

## *Una manifestación del cristianismo ortodoxo oriental: los iconos*

Etimológicamente el término icono se deriva de la palabra griega *Eikon*, *Eikonos*, que expresaba la idea de «imagen» o «representación». En el Imperio de Bizancio adquirió el significado más definido de «imagen cristiana sagrada», cualquiera que fuese el material y tamaño en que hubiera sido realizada. Hoy día, aunque a veces se utiliza en sentido amplio, cada vez se generaliza más el aplicar dicho término a las imágenes cristianas sagradas pintadas sobre tabla de reducido tamaño en estilo bizantino. Aunque es menos corriente, se pueden encontrar iconos en otros materiales como metal, cristal, etcétera.

El mundo de los iconos comenzó a atraer sobre sí la atención de los entendidos a mediados del siglo pasado, aunque conviene precisar que lo primero que les interesó no fue el valor artístico de los iconos, sino la intensa expresividad religiosa que revelaban. Incluso hubo quienes les negaron toda calidad artística, opinando que nunca podrían ser valorados con las mismas normas estéticas válidas para otras obras pictóricas.

Sin embargo, entrado el siglo xx, algunos coleccionistas de iconos hicieron por primera vez la prueba de limpiar las imágenes y así, reprimados, los presentaron en una exposición celebrada en San Petersburgo en 1911 y en otra celebrada en Moscú dos años más tarde, es decir, en 1913. Ambas exhibiciones revelaron la verdadera fisonomía de las imágenes, una vez recuperada la brillantez de su colorido, y ello provocó un cambio radical de posturas que produjo la aceptación general del icono como obra pictórica. Es a partir de entonces cuando se inicia el estudio científico y la sistematización de dicho arte, investigación que lo coloca de forma inmediata dentro de los parámetros más amplios que presupone la pintura bizan-

tina. El hecho de que los estudios se hayan iniciado en época tan relativamente reciente explica que haya todavía diversas áreas estudiadas de forma insuficiente, por lo que aún carecemos de un conocimiento total y absoluto del mundo de los iconos<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La bibliografía en español sobre iconos es muy escasa. Las principales obras globales han sido llevadas a cabo por bizantinistas alemanes, franceses e ingleses. Existen también obras específicas sobre iconos de Sinaí, Grecia, Rusia, Serbia, Yugoslavia, Bulgaria y Rumania, realizadas casi siempre por investigadores de las citadas áreas. Citamos a continuación, por orden cronológico y temático, las obras más destacadas. Entre los estudios que abordan el tema desde un punto de vista global o, al menos, amplio, tenemos: G. MILLET: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles*, París, 1916; O. M. DALTON: *Byzantine Art and Archeology*, Oxford, 1911, y *East Christian Art*, Oxford, 1925; K. WEITZMANN: *Die byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts*, Berlín, 1935; D. WILD: *Ikonen*, Berna, 1946; E. KITZINGER: *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, Munich, 1958; G. MATHEW: *Byzantinische Malerei*, Berlín, 1960; K. ONASCH: *Ikonen*, Gütersloh, 1961; H. SKROUBUCHA: *Icons*, Londres, 1963, y *Merveilles des icones*, París, 1969; E. NICKEL: *Byzantinische Kunst*, Heidelberg, 1964; PAPAIOANNOU: *La peinture byzantine et russe*, Lausanne, 1965; H. ROTHMUND: *Ikonenkunst*, Munich, 1966; A. GRABAR: *La peinture byzantine*, Ginebra, 1953; *L'iconoclasm byzantin*, París, 1957, y *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Nueva York, 1968; D. TALBOT RICE: *Byzantinische Kunst*, Munich, 1964; *Byzantine Painting. The Last Phase*, Londres, 1968; *Icons*, Londres (s. f.); *Die Kunst im byzantinischen Zeitalter*, Munich-Zurich, 1968; C. DELVOYE: *L'art Byzantin*, París, 1967; G. BRÖKER: *Ikonen*, Leipzig, 1969, y H. P. GERHARD: *The world of Icons*, Londres, 1971. La obra más importante sobre los iconos que se conservan en el monasterio de Santa Catalina de Sinaí es: G. y M. SOTERIOU: *Les icones du Mont Sinaï*, 2 vols., Atenas, 1956-58. Sobre iconos del área griega tenemos: G. MILLET: *Monuments byzantins de Mistra*, París, 1910, y *Les Monuments de l'Athos*, París, 1927; A. XYNGOPOULOS: *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Atenas, 1955; A. EMBIRICOS: *L'Ecole crétoise, dernière phase de la peinture byzantine*, París, 1967, y K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, K. MIATEV y S. RADOJCIC: *Frühe Ikonen: Sinaï, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Viena-Munich, 1967, que también hace referencia a los iconos de Sinaí, Bulgaria y Yugoslavia. Las obras más abundantes, tratan el tema de iconos rusos: L. REAU: *L'Art Russe*, 2 vols., París, 1921-22; P. MOURATOFF: *L'ancienne peinture russe*, París, 1925, y *Trente-cinq primitifs russes*, París, 1931; N. P. KONDAKOV y E. P. MINNS: *The Russian Icon*, Oxford, 1927; N. P. KONDAKOV: *Russkaja Ikona*, 4 vols., Praga, 1929-31; P. SCHWEINFUTH: *Russian Icons*, Oxford, 1953; A. SVIRINE: *La peinture de l'ancienne Russie, Collection de la Galerie Tretyakov*, Moscú, 1958; I. GRABAR, V. N. LAZAREV y V. S. KEMEMENOV: *Geschichte der russischen Kunst*, 3 vols., Dresden, 1957-60; I. GRABAR, V. N. LAZAREV y O. DEMUS: *Frühe russische Ikonen*, Munich, 1958 (UNESCO series on world Art); W. MATTHEY: *Russische Ikonen*, Munich-Ahrbeck, 1960; P. KOVALEVSKI: *Atlas historique et culturel de la Russie et du monde slave*, París, 1961; J. BLANKOFF: *L'art de la Russie ancienne*, Bruselas, 1963; R. HARE: *Art and Artists in Russia*, Londres, 1965; YAMSHCHIKOV: *Old Russian Painting, recent discoveries*, Moscú, 1965; M. V. ALPATOV: *Trésors de l'art russe*, París, 1966; T. TALBOT RICE: *Russische Kunst*, Zeist, 1960, y *Die Kunst Russlands*, Munich, 1965; V. N. LAZAREV: *Old Russian Murals and Mosaics*, Londres, 1966, y *Novgorodian Icon Painting*, Moscú, 1969; A. VOYCE: *The Art and Architecture of Medieval Russia*, Norman-Oklahoma, 1967; K. KORNILOVICH: *Kunst in Russland von den Anfängen bis zum Ende des XVI Jahrhunderts*, Munich-Ginebra-París, 1968, y L. BOLSHAKOVA y E. KAMENSKAYA: *State Tretyakov Gallery Early Russian Art*, Moscú, 1968. Sobre iconos del área eslava sigue siendo fundamental la obra de Gabriel MILLET: *L'Art byzantin chez les Slaves*, 2 vols., 1930. Sobre los iconos de Serbia citaremos: R. HAMANN-MACLEAN y H. HALLENSLEBEN: *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom XI bis zum*

Cualquier aproximación al conocimiento de los iconos debe partir, por tanto, de un supuesto inicial básico: el que estamos ante una manifestación artística que por su propia naturaleza pertenece al arte de la pintura, ya que posee, como cualquier otra obra del arte pictórico, unos medios materiales, unos elementos plásticos y unos criterios estéticos. Ahora bien, apenas entenderíamos el arte de los iconos si no tenemos en cuenta un segundo postulado básico: el que el icono no es solamente una manifestación artística, sino que es también, por propia esencia, una manifestación religiosa típica del cristianismo ortodoxo oriental. Sólo partiendo de ambas realidades entraremos con paso firme en el arte de los iconos.

En efecto, si otras obras pictóricas tienen por objeto representar en una superficie plana, a través de dibujo y color, un ser o acontecimiento visible, situado en un tiempo y espacio reales, produciendo a su vez un alto placer estético en el espectador que lo contempla; el icono revela una finalidad distinta, ya que su objetivo es representar un ser o acontecimiento religioso que por su carácter «santo» está, por esencia, fuera de toda realidad humana, fuera del tiempo y espacio reales; el objeto representado pertenece a una realidad superior, propia del mundo invisible, trascendente y espiritual de la divinidad. De ahí la intemporalidad que domina en el arte de los iconos. Esto no es todo, aparte de representar seres o acontecimientos que no están dentro del tiempo y espacio visibles, la relación espectador-objeto representado es asimismo diferente, ya que la imagen plasmada en un icono no va dirigida a un simple espectador, sino a un espectador-creyente, y debe producir en él no sólo un placer estético, sino una elevación mística. A través de la contemplación de la imagen sagrada el espectador-creyente debe elevarse desde este mundo defectuoso que lo entorna al mundo verdaderamente real de la divinidad, produciéndose así entre espectador e imagen no sólo un vínculo estético, sino también un vínculo místico. Esta unión mística es a veces tan intensa que el creyente tiene a la imagen más como «aparición» del ser representado que como «representación» de dicho ser. Es en ese punto cuando surge el «milagro» y las imágenes hablan, lloran y sangran ante la emoción exultante del creyente ortodoxo. Estos milagros se suelen producir en algunos iconos

---

*frühen XIV Jahrhundert*, Giessen, 1963, y S. RADOJCIC: *Icônes de Serbie et de Macédoine*, Belgrado, 1961; *Geschichte der serbischen Kunst von den Anfängen bis zum Ende Mittelalters*, Berlín, 1969. Los iconos yugoslavos han sido estudiados por V. J. DJURIC y S. RADOJCIC: *Icônes de Yugoslavie*, Belgrado, 1961, y los de Bulgaria por A. GRABAR: *La peinture religieuse en Bulgarie*, 2 vols., París, 1928; D. PANAJOTOVA: *Die bulgarische Monumental malerei im XIV Jahrhundert*, Sofía, 1966; A. BOSCHKOV: *Die bulgarische Malerei von den Anfängen bis zum XIX Jahrhundert*, Recklinghausen, 1969. Por último, sobre el arte de los iconos en Rumania tenemos C. H. WENDT: *Rumänische Ikonenmalerei*, Eisenach, 1953, y C. IRIMIE y M. FOCSA: *Rumänische Hinterglasikonen*, Bucarest, 1968.

especialmente venerados que pronto alcanzan la fama de haber sido enviados desde el mundo invisible. Son los iconos aquiropoetos, es decir, no realizados por mano humana<sup>2</sup>.

Sólo partiendo de esta profunda espiritualidad que subyace, anima y conforma el mundo de los iconos podremos comprender los elementos plásticos y los criterios estéticos que los singularizan como obra pictórica. Es evidente que algunos elementos plásticos que muestran los iconos responden a una serie de realidades existentes en el mundo helenístico oriental, pero no es menos cierto que la profunda religiosidad que los produce, modifica dichos elementos, los recrea y da así origen a una nueva estética propia y singular del icono. El hecho de que el proceso y consecución de esa nueva estética se produzca dentro del marco histórico del Imperio de Bizancio es la causa de que se le denomine estética bizantina.

Varias son las características que definen los criterios estéticos de los iconos. La búsqueda de intemporalidad y espiritualidad hace que el pintor de iconos renuncie a la idea de espacio real tan evidente en la pintura clásica y renacentista, dejando de utilizar la perspectiva cónica que es la que produce esa sensación de espacio en las obras pictóricas. El pintor de iconos hace emerger las figuras de un fondo totalmente plano. La nueva perspectiva que utiliza es inversa, es decir, el centro no radica en los ojos del observador, sino en la propia imagen y es jerárquica, lo que implica que las figuras no se agrandan o empuqueñecen en función de la distancia, sino en función de una jerarquía de santidad. Los mismos criterios de intemporalidad y espiritualidad se evidencian en los seres y objetos representados. Las figuras pierden el volumen que tenían en el clasicismo y sus ropajes caen en línea recta marcando sus pliegues con una serie de trazos geométricos que deshumanizan totalmente el volumen corpóreo. Los semblantes muestran la misma intemporalidad, a través de unas miradas perdidas en el vacío que emergen de unos ojos grandes y muy abiertos. El movimiento, tenue, se expresa unas veces mediante una ligera inclinación de las cabezas, y otras a través de una ondulación flameante de todo el cuerpo que nunca hace perder la elegancia mayestática de las figuras que, estilizadas, evidencian más su espiritualidad. La luz de los iconos tampoco es terrestre, es una claridad divina, que partiendo de la imagen ilumina todo su entorno. Todo lo expuesto demuestra que el icono pertenece a un mundo de profunda espiritualidad, que contrasta con el intenso humanismo que reflejan tanto el mundo clásico como el renacentista.

---

<sup>2</sup> P. Jorge TZEBRKOV: *Significado espiritual del icono* (sin l. y sin f.); L. OUSPENKY: *Essai su la théologie de l'icône dans l'Eglise Orthodoxe*, París, 1960, y *The Meaning of Icons* (sin l.), 1952; L. K. KÜFFERS: *Ikone, Kultbild der Ostkirche*, Essen, 1964.

Aparte de los elementos plásticos y criterios estéticos a los que acabamos de hacer referencia, el arte de los iconos muestra también todo un conjunto de iconografía simbólica, derivada directamente de la fuerte influencia que sobre él ejerce la Iglesia ortodoxa. Son las más altas autoridades de la Iglesia Ortodoxa las que controlan la ejecución de los iconos a través de una serie de normas y modelos iconográficos fijados por los teólogos. Todo ello produce una indudable limitación en la expresividad artística del pintor de iconos, dando lugar a que sus obras adquirieran un aspecto de inmutabilidad e invariabilidad. Sin embargo, este aspecto es más aparente que real. Si se observan con detenimiento los iconos de las distintas épocas, se percibe una serie de rasgos que los diferencian. En los primeros iconos se mantienen vivas las influencias helenísticas. Más tarde se empiezan a configurar los nuevos criterios estéticos. Después estos criterios comienzan a humanizarse mediante la expresión de amor, ternura y pena en los rostros. En época más avanzada se intensifica la sensación de volumen y espacio, aunque siempre dentro de unos límites. Por último, estos caracteres se acentúan por la cada vez más intensa influencia occidental. La copia exacta de algunos iconos de épocas pasadas introduce un elemento de confusión en ese mundo sobrenatural, inmutable pero también vario que es el mundo de los iconos.

Es posible conocer el proceso utilizado en la elaboración de los iconos a través de unos manuales que manejaban los pintores, en los que se recogían, además de los procedimientos técnicos para la realización pictórica, todas las instrucciones relativas a la simbología e iconografía de Dios, la Virgen y los santos, tal como habían sido fijadas por los teólogos de la Iglesia ortodoxa. Estos reglamentos, llamados en griego *Hermeneia* y en ruso *Podlinnik*, se completaban con una serie de dibujos y calcos, llamados *Perevody*, que reproducían los modelos iconográficos consagrados por la tradición. Entre dichos reglamentos destaca uno, encontrado a mediados del siglo XIX en el monasterio de Esphigmenu, que, aunque escrito por el monje Denis de Fournas en el siglo XVIII, recoge los procedimientos técnicos y reglamentaciones iconográficas que venían utilizando los monjes-pintores del monte Athos desde hacía siete siglos.

El monte Athos, lugar de procedencia del manuscrito de Esphigmenu, se encuentra situado en uno de los tres brazos de la península de Calcidia, bañada por el mar Egeo, en la zona nororiental de Grecia. Desde sus cimas se divisan las costas de Macedonia, Tracia y

Asia Menor. En este promontorio, lleno de peñas y bosques de pinos, robles y castaños, se establecieron desde época remota una serie de monasterios y ermitas a los que se llegaba por estrechos senderos y donde buscaban refugio numerosos cenobitas y eremitas. Allí se desarrolló una intensa vida religiosa de fuerte impacto en la Iglesia ortodoxa, ya que en sus cenobios se formaba el alto clero que más tarde ocuparía las más elevadas dignidades de la Iglesia cristiana oriental. Estos monjes del monte Athos han sido no sólo los pilares de la Iglesia ortodoxa, sino también los mantenedores de sus tradiciones artísticas<sup>3</sup>.

En el manuscrito de Esphigmenu se recomienda a los monjes-pintores que antes de iniciar su labor pictórica se preparen con oraciones para que Cristo guíe sus manos. Se les aconseja hacer muchas prácticas de dibujo y estudiar las obras de los grandes maestros para que dominen así los modelos iconográficos consagrados por la tradición. Se exponen también todos los procedimientos técnicos para la realización pictórica, así como las normas de simbología iconográfica que deben respetar al plasmar plásticamente los diversos temas religiosos. Todo ello nos permite conocer con precisión el proceso de elaboración de los iconos.

Para realizar un icono lo primero que hay que hacer es elegir una madera que sirva de soporte a la pintura. Estas solían ser de ciprés, roble, castaño o abedul, aunque la elección dependía de los árboles dominantes en cada región y de la idoneidad de sus maderas. Si era posible encontrar una tabla lo suficientemente ancha para que cupiera toda la realización pictórica, era mejor, pero si esto no podía ser, sobre todo cuando el icono a realizar tenía grandes proporciones, se procedía al ensamblaje de varias tablas. En este caso se ponían detrás unas barras transversales que suelen estar en los iconos más antiguos fijas y en los posteriores con capacidad de deslizamientos por unas ranuras laterales. La finalidad de esas barras era evitar la curvatura de las piezas.

En la parte frontal de la tabla se solía efectuar una incisión interior, paralela a los cuatro bordes, rebajando su parte central, con el fin de dejar todo alrededor una franja más elevada a modo de marco. Estos enmarcamientos tienen distintas anchuras, aunque suelen ser en general más estrechos cuanto más antiguo es el icono. Una vez realizada esta operación se alisaba perfectamente la superficie tanto del interior como de los rebordes. En épocas más avanzadas los enmarcamientos se complican, formando, aparte de la casilla central, otras laterales de menor tamaño en las que se pintan

---

<sup>3</sup> G. SCHÄFER: *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Trier, 1855, y *Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos*, Munich, 1960 (edición revisada); P. HUBER: *Athos, Leben-Glaube-Kunst*, Zurich, 1969.

escenas secundarias. Otros alcanzan diversas formas redondeadas, que se adornan con complicados motivos ornamentales.

Una vez preparada la tabla se procedía a extender por toda la superficie a pintar una pasta fina de color blanco, llamada *Leucas*, que solía consistir en un polvo fino de yeso o alabastro diluido en cola de pescado. Con frecuencia, y para fortalecer aún más este soporte, evitando las posibles grietas, se interponía un lienzo muy fino que daba mayor consistencia a esta capa de *Leucas*. El grosor de este revestimiento varía desde 0,5 milímetros en los iconos más antiguos hasta 3 ó 4 milímetros en la mayoría de los realizados a partir del siglo xvi. Una vez aplica esta pasta, se la pulía perfectamente mediante un frotamiento suave efectuado con una cuchilla, piedra pómez o lija.

Aplicado el recubrimiento de *Leucas* o de *Leucas*-lienzo, se procedía a efectuar sobre él el dibujo, utilizando los calcos o *Perevody* mediante estarcido, es decir, superponiendo sobre la superficie un dibujo cuyas líneas han sido previamente horadadas con una serie de orificios y rociando sobre ellos un polvo de carbón. A continuación se trazaban las líneas de los contornos, generalmente en color ocre o en bermellón. Aunque este sistema ha sido el más corriente, se cree que los primeros iconos se realizaban con la técnica llamada al encausto o cerifica, que consistía en la elaborada mediante ceras y varillas metálicas calentadas al fuego.

Una vez realizado el dibujo, se procedía a aplicar los colores. Si el fondo era dorado, se llevaba a cabo en primer lugar, aplicando después los colores en los motivos principales para después pasar a los secundarios. Si había adornos en oro, se dejaban para el final. Los colores utilizados en los iconos suelen ser escasos, sobre todo en los ejemplares más primitivos, y aún en época avanzada no suelen utilizarse más de ocho o diez pigmentos de origen vegetal o animal. Los más empleados fueron el ocre, rojo cinabrio, verde, azul, púrpura, escarlata, blanco y oro. Generalmente se utilizaban al temple, usando como aglutinante huevo, alrededor de un 30 por 100 de cola fina y un elemento conservador que podía ser una especie de cerveza llamada *Kvas* o vino. La mezcla conseguida se solía guardar en conchas o pequeños recipientes, siendo diluidos en agua en el momento de irse a utilizar. Los colores no se mezclaban en la paleta, sino en el curso de la pintura.

Una vez efectuada la pintura, la superficie se cubría con una capa de barniz, hecho a base de aceites y resinas, llamada *Olifa*. Esta capa tenía dos finalidades, la de proteger la pintura de la humedad y la de dar fulgor y solidez a los colores, pero tenía un inconveniente y era el oscurecimiento progresivo que producía en los colores, debido al polvo y humo de las velas que absorbía, lo que provocaba

que fuera necesario realizar limpiezas periódicas. Este oscurecimiento de los iconos es lo que les ha dado fama de obras tristes; sin embargo, no es exacto, ya que basta con limpiarlos para que recuperen su bello colorido; el oscurecimiento también provoca que les haga aparentar más antigüedad de la que tienen, ya que son muy raros los ejemplares anteriores al siglo xv. El deterioro de los iconos, debido al desgaste del tiempo y del uso humano, provoca que sean muchos en los que se han superpuesto varias manos de pintura, lo que sin duda dificulta su datación.

En cuanto a los tipos de iconos podemos decir que el tipo más corriente es el de tabla suelta, bien para ser expuesto, bien para ser embutido en un Iconostasio, especie de retablo de las iglesias ortodoxas. Los hay también en forma de díptico, de dos tablas que se cierran, y en forma de tríptico, es decir, de tres tablas. Con el paso del tiempo su variación aumenta, así como la ornamentación de la madera.

A veces, sobre todo en Bizancio y Rusia, los iconos se recubren con una cubierta metálica que puede ser de plata u oro con adornos de perlas y piedras preciosas. El motivo, al parecer, era honrar al icono. Sin embargo, se han perdido bastantes debido a los robos, guerras y saqueos. Según la amplitud de la cubierta, ésta recibe nombres diversos. Si sólo recubre el borde del icono, se denomina *Basma*; si tapa toda la superficie, excepto la figura de la imagen, se llama *Riza*; si cubre incluso la imagen dejando sólo al descubierto las caras y las manos, recibe el nombre de *Oclad*. En el siglo xvii era corriente que las cubiertas reprodujeran en orfebrería la forma de la imagen bajo ella pintada. Pero esta costumbre de las cubiertas metálicas ha perjudicado la realización pictórica, ya que es corriente en los iconos con cubierta, realizados en los siglos xix y xx, que al levantar aquélla sólo encontremos pintadas las partes que se ven, estando el resto sin pintar e incluso la madera sin desbastar.

Mencionamos antes el Iconostasio, conjunto de iconos de las iglesias ortodoxas que tanta importancia ha tenido para el desarrollo de estas expresiones artístico-religiosas que nos ocupan. Consiste en una especie de retablo exento, adornado con iconos que sirve para separar a los fieles del altar. Tiene unas puertas que se cierran para ocultar al sacerdote de los ojos del pueblo en el momento de la consagración. Esta barrera, tan característica de las iglesias ortodoxas, no existió siempre. Durante los primeros siglos del Cristianismo, el altar sólo estaba separado de la nave por una pequeña reja o chancel. Esta separación fue poco a poco aumentando y recubriéndose de iconos. Se empezó por poner una fila de iconos, más tarde dos y así hasta cinco filas. De esta manera el Iconostasio fue siendo cada vez mayor, logrando un gran desarrollo a fines del siglo xiv.



En realidad puede observarse en las iglesias católicas occidentales cierto paralelismo, ya que el altar, hacia mediados del siglo XIII, tiende a rodearse de misterio y una verdadera muralla acaba rodeándolo, sin dejar apenas ver las ceremonias sagradas. La importancia del Iconostasio fue enorme en la escuela rusa de Novgorod y, en suma, no es sino la proyección en vertical, en madera y con iconos de los frescos de las bóvedas y muros de las iglesias. El problema consistía en desarrollar en el Iconostasio, de una forma necesariamente abreviada y condensada, todo el vasto programa iconográfico repartido entre cúpula, ábside y nave.

Generalmente los iconostasios están divididos en cinco cuerpos horizontales. En el superior los patriarcas rodean a Dios. En el segundo se representa a los profetas, rodeando a la Virgen anunciada por las profecías. El tercero está reservado a las Doce Fiestas del año, que suelen ser paneles de tamaño pequeño y con gran número de personajes. El cuarto está inmediatamente sobre la puerta santa y tiene como motivo central el icono de la *Deesis*, que representa a Cristo en su trono y los dos intercesores a los lados, la Virgen y San Juan Bautista; en los laterales de este icono central aparecen representados los arcángeles San Miguel y San Gabriel y los apóstoles San Pedro y San Pablo; a veces, se añade a este grupo fundamental de siete figuras otras de santos y mártires; es la banda más importante del iconostasio; su importancia es tal que, en general, los cronistas se refieren a todo el iconostasio como el gran *Deesis*. El quinto cuerpo es el que se encuentra más cerca del suelo y en él hay un conjunto de iconos de grandes dimensiones que están fijos, y otros de pequeño tamaño que son móviles y que se cambian según la fiesta del día. La disposición de los iconostasios es, por tanto, de los paneles mayores con las figuras más grandes en los cuerpos más bajos y los paneles de menor tamaño con las figuras más reducidas en los superiores.

En cuanto a los pintores que realizaban los iconos debemos decir que, aunque los había que no eran monjes, lo normal es que lo fuesen y que, además, no firmasen sus obras. En efecto, al ser considerado el icono como un objeto sagrado portador de gracia y energía divinas, su realización también se estimaba como un acto o servicio religioso. De ahí que fueran llevados a cabo fundamentalmente por monjes-pintores que se preparaban para su realización mediante oraciones y vigiliias, profundizando así el carácter místico de su trabajo pictórico. El no firmar sus obras implica un deseo de desvanecer su participación en una obra en la que sólo actuaban como plasmadores de una inspiración divina.

Pese al carácter anónimo que domina en el arte de los iconos, se han conservado algunos nombres de pintores cuyo anonimato ha

sido imposible mantener, debido a sus relevantes dotes pictóricas. Nos referimos principalmente a dos grandes figuras: a Teófanos el griego y a Andrei Rublev<sup>4</sup>. El primero pintó en la ciudad rusa de Novgorod a finales del siglo XIV, pasando después a trabajar en la iglesia de la Natividad de Moscú y en la catedral de la Asunción de la misma ciudad. Se le considera el mejor pintor de iconos de todos los tiempos. Incluso se dice de él que su maestría era tan grande que siempre pintaba directamente sin utilizar bocetos previos. El otro gran pintor de iconos es su discípulo, el ruso Andrei Rublev, autor de la famosísima Trinidad de la Galería Tretiakov de Moscú. El arte de Rublev muestra las mismas características y estilo que el realizado por su maestro Teófanos el griego. En épocas posteriores abundan más los pintores de iconos que firman sus obras.

Otro hecho a tener en cuenta es que en la realización de las grandes series de iconostasios, realizados para diversas iglesias y catedrales, se trabajaba en equipo. En estos casos el maestro realizaba las partes fundamentales de las imágenes y los discípulos las secundarias.

La inspiración temática de los tipos iconográficos que se advierten en el arte de los iconos procede de las mismas fuentes que inspiran la iconografía cristiana occidental, es decir, de los escritos que constituyen el Antiguo Testamento, de los Evangelios y escritos apócrifos que forman el Nuevo Testamento y de las vidas de los santos, recopiladas en distintas épocas hasta su síntesis definitiva en la monumental obra *Acta Sanctorum*. Ahora bien, pese a beber en las mismas fuentes, el arte cristiano oriental y occidental no han elegido siempre los mismos relatos de tan abundante literatura y ello ha sido causa del gran número de variantes que existen entre ambas iconografías<sup>5</sup>.

La representación de la divinidad en el Cristianismo oriental varía según se desee representar a la Santísima Trinidad, a Dios Padre o a Jesucristo, segunda persona de esa divinidad una y trino. La Santísima Trinidad suele estar simbolizada en el arte de los iconos por tres ángeles, sentados a la mesa del patriarca Abraham, quien les sirve alimento, ayudado por su esposa Sara. Esta representación se basa en un pasaje del Génesis que hace referencia a la aparición de Dios a Abraham, en el encinar de Mambré y que dice así: «Estaba sentado Abraham a la puerta de la tienda a la hora del calor cuando

---

<sup>4</sup> V. N. LAZAREV: *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Viena-Munich, 1968, y Andrei Rublev, Moscú, 1966; J. A. LEBEDEWA: *Andrei Rublev und seine Zeit genossen*, Dresden, 1962.

<sup>5</sup> G. MILLET: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles*, París, 1916; A. GRABAR: *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Nueva York, 1968.

alzando sus ojos vio cerca de él a tres varones. En cuanto los vio, salióles a su encuentro desde la puerta de su tienda y se postró en tierra diciéndoles: "Señor mío, si he hallado gracia a tus ojos, te ruego que no pases de largo junto a tu siervo; haré traer un poco de agua para lavar vuestros pies y descansaréis debajo del árbol y os traeré un bocado de pan y os confortaréis; después seguiréis vuestro camino, pues no en vano habéis llegado hasta vuestro siervo." Ellos contestaron: "Haz como has dicho." Y se apresuró Abraham a llegarse a la tienda donde estaba su esposa Sara y le dijo: "Date prisa, amasa tres seas de flor de harina y cuece en el rescoldo unos panes." Corrió después al ganado y tomando un carnero muy tierno se lo dio a su criado para que lo preparase, y tomando queso y leche recién ordeñada y el ternero, ya dispuesto, se lo puso todo delante y él quedó junto a ellos, mientras comían debajo de un árbol.»

Este pasaje que inspira la representación de la Santísima Trinidad se ve en parte transformado, ya que en la iconografía oriental los tres varones son sustituidos por tres ángeles. Este tema abunda en el arte de los iconos, siendo la Trinidad más célebre la realizada por Andrei Rublev en Moscú a principios del siglo xv, que hoy día puede admirarse en la Galería Tretyakov de la capital rusa. Más tarde, y debido a la influencia de la iconografía cristiana occidental, surge un simbolismo distinto al de los tres ángeles. El Dios Padre es representado como un anciano de largos cabellos blancos, que le caen sobre los hombros, mientras en su seno aparece la efigie de Cristo, con una paloma sobre su cabeza, símbolo del Espíritu Santo. Otras veces se representa al Padre y al Hijo sentados uno junto al otro y, encima de sus cabezas, la paloma.

La representación de Dios Padre no es demasiado abundante dentro de la temática iconográfica del arte de los iconos. Cuando la encontramos, suele estar representado por un anciano que aparece sobre un horizonte de nubes, o saliendo de un segmento de círculo, símbolos ambos del cielo. Otras veces basta con la aparición de su mano derecha, la «*Dextera Dei*», que surge de las alturas, unas veces abierta y otras cerrada, en señal de aprobación o desaprobación. A menudo Dios Padre queda identificado con Jesucristo en la efigie del Pantocrátor, símbolo de la divinidad creadora.

La representación de Jesucristo, segunda persona de la divinidad cristiana, es, sin duda, con la de su madre la Virgen María, la que más abunda dentro de la iconografía ortodoxa y, por tanto, tema esencial en el mundo de los iconos. La efigie de Cristo se reduce en el Cristianismo a dos tipos: el helenístico, en el que aparece como un joven imberbe con cabellos ensortijados, y el tipo sirio, que lo representa más adulto, con largos cabellos, bigote y barba, generalmente partida. Este tipo es el que domina en los iconos. El éxito

de este modelo iconográfico de Cristo se deriva de un icono aquiro-poeto, conocido como el «Santo Mandilión», que fue llevado a Constantinopla en el año 944, y que reproduce, según la tradición, la verdadera efigie de Cristo. La tradición se basa en un relato según el cual, viviendo Cristo, el rey Abgar de Edesa quiso conocerlo y le llamó a su presencia. Jesús llegó ante él y Abgar puso sobre el rostro de Jesús un lienzo, quedando inmediatamente grabada en él su imagen de forma milagrosa. Una réplica de esta «verónica» o «imagen verdadera» de Cristo lo constituye en Occidente «La Santa Faz». La diferencia entre ambas efigies es que en la oriental el rostro del Salvador aparece mayestático y sereno, y en la occidental, lleno de sufrimiento por la pasión.

Un tipo iconográfico de la figura de Cristo, parecido al anterior, es el derivado de otro icono considerado aquiro-poeto precedente de Capadocia. El rostro de Jesús, con semblante sereno y mayestático, se muestra con larga melena oscura, saliendo de su frente dos mechones muy característicos, bigote y barba partida. Todas las efigies de Cristo suelen estar rodeadas de un halo luminoso circular u ovalado, que entorna su cabeza o toda la figura. Otras representaciones de Cristo son la del Pantocrátor, antes citada, y aquella en la que el Salvador se muestra bendiciendo, rodeado de nueve arcángeles, toda la escena en forma de medallón y que simboliza la bendición de Cristo al pueblo cristiano tras el restablecimiento del culto a las imágenes. Aparte de las representaciones citadas, Cristo es figura principal de gran parte de las Doce Grandes Fiestas religiosas de la Iglesia ortodoxa, a las que nos referiremos más adelante.

La representación de la Virgen es tema esencial de la temática iconográfica del arte de los iconos. Son tan numerosos los tipos iconográficos de la Madre de Dios (Teotocos) que conviene sistematizarlos en dos grupos: el de las Vírgenes simbólicas y el de las Vírgenes maternales. En el primero se incluyen aquellos modelos iconográficos en los que María aparece sola o con su Hijo, en actitud mayestática, frontal y rostro sereno. En el segundo se insertan los modelos en los que aparece la Virgen con su Hijo, en actitud de amor de madre a hijo, con gran expresión de ese sentimiento en su rostro.

Entre las Vírgenes simbólicas, el modelo más característico es el de la *Virgen Orante*, en el que se representa a María de pie, frontal, mayestática, semblante sereno, con los brazos extendidos y las manos elevadas, en actitud de oración. Cuando la Virgen Orante cruza sus manos sobre su pecho se la llama Virgen de Chalcopatria o Virgen Bogoliubskaia en Rusia; en ambos casos, la Virgen aparece sola, sin su Hijo. Otro tipo iconográfico perteneciente a este grupo es el de la Virgen de la Deesis, que también se la representa de pie, sola

junto a su Hijo, Juez Supremo, inclinando hacia Él su cabeza, simbolizando su intercesión por la humanidad. Dentro del mismo grupo se incluyen tres tipos iconográficos en los que María es representada con su Hijo. Son los llamados *Panagia Blanquernitissa*, *Panagia Kiriotissa* y *Panagia Hodigitria*. La primera deriva su nombre de un icono de ese modelo que se encontraba en el Palacio de las Blanquernas y que recibía una especial veneración; la actitud de la Virgen es similar a la Orante, pero sobre su pecho pende un medallón luminoso, oval o circular, con la efigie de su Hijo: es la Gran *Panagia* (la Toda Santa) de los griegos y la *Znamenie* rusa. El segundo modelo iconográfico es el de la *Panagia Kiriotissa*, también denominada *Nikopeia*; el primer nombre significa soberana y el segundo la hacedora de la victoria; la Virgen aparece de pie o sentada sobre un trono, siempre en actitud frontal y portando al Niño rígido ante ella; simboliza que es trono de Dios; esta Virgen era la que se reproducía en los estandartes de los ejércitos bizantinos, simbolizando, como *Nikopeia*, la victoria del pueblo bizantino sobre los bárbaros paganos; en Rusia se la denomina *Petcherskaya*. Por último, tenemos el modelo iconográfico denominado *Panagia Hodigitria*, que significa «la que muestra el camino»; en este modelo aparece la Virgen sosteniendo a su Hijo con su brazo izquierdo, mientras con su mano derecha le señala; el icono, origen de la *Virgen Hodigitria*, procedía de Antioquía y es el modelo que, según la tradición, fue pintado por San Lucas.

El otro gran grupo de los modelos iconográficos de la Virgen lo constituyen las Vírgenes maternas. En estos modelos la concepción de la Madre de Dios se humaniza, originando una serie de representaciones de la Madre con su Hijo, llenas de amor, ternura y, a veces, también de angustia. Destaca en este grupo el tipo iconográfico denominado en griego *Eleusa*, y en ruso *Umilenie*. En él, María tiene a su Hijo en sus brazos, el Niño apoya su rostro en el de su Madre, que le mira llena de humana ternura. Este modelo ofrece diversas variantes, según sea la actitud entre Madre e Hijo. A veces el Niño acaricia la barbilla de su Madre; otras, pasa su brazo alrededor del cuello de la Madre en actitud de abrazo. La Madre puede ofrecerle una flor, leche o fruto o bien simbolizando que le proporcionó alimento (*Galactotrofusa*). Pertenece asimismo a este grupo iconográfico el modelo conocido con el nombre de Virgen *Stratsnaia*, en el que la Madre tiene a su Hijo en brazos, pero el rostro de la Madre refleja una gran angustia por los sufrimientos que esperan a su Hijo; el Niño suele volver su rostro hacia dos ángeles que portan los instrumentos de su futura pasión. Una variante de esta Virgen bizantina es la llamada en Rusia *Taletskaja*, en la que el Niño, asustado, aprieta el dedo pulgar de su Madre.

Aparte de los numerosos tipos iconográficos citados, la Virgen es también, como Jesucristo, figura esencial de gran parte de las escenas correspondientes al ciclo de las Doce Grandes Fiestas del año litúrgico bizantino. A partir del siglo XIV, y debido al gran auge experimentado por la Mariolatría, fueron cada vez más numerosas las ilustraciones marianas, destacando, sobre todas, la plasmación iconográfica de un himno de acción de gracias, compuesto en Constantinopla a finales del siglo VII, por la salvación de la ciudad tras el cerco de los árabes. Este himno, que por recitarse de pie se denomina *Akhathistus*, juega un papel en el Cristianismo oriental semejante al del rosario en la Iglesia occidental.

Paralelamente a la fijación de los tipos iconográficos citados se van determinando los modelos de escenas religiosas típicas de la liturgia ortodoxa, que tienen la misión de verter en formas plásticas escenas evangélicas que sirvan de ilustración al pueblo cristiano. Podemos dividir estas escenas ilustrativas en tres ciclos: el Evangélico, el Eucarístico y el Apocalíptico.

Dentro del ciclo Evangélico, nos encontramos con la serie denominada las «Doce Grandes Fiestas», que son: Anunciación, Natividad, Presentación de Jesús en el Templo, Bautismo de Cristo, Resurrección de Lázaro, Transfiguración, Entrada en Jerusalén, Crucifixión, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción o «Dormición» de la Virgen.

El tipo iconográfico de la Anunciación suele recoger el anuncio del arcángel San Gabriel a María, como en la iconografía occidental, aunque en el oriental es frecuente que María reciba el aviso de su maternidad divina de pie. Existe otro modelo típico de la Iglesia ortodoxa que se basa en los relatos de Evangelio apócrifos, según los cuales hubo una pre-Anunciación, de un ángel que se le apareció a María cuando ésta se hallaba junto a un pozo. Este relato produce el tipo iconográfico llamado «Virgen del Pozo» (*Kladezia*).

La Natividad suele, a menudo, englobar varias escenas: la Virgen recostada en un lecho con el Niño a su lado; el Anuncio de los Pastores; la Adoración de los Reyes, y una muy singular de la iconografía oriental que es el «Baño del Niño», presidido por Salomé. También se reproduce la Matanza de los Inocentes, con un detalle muy curioso tomado de los Evangelios apócrifos, Isabel, sosteniendo entre sus brazos a Juan Bautista, huye de los soldados, cayendo una roca que los protege de sus perseguidores.

La Presentación de Jesús en el Templo muestra casi siempre a María, San José y Santa Ana que presentan el Niño a un anciano, cuyas mangas, amplísimas, cubren sus manos, para no tocar al Niño que le han puesto entre sus brazos.

En la escena del Bautismo de Cristo aparece Jesús desnudo dentro del río Jordán, a veces simbolizado por un anciano de larga barba en forma de río, mientras su primo Juan Bautista le impone su mano; a la derecha, unos ángeles sostienen sus vestiduras y un lienzo para secarlo al salir del agua. La Resurrección de Lázaro, símbolo de todos los milagros de Cristo, es característica por la posición vertical que tiene la tumba de la que sale Lázaro, todo cubierto de bandas de lienzo blanco. La escena de la Transfiguración recoge la misma tradición que en Occidente: Cristo se muestra en el monte Tabor entre Moisés y Elías, mientras los apóstoles presentes caen al suelo deslumbrados. La Entrada en Jerusalén muestra a Cristo sentado de lado sobre un asno en la parte izquierda, mientras a la derecha un grupo de personas le esperan ante un fondo de edificios, muy característico, que simboliza la ciudad de Jerusalén.

En la Crucifixión, símbolo de la redención del mundo, Cristo aparece clavado en la Cruz, en actitud frontal, con su Madre, San Juan y María Magdalena a su lado; la Cruz está sobre el cráneo de Adán. La acompañan a menudo otras escenas, como el Descendimiento y Enterramiento de Jesús; en el primero, José de Arimatea, subido en una escalera, recoge el cuerpo de Jesús, mientras María recibe el cuerpo de su Hijo y María Magdalena besa sus manos. La Resurrección suele inspirarse en el Evangelio apócrifo de Nicodemos, el Salvador, sosteniendo su cruz, derriba las puertas del Infierno, simbolizado por un viejo encadenado, y tiende sus manos a Adán y Eva, alrededor de los cuales se hallan David, Salomón y otros justos, que reciben la nueva de su liberación. En la Ascensión de Cristo a los Cielos, los apóstoles y María, escoltada por ángeles vestidos de blanco, siguen con su vista a Jesús que sube a las alturas, donde es acogido por multitud de ángeles con trompetas.

También tenemos la escena de Pentecostés, bastante similar a la occidental, y la Asunción de la Virgen, que sí es muy característica, ya que, según la tradición oriental, María no murió, sino que quedó dormida, de ahí que sea llamada la «Dormición de María»; en el centro se halla la Virgen echada sobre un lecho, rodeada de apóstoles, mientras en la parte superior Cristo, rodeado de ángeles, coge entre sus manos una figura pequeña, envuelta con bandas blancas, que simboliza a su Madre.

Otras fiestas típicas de la liturgia oriental, englobadas en el denominado ciclo Eucarístico, son la Comunión de los Apóstoles y la Divina Liturgia. La primera no es sino la conmemoración del Misterio de la Eucaristía en la Última Cena. En la Divina Liturgia, Cristo, Sacerdote Supremo, acompañado de ángeles vestidos de diáconos, celebra el Santo Sacrificio.

Por último, nos encontramos con las escenas religiosas correspondientes al ciclo Apocalíptico, constituidas por la reunión de cinco motivos escatológicos que componen el Juicio Final. Son la *Anastasis*, o Cristo resucitado; la *Deesis*, que representa a Cristo entre la Virgen y San Juan, que interceden por la humanidad; la *Hetimasia*, símbolo de la segunda venida de Cristo como Supremo Juez, representada por un trono vacío sobre el que se encuentran el Evangelio y los instrumentos de la Pasión; el *Juicio Final* y el *Veredicto*.

Otro tema iconográfico, típico de la liturgia oriental, es el de los Siete Concilios Ecuménicos (primero, de Nicea; segundo, Constantinopla; tercero, Efeso; cuarto, Calcedonia, quinto, II de Constantinopla; sexto, III de Constantinopla; séptimo, II de Nicea). El tipo iconográfico es siempre el mismo: el emperador, sobre su trono, preside el concilio, mientras a un lado y otro se agrupan obispos y herejes.

En cuanto a la iconografía de los Santos debemos decir que es numerosísima y que su tipología está estrictamente definida y reglamentada en los *Hermeneia*. Su descripción detallada rebasaría con mucho esta aproximación al mundo de los iconos. Por otra parte, habría que incluir no sólo a los santos griegos, sino a todos aquellos que surgieron en los distintos estados ortodoxos de la Europa oriental.

Entre los santos más representados en los iconos tenemos a San Juan Bautista, cuya fisonomía suele ser de asceta, con mechones indóciles cayendo sobre su frente, barba en pequeños mechones rizados y traje de piel de camello. También San Juan Evangelista, que pese a aparecer en la iconografía occidental como un joven imberbe, en la oriental se le muestra como un anciano calvo y barbado. San Andrés, San Nicolás, patrón de Rusia, el estado más importante cristianizado desde Bizancio, a quien se le venera como taumaturgo por excelencia, tiene casi siempre un lugar de honor en la decoración de los santuarios; se le representa como un viejo a la vez severo y misericordioso, con una gran frente, pómulos hundidos y barba redonda.

Tenemos también a los «Siete Santos Militares» como San Jorge, patrón de Constantinopla; San Demetrio, patrón de Salónica; San Teodoro Stralitato, San Teodoro Tirón, San Andrés Stralitato, San Juan el Soldado, San Nikita y San Procopio. Es corriente que se les represente no aislados, sino en grupo.

Otros santos típicos de la iconografía oriental son la pareja formada por San Cosme y Damián y la constituida por San Floro y San Lauro. Suelen recibir veneración conjunta San Basilio el Grande, San Gregorio Nacienceno y San Juan Crisóstomo, que forman por ello una trilogía de santos muy característica en la iconografía de los iconos.



Por último, citaremos algunos de los numerosísimos santos de Rusia como Santa Olga, San Vladimiro, San Alejandro, San Demetrio, etc., y los santos cenobitas, entre los que destaca San Sergio, anacoreta del siglo XIV, fundador, en medio de los bosques de Moscú, del más poderoso monasterio de la Gran Rusia, el de la «Trinidad» de San Sergio. En este grupo habría que incluir, asimismo, a San Cirilo, San Barlaam, San Zósimo y San Savvati, fundadores estos dos últimos del monasterio Solovetski.

María Luisa DE VILLALOBOS  
Y MARTÍNEZ-PONTRÉMULI  
(*Universidad de Madrid*)