

CINCO ICONOS DEL MUSEO DE VALLADOLID

MIGUEL CORTÉS ARRESE

El Museo de Valladolid* cuenta entre sus fondos con cinco iconos de diversa procedencia y soportes variados que, tradicionalmente, no han gozado del interés de los investigadores. D. Juan José Martín González hizo mención del relativo a la Transfiguración cuando se confeccionó el Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid¹. Precisamente el de mayor calidad artística. Este trabajo desea dar a conocerlos tanto a los estudiosos como a los visitantes del Museo y a los entusiastas del arte bizantino. Trata, en definitiva, de contribuir a un mejor conocimiento de una parcela artística poco atendida en nuestro país y cuyas obras van saliendo lentamente a la luz.

1. Transfiguración

Pintura sobre tabla.

1627. Escuela cretense.

37,7 × 20 cm. (la pintura 17,2 × 11,9 cm.).

N.º Inventario 537.

Procede del Antiguo Ayuntamiento de Valladolid.

La imagen ofrece el panel central de un tríptico utilizado por los fieles ortodoxos como altar portátil u objeto de devoción durante los viajes. Tiene la forma de un rectángulo coronado por un semicírculo muy acusado. Destaca su marco de madera que no llega a cerrar el icono, dorado, con diseño arquitectónico: una base sin columnitas y un arco semicircular en la cima del cual una estilizada decoración vegetal remata en una piña.

El escultor parece haber seguido un modelo que puede observarse en alguno de los trípticos de Jorge Klontzas. Como en el del Juicio Final de una colección privada norteamericana². Coinciden en ambos casos la intensidad y ritmo de la decora-

* Deseo agradecer a Doña Eloísa Wattenberg García, Directora del Museo de Valladolid, su atenta y ágil colaboración en todo el proceso de elaboración del trabajo. También deseo mostrar mi reconocimiento a D. Pedro Bádenas de la Peña, ilustre bizantinista, a quien se deben buena parte de las sugerencias aportadas para la comprensión de las inscripciones que aparecen en los iconos.

¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Monumentos civiles de las ciudades de Valladolid (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, XIII)*. Valladolid, 1976, p. 50.

² ACHEIMATOU-POTAMIANOU, M.: *Holy Image, Holy Space. Icons and frescoes from Greece*. Atenas, 1988, lám. 69 y pp. 224-227.

ción vegetal, las rosetas y la piña del remate; está ausente allí, sin embargo, el querubín del basamento central que acaba por definir el eje central de la composición y aquí las columnas que habían de sostener el entramado superior. En el tríptico más conocido del monasterio de San Juan Evangelista de Patmos³ Klontzas también hace uso de elementos familiares al arte occidental, como palmetas o florones, aunque mantiene el estilo bizantino en la pintura. El marco, en cualquier caso, es un excelente ejemplo del dominio de la talla en madera durante la ocupación veneciana⁴.

Acoge la escena de la Transfiguración que sigue el texto evangélico⁵ y se ajusta a la austera tradición bizantina. Cristo aparece sobre el Monte Tabor, vestido de blanco, bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo su túnica con la izquierda; está encerrado en una mandorla de la que surgen rayos luminosos que alcanzan ligeramente a los dos profetas que le flanquean: Elías y Moisés. Ambos se inclinan suavemente hasta formar el símbolo trinitario, enmarcan la figura de Cristo y se adaptan de manera eficaz al contorno del arco de medio punto que cierra la composición en su extremo superior⁶.

Más abajo se extienden los apóstoles que fueron testigos del suceso: deslumbrados ante la epifanía caen rostro en tierra violentamente y quedan sobrecogidos de espanto. Pedro, a la izquierda, arrodillado, es el único que trata de resistirse pero no puede menos que taparse los ojos con la mano mientras Juan, en el centro, y Santiago, de espaldas, tratan de paliar los efectos de la caída. Sus actitudes agitadas, por lo demás, se oponen, de acuerdo con la costumbre, a la calma y solemnidad de la zona superior⁷. De este modo el icono pone en relación el mundo de Dios, bañado por la luz, y el mundo de los hombres que no pueden acceder a la plena claridad divina sino de manera fugitiva. Los discípulos de Cristo han gozado de la dulzura de esta «gloria» pero al tiempo han sido rechazados porque los ojos humanos, antes de la Crucifixión y la consumación de la historia, no pueden soportar el fulgor de esta luz: es por esta razón cegadora⁸.

Al tratarse de una obra de pequeño tamaño, y como es frecuente en los iconos

³ WEITZMANN, K.: *The icon*. Londres, 1982, lám. 359.

⁴ Pueden aportarse más ejemplos en esta misma dirección. Así el tríptico del Museo Diocesano de Osimo reproducido en MORELLO, G. (ed.): *Esplendori di Bisanzio*, Milán, 1990, lám. 45, pp. 118-21, con notables puntos de contacto con la obra que nos ocupa. Más adelante y con el propósito de asociar de manera verosímil los trípticos con su equivalente en el interior de las iglesias, el coronamiento del panel central evocará la parte superior de un iconostasio surgiendo de entre el follaje la Cruz, la Virgen y san Juan. Vid.: CHATZIDAKIS, M.: *Les icones byzantines et postbyzantines (Icones grecques. Melkites. Russes. Collection Abou Adal)*. Ginebra, 1993, lám. 42, pp. 144-145; en otros casos, se llegará incluso a representar la accidentada topografía del Monte Sinai. Vid.: ACHEIMATOU-POTAMIANOU, M.: op. cit., lám. 80, pp. 236-237.

⁵ Mt. 17, 1-13; Mc. 9, 1-9 y Lc. 9, 28-36.

⁶ Una de las características de la mejor pintura postbizantina es, precisamente, la adecuación de los marcos esculpidos y dorados a la superficie pintada; de ahí que las siluetas elegantes de las tres figuras aparezcan realizadas bajo el relieve monumental que les ampara.

⁷ CHATZIDAKIS, M., op. cit., p. 144. La Transfiguración es un misterio esencial para la Iglesia de Oriente celebrándose su festividad el 6 de agosto. Era entendida como una prefiguración de la Segunda Venida de Cristo. Sobre su simbolismo. Vid.: EVDOKIMOV, P.: *El arte del icono. Teología de la belleza*, Madrid, 1991, p. 299.

⁸ YON, E. y SERS, Ph.: *Les saintes icones*. París, 1990, p. 208.

portátiles⁹, se tiende a la simplificación de la «gloria» y a la eliminación de los detalles secundarios: el ascenso y descenso de Cristo y sus discípulos al Tabor que acentúan el carácter narrativo de este tema, la cartela de Elías con el texto de sus profecías, las Tablas de la Ley de Moisés... se echa de menos también un tratamiento más minucioso del paisaje, ausente de vegetación aunque sólido pedestal donde el milagro tiene lugar.

El pintor, excelente en cuanto a la composición del tema, modelado, vestimenta o paleta, ha puesto el acento en la naturaleza simbólica del icono más que en el desarrollo de la historia tal como puede apreciarse en algunos artistas posteriores a 1600¹⁰. Pintores como Palladas, Katverzas, Tzaufournaris o Anglos mostrarán una tendencia general hacia las viejas formas, tradiciones y estilo. Sabrán combinar la pureza dogmática, la perfección técnica, un notable nivel de calidad y una apreciable capacidad de expansión. De estos criterios participa el pintor de este icono, que también ha acudido a los viejos modelos: la representación de los apóstoles es buena prueba de ello. La violencia, las posturas dramáticas y los gestos de los que hacen gala pueden rastrearse en el arte de los siglos XIII y XIV cuando se trataba de poner el acento en los elementos dramáticos y realistas de la escena¹¹. Al mismo tiempo el vestuario es sobrio, el modelado sigue un ritmo más bien geométrico y los tonos están combinados de manera delicada.

Si las imágenes del icono se muestran desprovistas de toda influencia extraña a la mejor tradición bizantina, el marco refleja una acusada influencia occidental; por ello el pintor se presenta como un artista característico de la etapa postbizantina que por el estilo se puede ubicar a comienzos del siglo XVII. La fecha de 1627 que figura en el reverso del icono, en su parte superior, encaja adecuadamente con el estilo e iconografía de la obra.

Las hojas laterales del tríptico, que han desaparecido, recogían, previsiblemente, dos escenas de las Fiestas de la Iglesia, quizás la Crucifixión y el Descenso a los Infiernos¹². En cualquier caso temas seleccionados de acuerdo con el criterio del piadoso fiel que encargó la obra, probablemente un alto dignatario eclesiástico dada su calidad¹³.

En la parte posterior del icono hay una esquemática representación de la cruz monástica bizantina que incorpora la simbología de la Pasión con los instrumentos de la misma: cruz latina, corona de espinas sobre el crucero, los clavos de las manos a su lado y el correspondiente a los pies, lanza y asta con esponja; todo ello sobre

⁹ BANDERA, M. C.: *Icone bizantine e postbizantine*. Bolonia, 1988, p. 91.

¹⁰ WEITZMANN, K., op. cit., p. 314.

¹¹ ACHEIMATOU-POTAMIANOU, M. op. cit., p. 196. Incluso en el siglo XV: Vid. CHATZIDAKIS, M.: *Icons of Cretan Art*. Heraklion, 1993, lám. 165, p. 519.

¹² ACHEIMATOU-POTAMIANOU, M., op. cit., lám. 80.

¹³ Sobre la función de estos trípticos. Vid. CHATZIDAKIS, M.: *Les icones byzantines et postbyzantines (Icones grecques. Melkites. Russes. Collection Abou Adal)*. Ginebra, 1993, p. 52.

¹⁴ La cruz apotropaica puede aparecer también en el anverso del icono como un tema figurativo más. Así ocurre en el icono del siglo XVIII de la Colección Abou Adal. Vid. CHATZIDAKIS, M., op. cit., lám. 52, p. 164; menos solemne que el icono que nos ocupa, está flanqueada, a la izquierda, por la Synaxis de los Apóstoles y, a la derecha, por el Coro de los Mártires. También puede contemplarse adorando el *anavalos* de las altas dignidades monásticas. (Vid. lámina).

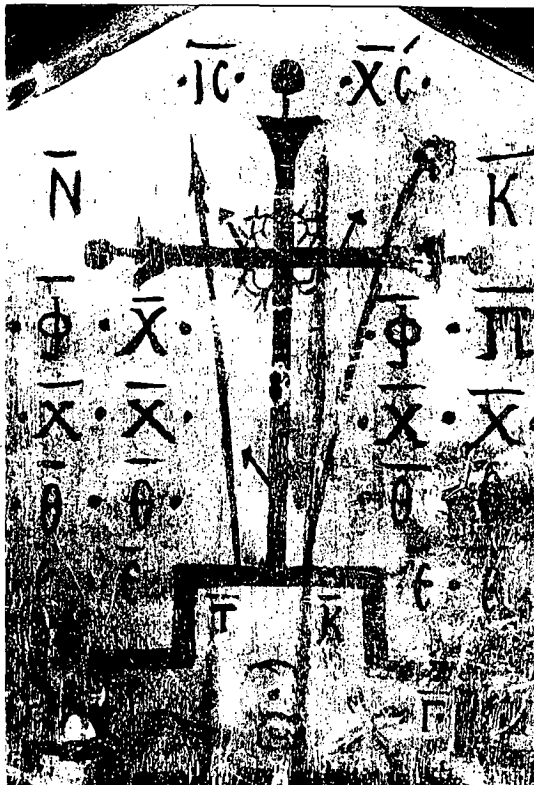


Fig. 1. Valladolid. Museo. Icono de la Transfiguración. Detalle del reverso.

una esquematización del Gólgota a modo de podio¹⁴. En su interior la calavera de Adán y dos series de tibias cruzadas. Les acompañan las inscripciones alusivas a la virtualidad de la Santa Cruz¹⁵:

¹⁵ La relación de inscripciones alusivas a la virtualidad de la Santa Cruz es como sigue:

ΙΣ	ΧΣ	Ἰησοῦς Χριστός	Jesucristo
ΝΙ	ΚΑ	Νικᾷ	Vence
ΤΤ	ΔΦ	Τετιμημένον Τρόπαιον Δαιμόνων Φρίκη	Venerado trofeo, terror de los demonios
ΡΡ	ΔΡ	Ρητορικωτέρα Ρημάτων Δακρύων Ροή	La más elocuente de las palabras, fuente
ΧΧ	ΧΧ	Χριστός Χριστιανοῖς Χαρίζεται Χάριν	Cristo otorga su gracia a los cristianos
ΘΗ	ΞΕ	Θεὸς Ἠγίασε Σταυροῦ Ξύλον	Dios bendijo el leño de la cruz
ΕΕ	ΕΕ	Ἐωσφόρος Ἐπεσεν Εὐρήκαμεν Ἐδέμ	Lucifer ha caído, hemos hallado el Edén
ΦΧ	ΦΠ	Φῶς Χριστοῦ Φαίνει Πᾶσι	La luz de Cristo brilla para todos
Δ	Μ	Δύναμις Μοναχοῦ	Fuerza del monje
ΤΚ	ΠΓ	Τόπος Κρανίου Παράδεισος Γέγονεν	El lugar de la calavera se volvió Paraíso

Aquí están recogidas en su mayoría. Vid. reproducción adjunta. No ocurre así en el icono citado de la Colección Abou Adal que únicamente incorpora las dos primeras. Sobre el particular Vid.: CAMPANI, M.: *Monte Athos*, Novara, 1988, p. 89. La representación de esta cruz en la obra que nos ocupa hace pensar que quien encargó la obra estaba vinculado expresamente con el mundo monástico.

2. Cruz de bendición

Madera tallada guarnecida de plata.

Siglo XVIII. Arte postbizantino-ruso.

28 × 11,8 cm.

N.º Inventario 9571

Donada al Museo por D. Enrique León Gallego en 1952.

Cruz latina que presenta crucero cuadrilobulado y brazos rectos que pudieron tener remates adornados. En el anverso ocupan el travesaño de la cruz los relieves de dos personajes vistos de frente y tres cuartos que van vestidos con la indumentaria litúrgica de las más altas jerarquías eclesiásticas. Llevan incluso la cabeza cubierta y se adornan con el *omophorion* y *epigonation*¹⁶.

Su imagen se completa con la de dos monjes de cuerpo entero, barbados, vestidos con un *rason* de amplias mangas, la cabeza de nuevo cubierta y adoptando una postura de respeto: uno con las manos unidas en oración, el otro, también ensimismado, pareciendo asumir el significado del sacrificio de Cristo en la Cruz.

La escena de Cristo en el Huerto de los Olivos —extremo inferior— y la Resurrección —extremo superior—¹⁷ ubican adecuadamente la principal: la Crucifixión. Fiel a la simetría bizantina al disponer a un lado y otro de la enorme cruz latina las estilizadas imágenes de la Virgen y San Juan, respetuosa con la tradición al hacer flexionar ligeramente el cuerpo de Cristo hacia su costado derecho, no tanto al clavar sus pies uno sobre otro y disponer las murallas de Jerusalén en los extremos del cuadrilóbulo confiriendo así a la escena una sensación de profundidad ajena al arte bizantino.

En el reverso, el espacio del crucero acoge el Bautismo de Cristo que reproduce el testimonio de Mateo (Mt. 3, 13-17). El ritual tiene lugar con la complacencia

¹⁶ En su origen y partiendo de la idea del paño usado por Cristo para secar los pies de los Apóstoles, el término *epigonation* designaba a una toalla que los obispos llevaban al cinto para limpiarse las manos. En el siglo IX se convirtió en un elemento más del vestuario litúrgico. Dejó de ser funcional y se transformó en una tela rígida, bordada, ceñida a un extremo del cinturón. Aparece de manera regular en las imágenes de los obispos de los Paleólogos, a menudo decorado con una cruz, la imagen de Cristo, la Virgen del Signo... El *epigonation* es ahora y lo será después, de manera cada vez más clara, un distintivo de rango. Fue un privilegio que se extendió, en alguna ocasión, a miembros del clero de categoría inferior a los obispos. Vid. WALTER, C.: *Art and ritual of the Byzantine Church*. Londres, 1982, p. 22. Sobre su familiaridad con el arte postbizantino Vid. ACHEIMATOU-POTAMIANOU, M. y LIVA-SANTHAKI, Th. (ed.): *Byzantine and Post Byzantine Art*. Atenas, 1986, lám. 133 y p. 130.

¹⁷ No deja de ser significativa la influencia occidental en la elección de temas como Cristo en el Huerto de los Olivos o la representación de la Resurrección con la imagen de Cristo saliendo del sepulcro y no como era habitual en Bizancio con el tema del Descenso de Jesús a los Infiernos. En las etapas más modernas del arte ruso será frecuente la presencia conjunta de las dos representaciones. Así ocurre en un icono del siglo XVIII que ofrece el Descenso de Cristo en la mitad inferior de la obra y, en la parte superior, en el centro, Cristo saliendo del sepulcro envuelto en las vestiduras luminosas del Monte Tabor; a su lado están los ángeles y detrás un grupo de guerreros vencidos. A su izquierda, incluso, Pedro se inclina sobre el sepulcro vacío, en el que está abandonada la sindone. Vid. REMIZOV, A.: *El Salvador. Prado espiritual*. Milán, 1989, lám. 17; también KLOKOVA, J.: *Iconografía rusa*. Moscú, 1991, lám. 240 y p. 241. También puede formar parte del icono de las Fiestas de la Iglesia y como tema central. Vid. CORTES ARRESE, M.: *Los iconos de la Casa Grande*. Madrid, 1993, p. 124.

del Padre –extremo superior– de la Trinidad entera¹⁸; es por ello que la fiesta del Bautismo, celebrada el 6 de enero, tenía un doble valor: por un lado reflejaba la manifestación de la «gloria de la Trinidad. La voz del Padre daba testimonio de ti llamándote Hijo amado y el Espíritu en forma de paloma confirmaba la verdad de la afirmación» –Tropario del Bautismo–; y por otro el «Bautismo de Espíritu Santo» de Cristo respecto de bautismo «de agua» de los profetas señalaba el paso del Antiguo al Nuevo Testamento, del mismo modo que la Eucaristía en el día de la antigua Pascua indicaba el cumplimiento de la nueva Alianza.

A diferencia de otras representaciones de la época posterior a la caída de Constantinopla, el cielo no está representado sólo como un semicírculo de donde surge la mano divina o simplemente el rayo que desciende hasta Jesús; tampoco el rayo lleva en su escudo la paloma: ésta permanece en lo alto con las alas desplegada y las nubes se alejan para dejar paso libre al rayo luminoso¹⁹. Las aguas del Jordán se abren paso entre un cauce rocoso alcanzando a Cristo tan solo a la altura de la rodilla y no hasta el cuello como era habitual o incluso por completo. Por su parte, los ángeles que, con las manos cubiertas se inclinan en adoración al hombre-Dios y esperan asistirle cuando salga del río, solían ser tres –como los que se aparecieron a Abraham junto a la encina de Mambré– han quedado reducidos a uno. Así se equilibraba la presencia de San Juan Bautista en la otra orilla del río²⁰. Tal vez se deba a lo reducido del espacio donde debía desarrollarse la escena de ahí su tendencia a la esquematización. De todos modos, aquí y en el curso de la corriente, junto a la orilla derecha, parece vislumbrarse una de las figurillas antropomórficas que integraban las composiciones de mayor tamaño²¹.

El bautismo de inmersión practicado por la Iglesia Oriental reproducía en cada fiel, por lo demás, la muerte y resurrección de Cristo. Su sacrificio y enseñanzas serían conocidos por doquier gracias al empeño de los apóstoles –Pedro y Pablo bajo la escena del Bautismo y evangelistas– Juan más abajo²² los primeros integrantes de la Iglesia Nueva.

El revestimiento de plata incorpora una sencilla decoración vegetal, de técnica

¹⁸ Sobre el origen y evolución del tema. Vid.: ELVIRA, M. A.: «La tradición helenística y la iconografía del Bautismo en Bizancio» en *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano*, Murcia, 1990, pp. 419-429. También PASSARELLI, G.: *El icono de la Teofanía*. Madrid, 1990.

¹⁹ La apertura de las nubes alude al simbolismo de «los cielos abiertos» que Adán había cerrado para sí y para sus descendientes puesto que la espada llameante les había alejado del jardín del Edén. Por otro lado, para significar la purificación y renovación de toda la creación, Cristo se sumerge en las aguas del Jordán que tras Él forman una caverna, símbolo de la muerte del Señor; su desnudez y la cabeza inclinada bajo la mano del Precursor son otros signos de la humillación de Cristo que «se despojó de sí mismo tomando la condición de siervo haciéndose semejante a los hombres» (Flp. 2, 7).

²⁰ En los tiempos modernos, como sucede en el icono de la Colección Georgios del siglo XVII, aumentan su número hasta cuatro. Vid. YON, E. y SERS, Ph., op. cit., lám. 89. E incluso más. A veces también, un cortejo de judíos espera poder bautizarse. Vid. el icono procedente del monasterio del Pateron, en Zitzsa, reproducido en ARCHEIMATOU-POTAMIANOU, M. y LIVA-SHANTALI, Th., op. cit., lám. 165, pp. 165-166.

²¹ Una de ellas era una alegoría del mar en la travesía del Mar Rojo y otra del Jordán durante el paso de Elías y Eliseo, los dos episodios bíblicos que prefiguran el acontecimiento del Bautismo.

²² El revestimiento de plata, al ocultar el nombre de las dos figuras nimbadas del brazo menor de la cruz, impide identificarlas advirtiéndose, eso sí, que ofrecen el libro abierto de los Evangelios a los fieles.

muy plana, que contornea el perímetro de la cruz y se extiende hasta el mango. En un lateral del brazo largo una inscripción eslava dice lo siguiente:

1777 ГЛАВ. ХАРДЕКТЪ БЕСОМЪ СЕРЕБРА
51 ЗОЛОТНИКЪ (ПОЛОВИНО)

(«En el año 1777, en la cruz; peso 51 zlótniki y medio de plata» 219,39 gramos).

Tanto la grafía como la medida del peso²³ nos remiten al mundo ruso mientras que la madera tallada sigue genéricamente la tipología de las cruces del Monte Athos y algunos de los temas representados acusan una fuerte influencia occidental.

El Museo Canellopoulos de Atenas²⁴ ofrece abundantes ejemplos de este tipo de cruces en su mayoría procedentes de los talleres del Monte Athos y de los siglos XVII, XVIII y XIX. Tienen el alma de madera –habitualmente de ciprés– y se adornan con revestimientos realzados en las obras más refinadas con piedras preciosas, corales, perlas, esmaltes e incluso decoración de filigrana. Casi siempre, como sucede en la que comentamos, la Crucifixión y el Bautismo ocupan el nudo de la cruz²⁵ completándose el resto con otras escenas del Nuevo Testamento o el Calendario de la Iglesia: Natividad, Transfiguración, Descenso a los Infiernos, Evangelistas, ángeles... Sin embargo y a diferencia de la cruz que nos ocupa, hay una mayor fidelidad a la iconografía tradicional bizantina²⁶ lo que lleva a pensar que pudo ser hecha por un artista fuertemente influido por el arte occidental, quizás por un católico. La búsqueda del bulto redondo en algunas imágenes así como de la perspectiva también lo ponen de manifiesto.

La fecha 1777 sirve, al menos, para documentar el revestimiento aunque por el estilo de la obra pueda ser aplicada al conjunto. Sorprende, de todos modos, que la inscripción aluda al peso y calidad del metal utilizado y no, como es más frecuente, al mecenas, autor o titular de la obra.

3. San Ticón de Amatunte

Pintura sobre tabla guarnecida de plata.

Siglo XIX. Escuela rusa.

14,5 × 18 cm.

N.º Inventario 9572.

Donada al Museo por D. Enrique León Gallego en 1952.

²³ Un zlótniki es una medida de peso de la antigua Rusia que equivale a 4,26 gramos.

²⁴ BROUSKARI, M.: *The Paul and Alexandria Canellopoulos Museum*. Atenas, 1985, pp. 186 y ss. También DELIVORIAS, A.: *Guide to the Benaki Museum*. Atenas, 1988, pp. 53 y ss. y CHATZIDAKIS, M.: *Byzantine Museum*. Atenas, 1986, pp. 20 y 41.

²⁵ N.º Inventario del Museo Canellopoulos 1.004, 1.013...

²⁶ *Ibid.*, n.º 1.010, lám. 188.

Las inscripciones que se extienden sobre la cabeza de las imágenes («P (resbítero) Ticón. Igúmeno») a la izquierda de Cristo y («S. Ticón de Amatunte. Chipriota»), a su derecha, permiten identificar a este piadoso varón muerto en torno al año 430 y cuya festividad se celebra el 16 de junio²⁷. Elegido diácono y presbítero de su población por el obispo Mnemonio sucedería a éste tras su muerte. Sus extraordinarias dotes de persuasión harían posible la conversión de muchos paganos alcanzando por ello la santidad.

Σ. ΤΙΧΟΝΩ

ΑΜΑΘΙΥΗ

ΚΥ :

Π. ΤΙΧΟΝΩ

ΙΓΥΜΕΝΩ

La composición del icono se ajusta a la de aquéllos que recogen las imágenes de dos santos de cuerpo entero: Floro y Lauro, Zósimo y Sabatio... que imploran la protección divina²⁸. Aquí, a petición del comitente, el pintor ha escogido dos momentos distintos de la vida del mismo personaje. Primero como igúmeno, esto es, como superior de los monasterios del estatuto cenobítico. De ahí que, además de ir vestido con los hábitos comunes a los miembros de la profesión monástica, vaya adornado con el *anávalos*²⁹ que, a modo de largo escapulario, desciende casi hasta los pies, adornado con una cruz y los símbolos de la Pasión: la cruz monástica bizantina³⁰. San Ticón aparece también vestido como una alta dignidad episcopal; pueden apreciarse el *sticharion*, *epitrachelion* y *epimanikia*; el *phelonion* ha sido lujosamente decorado, al igual que el resto de las prendas y, sobre todo, el *omophorion*: elemento distintivo por excelencia de los obispos. Una larga y estrecha banda de tela que sujeta el santo con su mano izquierda, rodea el cuello y por un extremo se pierde por la espalda mientras que el otro desciende por el pecho casi hasta los pies³¹.

El conjunto está dominado por la figura de Cristo, de frente y de medio cuerpo, que asoma entre las nubes para bendecir al santo sobre un fondo estriado y un espacio propio. A diferencia de los icónos de Zósimo y Sabatio, nuestras imágenes no elevan una maqueta del monasterio como gesto de ofrecimiento ni siquiera disponen sus manos en actitud de súplica. Resulta, en consecuencia, la composición del icono menos homogénea; incluso las figuras alargadas, ascéticas, de los citados

²⁷ FABREGAS GRAU, A.: *Santoral completo*, 4.ª ed. Barcelona, 1990, p. 204 y DONADEO, M.: *Iconos de Cristo y de santos*. Barcelona, 1990, p. 105. Las inscripciones eslavas revelan préstamos del griego. En el siglo XIX, por lo demás, el santoral ruso se enriqueció con la incorporación, entre otros, de los obispos Mitrofán de Voronez y Tikon Zadonskij. Vid.: IVANOV, V., *El gran libro de los iconos rusos*. Madrid, 1991, p. 168. De manera más general, Vid.: KOLOGRIVOV, I., *Santi Russi*. Milán, 1977.

²⁸ KLOKOVA, G., op. cit., EXPOSICION DE ICONOS COLECCION SERGIO OTZOUPE: Casón del Buen Retiro. Octubre-diciembre de 1965. Madrid, n.º 179, p. 58; SERGEEVNA, E. (com.): *Icone russe in Vaticano*. Roma, 1989, n.º 53, p. 128.

²⁹ GALBIATI, E. R.: *Monte Athos. La república de la fe*. Madrid, 1985, pp. 109-110.

³⁰ Vid. nota 15.

³¹ WALTER, C., op. cit., pp. 10-13. Sobre cómo debía vestirse un obispo para la liturgia. Vid. op. cit., p. 22.

antes, han sido sustituidas por dos personajes robustos firmemente asentados en un espacio abierto, espacio que muestra una acusada tendencia hacia lo decorativo. Los rostros de Ticón son de notable hondura espiritual, como si de un bienaventurado de mirada fija y barba blanca se tratase, idealizados, aunque reflejan el paso del tiempo³².

El icono posee un revestimiento lujoso en plata grabada y repujada que se extiende por toda la superficie a excepción de los rostros y manos de los personajes que intervienen en la escena. Ya no ocurre como en el icono de los santos Zósimo y Sabatio del siglo XVII, conservado en el Museo de Zagorsk³³ donde únicamente el marco y la mitad superior de la pintura fueron recubiertos con plata cincelada. Se acerca más bien a obras como el icono de San Nilo de Stolbenski, de fines del siglo XVIII y de Kostroma y la serie de obras que vendrán después³⁴. Coincide en todos ellos una ejecución cuidada y cargada de detalles, se impone por doquier lo decorativo, la concepción del icono como un objeto precioso; todo ello supone la culminación de un proceso donde la pintura ha cedido paso a la orfebrería³⁵.

4. Cruz rusa de bendición

Pintura sobre tabla guarnecida de esmaltes.

Siglo XIX. Escuela rusa.

31 × 16 cm.

N.º Inventario 9573.

Donada al Museo por D. Enrique León Gallego en 1952.

El travesaño inclinado, el *suppedaneum*, nos indica que se trata de una cruz rusa; el lado dirigido hacia arriba apunta al destino del buen ladrón mientras el dirigido hacia abajo alude al ladrón malo. La cruz es, en consecuencia, «balanza de justicia»³⁶. A ambos lados se extienden, también, la vieja y nueva Jerusalén. Una realidad histórica pero con honda significación espiritual: Cristo padeció fuera de las puertas de la ciudad y los fieles han de seguirle puesto que no tienen aquí ciudad permanente³⁷.

El madero se clava en la tierra «oscura como un sepulcro» del monte Gólgota en cuyas entrañas se localiza el cráneo de Adán —aquí boca abajo—. Representa a la humanidad bautizada con el agua manada del costado de Cristo, la humanidad que espera la salvación gracias al sacrificio de Cristo³⁸.

En el extremo opuesto la mirada atenta del icono *ajeropita* del Santo Rostro, los

³² Sobre el icono biográfico. Vid: BELTING, H.: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago, 1994, pp. 249 y ss.

³³ PITIRIM, Mgr.: *L'eglise orthodoxe russe*. Zurich, 1982, lám. 88.

³⁴ RASTOROV, A. (Com.): *Icona Russa*. Mallorca, 1994, lám. 73 y 108. De esta época son también los fondos estriados y el modelo de espacio celestial donde se desenvuelve Cristo.

³⁵ ALPATOV, M.: *Tesoros del arte ruso*. Barcelona, 1967, p. 172.

³⁶ DONADEO, M.: op. cit., p. 69.

³⁷ EVDOKIMOV, E.: op. cit., p. 315.

³⁸ PASARELLI, G.: *El icono de la Crucifixión*. Madrid, 1991, p. 19.

ángeles que se despliegan por el cielo dorado y el sol y la luna, estilizados, nos hablan del sentido cósmico que tiene la cruz en la tradición bizantino-rusa³⁹. Cristo está fijado con cuatro clavos habiendo sido representado en la posición de abandono sucesiva a la muerte. Su cuerpo está desnudo a excepción del lienzo que cubre sus caderas, lienzo adornado con motivos que recuerdan los bordados populares. Los pliegues se añaden a la silueta del noble cuerpo del Señor, curvado ligeramente y despojado de toda sensación de peso. Hace gala de una nobleza regia que ratifican los textos que le acompañan (de arriba abajo):

(«INRI», «Zar de la Gloria» y «Jesucristo, Hijo de Dios»)⁴⁰.

Están ausentes aquí la Virgen María y San Juan así como la lanza y la esponja. De todos modos la composición se equilibra gracias a la presencia de los dos ángeles encima de la cruz y al estilizado cuerpo de Cristo. Las referencias iconográficas, ya lo hemos visto, remiten igualmente a la tradición. Además, las actitudes de los personajes son moderadas y los ángeles expresan su dolor de manera sobria. Un grafismo elegante afecta a todo el conjunto.

El icono refleja pues la herencia de la tradición bizantina con modificaciones que pueden rastrearse en el arte ruso de la segunda mitad del siglo XVIII y maduran en el XIX⁴¹. En la misma dirección hay que entender el realzado de esmaltes azules, blancos y verdes que puede contemplarse aquí. Se extiende en el anverso por el espacio libre dejado por la escena hasta alcanzar el perímetro adornado con un cordoncillo mientras que en el reverso ocupan todo el espacio. Son el reflejo de la incorporación de materiales ricos para la realización de los iconos, de una exquisita sensibilidad, pero también de la transformación del icono en un objeto decorativo abandonando así su grandeza épica. Las cruces de estas dimensiones, sobre todo las

³⁹ EVDOKIMOV, E.: op. cit., p. 315.

⁴⁰ Textos que en otros casos se extienden por el espacio dejado libre por los brazos de Cristo e incluso se disponen fuera del madero. Vid. REMIZOV, A.: op. cit., lám. 35.

⁴¹ RATROV, A.: op.cit., lám. 109. El Museo de Iconos de la Casa Grande de Torrejón ofrece también numerosos ejemplos.

de metal, eran usadas por el clero ortodoxo para la bendición en las ceremonias religiosas⁴².

5. Virgen de Kazán

Tabla pintada guarnecida de plata.

Siglo XIX. Escuela rusa.

27,5 × 23 cm.

N.º Inventario 9574.

Donado al Museo por D. Enrique León Gallego en 1952.

La Virgen de Kazán puede ser considerada como una variante de la Virgen Hodigitria, la que nos señala su Hijo, Aquél que es el Camino, bendiciendo con su manita derecha que surge de entre la *rjsa*, representado de tres cuartos y de frente⁴³.

El icono de la Madre de Dios de Kazán acompañó a las tropas que liberaron Moscú de los polacos en 1622 y alentó al ejército y pueblo ruso en 1812. Su papel en el destino de Rusia puede ser comparado al de la Blanchernitissa en Bizancio. Ha sido por ello un icono muy venerado y, por tanto, muy reproducido. Tal es el caso de la imagen que nos ocupa adornada por un revestimiento de plata de delicada ejecución; en particular cuando se ocupa de realzar las vestiduras del Niño y María mediante una elaboración virtuosa con ajustados calados que nos proporcionan bellos efectos de luces y sombras y nos recuerdan el trabajo de los textiles. El refinamiento alcanza su más alto grado en los detalles de las cenefas, adentrándonos, de nuevo en el campo de la orfebrería⁴⁴.

Además de los monogramas tradicionales correspondientes a la Virgen MP OY («Madre de Dios») y al Niño: IC XP («Jesucristo») del extremo superior, en la base del icono puede leerse:

ОБРАЗ ПРЕСВЯТЫХ БУДЫ КАЗАНСКИА

(«Imagen (icono) de la Santísima Madre de Dios de Kazán»)

⁴² La cruz ocupa un lugar central en la liturgia ortodoxa. Baste recordar la ceremonia de los *molebny*, servicios de rezos solemnes que pueden ser celebrados fuera de la iglesia. El metropolitano bendice a los fieles a la voz de *Mnogaia leta* («Para siempre») al tiempo que eleva la cruz con su mano derecha y la dirige hacia la multitud. Por no hablar de la liturgia de la Pascua de Resurrección. Vid. PITIRIM, Mgr.: op. cit., p. 192.

⁴³ Sobre las circunstancias que rodearon el descubrimiento del icono en 1579. Vid. OUSPENSKY, L. y LOSSKY, V.: *The meaning of icons*. Nueva York, 1983, p. 88.

⁴⁴ Claro que la pintura pasa a un segundo plano: ha desaparecido la mano izquierda del Niño que suele sostener un rollo y su mano derecha, en actitud de bendecir, aparece aislada, ofreciéndose mucho menos solemne. El *maphorion* de la Virgen, de un tradicional púrpura intenso, ya no destaca sobre el fondo ocre dorado. Han desaparecido, al mismo tiempo, algunos elementos iconográficos tradicionales como las tres estrellas que ciñen el rostro de la Virgen que, sin embargo, se mantienen en ejemplos cercanos al que nos ocupa. Vid. RASTOROV, A.: op. cit., lám. 140.

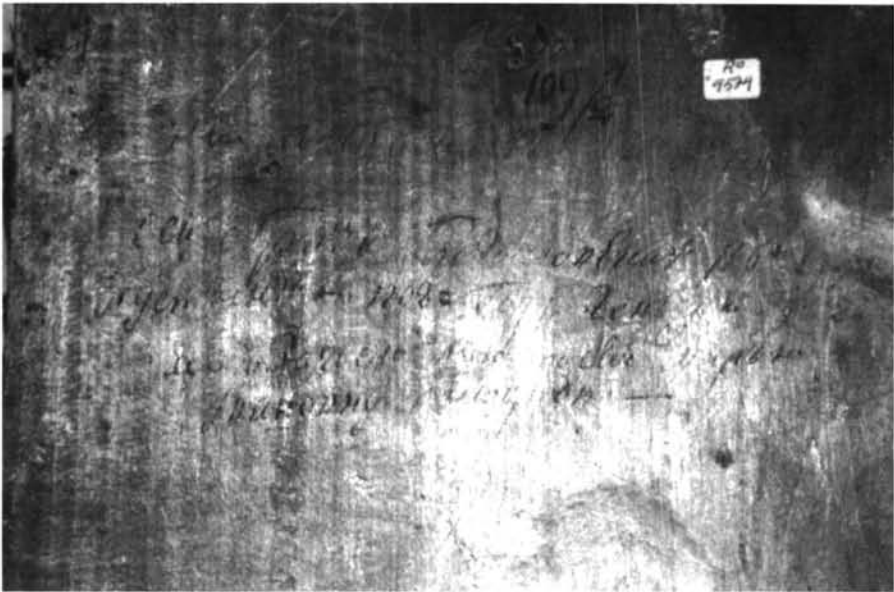
El tipo de grafía nos remite al siglo XIX, como la fecha de 1808 que aparece en el reverso del icono (Láms. 10 y 11) en una inscripción de lectura fragmentada:

«Esta imagen (icono) bendita... (nombre topónimo)
 ermita (iglesita) 1808 año enero 29
 Eres bendita... gloria...».

que alude de manera verosímil a la fecha de donación del icono a una pequeña iglesia.

Tema ruso pues así como la inscripción mientras que las figuras del icono voluminosas, pesadas y con rostros de acusado perfil —en particular el de la Virgen— emparentan el icono con la tendencia occidental del arte ruso en el siglo XIX⁴⁵. Los adornos florales podrían entenderse como un eco del tema «Virgen “Rosa inmarcesible” simbolizando las flores la Virginidad de María⁴⁶. Puede entenderse también como un elemento decorativo más que tiene su origen en el arte occidental.

LAMINA I



Valladolid. Museo. Icono de la Virgen de Kazan. Detalle del reverso.

⁴⁵ LAZOVIV, M. y PLATCHKOV, K.: *Les icones russes (Icones grecques. Melkites. Russes. Collection Abou Adal)*. Ginebra, 1993, p. 356.

⁴⁶ GLOKOVA, G.: op. cit., pp. 236-237. Será la Virgen de la Rosa en otros ámbitos ortodoxos. En cualquier caso un tema enormemente popular a partir del siglo XVIII.



Valladolid. Museo. Icono de la Transfiguración. 1. Anverso.-2. Reverso.

LAMINA III

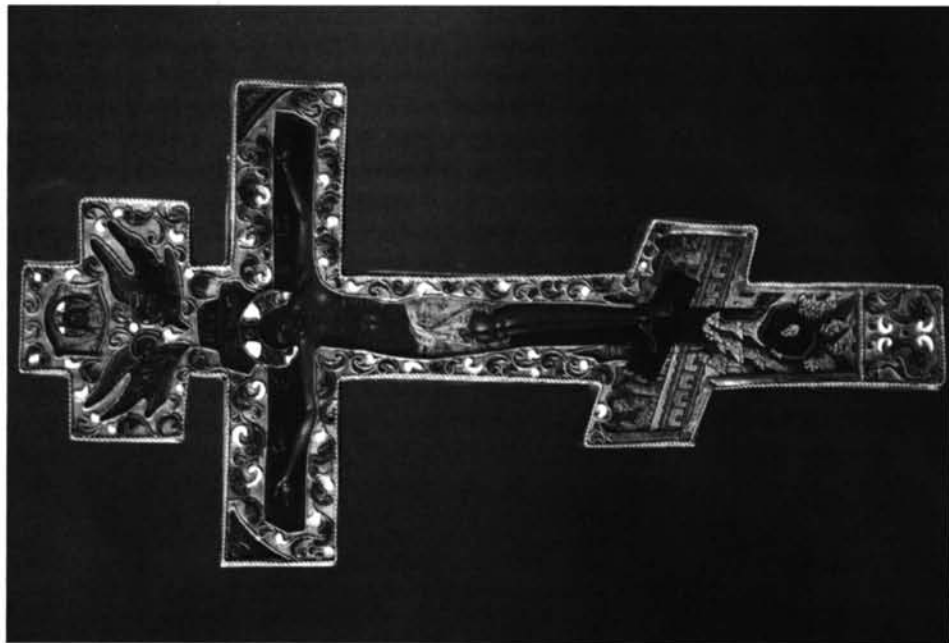
1



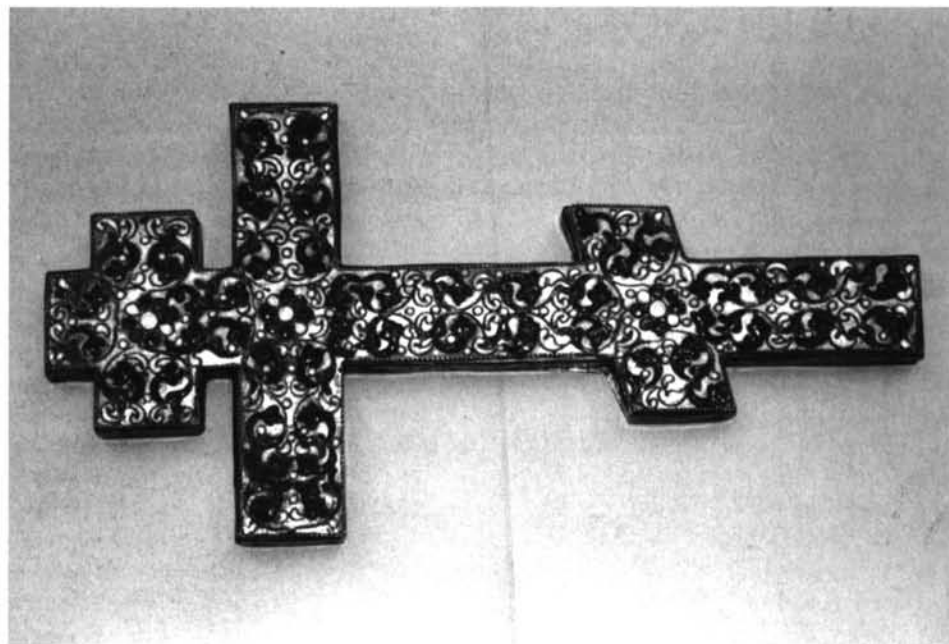
2



Valladolid. Museo. Cruz de Bendición, n.º 9571. 1. Anverso.—2. Reverso.



1



2

Valladolid. Museo. Cruz de bendición, n.º 9573. 1. Anverso.-2. Reverso.

1



2



Valladolid. Museo. 1. Icono de San Ticon de Amatunte.-2. Icono de la Virgen de Kazán.