

EL RESPLANDOR DE LOS ICONOS

La espiritualidad de la Transfiguración

CVX-Galilea (Madrid, España), Adviento de 2010
cvxgalilea@gmail.com <http://www.panyrosas.es/>

*El icono... un órgano vivo,
un lugar de encuentro entre el Creador y los hombres...*

También yo caí de rodillas y recé devotamente
Ivan Kireevskii

ser ícono de la belleza divina, llama ardiente de caridad
Benedicto XVI, Barcelona

1. INTRODUCCIÓN



Las últimas décadas han supuesto una recuperación del misterio de los iconos para la espiritualidad cristiana universal: un lenguaje redescubierto, una invitación a la contemplación, un puente ecuménico, un patrimonio que se abre ante nosotros, el misterio de Cristo que sale a nuestro encuentro.

Invitamos a que nuestra vida encuentre inspiración en la espiritualidad cristiana ortodoxa y lo hacemos proponiendo un tema formativo sobre los iconos. En él

nos encontraremos con el dulce desafío de la piedad, el esmerado cuidado de los sacramentos -ya que el ícono es sacramental-, la centralidad del encuentro personal con Cristo, la presencia de la Virgen María...

Vamos a conocer el origen de los iconos y cómo se elaboran. En la minuciosa pureza de su cuidado podemos sentir la ternura de las manos del iconógrafo. Las manos del iconógrafo son como las manos de Dios cuidando el itinerario de nuestra vida. Vamos a ir interponiendo algunas preguntas a lo largo del texto para ayudar a la meditación.

Este tema pone a prueba nuestra capacidad de sensibilidad, de contemplación, nuestra mística. Proponemos que para leer y meditar personalmente este tema tengáis delante un ícono. Grupalmente, contemplad los íconos que llevéis a la reunión en un tiempo de oración y compartid juntos lo que se mueve en vuestro interior ante todo el patrimonio del ícono.



En la consagración de la Sagrada Familia de Barcelona, Benedicto XVI pidió que “se multipliquen y consoliden nuevos testimonios de santidad, que presten al mundo el gran servicio que la Iglesia puede y debe prestar a la humanidad: ser ícono de la belleza divina, llama ardiente de caridad, cauce para que el mundo crea en Aquel que Dios ha enviado (cf. Jn 6,29).” (Barcelona, 7 noviembre 2010)

2. ORACIÓN DE ENTRADA

El pensador eslavófilo Ivan Kireevskii (1806-1856) escribió:

“Me hallaba un día en la Capilla de la Madre de Dios [el más célebre santuario de la antigua Moscú] y miraba la milagrosa imagen de la Madre de Dios, reflexionando sobre la fe de los sencillos, del pueblo que oraba a mi alrededor. Algunas mujeres y ancianos enfermos se arrodillaban, hacían la señal de la cruz y se inclinaban profundamente. También yo contemplaba los santos rasgos de aquel rostro y poco a poco se aclaraba el misterio de su milagrosa virtud. Sí, aquí no había únicamente una tabla de madera pintada... A lo largo de los siglos, el ícono se había ido empapando del río apasionado de los movimientos de los corazones, de las plegarias de los desdichados. Sin duda, llenó también de la fuerza que ahora brotaba de él. Se ha convertido en un órgano vivo, en un lugar de encuentro entre el Creador y los hombres... También yo caí de rodillas y recé devotamente.” (En Spidlik, 1977: p.301)



“Realizar un ícono es una obra religiosa, para la cual debe el pintor prepararse con ayunos y plegarias, poniendo agua bendita y reliquias en los colores, etc. Varios iconógrafos son venerados como santos.” (Spidlik, 1977: p.300). El auténtico iconógrafo es un contemplativo para el que pintar es orar. Antes de pintar

recibe el permiso de la Iglesia, es enviado apostólicamente a pintar un determinado ícono. En algunas tradiciones incluso se bendicen las manos del iconógrafo con el santo crisma.

Antes de comenzar a pintar, el iconógrafo reza:

“Tú, Dueño Divino de cuanto existe,
Ilumina y dirige el alma, el corazón y el espíritu de tu servidor.
Lleva mis 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. Amén.”

3. MATERIAS PRIMAS

PRIMERA PARTE: LA FORMACIÓN DEL ICONO

a. El ícono, un sacramento oriental

“Los íconos son muy sobrios en detalles descriptivos; no se pinta más que lo que es significativo. Se abandona la pintura naturalista griega y romana.” (Giraud, 1987: p.24). “Un ícono nunca puede ser ‘bonito’ o simplemente hermoso; se exige madurez espiritual para apreciarlo... El ícono no es bello como obra de arte, sino como la verdad que se expresa”. El ícono es “un torrente de gloria que canta con sus propios medios”. Dios “hace de nuestro corazón un órgano para conocer su gloria y también para reflejarla.” (Evdokimov, 1959: p.305)

El ícono no es una representación artística de Jesús, María o los santos sino que es el propio rostro de éstos. Remite a una tradición según la cual existieron retratos de ellos en vida y esos retratos se han ido transmitiendo desde entonces. Por eso los íconos tienen carácter sacramental en la Iglesia ortodoxa: es como la Escritura y transmiten a través de la imagen la Revelación. Hay que comprender esto para conocer cuál es la vivencia de los íconos en la espiritualidad oriental.

La tradición iconográfica considera a estas imágenes como fuente de revelación... Se ora ante el ícono de Cristo como si él mismo estuviera presente... Entre los occidentales, la garantía de presencia de Dios en la Iglesia es, naturalmente, el sagrario en el que se guarda el Santísimo Sacramento... [En el cristianismo oriental] ocupa un lugar mucho más significativo en su piedad la veneración de los íconos.. a ellos se presta la misma veneración que a la cruz o al Evangelio.” (Spidlik, 1977: p.299-300)



- La vida de Fe nos abre a sentir el mundo, a conocer el mundo con el corazón. Los íconos son una pedagogía de sensibilidad, de contemplación, del sentir. ¿Hasta qué punto miramos el mundo de ese modo? ¿Cuál es nuestro mirar? ¿A qué estamos atentos?

b. Imágenes auténticas del rostro de Jesús

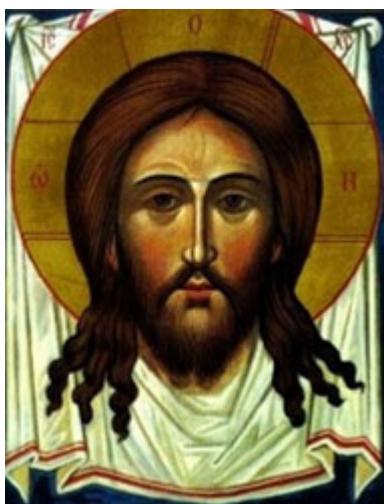
“Las tradiciones de las Iglesias orientales, tal como han sido consignadas en los textos litúrgicos, nos dicen que los rasgos de Jesús quedaron fijados en vida de él... De la misma forma que tampoco queda absolutamente nada de los manuscritos del período apostólico, íconos y escritos primitivos han llegado a nosotros a través de copias de copias y de traducciones de traducciones.”. (Giraud, 1987: p.12 y 18).

¿Cómo quedaron fijadas? Hay una historia que remite a cómo fue y es hermosa.

“Habiendo oído hablar de las curaciones realizadas por Jesús, un rey de Edesa, en Siria, Abgar V, víctima de la lepra, le envió a su ministro Hannan con la misión de convencer a Cristo para que fuera a curarle. Debido a la multitud, Hannan no pudo acercarse a Jesús. Como era pintor, intentó hacer su retrato, pero la gloria de su rostro se lo impidió. Jesús se dio cuenta, y le pidió el velo de su cabeza, su *mandylion*. Después de lavarse la cara, Jesús aplicó a ella el *mandylion*: sus rasgos habían quedado impresos en él. Hannan lo llevó a su señor, el cual quedó en parte curado. Abgar creyó en Jesús y se convirtió con los suyos.

En el año 201, la iglesia de Edesa es considerada ya muy antigua. El mandylion fue colocado en un nicho encima de una de las puertas de la ciudad: primera imagen de Jesús, primer ‘ícono’.

Durante una vuelta al paganismo, el obispo mandó tapiar el nicho dejando una lámpara encendida en el interior. Luego, en 544, durante el asedio a la ciudad por Cosroes, rey de los persas, el ícono salva a la ciudad: los textos refieren que fue encontrado intacto y que la lámpara ardía todavía.” (Giraud, 1987: p.12-14)



Este ícono de la Santa faz siguió su historia: en 787, el VII concilio ecuménico de Constantinopla hace referencia a él. En 944 nos enteramos que es comprado por el emperador de Constantinopla... y la Santa Faz es colocada en la iglesia de Pharos. Pero en 1204, durante el saqueo de la ciudad por los cruzados franceses, se pierde su huella... Se habían hecho numerosas copias suyas. En un ícono georgiano del siglo VI se lo identifica con toda certeza.” (Giraud, 1987: p.14)

Además de esta tradición, hay otra que está más presente en la espiritualidad latina. Por impulso de los franciscanos, a principios del siglo XV la tradición del mandylion había cedido el puesto al tema de la Santa Faz de la Verónica. (Giraud, 1987: p.16)

También hay una imagen original de la Virgen María. “La iconografía de la Madre de Dios adquiere pronto una importancia especial: María es el testigo histórico por excelencia de la encarnación, siendo María también la primera criatura totalmente transfigurada. La tradición atribuye a Lucas, evangelista, médico y pintor, de cultura griega, numerosos íconos de María... La Iglesia rusa reivindica una decena de íconos atribuidos a San Lucas; en Occidente se cuentan hasta veintiuno... En Roma, desde el siglo IV se venera e la iglesia de Santa María la Mayor un ícono atribuido a San Lucas... El análisis de la madera y de los pigmentos de algunos de ellos permitiría datarlos en el siglo I... Hay que señalar también la tradición según la cual María habría bendecido un ícono que la representaba, pintado igualmente por san Lucas.” (Giraud, 1987: p.18-22)



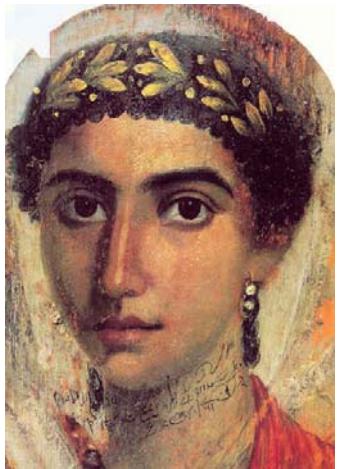
- Como aquella lámpara del Mandylion, ¿arde la lámpara de la Fe en nuestra intimidad pese a los años y las batallas?
- Imagínate como el servidor Hassan que trata de hacerle un retrato a Jesús... Imagínate tú en la historia como Hassan...
- ¿En qué “paños” encontramos nosotros el rostro de Cristo en nuestra vida diaria?

c. Ícono, *eikon*, imagen: historia de un canon

“Los pintores de íconos tomaron las técnicas de pintura de su medio cultural. Pero muy pronto tanto el tema como la función del ícono impusieron un estilo propio.” (Giraud, 1987: p.24)

El nuevo lenguaje plástico que iba a formar el canon del ícono era la confluencia de la pintura egipcio-romana de El Fayum, el arte copto y el arte paleocristiano.

El primer paso hacia el ícono fue el **arte de El Fayum**: Egipto-romano del siglo I al III. El Fayum es una provincia egipcia más de cien kilómetros al sudoeste de El Cairo. Los retratos de El



Fayum son un tipo de retratos funerarios pintados sobre tablas que se adherían a los féretros de las momias. El término *Retratos de El Fayum* hace referencia a un estilo más que a un enclave. Recibió ese nombre porque en El Fayum se encontró el mayor yacimiento arqueológico de estos retratos, de los que se conocen unas 900 obras. El estilo es propio de la época de la romanización imperial de Egipto: una síntesis del arte egipcio y grecorromano ya que El Fayum estaba poblado por una importante colonia griega. El estilo de los retratos de El Fayum fue continuado por la tradición bizantina y la iconografía copta, y fue recibido en herencia por el cristianismo ortodoxo.



El segundo paso es el **arte copto**. El arte copto es tanto el arte egipcio paleocristiano como el producido por los cristianos coptos a lo largo de su historia. Síntesis de las tradiciones egipcias y grecorromanas y herederos de la Escuela de Al Fayum, a inicios del siglo IV, el arte copto constituía ya un cuerpo sólido y arraigado en la cultura cristiana. Las figuras se caracterizan por sus rostros frontales, cabezas agrandadas, grandes ojos y orejas, serenidad y otros rasgos de honda paz y espiritualidad. Como no podía ser de otro modo, se muestran ya los principales rasgos de la



iconografía ortodoxa. Se dice que el primer iconógrafo copto fue el mismo San Lucas y destacan los papas coptos Macario y Gabriel III. Uno de los iconos más famosos es el ícono del Siglo VI Cristo y el Abad San Menas, tan querido por el hermano Roger de Taizé (Museo del Louvre).

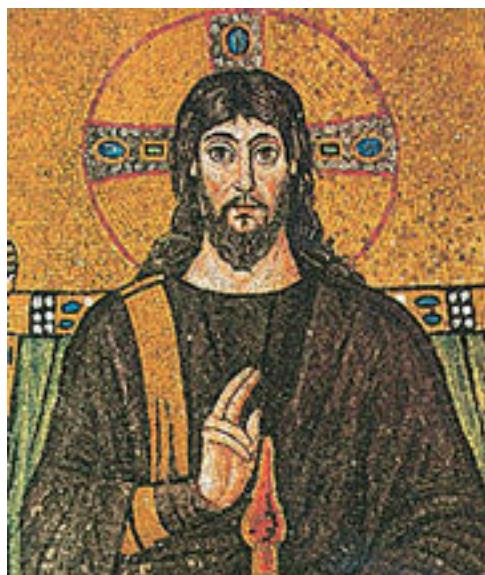
En el **tercer paso**, hay influencia del **arte paleocristiano** latino de los siglos I al IV. La pintura paleocristiana se practica hasta el siglo VI, momento en que comienza la tradición bizantina. Es la misma que el arte romano general pero son una mayor aplicación del simbolismo y la alegoría.

Se localizaba en lugares discretos, reservados y en ocasiones escondidos de las casas. Es tosco, sin efectos, sin dramatismo sino descriptivos, con dominio de los colores rojos, ocres y verdes. Carece de perspectiva y está perfilado con firmes trazos negros.

"Los íconos se propagaron por todos los lugares de la primera predicación al mismo tiempo que la Palabra., siendo inseparables de ella... En 1913 se encontró en una catacumba romana la madera y la tela impregnada de yeso de un ícono del siglo II, colocado en una tumba de mártir donde se celebraba la eucaristía." (Giraud, 1987: p.24)

El **cuarto paso** es donde todos esos ríos confluyeron: en el **arte bizantino**. La pintura bizantina formó un cuerpo característico a comienzos del siglo VI. La pintura bizantina se caracteriza por la abundancia de dorados y mosaicos vítreos, una exuberante ornamentación y la inmovilidad de sus personajes. Son figuras alargadas, erectas, de vestiduras con pliegues casi

verticales, con brazos que sí mostraban cierto movimiento y que da algo más de flexibilidad a los pliegues de la ropa. La expresión es majestuosa, serena y rebosante de pureza, mirada frontal, grandes ojos abiertos y pequeños pies que le hacen casi suspenderse espirituales en el aire. Se extendió hasta el siglo VIII, cuando estalló el gran conflicto iconoclasta.



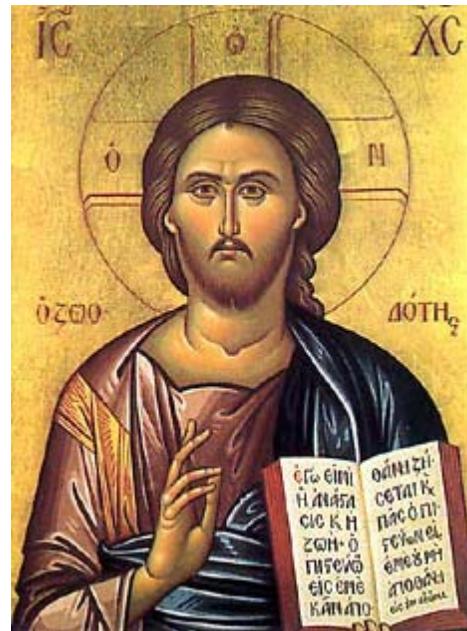
El quinto paso fue el **ataque contra los iconos**. La iconoclastia es una corriente que condena las imágenes de las personas sagradas por idolatría y busca su destrucción o *iconoclasia*. Imperó a partir del siglo VIII, llegando a su momento álgido cuando el emperador León III el Isaurio mandó destruir toda representación cristiana de figuras religiosas o del Evangelio, aunque el pueblo continuaba a favor del uso de imágenes (eran *iconódulos* o practicantes de la *iconodulia* o veneración de iconos). El segundo

concilio de Nicea en 787 afirmó la veneración de iconos basándose en la Encarnación de Jesús. Hubo un segundo periodo iconoclasta abierto por el emperador León V en 813 que se extendió hasta la muerte del emperador Teófilo en 842, momento en el cual su esposa Teodora restauró el culto a los iconos.

En la iconoclasia “hubo innumerables mártires y destrucciones irreparables... En Occidente, los papas supieron resistir y acogieron a millares de iconógrafos que huían de la persecución. Gracias a ellos fue de nuevo posible en Occidente un extraordinario florecimiento de las artes litúrgicas... Mas el balance de la crisis es favoroso: la destrucción casi total de las obras de arte de la antigüedad cristiana en Oriente.” (Giraud, 1987: p.36)

El sexto paso es la **extinción de Bizancio**. “Sin embargo, el imperio [bizantino], agotado por la crisis iconoclasta, hacía agua por todas partes... terminó reducido a dos ciudades, Constantinopla y Mistra... Era el fin de un imperio geográfico, político, económico, cultural y religioso. Pero ya, y en parte gracias a ella, se alzaba bajo el sol de la historia una tercera Roma, que se diría indestructible: Moscú.” (Giraud, 1987: p.36).

El séptimo paso nos lleva, por tanto, al **arte cristiano ruso** y a la Iglesia ortodoxa griega y de Medio Oriente. Desde finales del siglo IX la Iglesia de Roma había enviado misioneros a Moravia y algunos misioneros de Constantinopla habían tomado la ruta de los mercaderes a Kiev, encontrándose allí con los comerciantes de las riberas del Báltico. En 988 el emperador Vladimír se bautizó cristiano y se casó con la hija del emperador de Constantinopla. Acababa de nacer la Santa Rusia. (Giraud, 1987: p.40-42). Así, la herencia iconográfica fue legada a la Iglesia rusa y permaneció desarrollándose en la cuenca oriental del Mediterráneo.



SEGUNDA PARTE: LA ELABORACIÓN DEL ICONO

Todos los pasos de la iconografía hay que cuidarlos muy minuciosamente como si se estuviesen bordando o cuidando las mismas vestiduras de Cristo, la Virgen o los Santos.

a. De la mejor madera

La práctica totalidad de los iconos están pintados sobre madera, aunque se pueden emplear otros soportes. El soporte forma parte del ícono, no sólo recibe la pintura sino que es parte constitutiva del ícono porque va a impregnarse y hacerlo evolucionar después de que la mano del pintor ya no intervenga más. La madera es un soporte vivo que va a continuar transformándose en el tiempo. El ícono está vivo desde su mismo soporte.

La madera natural es el soporte idóneo por su nobleza, durabilidad y belleza. Debe proceder directamente del tronco de un único árbol sin que se le hayan aplicado procesos industriales de aplicación de serrines, colas o celulosas.

El proceso comienza por la selección de una buena tabla. La elección de la madera es clave pues influirá en la evolución de la pintura y los dorados.



El canon ruso usó el tilo, tan presente en sus extensos bosques. El tilo es característico de las regiones templadas y es una madera de una moderada dureza, es clara y fina, sin nudos ni vetas. La emigración rusa a Francia siguió buscando el tilo como principal soporte y todos los talleres de influencia francesa siguen prefiriendo su madera.

La madera no debe presentar problemas de alabeo o curvado, grietas o humedades, sin nudos ni que suden resina o fugas de agua sino que hayan sido perfectamente secadas para que no se contraiga en ambientes secos ni se expanda su volumen con la humedad. Ha de ser una madera no grasa y curada, que haya secado durante al menos dos años no al Sol y sin tocar el suelo, con forma de tablero y no como tronco.

Junto al secado, el cortado también es importante para la calidad y estabilidad de la tabla. El tipo de corte determina en gran parte el curvado que puede producirse con el tiempo. Hay distintos tipos de corte y localidad aumenta conforme nos acerquemos al corazón del tronco. El mejor soporte procede del corazón del tronco del árbol. Esto supone desechar mucha madera, es un corte seleccionado y privilegiado para dar el mejor soporte posible a la pintura.

La cara de la tabla en la que debe pintarse el ícono es la convexa, donde de perfil los anillos de crecimiento miran hacia observador.

El trabajo de los bordes es otro momento importante del proceso. El borde del ícono representa la humanidad y el interior lo sagrado. El borde no enmarca decorativamente la imagen sino que expresa la frontera de relación de la Transfiguración con la realidad mundana. Se suele expresar con el desbordamiento de las aureolas en los bordes. Que las aureolas de los Santos, la Virgen o Cristo ocupen los bordes no es error sino que expresa que lo divino ha entrado en lo humano. En los primeros siglos se cavaban los bordes formando un cofre, lo cual facilita la pintura al charco y posteriormente desde el siglo XV comenzaron a difundirse los bordes pintados. El borde cavado evita mejor el alabeo de la tabla (si la parte convexa, que es más húmeda, tiene menor superficie que la cóncava, que es más seca, entonces se compensan las diferencias de humedad). El ícono de mayor calidad no tiene bordes pegados sino que los bordes forman parte de la tabla original cavada. Hay distintas combinaciones de anchuras de bordes pero lo más usual es que los bordes tengan la misma anchura y el borde interior sea más grueso que los demás.



- ¿Qué de nosotros está hecho de la mejor madera?
- ¿En qué de nosotros se refleja el rostro de Cristo?

b. El sellado de la imprimación

La tabla debe ser imprimada por todas sus caras para lograr sellar la madera. Así conseguimos protegerla de la humedad y el alabeo. Si hay nudos se frotan con un diente de aojo. Luego se imprimen dos manos de cola de conejo al baño María, de forma homogénea por toda la tabla, procurando que las cerdas del brochón se introduzcan bien por toda la superficie de la madera. Se dan capas en los dos sentidos

La tabla se entela con un tejido de lino o algodón que haya sido lavada varias veces para que pierda toda su rigidez. Se adhiere totalmente a la tabla y se aplica otra capa de cola de conejo de modo que puede recibir las *levkas*.

Tras el entelado e imprimación se aplican las *levkas*. *Levkas* es una palabra rusa que procede del griego leukos, que significa blancura. Las *levkas* son una mezcla de yeso y cola de conejo para que se adhiera éste a la tabla. Hay dos tipos de yeso: los gruesos (yeso vivo o negro) y el yeso fino, que es mate. Se aplican cinco manos del “gesso grosso”, otras cinco de “gesso sottile” (originario de Bolonia). Las diez capas de yeso, que deberá estar caliente, hay que darlas cruzadas una tras otra toda vez que la anterior se haya secado pero siga teniendo cierta elasticidad. La preparación y aplicación de los yesos deben ser hechas con sumo cuidado para que posteriormente no aparezcan grietas ni picaduras. Tras las trece capas se debe lijar minuciosamente hasta que la superficie esté lisa, continua y pulida y quede perfecto sin granos ni rayas. Es crucial lograr la perfección del pulido pues cualquier minúsculo defecto del *levkas* se verá ampliado cuando se aplique la pintura.



- ¿Qué hay en nuestra vida que necesitamos sellar?
- ¿Qué capas necesitamos impregnar sobre nuestra vida?

c. Los arquetipos o Podiinnik

Los iconos han permanecido fieles a los originales que reflejaban directamente el rostro real de Cristo, la Virgen María, los ángeles o los santos tales como fueron vistos por sus contemporáneos. El canon del rostro de Cristo es el de la Santa Faz (Mandylion) y el de la Virgen María es el retrato de San Lucas.

Pero han ido introduciendo algunas variaciones, especialmente en el barroco desde distintos centros iconográficos que fueron consideradas positivas por la Iglesia:

- desde los centros novgorodianos se hicieron figuras no tan doradas sino rojas que le daban mayor expresividad;
- los estilos de las escuelas de Kiev y Suzdal le dieron mayor placidez a los rostros ayudando a la profundidad de la meditación;
- la escuela de Pskov otorgó mayor contraste de luz y color;
- la iconografía de Yaroslav añadió más escenas además de la central...

El monje e iconógrafo Dionizego Furny, del Monasterio del Monte Athos, escribió en 1734 un manual llamado *Hermeneia o Podlinnik* en el que recogió de los textos más antiguos los cánones y procesos de elaboración tradicionales de iconos y constituye la referencia universal de iconografía ortodoxa.

Al dibujar a Cristo hay tres tipos: Mandylion, Rostro y Pantocrátor.

La Virgen María tiene más variaciones:

- Madre de Dios Eleoúsa o de la Ternura o de la Misericordia. Es una de las más antiguas y difundidas. El Niño rodea a su Madre con el brazo.
- Madre de Dios Deesis o de la Plegaria. Virgen de cuerpo completo indicando con sus dos manos a su Hijo a su lado derecho y al otro lado San Juan Bautista.
- Madre de Dios Consuela mi pena. La Virgen lleva una de sus manos al oído indicando su escucha y la otra la lleva hacia su Hijo, pero sin sostenerlo, lo cual representa la omnipotencia de Cristo. Es una imagen rusa.
- Madre de Dios Odigitria o la que indica el Camino. Con la mano derecha conduce a su Hijo que es Verdad, camino y Vida. El Niño aparece bendiciendo.
 - o Una variante de la Odigitria es la Madre de Dios de la Pasión en la que aparecen dos ángeles con los instrumentos de la pasión y el Niño, en un gesto de temor, coge el dedo pulgar de su Madre (en Rusia es conocido por Madre de Dios del Pulgar).
 - o Otra variante de la Odigitria es la Madre de Dios Tricheroúsa. Original del siglo XIII, se encuentra en el Monte Athos. León III Isáurico le cortó a San Juan damasceno una de sus manos como castigo a su defensa de los iconos. La Virgen le restituyó milagrosamente la mano, que quedó pintada

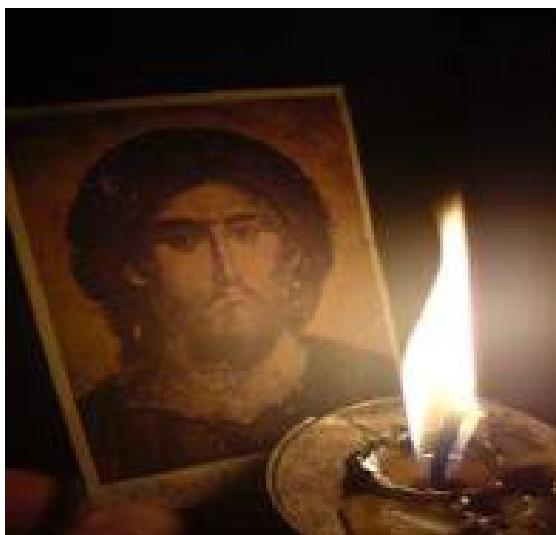


añadida a la Virgen Odigitria de la que él era tan devoto, la cual aparece con tres manos .

- Madre de Dios del Signo o Madre de Dios Orante. Procede de la Virgen orante de las catacumbas romanas donde la Virgen aparece con los brazos elevados en actitud orante. Se llama “del Signo” remitiendo a la profecía de Isaías: *El Señor mismo os dará un signo: una joven concebirá y dará a luz un niño y le podrá por nombre Emmanuel, que significa Dios con nosotros.*
- Madre de Dios del Trono. Esta imagen de la Virgen sedente en un trono se popularizó a partir del Duecento italiano.

d. Busco tu rostro, Señor...

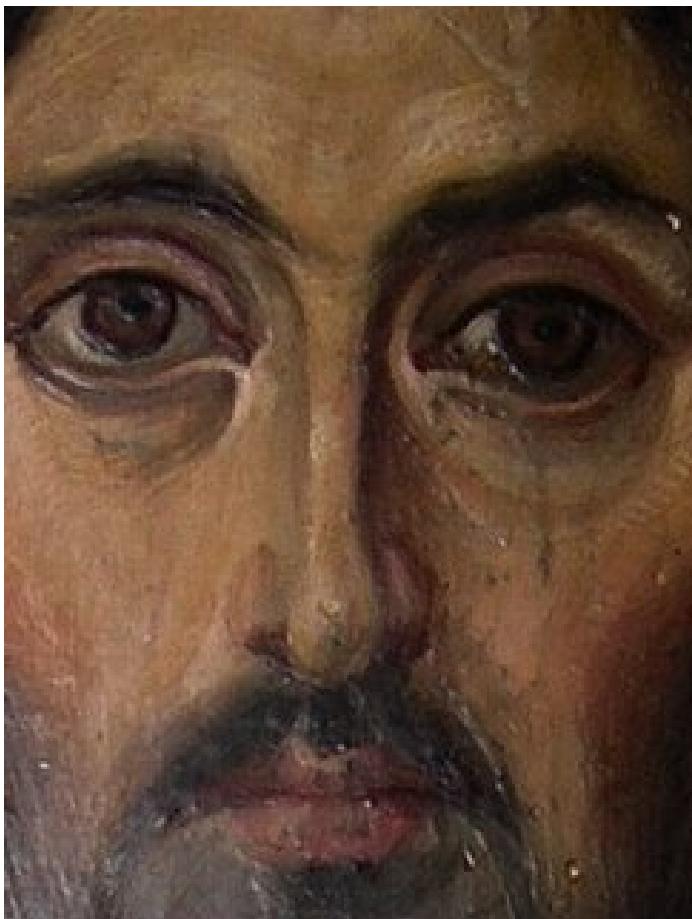
“La inmovilidad exterior de las figuras resulta sobremanera paradójica, porque produce la fuerte impresión de que algo se mueve en el interior: ‘se avanza por el hecho mismo de estarse quieto’, ‘estanques de agua viva’, ‘movimiento inmóvil’. Estas paradojas del lenguaje místico... se hallan maravillosamente ilustradas en el ícono.” (Evdokimov, 1959: p.305-308)



concentrados, meditando. El personaje mira directamente al observador frontalmente, es una relación personal, inmediata, ante la que no cabe esconderse ni desviar la mirada, es un cara a cara que necesita una respuesta.

En cuanto al rostro, la *Hermeneia* o *Podlinnik* del Monte Athos estableció el canon de la representación del rostro. Algunas de sus fórmulas son las siguientes, que nos ayudan a comprender el rostro iconográfico:

- las anchas frentes indican sabiduría y fortaleza espiritual;
- la boca es fina, alejada de toda sensualidad;
- las orejas son visibles siempre, prontas a la escucha (excepto en la Virgen con velo, donde sólo se mostrará el lóbulo);
- las orejas están pagadas al cráneo para indicar la fidelidad de la escucha, están a la altura de la nariz y son de menor tamaño que ésta;
- el lóbulo de la oreja a la misma altura que la gota de la nariz indicando la sincronía entre los sentidos;
- la línea del párpado inferior va disminuyendo de grosor para concentrar la mirada más en el observador pero hacerlo con amabilidad;



- los párpados superiores de ambos ojos no tienen la misma forma con el fin de mostrar vivacidad;

- las pupilas se sitúan en contacto con los párpados superiores y no en el centro para indicar proximidad o encarnación de la mirada de Dios;

- el rostro nunca es simétrico; la cara gira levemente hacia su izquierda y el ojo derecho es más pequeño que el izquierdo para indicar que Cristo se vuelve hacia el observador, se torna a él;

- entre las pupilas y la gota de la nariz se forma un triángulo equilátero que expresa equilibrio y serenidad;

- la nariz comienza también en forma de triángulo equilátero en el entrecejo y acaba en forma de gota mostrando la suspensión del tiempo en la eternidad;

- ni el iris ni las pupilas son círculos ni concéntricos sino que son ovalados para significar amabilidad,

meditación, placidez y proximidad ya que Cristo no es una idea ni una abstracción sino una persona concreta y viva;

- el blanco de los ojos nunca se hará tan blanco sino color marfil y sólo parcialmente ya que pintar de blanco y todo conformaría una mirada poco espiritual y cálida;
- cada ojo tiene una dirección ya que tener la misma sería agresivo con el observador;
- el párpado superior no se cerrará con el inferior para que la mirada sea abierta y acogedora;
- la distancia entre los ojos es la misma que la longitud de éstos, lo cual habla de la justicia de su mirada;
- el labio inferior será el doble de ancho del superior y tendrá un tono rojizo para indicar ternura;
- la ventana derecha de la nariz es más larga que la izquierda para enfatizar ese giro de Cristo al observador, el carácter de encuentro;
- también el cuello y cabellos presentan mayor volumen en la sección derecha para configurar el encuentro;

El icono es un estanque quieto, donde todos los pliegues y cabellos se mueven en la absoluta quietud. Los pliegues se organizan en cascada, proceden de varios puntos difusores y perfilan las formas del cuerpo. Los cabellos dan edad, carácter y actitud a la figura. Están organizados linealmente con olas que le dan morfología de olas o corrientes. Toda la inmutabilidad del rostro queda confirmada en el movimiento congelado de los cabellos y barbas.

Los ángeles van vestidos con prendas dalmatyki (la vestimenta litúrgica de los diáconos) en verde, azul o rojo brillantes, muy ornamentados y provistos de joyería. Las alas se pintan con varios colores figurando la rapidez con que cumplen el mandato de Dios.

Las vestiduras son las originales del mundo bizantino.

- El *Himation* es el manto en diagonal, de color azul para representar la divinidad de Cristo o en verde para significar la Nueva Vida.
- El *Palium* es la franja dorada que indica el paso del Sol.
- El *Chitón* es siempre rojo indicando la dignidad de Hijo de Dios y su divinidad. El *Chitón* también lo viste la Virgen.
- El *Maphorion* es el manto que cubre a la Virgen, con adornos de oro y estrellas que representan su virginidad antes y después del parto.



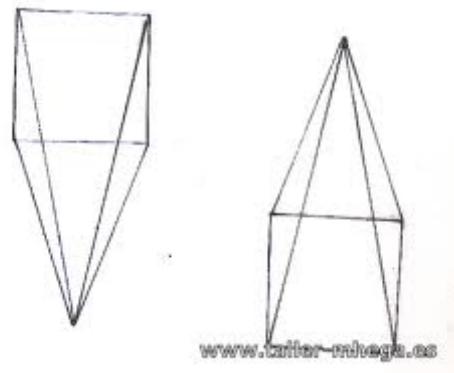
- En el icono todo tiene un significado, todo son hechos de sentido... ¿En nuestra vida diaria encontramos signos de la presencia de Dios?
- ¿Qué y cómo deberíamos marcar con signos de la presencia de Dios?
- ¿En qué en nuestra vida es legible para los demás el paso de Dios?

e. Perspectiva inversa: la perspectiva que sale a tu encuentro

La composición iconográfica no tiene en cuenta las distancias, la interioridad o exterioridad del lugar y la proporcionalidad entre las personas o los objetos o paisajes y eso no es porque carezcan del dominio técnico de la perspectiva sino que conscientemente aplican una peculiar ley de perspectiva característica. Los pintores iconográficos dominan las técnicas de la perspectiva, pero optan por una singular modalidad.

La perspectiva iconográfica recibe el nombre de perspectiva inversa, a diferencia de:

- la perspectiva lineal que crea la percepción de profundidad (fondos no planos, líneas de fuga unidas en un punto lejano al espectador, perspectiva aérea, planos distintos de luz, superposición de figuras, empleo de colores fríos para el alejamiento, difuminación de los colores, variados planos y perspectiva menguante que disminuye en formas y detalles)
- o de la perspectiva axonométrica caracterizada por la neutralidad, la aproximación del objeto al espectador y formada por líneas paralelas y nunca convergentes.



www.taller-malaga.es

En la perspectiva inversa, el punto de fuga confluye en el punto exterior en que se encuentra el propio observador. El observador no entra en el cuadro sino que la imagen entra en el espectador. Es la imagen la que irrumpie en la persona y su mundo, la imagen va en busca del observador quedando interiorizada en éste. El contemplador de un ícono mira que es mirado por las personas de la imagen.

La perspectiva inversa muestra superficies imposibles de ver a un mismo tiempo que lo que hace es acercarnos el objeto, hacer que sea interior a nosotros: ya que podemos verlo desde todas las partes no estamos en un único lado del objeto sino que éste está dentro nuestra.

La perspectiva lineal es monofocal y subjetiva: desde un único punto y desde un sujeto. La perspectiva inversa es multifocal y objetiva, pero no una objetividad de alejamiento sino de visión total e íntima, en el interior del observador. En la monofocal existe un único punto de fuga mientras que en la inversa hay varios centros de convergencias, distintos ángulos simultáneos. Esa multifocalidad se da incluso dentro de la composición de los rostros: es frecuente la desproporción y a veces la nariz y mejillas aparecen giradas a la derecha y las sienes y la frente aparecen frontales. La perspectiva inversa busca poner las imágenes y escenas dentro del espectador. Pero para ello no se impone sino que necesita de la participación del observador, una mirada multifocal que depende de la dirección de nuestra mirada y del tiempo que se dedique: se va construyendo con tiempo y atención. De ahí la importancia de la contemplación prolongada de los iconos.

f. La luz de la Transfiguración

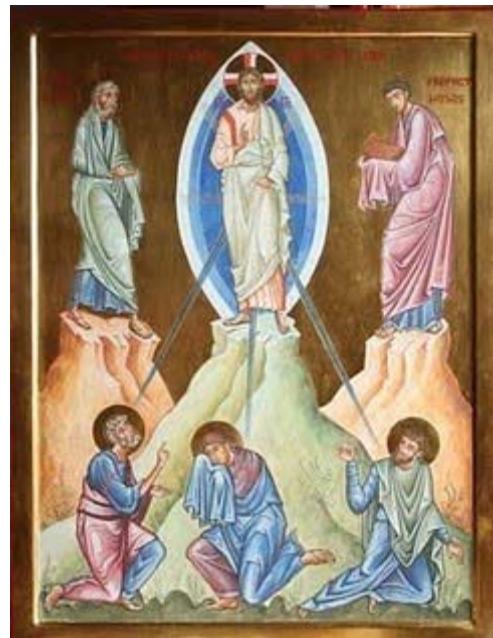
"No existe el claroscuro, no se crea relieve por medio de sombras, porque en el mundo de los iconos nunca se oculta el sol, el día no conoce ocaso, sombra ni oscuridad." (Evdokimov, 1959: p.308)

El ícono no es iluminado sino iluminador. La materia es absorbida por la luz. No existe ningún foco de luz exterior a las personas sagradas. La luz irradia desde dentro del personaje hacia afuera. Las figuras son pintadas comenzando con las gamas oscuras y se va aclarando en sucesivas capas hasta conseguir la iluminación cuyo canon es la de la Transfiguración del Tabor.

La espiritualidad de los íconos es la de la Transfiguración. El ícono es una representación sin tiempo, eterna. No es que represente la eternidad sino que él mismo es eterno, es un don de Cristo. Los íconos no establecen realidades espacio-temporales sino que su naturaleza es espiritual, transfigurada, trasciende tiempo y espacio que quedan a su vez transfigurados. Son cuerpos gloriosos. Va de lo visible a lo invisible, de lo limitado a lo infinito, del estar al ser. Si algún componente del ícono refleja ese proceso es su dorado tan característico.

El dorado es empleado en el ícono no por motivos decorativos sino son significado teológico: el oro representa la luz de Dios y el resplandor divino. Se emplea como un color sin matices ni grados. La figura u objeto dorado queda independizado del tiempo y el espacio, creando una estancia de gracia y eternidad. No se debe dorar un ícono con ostentación para que no ahogue la representación y la armonía. El dorado irrumpen en la imagen igual que la gracia en el hombre y la historia.

No se deben dorar los bordes sino que estarán pintados ya que representan nuestra humanidad. Las escuelas más puristas indican que el dorado debe presentarse finalmente mate y no bruñido ya que el brillo metálico es demasiado llamativo y refleja de algún modo demasiado explícitamente la luz del exterior. Otras escuelas bruñen el oro para que aumente el resplandor y gloria de la persona.



El dorado puede ser objeto de la técnica de *estofado*: policromar sobre la lámina de oro con incisiones (esgrafiado, que obtiene espectaculares efectos luminosos) o con pincel aportando diversidad de efectos y enriqueciendo en belleza y ornamentalidad la obra. Estofado viene del italiano *stoffa*, que significa tela enriquecida, ya que esta técnica se empleó originalmente para decorar las vestiduras.

También se pueden aplicar técnicas de dorado sobre la pintura. La técnica del *assit* consiste en hacer finas líneas doradas generalmente en vestiduras o cabellos, indicando la luz celestial que irradian. Con la banalización del ícono ruso en el siglo XVIII se comenzó también a aplicar a arquitecturas y árboles.

Los colores “sorprenden, se hacen sonoros y maravillan por su vibrante densidad.” (Evdokimov, 1959: p.308).

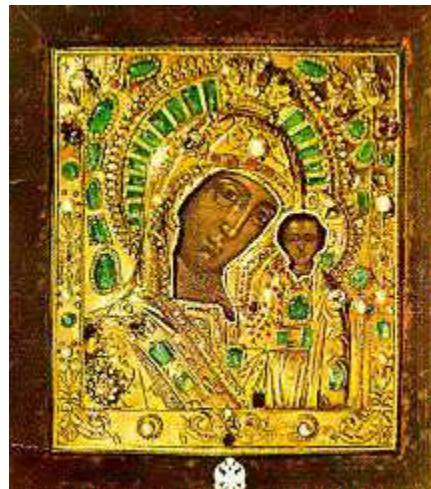
Para la pintura se emplean pigmentos naturales de origen animal, vegetal o mineral, los tres estados de la naturaleza. Se pinta según la técnica del temple al huevo. A los pigmentos se les añade huevo como aglutinante junto con hiel de buey, el agua, barniz de almáliga y unas gotas de vinagre. La mezcla de los mismos va logrando mejores efectos de transparencia u opacidad (dependiendo de la proporción de agua). Los volúmenes y contrastes se logran por la combinación de colores, degradaciones y otras técnicas.

Las inscripciones son obligadas para que puedan ser bendecidas y considerarse como el sacramental que constituye el culto eclesiástico. El idioma empleado es el antiguo vernáculo: griego y latín en la cuenca mediterránea, eslavo en Rusia, árabe en Oriente medio, copto en Egipto, etc. Para escribir sobre oro es necesario emplear la hiel de buey. La caligrafía constituye un arte en sí mismo y tiene una marcada tipografía.

g. Un cuidadoso acabado

El acabado es el momento que corona la elaboración del ícono y su calidad determinará la durabilidad y belleza final del mismo. Para los cantos es apropiado un rojo oscuro o un siena con punta en negro. El envés se suele tintar, generalmente con nogalina (colorante obtenido de las cáscaras de nuez y que imita el nogal).

Hay quien perfuma con olores orientales como incienso los cantos y el envés de la tabla.



Al finalizar el ícono éste descansa una estación (cuatro meses) y se protege con el barnizado hecho con clara de huevo, cera o con olifa (barniz tradicional de iconos, compuesto por aceite de lino cocido, que con el tiempo se ha descubierto que se oxida, amarillea y oscurece la pintura).

A veces los iconos tienen cubiertas metálicas. Los iconos atraían a muchos fieles que encendían velas ante los mismos y para protegerlos se encargó a orfebres que los cubrieran con planchas de plata trabajadas a las que después se les comenzaron a incrustar piedras preciosas. Una vez al año al ícono se le quita la cubierta y se exhibe en procesión, momento que suele aprovechar para dar otra capa de cera a la imagen.

Cada vez con mayor frecuencia, como medida de autentificación del ícono, se suele identificar el ícono con una inscripción en la parte trasera de la tabla con pinceles de caligrafía en color blanco o rojo. Se incluye el nombre del ícono, la época y procedencia del original, la fiesta litúrgica en que el ícono fue bendecido y dedicado al culto, la identificación de la iglesia para la que fue elaborado y el estilo o escuela. Algunos optan por firmarlo haciendo constar los nombres del iconógrafo y sus ayudantes. Otros continúan manteniendo que el iconógrafo nunca firma el ícono ya que es gracia de Dios. El pintor sólo es testigo del canon que hay que reproducir, sólo es un fiel transmisor. Cuanto menos original sea la composición, cuanto más fiel sea al original, cuanto más desaparezca la singularidad del pintor, más valor adquiere.



4. ORACIÓN FINAL

Bendición

Cuando se termina la pintura no queda constituido el ícono: la Iglesia debe aceptarlo, presentarlo y con el tiempo la piedad popular reconocerlo.

La oración para la consagración de los iconos es:

"Señor Dios, Tú creaste al hombre.
 Tu imagen ha quedado oscurecida
 Mas la Encarnación la restaura y la restablece
 En su dignidad primera.
 Ahora nos inclinamos ante los iconos,
 Veneramos Tu imagen y Tu semejanza
 Y en ellos te glorificamos."

Una propuesta: *Krasnyi Ugol*, hacer en nuestro hogar un lugar de encuentro

"La veneración de los iconos encontró un campo muy fértil entre los eslavos... Los iconos se exponen no sólo en las iglesias, sino también en las casas particulares, en las calles, en las plazas, en los edificios, públicos, en todas partes. La casa parecería vacía sin ellos. Cuando viaja, el fiel lleva consigo un ícono, ante el cual reza sus oraciones... El ícono le da el sentido de la presencia de Dios... Y así como en el convento existe una iglesia con su iconostasio, así también en cada casa y en cada



habitación debe haber un pequeño santuario, llamado el *hermoso rincón* (*Krasnyi ugol*). Las instrucciones del *Domostroi* (un antiguo manual para la vida familiar) son abundantes: 'Cómo adornar la propia casa con las imágenes y tenerla limpia y ordenada'. El cristiano debe poner... las santas y venerables imágenes pintadas por los iconos, preparando el lugar convenientemente con toda suerte de adornos y con candelabros, en los cuales se encienden y se apagan las velas siempre que tiene lugar la alabanza divina y se apagan después del canto... Se les quitará el polvo con un paño limpio y se les bruñirá con una esponja suave. ¡Es preciso tener siempre limpia esta capillita y acercarse a las sagradas imágenes dignamente, con la conciencia pura! Durante la alabanza divina, el canto sagrado y la oración, hay que encender las velas, incensar con olíbano perfumado, alabando a Dios con oración y vigilia y con inclinaciones... El mismo *Domostroi* prescribe que se salude primero a las imágenes cuando se entra en una casa, y sólo después se dirija el visitante a los dueños de la misma. Esta devoción sigue conservándose en la vida cotidiana... En ese sagrado rincón se guardan celosamente los iconos familiares que pasan de padres a hijos, casi como signos visibles de la bendición paterna." (Spidlik, 1977: p.302-304)

Fuentes

- Tomás Spidlik, 1977: *Los grandes místicos rusos*. Ciudad Nueva, Madrid, 1986.
- Paul Evdokimov, 1959: *La Ortodoxia*. Neuchâtel, París.
- Marie-Françoise Giraud, 1987: *Aproximaciones a los iconos*. Ediciones Paulinas, Madrid
- <http://www.taller-mhega.es/>