Dios. La nariz delgada y alargada anuncia el flujo del Espíritu en aquel que ha alcanzado la santificación. Los cuerpos también son alargados, incluso los dedos. Todo esto representa el flujo del Espíritu en la persona. Las orejas son pintadas en forma interiorizada, para señalar la necesidad de escuchar la voz de Dios que habla en cada uno. Una frente ancha significa la vida espiritual y el amor divino.

La luz es un aspecto primordial en la iconografía. Los íconos son carentes de claroscuros, de modo que no se da un volumen exagerado a las figuras. Jamás se presentan sombras pintadas en los íconos. Esto es porque Dios es luz, y en Él no hay nada de oscuridad. Se emplean distintos medios para representar la luz, que sale desde adentro hacia afuera. Estos incluyen el uso de vestidura blanca, rayos blancos en la vestidura, finas líneas blancas en la piel de la cara y de las manos. Este último simboliza la energía divina que actúa en el ser humano, quien participa de la santificación. La aureola, otro elemento acogido del arte románico que la usaba para distinguir a personas importantes, representa la vida en Dios, el resplandor de la vida divina.

El fondo del ícono es normalmente dorado, o bien de color azul profundo. Un fondo dorado representa la vida divina, mientras el azul representa la eternidad y lo celestial.

Cada uno de los colores también tiene su significado. El color blanco, por su ausencia de coloración y su efecto óptico, es muy cercano a la luz misma. Es el color del mundo divino, pero también el color de la pureza. El color azul representa el misterio de la vida divina (31). Este es el color que se encuentra en el manto del Pantocrator, en la mandorla que lo rodea, y frecuentemente en los mantos de los apóstoles y de la Virgen María. El color rojo cobró importancia en el cristianismo, donde recibió su “consagración por la sangre de Cristo” (32). El verde, un aspecto de la naturaleza, representa la vida. Por lo tanto, después del rojo, es también usado para pintar la vestidura de los mártires, quienes entregaron su vida. Este color también es usado para los profetas y reyes. El café es el color normalmente elegido para la vestidura de los santos que fueron monásticos, representando la vida asceta, la pobreza y la renuncia a lo terrenal.

En los íconos que representan acontecimientos, la arquitectura y el paisaje intervienen de manera importante. Se observa que las proporciones de las figuras arquitectónicas en el ícono no corresponden a las dimensiones reales. Las figuras de los santos predominan, dada su importancia en el mensaje de la imagen. El hecho de

(30) Quenot, p. 85.

(31) Sendler, Egon. *The Icon. Image of the Invisible. Elements of Theology, Aesthetics and Technique*. California: Oakwood Publications, 1988, p. 156.

(32) *Ibid.*, p. 157.

colocar la arquitectura y paisaje sirve para indicar que lo sucedido está realmente relacionado con un lugar físico concreto, en un tiempo específico. Al mismo tiempo, sin embargo, si el acontecimiento sucedió al interior de un edificio, es representado afuera, con la arquitectura del edificio en el fondo. Según el propio significado del ícono, la trascendencia del acontecimiento no está limitada a su lugar histórico, ni al tiempo de su acontecer, sino que es cósmica y eterna. Enseña, además, que el misterio divino es tan infinito que no puede ser contenido en ningún lugar.

Distintivo en la iconografía es la aplicación de la perspectiva inversa. Esto significa que el punto de fuga no está en la imagen, sino que está afuera de ella, en el espectador. Esto hace que el ícono se mantenga en un solo plano, es decir, que las figuras estén siempre en primer plano, evitando de este modo que el espectador se distraiga con una profundidad del cuadro, como si el santo representado saliera al encuentro de aquel que lo contempla.

A pesar de lo que se ha dicho sobre la necesidad de pintar un ícono de acuerdo con la tradición de la Iglesia, dentro de ciertos cánones iconográficos, existe una diversidad de escuelas iconográficas. La iconografía se desarrolló primeramente en el mundo bizantino, pero en la medida en que otros pueblos se convertían al cristianismo, cada uno desarrollaba iconografía con características propias, sobre la base del fundamento teológico común. “Esta expresión de originalidad era favorecida por el hecho de que en la Iglesia Ortodoxa la unidad de la fe no solo no excluye la diversidad en las formas de culto y en otras expresiones de la vida de la Iglesia, sino que –todo lo contrario– requiere tal diversidad” (33). Entre las más importantes escuelas iconográficas cuentan las de Novgorod, de Creta, de Atenas, de Moscú, de Kiev, de Kazan, y la de Aleppo, entre otras.

ÍCONOS DE CRISTO

No hay dos íconos iguales. Aunque todos obedecen a los llamados “cánones de la iconografía,” cada uno posee sus propias características. Sin embargo, podemos clasificar todos los íconos de Jesucristo en tres grandes grupos: *ajceiropoivheto* “Pantocrator y Cristo Emanuel.

Tal como se ha mencionado, el ícono llamado *ajceiropoivheto* es decir, “el que no fue hecho por manos humanas,” o la Santa Faz, sería uno de los primeros íconos utilizado en la Iglesia Cristiana. Tiene particular relevancia para la teología del ícono, dado que se afirma que este, al ser fuente de revelación divina, es una obra inspirada por el Espíritu Santo. Dios colabora, por decirlo de algún modo, con el iconógrafo en su cometido. El ícono de la Santa Faz, entonces, sería aquel en que la colaboración divina habría sido total, al no haber intervención de mano humana. Él expresa el hecho de que la iconografía cristiana, sobre todo la posibilidad de representar a Cristo, está fundada directamente en la Encarnación. Recuerda que el artista no ejecuta creaciones artísticas arbitrarias. Mediante su arte, el iconógrafo expresa la Verdad Viviente, no hecha por manos humanas.

(33) Ouspensky, Leonid. “Ícono y Arte”

Los íconos del Pantocrator (del griego, *pa/ntodo*; y *kravto* "fuerza, poder, dominio) aparecen en dos formas básicas. La primera en desarrollarse fue la de medio cuerpo, como se encuentra en la cúpula de Santa Sofía en Constantinopla, y en la mayoría de los templos ortodoxos. Este ícono ya se encontraba bastante desarrollado en el siglo V, con el característico pelo largo, su mano derecha bendiciendo, y el libro de los evangelios en la mano izquierda. Primeramente se pintaba este ícono con el libro cerrado. Sin embargo, hacia el siglo XI, los iconógrafos comenzaron a representar a Jesucristo en forma algo menos severa, con los ojos más cálidos, y ahora el libro del Evangelio abierto, señalando una mayor apertura y acogida.

La otra forma en que se encuentra el ícono del Pantocrator es Cristo Entronizado. Este ícono es especialmente empleado en el iconostasio, estructura que une la nave del templo con el altar. También en esta versión del Pantocrator, Cristo bendice con su mano derecha y sostiene el libro de los Evangelios con su mano izquierda. Ambos modelos del Pantocrator expresan, bajo la apariencia humana del Hijo Encarnado, la Majestad Divina del Creador y Redentor.

La tercera clase de íconos de Cristo incluye a los que se llaman el Emanuel. Menos comunes que los anteriores, presentan a Cristo como un joven de aproximadamente 10 ó 12 años. Nuevamente bendice con la mano derecha, pero ahora sostiene un rollo en su mano izquierda. Se observa que el rostro de Cristo, aunque representado como adolescente, está más de acuerdo con el de un adulto bastante mayor. Con este elemento, el ícono enseña que Cristo era siempre Dios Verdadero y Hombre Verdadero.

Siendo que el ícono siempre lleva el nombre de la persona o acontecimiento representado en él, en todo ícono de Cristo se puede apreciar las letras griegas *IS CS* (Jesús Cristo), y en la aureola, *OT WN*(34), El que es.

ÍCONOS DE MARÍA, THEOTOKOS

Los íconos de la Theotokos, entretanto, pueden ser clasificados o agrupados en cuatro grupos. Estos son: la Virgen Entronizada, la Eleúsa, la Odigitría y la Virgen del Signo. A pesar de esta variedad, hay algo que todos ellos comparten: en la iconografía ortodoxa se pinta a María, en forma casi exclusiva, con Jesús en los brazos. En su papel revelatorio, un ícono desea mostrar al creyente la manera en que el santo o la santa ha alcanzado la santificación, la deificación; qué parte tomó en el Plan de la Salvación de Dios para con la Humanidad. En el caso de María, ella fue Theotokos, Portadora de Dios. Por lo tanto, la Iglesia nos muestra a María, precisamente, portando a Cristo Dios en su regazo. Toda imagen iconográfica de María, entonces, revela la Fe de la Iglesia acerca de ella, y llama a cada persona que la contempla a ser también portadora de Dios en su vida.

La Virgen Entronizada, al igual que el Cristo Entronizado, es comúnmente empleada en los templos en el iconostasio y en el ábside del templo, detrás del altar. María está sentada en un trono, con Cristo en brazos. El Niño Jesús bendice con la

(34) El que es. Éxodo 3,14.

mano derecha y sostiene el rollo de la Ley en la otra. Los pies de la Virgen María, calzados de rojo, descansan sobre una tarima. El color rojo de los zapatos simboliza su realeza, y su posición sobre la tarima recuerda que ella es “más venerable que los querubines e incomparablemente más gloriosa que los serafines,” como canta la Iglesia en cada Divina Liturgia en su conmemoración después de la Consagración de los Dones (35). Las letras griegas MR QU (ΜΗΥΘΗΡ ΘΕΟΤΟΚΟΣ) Madre de Dios) señalan a María, y Cristo está representado tal como en los íconos en que aparece solo.

La denominada Eleúsa es la Virgen de la Ternura o la del Dulce Beso. En esta imagen, Jesús acaricia la cara de su Madre, o bien le da un beso. Es dulce, aunque carente de sentimentalismo. La imagen enseña la intimidad humana entre Madre e Hijo. Sin embargo, al mismo tiempo, Cristo lleva el rollo en su mano, lo que enfatiza el advenimiento al mundo de la Sabiduría de Dios. Este ícono subraya el aspecto humano de la Maternidad Divina y la Encarnación, y enfatiza el hecho de que la humanidad de María es también la humanidad de Su Hijo, de quien es inseparable desde su nacimiento. La Virgen de la Ternura es una inescrutable combinación de un infante indefenso, el cuidado y la dulzura de la madre, y la omnipotencia divina del Hijo, quien es coeterno con el Padre.

En cambio, el ícono de la οJdhghvtrka la Virgen “que muestra el camino”, se centra más en el aspecto divino. “Egwv eijmi hJ οJdo;” kai; hJ ajlhvqeia ka (Jn.14,6). Tanto María como Jesús miran de frente al que observa, ella indicándole a Él con su mano derecha. El desapego aparente en la Virgen pertenece a la afirmación dogmática de su maternidad divina.

“He aquí el Señor os dará una señal (signo), y una virgen concebirá y dará a luz a un niño, Emanuel” (36). Basándose en este texto del Profeta Isaías, la creatividad de la Iglesia ha producido el ícono, el que se conoce como la Virgen del Signo. El ejemplo más antiguo conocido de esta imagen es del siglo IV, en las Catacumbas romanas. Cristo se encuentra en el seno de María, rodeado por una mandorla. Esta es el símbolo iconográfico en forma de círculo u óvalo (y a veces de triángulo), con varios (normalmente tres) círculos concéntricos. Su color normalmente es de distintos tonos de azul y es irrumpida por rayos de luz provenientes de Cristo. La mandorla es el atributo del cuerpo glorificado de Cristo, mostrándolo más allá de la existencia terrena. En esta imagen, la mandorla enfatiza la verdad de la coeternidad del Hijo con Dios Padre. En todos los íconos de María con Cristo, y en este en mayor grado, Cristo está pintado con un rostro casi de adulto. Con ello la Iglesia afirma la eterna divinidad de Cristo, aun antes de su nacimiento de María. Tal como en todos los íconos de María, Cristo bendice con una mano y sostiene el rollo en la otra. La imagen de la Virgen del Signo, majestuosa y simple, en contenido es uno de los íconos más profundos y complejos de la Madre de Dios. Es el ícono de Aquella que ha renovado la creación entera en su vientre.

En conclusión, quisiera citar nuevamente a Ouspensky: “El ícono participa, como lenguaje artístico de la Iglesia, en todo el complejo de nuestras ofrendas a Dios a través de las cuales es realizado el destino humano: el destino –en realidad, la vocación– a

(35) Megalinaría a la Theotokos, Divina Liturgia de San Juan Crisóstomo

(36) Isaías 7,14.

santificar y transfigurar el mundo, a sanar la materia corrupta por el pecado y a transformar todas las cosas en un medio de eterna comunión con Dios” (37).

BIBLIOGRAFÍA

- Baggley, John. *Doors of Perception. Icons and their Spiritual Significance*. NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1995.
- Dragas, George D. “St. John Damascene's Teaching about the Holy Icons,” en *Icons, Windows on Eternity. Theology and Spirituality in Colour*. (Limouris, G., ed.) Geneva: WCC Publications, 1990.
- Drobot, Georges. “Icons: Lines, Language, Colours and History,” en *Icons, Windows on Eternity. Theology and Spirituality in Colour*. (Limouris, G., ed.) Geneva: WCC Publications, 1990.
- Evdokimov, Paul. *El Arte del Ícono. La Teología de la Belleza*. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1999.
- Florovsky, Georges. *Creation and Redemption*. Massachusetts: Norland Publishing Co., 1976.
- Giakalis, Ambrosios. *Image of the Divine. The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council*. Leiden: E.J. Brill, 1994.
- Ivanov, Vladimir. “Iconography and Icon,” en *Icons, Windows on Eternity. Theology and Spirituality in Colour*. (Limouris, G., ed.) Geneva: WCC Publications, 1990.
- Juan Damasceno, (San). *Tratado On the Divine Images*. (D. Anderson, traductor). NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1980.
- Kittel, Gerhard. *Theological Dictionary of the New Testament*. Michigan: Eerdmans Publishing Co., 1964. vol. 2, páginas 381-397 y 635-652.
- Limouris, George. “The Microcosm and Macrocosm of the Icon: Theology, Spirituality and Worship in Colour,” en *Icons, Windows on Eternity. Theology and Spirituality in Colour*. (Limouris, G., ed.) Geneva: WCC Publications, 1990.
- Lossky, Vladimir y Ouspensky, Leonid. *The Meaning of Icons*. NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1982.
- Meyendorff, John. “Philosophy, Theology, Palamism and ‘Secular Christianity’”, en *St. Vladimir's Theological Quarterly*, 10, 1966.
- Ouspensky, Leonid. “Ícono y Arte”, en *Espiritualidad Cristiana, desde los comienzos al Siglo XII*. Ed. McGinn, Bernard; Meyendorff, John, and Leclercq, Jean. Argentina: Editorial Lumen, 1966.
- Ouspensky, Leonid. *Theology of the Icon*. NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1978.
- Ozoline, Nicolas. “Theology in Colour: the Icon of Christ's Nativity,” en *Icons, Windows on Eternity. Theology and Spirituality in Colour*. (Limouris, G., ed.) Geneva: WCC Publications, 1990.
- Passarelli, Gaetano. *Iconos. Festividades Bizantinas*. Madrid: Editorial Libsa, 1999.
- Quenot, Michel. *The Icon. Window on the Kingdom*. NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1991.

(37) Ouspensky, Leonid. “Ícono y Arte”

- Sendler, Egon. *The Icon. Image of the Invisible. Elements of Theology, Aesthetics and Technique*. California: Oakwood Publications, 1988.
- Sideroff, Matti. "Man as the Icon of God", en *Greek Orthodox Theological Review*, volume 38, N° 1-4, 1993.
- Teodoro Estudita, (Santo). *Tratado On the Holy Icons*. (Roth, C., traductora.) NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1981.
- Ware, Kallistos. *The Orthodox Church*. London: Penguin Books, 1985.
- Zernov, Nicolas. *The Russians and their Church*. London, 1945.

APENDICE

Oración del Iconógrafo

Tú, oh Dueño Divino de cuanto existe

Ilumina y dirige el alma, el corazón y el espíritu de tu servidor.

Lleva 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 embellecimiento de tu Santa Iglesia.

TROPARIO DE LA TRANSFIGURACIÓN

Cuando te transfiguraste, oh Cristo Dios, en el Monte Tabor,

Revelaste tu gloria a tus discípulos según lo pudieron captar.

Haz resplandecer sobre nosotros pecadores tu luz eterna,

Por la intercesión de la Madre de Dios,

Tú que concedes la luz, gloria a Ti.