

LOS ICONOS RUMANOS PINTADOS SOBRE CRISTAL

por

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE

Presidente de la Asociación
Amigos de los Museos de OSuna

LA pasión que la pintura sobre cristal ha suscitado en mí viene de antiguo. Desgraciadamente, esa técnica que goza de un periodo de esplendor en los siglos XVIII y XIX en Centroeuropa y que llega a España y se desarrolla por las mismas fechas, ha desaparecido tanto aquí como en el resto del continente, si exceptuamos algunas zonas de la antigua Yugoslavia y Rumania, donde la producción se mantiene con mucho vigor. El viaje de los Amigos de los Museos a ese país el pasado verano me proporcionó la ocasión de poder admirar en los museos espléndidos ejemplares de iconos sobre cristal que allí atesoran, y también, adquirir algunos para mi colección.

En esa ocasión pude observar que la atracción que despertaban era general entre quienes los contemplábamos y que pareja a esa atracción, la ausencia de estudios sobre esa técnica era absoluta en nuestros pagos. Pensé entonces que valía la pena indagar sobre ellos y poner a disposición de los que estuviesen interesados el resultado de mi búsqueda. El presente artículo responde a esa intención y constituye, fundamentalmente, una labor de recopilación y síntesis de diferentes trabajos, cuya relación hago al final a modo de pequeña bibliografía.

I.- Antecedentes: la pintura sobre cristal, una técnica milenaria

Sabemos que el cristal era conocido dos mil quinientos años antes de nuestra era por los fenicios, los egipcios, los palestinos y los babilonios. Sin embargo, lo que acaso nunca se averiguará es cuándo fue empleado por primera vez como soporte para la pintura. Se cree que esa técnica fue utilizada medio siglo antes de Jesucristo, cuando estaba ampliamente extendida en el arte helénico.

El proceso de este tipo de pintura se caracteriza porque las capas de color son aplicadas en sentido inverso al orden habitual en la pintura tradicional, sobre una de las caras del vidrio que será posteriormente el reverso de la pintura y ésta, una vez terminada la obra, se verá por transparencia a través de la otra cara del cristal.

Dentro del arte del retrato, se conservan excelentes miniaturas de la época romana de un siglo antes de nuestra era. También en las catacumbas se encontraron medallones de cristal que representaban temas religiosos, en especial símbolos cristianos ejecutados de forma primitiva. Después de la caí-

da de Roma, Bizancio se convierte en el principal centro de producción de cristal y lugar en el que se practica también la pintura sobre cristal.

En Italia, donde esta técnica había sido olvidada, reaparece importada de Bizancio al comienzo del siglo XIV y se extiende luego por el centro y el oeste de Europa. De este periodo, el testimonio más antiguo se encuentra en el Museo de Schwerin (Alemania Oriental): una *Crucifixión* de 1320. De la iglesia de la Santa Cruz de Rostock se conoce igualmente un pequeño altar votivo también del siglo XIV.

Acaso sería ahora el momento de mencionar las magníficas vidrieras de las grandes catedrales de Europa, pero sin embargo estas realizaciones no tienen nada en común con la pintura sobre cristal, porque la técnica de la vidriera consiste en trozos de cristal de color cortados siguiendo las formas del dibujo y engastados en una estructura de plomo que se ajusta al diseño de lo que se quiere representar.

En el siglo XVI son célebres los centros de orfebrería de Nuremberg y de Ausburgo, donde la pintura sobre cristal se aplica a objetos de culto y adorno. Subordinado igualmente a un uso decorativo, aparece el cristal pintado en el siglo XVIII dentro del mobiliario rococó de los palacios y castillos de Francia y Alemania. También en los siglos XVII y XVIII se abre paso una vía para la pintura sobre cristal en los medios urbanos, donde los pintores profesionales afiliados a los gremios tratan de imitar los temas de la pintura de caballete de la época.

Sin embargo, al comienzo de ese mismo siglo, y sobre todo en Ausburgo, una nueva orientación se dibuja dentro de la evolución de la pintura sobre cristal cuando ésta adopta una factura popular a través de la reproducción de modelos tomados de los grabados. Esta producción artesanal, estimulada por el gusto rococó por los colores vivos, tiene tanta aceptación que no existe capacidad para satisfacer la demanda. Se crean entonces nuevas empresas especializadas en la producción de cuadros sobre cristal que traspasan los temas queridos por los clientes a su propia técnica, omitiendo detalles, simplificando las formas, los matices cromáticos y la minuciosidad de la pintura de caballete, a fin de facilitar y acelerar el proceso de fabricación. Desde santos católicos, máximas protestantes, escenas de caza, retratos de soberanos y políticos, hasta alegorías de las estaciones, todo se produce en cantidades industriales, no sólo para el consumo interior sino también para la exportación. Por los puertos italianos y holandeses, este mercado se dirige hacia América y las dos Indias y por el mar Báltico hacia Rusia y Escandinavia. Por ello, los talleres tienen que aumentar su potencial atrayendo mano de obra del medio rural. De este modo, varias localidades de Baviera y Suabia se especializaron en este trabajo. Así, al transferirse la producción de

la ciudad al medio rural, la pintura sobre cristal que hasta entonces dependía de los modelos elaborados por los pintores profesionales de la ciudad, entra en la esfera de la artesanía popular. Hasta el siglo XIX la producción no cesa de aumentar, produciéndose su declive posterior por la aparición de las cromolitografías y la fotografía.

II.- Génesis de la pintura popular sobre cristal

La aparición de centros de pintura sobre cristal en los siglos XVIII y XIX en Europa central fue posible por la existencia previa de numerosas fábricas de cristal. En Baviera, a comienzos del siglo XIX, había 78 que daban empleo a 3.821 obreros. La concentración en zonas de montaña de talleres de pintura sobre cristal se explica por la necesidad de extraer madera de los bosques para la fusión de la arena de cuarzo, la cal viva y las sales de potasio, materias primas para la fabricación del cristal. El cristal plano servía fundamentalmente para los espejos ornamentados y marcos de cristal pulido destinados a las imágenes pintadas sobre pergamino y a los grabados. De estos marcos nacieron los cuadros populares sobre vidrio en la primera mitad del XVIII. La producción experimentó una rápida expansión, llegando a más de 35.000 cuadros sobre cristal en 1830 en Raymundsreuth. De este modo, el desarrollo de los centros de producción de Europa central disparó la exportación, que es distribuida por los buhoneros por los mercados de las regiones vecinas (Hungria, Yugoslavia, Transilvania y Bucovina).

III.- Origen de la pintura sobre cristal en Transilvania

No se conocen las circunstancias del comienzo, ni existe ningún documento al respecto. Lo único seguro es que esta técnica aparece en el norte de Transilvania a raíz de la penetración de los iconos de Bohemia, de Austria y de Eslovaquia. Por otra parte, la afluencia de iconos extranjeros fue particularmente importante tras el milagro que se produjo en el pueblo de Nicula, situado al norte de Transilvania, cuando la imagen de la Virgen de un icono sobre madera comienza a llorar y hace que el pueblo se convierta en lugar de peregrinación. Aprovechando los deseos de los peregrinos de poseer un talismán del lugar del milagro, los vendedores ambulantes encuentran aquí un buen mercado para sus iconos. Algunos centros especializados en pintura sobre cristal de Alemania, Austria, y Silesia producían grandes cantidades de iconos para los lugares de peregrinación, que luego eran vendidos por los buhoneros. Se sabe que Austria elaboraba cuadros votivos para Rodna de Mures. Es posible que algunos de los pintores de iconos de esos centros se trasladaran a Nicula para aprovechar la clientela tan numerosa a la que había dado lugar las muchedumbres de peregrinos.

Se piensa que luego los artesanos de Nicula aprendieron el oficio de ellos, puesto que no sólo tenían las materias primas necesarias, sino también la posibilidad de copiar los iconos extranjeros y los grabados ortodoxos. Existen pruebas en los museos de que esto fue así porque aparecen iconos hechos en Nicula por pintores rumanos que utilizan como modelo las pinturas austríacas, añadiéndoles después símbolos tradicionales ortodoxos como, por ejemplo, el Sol y la Luna a ambos lados de la Cruz. También tiene su origen en la iconografía de Occidente la aparición de Cristo solo sin la compañía de la Virgen y san Juan que, en las representaciones bizantinas, es de rigor.



JESÚS EN LA CRUZ CON EL SOL Y LA LUNA A AMBOS LADOS, SEGÚN ICONOGRAFÍA ORTODOXA.

IV.- Los iconos sobre cristal de Transilvania combinan la influencia de Occidente desde la perspectiva técnica y la del Oriente Próximo bizantino y ortodoxo desde la perspectiva iconográfica.

Sólo en Transilvania del Norte se observan rasgos comunes con la pintura católica sobre cristal. A medida que nos alejamos hacia el sur, esa influencia desaparece y es la iconografía bizantina la que predomina. La iconografía de las iglesias ortodoxas hunde sus raíces en el arte bizantino y es la que asimilan los pintores de Transilvania a través de los iconos de madera rusos, de los serbios y también del Monte Athos.

Las características del icono bizantino se forman en el mundo helénico del siglo VI, en el que no se representa el personaje físico, sino su aspecto espiritual, como un reflejo del mundo invisible para los sentidos y perceptible sólo por el espíritu. El icono no trata de reproducir con exactitud los rasgos de la persona humana, dado que la encarnación no era aceptada por la fe ortodoxa. En esta concepción, el cuerpo y la carne son dos cosas diferentes y es posible representar el primero sin reproducir exactamente las formas de la carne. La imagen de un santo contiene la santidad de éste y la representa asumiendo sus rasgos. En el plano existencial, el icono es idéntico a su modelo, y al propio tiempo es diferente. La devoción de un icono se dirige siempre a su arquetipo y por ello mismo su parecido está ligado espiritualmente a él. La aceptación de un icono como objeto de culto depende sólo de su parecido con el arquetipo y no de la fidelidad de la representación de la figura humana. Por ello, los patriarcas y jerarquías eclesiásticas ejercían un control muy estricto de lo que se debía representar y existía una normativa muy precisa.

En la iconografía bizantina los santos son descarnados y alargados, de proporciones distintas a las reales, puesto que lo que representa la pintura es la esencia. Sus actitudes son contenidas, hieráticas y rígidas, con una profunda significación simbólica. El fondo de oro constituye un espacio trascendente que le dispensa de toda relación de proporción con los elementos arquitectónicos y el paisaje. Este es eliminado casi por entero; sólo algunas líneas angulosas sugieren a veces un terreno accidentado y rocoso. El icono, por tanto, evita reproducir la tercera dimensión para soslayar la ilusión de un mundo real. A veces, aparecen algunos elementos simbólicos para localizar la escena, pero en general los personajes se proyectan sobre el oro sin ninguna ornamentación. De este modo se sugiere que están fuera del tiempo y del espacio.

Después de esta digresión sobre los rasgos de la iconografía bizantina podremos comprender mejor la influencia que ejercieron en los iconos sobre cristal rumanos. Distantes, poco humanos de aspecto, los santos representados no se integran en la vida cotidiana de los hombres, como en la pintura sobre cristal de Occidente. El empleo del oro es común en los centros de Transilvania, ya sea para el fondo, para las aureolas o los vestidos, ya sea para algún objeto simbólico como cálices, coronas, cruces etc. Del mismo modo se encuentran en ellos paisajes rocosos y arquitecturas estilizadas. Estos elementos rudimentarios indican igualmente, a través de un único símbolo, el lugar y el tiempo de la representación. Estas características se presentan así mismo en la zona de Alba Iulia y de la región del río Olt, aunque, en general, la factura de los del sur de Transilvania está más cuidada y la tradición bizantina aparece más claramente en el drapeado

de los trajes, que sugiere el movimiento, la precisión de los contornos y la anatomía geométrica. A menudo están divididos en 12 ó 14 pequeñas escenas que rodean la central. Los iconos llamados de "grandes fiestas" recuerdan las páginas miniadas de los manuscritos por lo minucioso de su dibujo. En general los del sur, de gran formato, están más próximos a las artes gráficas, mientras que la concepción de los del norte es más nítidamente pictórica y decorativa.

En la segunda mitad del siglo XIX aparece el icono narrativo con elementos folclóricos preponderantes, verdaderos documentos de la vida cotidiana de los pueblos. Estos iconos abordan con más libertad los temas frente al canon establecido y puede el pintor dar rienda suelta a su personalidad.

V.- Condiciones que determinaron la aparición de la pintura sobre cristal como fenómeno de masas en las zonas rumanas de Transilvania

El icono objeto de culto en las iglesias y de veneración en las casas era un elemento indispensable en la vida espiritual de los fieles. Por ello, los rumanos de Transilvania sustituyeron los iconos de madera por los de cristal, más económicos, porque dada su pobreza, no tenían recursos suficientes para adquirirlos. Además, los centros de pintura religiosa eran poco numerosos y no podían satisfacer la demanda.

La situación económica y social desfavorable del campesino de Transilvania contribuyó en buena medida a la aparición de la pintura sobre cristal como fenómeno de masas. Porque modesto y de bajo precio, que seducía por sus bellos colores, el icono sobre cristal estaba al alcance de todos los bolsillos, incluso de los más menesterosos. Además, podía dar respuesta al deseo general de los campesinos de tener en sus casas a los protectores de su existencia. Destinado a los campesinos y hecho por los campesinos, se servía de la lengua del pueblo, de sus símbolos y de sus "códigos" artísticos, traducía el mensaje de la fe ortodoxa a la lengua de los que esperaban de él protección y consuelo. Por eso, los temas de esta pintura religiosa que se dirige a los campesinos comprenden sobre todo la cohorte de santos, de protectores de su trabajo y de sus vidas.

Los santos ortodoxos difieren de los católicos y, por ello, la pintura sobre cristal fue patrimonio exclusivo de la población rumana de Transilvania, ya que los húngaros, que llegaron a esta región en el siglo X y en ella se establecieron, eran católicos y los alemanes que vinieron con ellos fueron primero católicos y después abrazaron la fe protestante.

VI.- Concordancia de los temas de la pintura sobre cristal y de la situación socio-económica de los campesinos rumanos de Transilvania

Bajo la influencia de la pintura religiosa de

Occidente y, sin duda, de la de los monasterios de la región, los temas predominantes en los comienzos de la pintura sobre cristal de Transilvania son, en primer lugar, los que se encuentran en relación con el culto de la Virgen; la Virgen con el Niño primero –los tipos “Hodigitria (la que muestra el camino), Eleusa (la Virgen de la Misericordia), más raramente “Platytera” (portando el Niño Jesús en un medallón sobre su seno)– después las escenas principales de su vida (Natividad, Dormición, Coronación, Anunciación, etc.); en segundo lugar, las escenas del ciclo cristológico, representadas en un tono en que el dramatismo está impregnado de una impresionante nobleza.

Pronto, sin embargo, cuando la pintura sobre cristal superó las fronteras del lugar de peregrinaje, es decir, de Nicula, para extenderse a toda Transilvania, los temas fueron adaptados a la demanda, interesada sobre todo por los santos cuyos nombres llevaban y por los protectores de sus vidas y de sus bienes (de la salud, de la casa, del ganado, de las cosechas). En resumen, santos que traían suerte, prosperidad y lluvias a tiempo.

Según la región, existía predilección por uno u otro santo. Así, en las regiones agrícolas, el profeta Elías, patrón de los carreros y de los peleteros (en relación con el carro que lo lleva por los cielos y la pelliza que lanza a San Eliseo) cabalgando por encima de las nubes en su carro tirado por caballos de color de fuego, gozaba de mucha devoción, porque tenía el don de conceder la lluvia bienhechora en épocas de graves sequías, de proteger las cosechas contra el granizo y las casas contra el rayo.



EL PROFETA ELÍAS (SAN ELÍAS)

La leyenda hagiográfica nos cuenta cómo Elías anunció la cólera de Dios al emperador Acab por haber introducido en Samaria el culto a Baal y le predijo que no llovería más mientras no se arrepintiera. Tres años de terrible sequía hicieron finalmente que se volviese a la antigua fe. Entonces, Elías en el Monte Carmelo oró por las lluvias que no tardaron en llegar. En acción de gracias, Elías se retiró al desierto pidiendo a Dios que se llevara su alma. Mientras lo alimentaba un cuervo, que figura a menudo en los iconos de Transilvania. Antes de concederle lo que solicitaba, Dios le dijo que le nombraría profeta. Entonces Elías encontró a Eliseo que estaba arando la tierra y le explicó que si lo veía subir al cielo, eso significaría que iba a ser profeta. En ese momento, llegó el carro tirado por caballos color de fuego para transportar a Elías al paraíso. Entonces, para probar que estaba realmente subiendo al cielo, le tiró su pelliza a su discípulo, San Eliseo. Esta última escena dio lugar a la iconografía alusiva a san Elías.

Cada vez con mayor frecuencia aparecieron también temas relacionados con las epidemias o las guerras. Así, san Caralampios, patrón de los curtidores, es invocado contra la cólera y la peste. En los iconos se le representa armado de una hoz mientras pisotea un esqueleto que representa esa plaga. Lo lleva atado por una correa, lo que quiere decir que puede sujetarlo o soltarlo a voluntad.

De gran devoción es el icono de Santa Elena y San Constantino al que, amenazado por sus rival Magencio, un ángel le despierta diciéndole: «In hoc signo vinces», mostrándole la cruz. La batalla tuvo lugar en el año 312 en el puente Silvio sobre el Tíber. En agradecimiento por la victoria promulgó el edicto de Milán que concedía la libertad de culto al cristianismo y envió a su madre, Elena, a buscar la cruz, oculta en un lugar misterioso. Siguiendo las instrucciones de un cierto Judo, más tarde obispo Ciriaco, Elena mandó derribar un templo y entre sus cimientos encontró tres cruces. Para saber cuál era la de Jesús ordenó tocar con ellas la tumba de un joven muerto hacía poco. Con la cruz de Jesús, resucitó.

En el valle del Sebes hay también un grupo de santos militares que son, por orden de importancia, San Jorge, San Teodoro-Tirón que se representa atravesando a un dragón con su lanza. San Teodoro, que mata a un dragón que tenía su guarida en una fuente y exigía el tributo diario de una doncella a quien venía a sacar agua, San Mercurio y San Demetrio, al que se representa en pleno galope, matando al emperador búlgaro Juan *El Pagano*.

Para cada necesidad, para cada enfermedad, el campesino rumano recurre a un santo, que le ayudará y defenderá. Los santos Miguel y Gabriel se ocupan de las almas de los difuntos. San Demetrio protegía de los lobos, al igual que San Pedro, patrón de los panaderos, impedía que el pedrisco

arruinara la cosecha. Santa Parasceva también protegía del granizo y curaba los dolores de cabeza. San Juan Bautista protegía la casa del fuego, de las fieras y de las fiebres. San Job era el patrón de los apicultores y San Andrés; de los fabricantes de velas, San Eustaquio de los cazadores y San Mauricio de los pintores sobre cristal. San Trifón, patrón de los jardineros, expulsaba a los saltamontes y a los ratones y San Estelían defendía a los niños pequeños, dejados solos por sus padres que se marchaban a trabajar en el campo. Menos frecuente es el tema de Santa Marina, que aparece con el diablo, representado por un perro que la santa golpea con una piedra. En la otra mano lleva un libro y una cruz. En su regazo asoma un diablillo con cabeza de niño y cuernos.

En esta relación hemos de destacar a San Nicolás que, junto con San Jorge, que comentaremos después, son los santos que gozan de mayor predilección entre la gente sencilla del campesinado rumano. San Nicolás trae suerte y otorga dote a las jóvenes pobres. Esta creencia se basa en el famoso milagro que obró el santo y que se representa con las jóvenes arrodilladas ante él, implorándole ayuda porque su padre va a prostituirlas con unos capitanes. En el registro superior del icono se ven los capitanes decepcionados y la bolsa del rescate.

En cuanto a la Virgen María, también con poderes curativos, la costumbre era que las mujeres lavaran su icono con agua bendita y se lo ofrecieran a los que tenían mal de ojo.



SAN JORGE

Los iconos de San Jorge y san Juan se pueden ver con frecuencia en las granjas y los establos por ser protectores del ganado y el grano. San Jorge, como soldado del emperador Diocleciano en Capadocia, era también el patrón de la guardia fronteriza de Transilvania y, en general, protector de los militares. El episodio más famoso de su vida es el combate que durante siete años sostuvo con el dragón. El motivo de la lucha contra el dragón se remonta a antes del cristianismo y está atestiguado entre los pueblos de la Península Balcánica y Asia. Existe también una leyenda musulmana y otra caucásica. Su forma más antigua puede detectarse en el mito de Perseo y Andrómeda. El tema siempre es el mismo: la hija del emperador entregada para el sacrificio a un monstruo y salvada por un príncipe.

La leyenda hagiográfica ha localizado el episodio en Palestina en la ciudad de Berytos, cerca de Lydda, donde está la tumba de san Jorge. Los habitantes del lugar no podían acabar con el dragón que habitaba en un lago y devoraba a quien se acercaba a él. Interrogados los ídolos de la ciudad, dijeron que había que sacrificarle un niño cada día para calmar su hambre porque, de lo contrario, todos los hombres serían devorados. El emperador ordenó que se le obedeciera y dio ejemplo mandando a su propia hija. Cuando la joven estaba esperando su fin, aparece san Jorge que le hunde su lanza en la garganta. Por consejo del santo, la princesa lo ata a su cinturón y arrastrándolo por los suelos lo muestra ante los ojos estupefactos del pueblo. Por este milagro san Jorge convirtió a 25.000 ídólatras.

Con un número mayor o menor de elementos, según la región, los iconos rumanos muestran fundamentalmente la escena de la lucha con el dragón. En Transilvania la iconografía más representada es la que vemos el santo a caballo, la princesa, la torre del castillo por cuya ventana el emperador le ofrece las llaves de la ciudad, el dragón (que a veces es una serpiente) y, a la grupa del caballo un niño, hijo de León (devoto del santo) que, durante una guerra entre griegos y búlgaros fue hecho prisionero por éstos y luego salvado por San Jorge. Se le suele llamar "el niño de Amira". Dada la gran devoción que sienten los campesinos de esta región por san Jorge, raramente está ausente de sus casas.

San Jorge era también uno de los santos más populares de Maramures. Según la tradición, era el heraldo de la primavera y velaba por que los árboles crecieran y las cosechas maduraran. Mantenía alejados a los lobos y a los malos espíritus para proteger, como ya hemos dicho anteriormente, el grano y el ganado. Además, ayudaba a las ovejas a parir.

VII.- Los temas específicos de Nicula

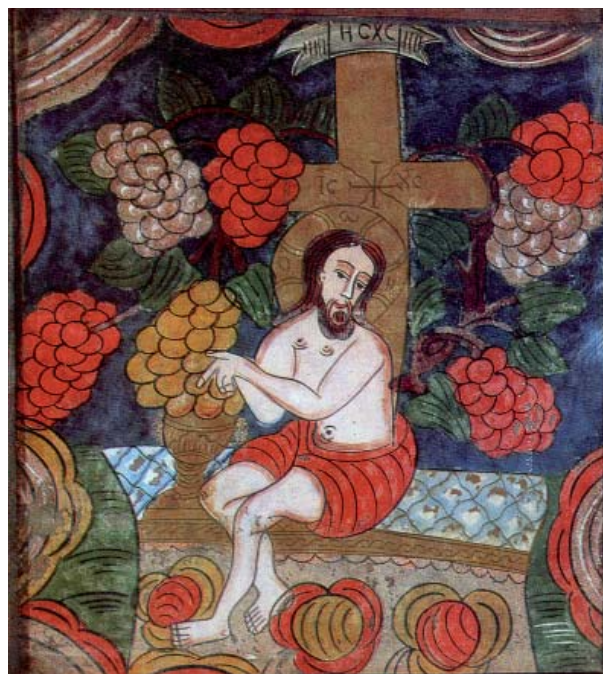
Dada la importancia de esta pequeña población en los orígenes y desarrollo de la producción de los iconos sobre cristal, se hace necesario dedicarle este apartado, aunque en el sólo abordemos su iconografía específica y dejemos para otra ocasión el comentario de sus peculiaridades técnicas. Los temas predominantes en los iconos antiguos son las imágenes de la Virgen, el ciclo cristológico, las representaciones de los santos protectores y una única escena del Antiguo Testamento, Adán y Eva. La imagen de la Virgen es en la mayoría de los casos de la Virgen con el Niño, en homenaje al icono milagroso de la Virgen que comenzó a llorar. Entre los temas representados en las iconografías antiguas se encuentran también la Natividad de la Virgen, la Anunciación, la Presentación de la Virgen en el templo y la Dormición. También la Virgen enlutada que deriva de la representación católica de la Dolorosa, con el crucifijo pintado a pequeña escala junto a su rostro dolorido.



MATER DOLOROSA.

En el ciclo cristológico, la Natividad presenta numerosas variantes, algunas muy naïfs, otras más “cultas”. De inspiración extranjera o calcadas de xilgrabados, la Circuncisión y la Presentación de Jesús en el Templo son temas raros que sólo se encuentran en iconos antiguos. El Bautismo es bastante frecuente, contrariamente al tema de Jesús con Moisés y San Elías. La Cena se representa a menudo y con muchas variantes. Más rara es la

Entrada en Jerusalén y todavía más la Oración en el Monte de los Olivos. En cambio, Cristo en la Cruz es uno de los temas predilectos de la pintura de Nicula. El Santo Entierro, con sólo tres personajes, y la Resurrección fueron pintados muy a menudo, mientras que la Transfiguración, Pentecostés y la Crucifixión son temas menos habituales. El Pantócrator se representa con frecuencia.



LAGAR MÍSTICO

El Lagar Místico se ajusta más a los dogmas en los iconos de Nicula, en los que Jesús está de pie sobre la lápida de su tumba y en sus costados crecen frondosas ramas de vid con racimos de uvas, que en los del País de Olt, donde está sentado sobre un baúl de matrimonio pintado a la manera local.

Un tema muy querido por los pintores de Nicula es la Mesa Celestial, ingeniosa representación que consiste en un rombo central, la mesa, rodeado de cuatro rombos contiguos, que contienen a los participantes en el banquete celestial: la Virgen, Jesús y dos santos. Los puntos de intersección de las bandas que delimitan los rombos están adornados y los espacios libres están ocupados igualmente por composiciones florales o por el Árbol de la Vida.

Entre los santos más populares se encuentran, como en los demás centros de producción de iconos sobre cristal de Rumania, San Jorge, San Nicolás, Santa Parasceva, San Constantino y Santa Helena, así como los arcángeles Miguel y Gabriel



MESA CELESTIAL

VIII.- Fuentes de inspiración de la pintura campesina de los iconos de Transilvania

Las fuentes de inspiración se encuentran fundamentalmente en las pinturas murales de las iglesias, sus iconostasios y los iconos de madera. Las prescripciones y directrices de la iglesia ortodoxa fijaban hasta en sus menores detalles los rasgos característicos de los santos y los personajes de los dos Testamentos, así como su escenificación. Dado que la mayoría de los pintores carecían de cultura y muchos eran analfabetos, como lo demuestran las inscripciones incorrectas, no cabía esperar que respetaran estrictamente las normas. Existen, incluso, iconos de Nicula con letras alineadas sin el menor sentido, que sugieren simplemente una inscripción y que no debían molestar en absoluto al comprador, tan ignorante como el pintor.

Otra fuente de inspiración importante fueron los xilogramados de Hasdate, iconos sobre papel que, a veces, eran copiados directamente sobre el cristal. El primer grabado conocido, Adán y Eva, data de 1700. El auge de los xilogramados se debió a que, siendo más baratos que los iconos sobre cristal, permitían a los peregrinos de escasos recursos adquirir alguna "santa imagen" del lugar milagroso.

Durante cerca de cien años la producción de grabados se mantuvo a un ritmo bastante intenso. Se imprimían en negro y los coloreaban la mujer y los hijos del grabador. El "horror al vacío" que se observa en general en la pintura popular, se deja sentir también en los grabados de madera, donde

el artista se esfuerza por llenar todo el espacio libre de líneas entrecortadas o en zig-zag, de pequeños motivos de abetos, etc. Todo como en la pintura popular. Cuando los pintores de iconos sobre cristal copiaban los grabados, se limitaban al contorno de los personajes y los accesorios, reemplazando el ornamento por motivos florales o por orlas.

No se tienen noticias de su procedencia. Una hipótesis verosímil es la que sostiene que procedían de tipografías moldavas, acaso del Monasterio de Neamt. De todas maneras, la mayoría de los grabados tenían como punto de partida, modelos extranjeros que, a través de la transcripción repetida, desembocaban en un estilo propio. También se perciben ecos del Monte Athos y de la iconografía bizantina. Por lo demás, sólo cabe admirar el oficio de los campesinos de Hasdate que los copiaron y supieron reproducir la factura bastante complicada, muy diferente en todo a los creados por ellos, que son más simples y más torpes en el dibujo. Además, son fáciles de distinguir los propios de los copiados o inspirados en modelos bizantinos, donde los drapeados, las formas, los detalles del vestuario, los ornamentos y los motivos florales son ajenos al entorno de Transilvania.

Además de los xilogramados, los pintores de iconos sobre cristal se inspiraron, seguramente en las ilustraciones grabadas en libros religiosos. También en los libros populares, las vidas de los santos y las ilustraciones de obras muy conocidas en su época, como la vida de Alejandro y la vida de Esopo, que se sabe estimularon la imaginación de los pintores. Por último, los cuentos y leyendas populares imprimieron un sello sui generis a la forma de tratar los temas religiosos. Sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se ve la creación de muchos artistas populares, llenos de talento, romper con los cánones de la iglesia y, con una interpretación libre y una visión artística personal, transponer los temas religiosos al ambiente del pueblo.

IX.- Materiales y técnicas utilizada por los pintores de iconos sobre cristal

El soporte, como sabemos, era el cristal, en principio de pequeño formato, porque esas eran las dimensiones de las placas que se hacían para las ventanas de la época. La transparencia de este soporte permitía la copia del modelo mediante la superposición. El dibujo que se trazaba debía ser invertido para que las dos caras del cristal que llamaremos A y B, al pintar sobre la B, apareciera por transparencia al derecho en la A. Los pintores resolvieron el problema impregnando de petróleo el grabado que, por transparencia, aparecía invertido sobre el reverso del papel que era el que se copiaba en la cara B del cristal. Los contornos se pintaban en tinta negra con pinceles delgados hechos con pelos de rabo de gato. Más tarde, se reemplazaron

por los de pluma de oca y después, simplemente, por las plumas convencionales de acero. La tinta se hacía con negro de humo disuelto en cola diluida y añadiendo alumbre o yema de huevo disuelta, si era preciso, en alcohol.

Los colores se preparaban a partir de “tierras” y de óxidos metálicos. El blanco a partir de la cal; el amarillo y el ocre, de tierras idóneas; el rojo, del minio, de las sales de cobre y del oro; el verde, del óxido de cobre y de sales de cromo; el marrón y el violeta, del manganeso; el azul, de sales de cobalto. Una vez convertidos en fino polvo, se mezclaba con una solución compuesta de cola animal diluida (para lo cual se hacían hervir huesos de liebre o piel de oveja) con yema de huevo y aceite de linaza, acompañada de hiel de vaca o vinagre para evitar la alteración de las sustancias animales. Estos colores naturales producían efectos muy distintos a los que se obtienen químicamente, que son más duros y estridentes. Por el contrario, los colores preparados por los pintores de antaño tenían unos tonos muy bellos y en el interior de un mismo tono, unos juegos de matices que daban a la pintura texturas aterciopeladas. Estos efectos se debían a que la emulsión no era homogénea, ni tampoco era uniforme la concentración de las partículas de los pigmentos. En la composición cromática tenía igualmente un papel el pan de oro, que daba brillo a los halos, a las armas, a las coronas, etc.

En la “industria” de la pintura de iconos sobre cristal en Transilvania no existieron nunca, como en el extranjero, grandes centros de producción para la exportación, que se organizaban en grandes talleres. Aquí era la unidad familiar al completo la que se ocupaba de las diferentes operaciones: aprovisionamiento de cristal, preparación de los colores, reproducción del dibujo, rellenado de colores y confección de marcos. La función de la mujer era particularmente importante, porque se ocupaba del dibujo y de rellenar los colores. Los hombres asumían la parte de los marcos y el transporte. Igualmente del aguarrás que se daba en el reverso del icono para preservarlo de la humedad. También eran los que se encargaban de ponerles por detrás un fino panel de madera para protegerlos.

X.- Los marcos

Los más antiguos son simples, como máximo con algunas ranuras grabadas y pintados de marrón oscuro o teñidos con nogalina. Como parte integrante del icono, el marco concuerda con los motivos ornamentales de la pintura o el mobiliario de la zona respectiva. La decoración del marco varía según el lugar y la época. Por eso los hay también pintados en azul y rojo, marrón y rojo o bien adornados de arabescos negros sobre fondo rojo, blanco o azul. Es, por tanto, importante tenerlos en cuenta, porque nos pueden ayudar a determinar la procedencia del icono e incluso el autor.

XI.- Los autores

La mayor parte de los iconos son obras de autores anónimos. Si bien los procesos técnicos son los mismos para las distintas zonas, el estilo y la interpretación iconográfica de los temas presentan grandes variaciones. Se pueden distinguir rasgos característicos, no sólo de cada zona, sino también dentro de cada una de ellas, entre las diferentes etapas de evolución y entre los diferentes pintores, pues cada uno posee sus peculiaridades y su propia paleta. Más aún, a veces el mismo pintor, en el curso de su carrera, ha cambiado varias veces de estilo. Es inútil añadir que estas transformaciones hacen mucho más difícil la identificación de pintores de iconos sobre cristal, y que la inmensa mayoría son anónimos. Sólo unos pocos están firmados por el nombre de pila, seguido del calificativo de “pintor”; y los que llevan el apellido son rarísimos. Y esto era así no sólo porque con frecuencia eran analfabetos, sino porque, conocidos en su comunidad y los alrededores, no consideraban necesario firmar su trabajo. Hay que tener en cuenta que el universo del campesino de esas épocas llegaba hasta donde le podía llevar su carreta de bueyes. Todo lo que quedaba fuera no le interesaba y le daba igual si era él u otro quien había pintado el icono. Por otra parte, en los medios campesinos de antaño, si se firmaba un objeto era para marcar su propiedad, no para declarar la autoría que, por lo demás, a menudo era una y la misma cosa. También debemos tener presente, que hacían los iconos copiando los modelos y se consideraban simples artesanos. No es hasta más tarde, hasta que no empiezan a introducir elementos del mundo que les rodea, y del paisaje natal, cuando los pintores de iconos comienzan a tener conciencia de su papel y algunos se ponen a firmar su obra.



ADÁN Y EVA

La gran época de la pintura sobre cristal en Transilvania se inicia a mediados del siglo XIX. Entonces aparecieron una serie de pintores con gran talento que renunciaron tanto a la fidelidad con el modelo como a las normas iconográficas y a toda influencia extranjera, creando un arte auténtico, inspirado en la fe ortodoxa tradicional y el tesoro del folclore rumano. Estos artistas firmaban a menudo sus obras, añadiendo también la fecha, pero tales casos no eran frecuentes.

Epílogo

Los iconos sobre cristal han conocido un destino bastante curioso, desdeñados por las gentes de la ciudad han sido atesorado largo tiempo por los campesinos y luego despreciados por ellos durante estos últimos decenios, gozan ahora del favor de los intelectuales y de los artistas de la ciudad. Esta inversión en los gustos estuvo motivada por las transformaciones habidas en Rumania, tanto en la vida de los campesinos como en la de los habitantes de las ciudades, pues los primeros aspiran cada vez más a un estilo de vida urbano, mientras que los segundos han llegado a comprender con mayor claridad los valores eternos del arte popular.

Del mismo modo, el siglo XX ha modificado profundamente el enfoque de la producción artística. Creadores, críticos e historiadores del arte y hasta el propio público cultivado se han encontrado ante tomas de posición verdaderamente revoluciona-

rias, como nunca se había visto en las bellas artes desde que el arte existe en el mundo. La aparición de la pintura *naïf* del aduanero Rousseau en el Salón de los Independientes de 1886 y, sobre todo, el manifiesto cubista lanzado en 1907 por Picasso, ilustrado por su composición de las *Señoritas de Avignon*, han marcado un vuelco radical en la apreciación de la creación artística en general y de la pintura popular en particular.

Esta revolución artística ha permitido que los iconos sobre cristal se integren en el mundo de la pintura moderna como forma artística regida por sus propias leyes. Considerados como una producción original en la acepción moderna del término, ha habido que esperar hasta nuestros días para que los iconos sobre cristal revelen sus cualidades plásticas y que este modo de expresión del creador campesino rumano no escape a la sensibilidad moderna. De ahí la integración de los iconos sobre cristal en los circuitos de la pintura moderna y el interés, cada vez mayor, por este maravilloso fenómeno artístico.

Bibliografía

- JULIANA DUMITRU DANCO: *La peinture paysanne sur verre de Roumanie*, Bucarest, 1979.
NICULAE IORGA: *L'art populaire en Roumanie*, París, 1965.
CORNEL IRINIE, *Éléments populaires de folklore dans le thème des icônes sur verre*, Cracovia, 1966.
La peinture populaire. Les icônes sur verre, Bucarest, 1969.
CAROLINA JULES: *Romania*, London, 2000.

