
Íconos: Arte y Teología*

Icons: Art and Theology

Federico AGUIRRE ROMERO

Centro de Estudios de la Religión
Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile
federico.aguirre@uc.cl

Abstract: This article presents a reflection on the intersection of the fields of art and theology, based on an analysis of some historical, pictorial and theological aspects of the icon painting tradition. We show that the icon painting tradition finds its basis in the historical event of the Incarnation, imbuing this fundamental event in Christian Revelation with a profound aesthetic dimension.

Keywords: Icon painting, Art, Theology, Incarnation, Revelation.

Resumen: El texto que sigue plantea una reflexión en torno al cruce entre los ámbitos del arte y la teología. La reflexión en cuestión será guiada por un análisis de algunos aspectos históricos, pictóricos y teológicos de la tradición de los íconos. De este modo, descubriremos que la tradición en cuestión encuentra su fundamento en el acontecimiento histórico de la Encarnación otorgándole a este hecho central de la revelación cristiana, por su parte, una dimensión eminentemente estética.

Palabras clave: Pintura de íconos, Arte, Teología, Encarnación, Revelación.

I. INTRODUCCIÓN

El tema que nos convoca es la relación entre los ámbitos del arte y la teología. En concreto se me solicitó hablar de los íconos, de la tradición pictórica de la Iglesia que comienza a tomar cuerpo a partir del siglo VI en la región oriental del Imperio romano, hoy conocido como Imperio bizantino.

Después de vivir ocho años en Grecia, donde he realizado estudios de teología ortodoxa y he tenido la suerte de aprender el maravilloso oficio de los íconos junto al pintor y teólogo Giorgos Kordis, tuve también la oportunidad de conocer de cerca la realidad actual de esta tradición milenaria. En Grecia pude constatar que la pintura de íconos no constituye un hecho del pasado sino que es una tradición viva y un modo eficaz de transmitir la experiencia histórica de la Iglesia.

* Una parte sustancial de este texto fue presentada como ponencia en el XXXIV Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra. Esto explica el uso de algunas expresiones del autor al describir su trabajo.

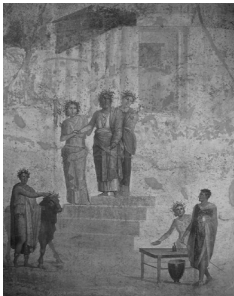
En este sentido, más que presentar el itinerario histórico de la tradición del ícono, sus diferentes estilos, escuelas y periodos, querría situar esta tradición respecto a la problemática de nuestra época, y en particular, querría describir cómo el ícono constituye un caso paradigmático de la relación fecunda entre los ámbitos del arte y la teología. Así, he estructurado mi presentación de la siguiente manera:

En primer lugar, haré una breve introducción respecto a qué son los íconos, cómo surge esta tradición, su vínculo con la denominada civilización bizantina y el interés que presenta para nuestra época. En segundo lugar, intentaré plantear de qué modo el cruce entre el arte y la teología en general responde a una necesidad de nuestra época. En tercer lugar, describiré cómo se da este cruce en el caso de la tradición del ícono en particular, estableciendo, por una parte, la relación entre el ícono y el acontecimiento de la Encarnación y, por otra, el carácter eminentemente estético de esta relación.

Desde una perspectiva puramente histórica, podríamos decir que el ícono hunde sus raíces en la pintura de época helenística, cuando los principales logros de la civilización griega se habían convertido en patrimonio común de todas las culturas de la cuenca del Mediterráneo. De este modo, en términos formales, la pintura cristiana de los primeros siglos casi no se distingue de la pintura mural romana o los retratos de el Fayum en Egipto.

Para la tradición de la Iglesia, sin embargo, el surgimiento de los íconos y su veneración están íntimamente relacionados con el acontecimiento de la Encarnación y la conformación del culto cristiano.

En este sentido, la tradición de la Iglesia señala como primer ícono la imagen de su rostro que el mismo Jesucristo habría enviado al rey Abgar de Edesa, ante la solicitud de éste de conocerlo personalmente para ser sanado de la enfer-



Fresco pompeyano, s. I a.C.



El buen pastor, Catacumbas de san Calixto, s. II-V.



Retrato funerario de el Fayum, Egipto, s. II.



San Pedro, Monasterio de Santa Catalina de Sinaí, s. VI

medad que le aquejaba (el denominado ícono de la Santa Faz o *ἀχειροποίητο*, es decir, no hecho por la mano del hombre)¹. Por otro lado, como padre y patrono del oficio iconográfico, la tradición de la Iglesia señala a san Lucas, quien es representado pintando del natural el ícono de la Virgen con el Niño.



El rey Abgar recibe la imagen de Cristo.



El ícono de la Santa Faz.



San Lucas pinta el ícono de la Virgen y el Niño.

Ambos temas iconográficos, el ícono de la Santa Faz y el ícono de la Virgen y el niño, se encuentran en la base del posterior desarrollo de un completo programa iconográfico que a lo largo de los siglos dará cuerpo a los relatos del Evangelio y, en último término, a la experiencia histórica de la Iglesia.

A su vez, en el carácter fundacional que asumen el ícono de la Santa Faz y el ícono de la Virgen y el niño queda sintetizado el sentido teológico que adopta la representación artística en el contexto de la experiencia cristiana: en primer lugar, el ícono aparece como testimonio histórico de la Encarnación; en segundo lugar, se constituye en medio de transmisión de la experiencia del Evangelio; y, en tercer lugar, deviene ámbito de acción de la gracia divina.

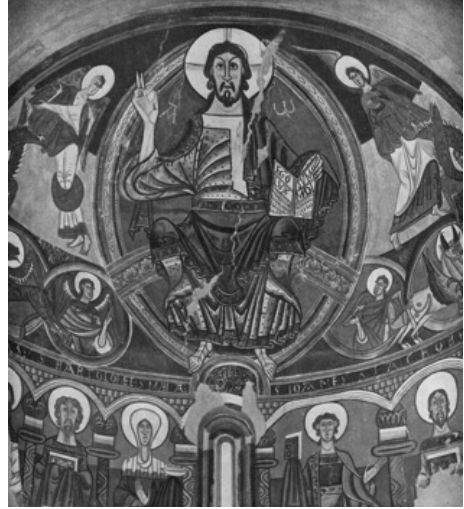
De este modo, en el ícono se condensa aquello que propiamente da origen a la comunidad cristiana, es decir, el paso del culto a la Ley al culto de la persona histórica de Cristo.

El desarrollo de la tradición del ícono será paralelo a la discusión filosófico-teológica que tendrá lugar durante los primeros siglos de la era cristiana. Así, después del IV Concilio Ecuménico que se celebra en Calcedonia en el año 451, cuando se establece la doble naturaleza de la Palabra encarnada, perfecto hombre

¹ El relato de esta historia se encuentra recogido en la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea (*Historia ecclesiastica* I, XIII).



Pantocrátor, Monasterio de San Salvador de Chora, Constantinopla, s. XIV



Pantocrátor, Sant Climent de Taul, Cataluña s. XII

y perfecto Dios, aparecen las primeras representaciones del Pantocrátor, imagen que muestra a Jesucristo como Señor todopoderoso que corona la Creación.

Se suele señalar el siglo IX como el momento en que la tradición del ícono ya ha alcanzado una relativa madurez. En este periodo, además de haber superado la querrela iconoclasta y de haberse vinculado estrechamente al desarrollo de la teología, la pintura de íconos se encuentra orgánicamente incorporada a la concepción del espacio arquitectónico, a la práctica litúrgica y a la vida cultural del denominado Imperio bizantino.

En este punto, sin embargo, me parece importante aclarar que el término «bizantino» tiene un carácter puramente convencional, es decir, aparece por primera vez a mediados del siglo XVI a efectos de periodización histórica².

En este sentido y como destaca el historiador alemán Hans Belting, por lo menos hasta los albores de la pintura del Renacimiento, la tradición del ícono constituye una tradición ecuménica, cuya presencia se detecta en toda la orbe cristiana³.

² El término en cuestión en su empleo moderno aparece por primera vez en la obra del monje y humanista alemán Hieronymus Wolf, *Corpus Historiae Byzantinae*, publicada en 1557.

³ «Hoy nos hacemos una idea de su *historia* a partir de piezas conservadas desde el siglo V hasta el siglo XV, pero la *historia de su alcance y su influencia* en Occidente sobrepasa con creces estos límites» (Hans BELTING, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, 2009, p. 38).



El Papa Francisco venera el ícono de la Virgen de la Salute

Virgen de la Salute, ícono atribuido a San Lucas, venerado en Roma desde el s. IV

Del mismo modo, limitar la tradición en cuestión al ámbito de la Iglesia ortodoxa supone una confusión histórica, si consideramos que durante toda la Edad Media Roma y otras regiones occidentales constituyeron foco de veneración de los íconos y que la doctrina de la imagen que resulta del VII Concilio Ecuménico no sólo fue reconocida sino también promovida con entusiasmo por la Iglesia romana.

Ahora bien, es un hecho que a partir del siglo XV esta tradición de la Iglesia se debilitará poco a poco y se terminará asociando exclusivamente al ámbito de la Ortodoxia. Esta situación se debe principalmente a dos factores, interrelacionados entre sí: por un lado, a la fractura geopolítica que se consolida con la aparición del Imperio carolingio en el siglo IX y, por otro lado, a la aparición de un nuevo paradigma cultural que se fraguará en el siglo XV en Europa central con el comienzo de la Edad Moderna.

El análisis de las causas y las consecuencias del Cisma entre Oriente y Occidente supera ampliamente los límites de esta presentación. Tampoco es mi obje-



tivo examinar a fondo las diferencias entre la imagen cultural de la Edad Media y la obra de arte renacentista.

Sin embargo, es importante tener presente que aquello que hoy se denomina «ícono bizantino» en el fondo se trata de la expresión artística más representativa del arte europeo durante más de mil años⁴ y que este modo de expresión hunde sus raíces en el acontecimiento histórico de la Encarnación.

A esta realidad obedece, por una parte, el interés que despertó el ícono a principios del siglo XX en importantes representantes del arte moderno, tales como Gustav Klimt, Kazimir Málevic o Rainer Maria Rilke⁵. Por otra parte, y de manera mucho más determinante en mi opinión, testimonio de la relevancia de la tradición del ícono en nuestros días es el hecho de que ha superado todo límite territorial y confesional, cultivándose en ámbitos católicos y protestantes de todo el mundo.

Este redescubrimiento moderno de la tradición del ícono, a mi parecer, se revela como una oportunidad única para reflexionar acerca del rol del arte en la transmisión de la experiencia de fe.

En este sentido, y más que desde una perspectiva puramente dogmática o histórica, querría concentrar mi presentación en las siguientes cuestiones hermenéuticas que plantea la tradición del ícono en nuestros días: en primer lugar, ¿en qué medida el cruce entre arte y teología responde a una profunda necesidad de nuestra época?; en segundo lugar, ¿de qué modo se realiza este cruce en el caso de la tradición del ícono?

⁴ Hans BELTING, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, p. 38.

⁵ Sobre la historia del descubrimiento del ícono *vid.* Hans BELTING, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, pp. 27-38.

1. EL CRUCE ENTRE ARTE Y TEOLOGÍA

Si bien es casi indiscutible el origen ritual de toda práctica artística, la relación entre los ámbitos del arte y la teología se presenta especialmente problemática para nuestra época, sobre todo si consideramos que uno de los fenómenos que sienta las bases de la civilización contemporánea es la secularización.

De este modo, a simple vista podría parecer delirante plantear una relación intrínseca entre el arte y la teología en nuestros días: mientras que el primero aparece como el reino de la libertad individual, de la exaltación de la sensualidad y un espacio de innovación, la segunda se muestra a la opinión común como una disciplina eminentemente teórica, dogmática y conservadora.

Hay que tener en cuenta que esta aparente contraposición entre el arte y la teología se enmarca en el enfrentamiento general entre modernidad y tradición, figura dialéctica que constituye uno de los tópicos de la cultura occidental.

Sin embargo, la pérdida del carácter eminentemente revelador del arte y la secularización de la cultura son dos fenómenos que no siempre han ido de la mano.

Ya en la época del Renacimiento, cuando los principales artistas europeos todavía producen arte «religioso» bajo el auspicio de la Iglesia, la obra de arte se ha despojado de su función cultural adquiriendo un carácter principalmente decorativo. Por otro lado, a principios del siglo XX, en el momento culminante del proceso de secularización, la búsqueda artística de las Vanguardias adoptará un cariz marcadamente «teológico».

Bajo este prisma, la pérdida de la función cultural de la obra de arte no encuentra su causa principal en la secularización de la cultura del mismo modo que la secularización, como fenómeno histórico, no implica necesariamente la abolición de la experiencia de fe.



Los desposorios de la Virgen, Rafael Sanzio, 1504.



«De lo Espiritual en el arte», publicado por Kandinski en 1911.



«Jesús y los apóstoles», G. Rouault, 1937.

Aun cuando hay infinidad de eventos que, vistos desde los tópicos de nuestra época, nos conducen a pensar en una disociación natural entre el arte y la teología, entre modernidad y tradición, es importante tener en cuenta que este enfrentamiento no es más que una figura retórica, relativamente reciente, y más encima, pasada de moda.

Como pone de relieve el filósofo alemán Hans Georg Gadamer, la denominada «Querrela de los antiguos y los modernos» que surge durante el clasicismo europeo entre los siglos XVI y XVII, pronto dejará de constituir una clave para la interpretación de la cultura⁶.

En este sentido, la crisis que origina el proceso histórico de la Modernidad presenta infinidad de matices y relaciones cruzadas que desbordan una lectura puramente lineal o histórica⁷.

De hecho, según el autor alemán, la pérdida del carácter cultural de la obra de arte no tiene relación inmediata con la secularización sino sobre todo con la pérdida de la aspiración ontológica del arte o, en otras palabras, con la pérdida de su pretensión de verdad⁸.

Cuando el arte deja de constituir un ámbito donde se revela el sentido de la existencia, un ámbito que nos concierne en lo más profundo de nuestro ser, inmediatamente se convierte en un sustituto engañoso de la realidad y, en último término, en un capricho. Y esto puede suceder tanto en una sociedad secularizada como en una sociedad teocéntrica.

Gadamer responsabiliza de la desnaturalización del arte de nuestra época, en primer lugar, al dogmatismo de la ciencia moderna. El modelo gnoseológico de la ciencia moderna, cuyo objetivo original era separar el conocimiento de la superstición, pronto termina convirtiéndose en una nueva forma de absolutismo que priva de validez a toda experiencia que no se pueda comprobar a través de sus métodos, es decir, experiencias como las del arte y la teología⁹.

Ante el asedio del método científico, pues, las disciplinas humanistas (entre las que se cuentan el arte y la teología) tendrán que elegir entre someterse a él o relegarse a la esfera de lo subjetivo, generándose un enfrentamiento fic-

⁶ Hans Georg GADAMER, *Verdad y método I*, Sígueme, Salamanca, 1991, p. 17.

⁷ Para un análisis del concepto de «modernidad» en esta línea *vid.* Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991.

⁸ *Vid.* Hans Georg GADAMER, *Verdad y método I*, pp. 31-142.

⁹ Es importante destacar que la crítica de Gadamer al método científico tiene ya una historia de más de medio siglo que, pasando por Heidegger, se remonta hasta Husserl. El núcleo de esta crítica no es, en absoluto, la negación de las evidencias de la ciencia sino la delimitación de su ámbito de conocimiento respecto a otras posibilidades de conocer.

ticio entre áreas de conocimiento que en el fondo se encuentran íntimamente relacionadas. De esta manera, la teología (al igual que la filosofía) terminará legitimándose únicamente a través de la razón, mientras que el arte lo hará a través del buen gusto.

Las consecuencias de esta deformación las vivimos todavía en nuestros días, en nuestra época de desencanto y desconfianza respecto a todo proyecto de sentido. Una época en la que el discurso humanista o bien peca de extremadamente filológico o bien de arbitrario; o bien se hace frío y lejano, o bien renuncia a comprometerse con el misterio.

En este sentido, en una lectura profunda la secularización aparece no como mero rechazo de ciertas instituciones del pasado sino sobre todo como un remezón, como un síntoma de la enfermedad de la cultura, es decir, la abolición de su horizonte ontológico y la instrumentalización ideológica de la misma.

Lo dramático de nuestra situación es que, si bien hace tiempo nos apercebimos de ella, cada intento de subvertirla termina reproduciendo aquello que se quería evitar, y a veces de manera más violenta. Un buen ejemplo de ello es el dogmatismo en el que concluyen las grandes ideologías del siglo XX y la apatía en la que se consumen las apasionadas búsquedas del arte moderno.

A estas alturas posmodernas en las que vivimos, hay suficientes indicios de que los principales senderos que abrió la Modernidad (no sólo como proceso histórico sino como requerimiento ontológico), todavía no han sido explorados. Y es que, en gran medida, todavía no hemos asumido el auténtico desafío que implica el proceso de Modernidad, esto es, la restitución del horizonte ontológico de la cultura. Pero no ya como sistema sino como acontecer, como una experiencia.

A lo largo de la segunda mitad del siglo veinte, y con especial vigor en las últimas décadas, el cruce entre el arte y la teología se muestra como un posible punto de partida para remontarnos a este horizonte ontológico. Además de la filosofía hermenéutica y sus ramas afines, la obra de autores como Hans Urs von Balthasar o Jean Luc Marion dan cuenta de esta posibilidad¹⁰.

La clave de este cruce, por lo menos en perspectiva cristiana, es el acontecimiento de la Encarnación: desde el momento en que Dios mismo, el principio causal de lo existente, se hace ver, oír y tocar, la experiencia de la verdad se afinca en el ámbito de lo sensible.

¹⁰ Vid. Hans Urs VON BALTHASAR, *Gloria 1: la percepción de la forma*, Encuentro Cedaceros, Madrid, 1985 y Jean Luc Marion, *El cruce de lo visible*, Ellago, Castellón, 2006.

En este sentido, el conocimiento de la verdad no se da al nivel de las convicciones intelectuales, por muy científicamente que se respalden. Tampoco se trata de un sentimiento etéreo, válido sólo en la esfera del individuo. En perspectiva cristiana, el conocimiento de la verdad es ante todo comunión, participación directa del acontecer salvífico de la Encarnación a través de la experiencia de la relación interpersonal.

En mi opinión, sólo a este nivel, al nivel de la relación, podemos hacer frente a la desconfianza que nos asola en la actualidad y remontarnos adecuadamente al horizonte ontológico de la cultura.

Un paso fundamental para avanzar en esta dirección es liberar el problema del arte y el problema de la teología de todo intelectualismo y trasladarlos a una dimensión propiamente estética que es, en último término, ontológica. La estética no entendida como una «gnoseología inferior», claro está, sino como abono de toda posibilidad de conocer. La estética, en definitiva, como fusión absoluta entre experiencia y lenguaje. La estética como encarnación.

2. EL CARÁCTER ESENCIALMENTE ENCARNATORIO DEL ÍCONO

Hasta aquí he tratado de perfilar en términos generales la relevancia que tiene el cruce entre el arte y la teología para nuestra época. En lo que sigue intentaré describir de qué modo se da este cruce en el caso de la tradición pictórica del ícono.

En primer lugar, querría insistir en el hecho de que en perspectiva encarnatoria el problema de la verdad (el problema ontológico y, en último término, el problema de la Salvación) se revela como un problema eminentemente estético. Y con «estético», repito, no quiero decir «subjetivo», «irracional» o «arbitrario» sino me refiero al hecho de que, por una parte, la verdad es ante todo una experiencia y, por otra, que esta experiencia se juega en el ámbito de lo sensible:

«Si alguien dice que ama a Dios y odia a su hermano es un mentiroso. El que no ama a su hermano, a quien ha visto, no puede amar a Dios, a quien no ha visto» (1 Jn, 4: 20).

Los padres de la Iglesia toman conciencia muy pronto de esta dimensión estética de la experiencia cristiana. Ya en el siglo II, Ireneo de Lyon plantea que la clave hermenéutica para interpretar la venida de Cristo no se encuentra en el más allá del pensar abstracto, no da lugar a una ciencia secreta, sino que se juega en el aquí y ahora de la existencia corporal: la reflexión cristiana, en este

sentido, adopta el carácter de una «Sarcología», literalmente, una «ciencia de la carne»¹¹.

La discusión sobre el carácter real y no ilusorio de la Encarnación de Dios será tema de todos los Concilios Ecuménicos, de manera más o menos directa.

Durante la querrela iconoclasta, cuando se pone en duda la posibilidad de venerar las imágenes de Cristo, también se plantea esta cuestión: la prohibición de representar la imagen del Dios encarnado significa poner en entredicho la perfección de su naturaleza humana y, por tanto, despojar de su rol salvífico al acontecimiento histórico de la Encarnación.

En una primera instancia, la argumentación teológica de los iconoclastas, formulada brillantemente por el emperador Constantino V, parece razonable: ¿cómo puedo venerar una imagen de Dios que es imperfecta, que sólo muestra su aspecto humano?

Si prestamos atención, la postura iconoclasta no niega la naturaleza humana de Cristo pero sí menoscaba su rol salvífico poniendo en segundo plano el acontecimiento de la Encarnación. Del mismo modo que el arrianismo o el nestorianismo, la iconoclasia reconoce que Dios se hizo hombre, que adquirió una apariencia humana, pero no reconoce en este hecho la clave de nuestra redención.

El contraargumento de Juan Damasceno es claro: si Dios se hizo hombre, si se secó el sudor con un paño, si se sentó a una mesa con otros, si habló, se rió y se enojó con ellos, si fue crucificado en un madero, la materia constituye el medio a través del cual tiene lugar nuestra salvación.

Y esto sin perjuicio alguno de la naturaleza divina del Dios encarnado, naturaleza que de todos modos, con materia o sin ella, trasciende las posibilidades del conocimiento humano.

Dice Damasceno: «Y [además de los íconos] respeto toda la materia y la considero sagrada en tanto que a través de ella tuvo lugar mi salvación, a través de materia que está llena de gracia y acción de Dios»¹².

En este sentido, es fundamental comprender que el reconocimiento de la materia como ámbito de Revelación y como lugar privilegiado para la realización del plan de Salvación no va en desmedro de la grandeza de Dios.

¹¹ Vid. Ioannis ZIZIOULAS, *Ελληνισμός και Χριστιανισμός: η συνάντηση των δύο κόσμων. Ο Ελληνισμός στις ιστορικές καταβολές του Χριστιανισμού*, en Konstantinos PAPARRIGÓPOULOS (ed.), *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Ελληνισμός και Ρώμη, τόμος ΣΤ'*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1976, 567-568, donde además de la referencia a la Sarcología de Ireneo de Lyon, se puede encontrar una reseña sobre el proceso de formación de la gnoseología cristiana.

¹² «Τὴν δὲ γε λοιπὴν ὕλην σέβω καὶ δι' αἰδοῦς ἄγω, δι' ἧς ἡ σωτηρία μου γέγονεν, ὡς θείας ἐνεργείας καὶ χάριτος ἐμπλεῶν» (JUAN DAMASCENO, *De imaginibus orationes I*, PG 99, 1245B).

Muy por el contrario, testimonia la magnitud de su amor, que adopta nuestra condición, que se nos muestra y nos permite tocarlo; que, en definitiva nos da la posibilidad de ser llamados «hijos de Dios».

Por esta razón, aun cuando sea una madera pintada que sólo reproduce el aspecto corporal de Cristo y los santos, la Iglesia reconoció en el ícono un «sacramental», un lugar concreto para la acción de la gracia divina.

Para la teología ortodoxa actual, en efecto, la defensa de las imágenes constituye una recapitulación de toda la doctrina cristiana. En palabras del iconógrafo ruso Leonidas Uspensky:

No hay ninguna rama de la enseñanza teológica que pueda aislarse del problema de la imagen sin correr el riesgo de separarse del tronco vivo de la tradición cristiana [...] Por la Encarnación –hecho dogmático fundamental del cristianismo–, «imagen» y «teología» guardan un vínculo tan estrecho que la expresión «teología de la imagen» podría casi convertirse en un pleonasma (...) ¹³.

La importancia de la tradición del ícono para la vida de la Iglesia y para la conformación de la doctrina cristiana también ha sido puesta de relieve en el ámbito del catolicismo actual.

Además del interés que despiertan los íconos en comunidades de todo el mundo, entre religiosos y laicos, el Papa Juan Pablo II nos invita a conocer la riqueza de la «luz de oriente», patrimonio de la Iglesia Universal, y plantea la tradición del ícono como una instancia privilegiada para el desarrollo del Ecuumenismo ¹⁴.

En mi opinión, además de iluminar la vida de la Iglesia, la tradición del ícono constituye una eficaz herramienta evangelizadora.

De hecho, si consideramos que vivimos en una civilización de la imagen, una civilización donde a través de las redes sociales la imagen se ha convertido en el principal medio de transmisión de la experiencia, una «teología de la imagen» tiene mucho que decir.

En este sentido, en el contexto de la experiencia de la Iglesia la representación artística no cumple una función simplemente ilustrativa o decorativa,

¹³ Leonidas USPENSKY, *La teología del ícono*, Sígueme, Salamanca, 2013, pp. 496-497; *vid. tb.* Christoph SCHÖNBORN, *El ícono de Cristo. Una introducción teológica*, Encuentro, Madrid, 1999 y Sebastián JANERAS, *Introducción a la teología ortodoxa*, en Adolfo GONZÁLEZ (dir.), *Las Iglesias Orientales*, BAC, Madrid, 2000, pp. 133-254, donde se expresa la misma opinión.

¹⁴ JUAN PABLO II, Carta Apostólica *Oriente Lumen*, AAS 87, 1995 y Carta Apostólica *Duodecimum Saeculum*, AAS 80, I, 4.

no constituye una mera «biblia de los analfabetos», como tampoco se agota en una exacerbación sensual. Por el contrario, el arte asume un rol fundamental en el conocimiento de la verdad y, por tanto, en la conformación del horizonte ontológico de la cultura, convirtiéndose en una respuesta a la quimera del arte moderno.

Como puntualiza el cardenal y arzobispo de Viena Christoph Schönborn, «La encarnación fundamenta el icono, y el icono muestra la encarnación»¹⁵. En clave secular, podríamos añadir: la palabra fundamenta la imagen y la imagen da cuerpo a la palabra.

Por todo esto, es importante subrayar que el ícono no es sencillamente una pintura de tema religioso sino que es una lengua en sí misma, un «modo de decir» eminentemente estético, un modo de emplear la línea y el color que responde a un requerimiento muy concreto: dar a conocer y transmitir el acontecimiento histórico de la Encarnación.

Es en este nivel «estético» donde las búsquedas del arte moderno se encuentran con la teología de la imagen.

3. EL CARÁCTER EMINENTEMENTE ESTÉTICO DEL ÍCONO

Como apuntamos más arriba, el conocimiento de la verdad en clave encarnatoria es ante todo comunión, relación interpersonal.

La Encarnación pone en evidencia que Dios no constituye una realidad individual, aislada en su trascendencia, sino que Dios es un Dios trinitario, su modo de ser es la relación.

Dios no es Dios por una simple necesidad lógica –no es una mera causa primera– sino que es Dios porque es Padre, porque en un acto de infinita libertad y donación engendró al Hijo y envió al Espíritu. Dios, en definitiva, no se da a conocer como concepto sino como relación.

Esta relación trinitaria es caracterizada por los padres de la Iglesia como una relación de *περιχώρησις*, una relación de compenetración mutua en la que aquello que diferencia a cada uno de los términos relacionados es a su vez aquello que los une.

El Padre es otra cosa que el Hijo, pero es padre porque es Padre del Hijo.

En el caso del cristianismo, el conocimiento de la verdad viene dado por la participación directa en esta realidad de la existencia.

¹⁵ Christoph SCHÖNBORN, *El ícono de Cristo. Una introducción teológica*, p. 250.

Por esta razón, aquello que define el comienzo del cristianismo no es el establecimiento de un conjunto de normas sino la aparición de la Iglesia, de un modo de vivir y conocer cuyo núcleo es justamente la comunión.

En el ámbito de la Iglesia toda la creación se da a conocer como un hecho relacional. El teólogo y filósofo griego Christos Giannarás describe del siguiente modo esta auténtica gnoseología de la relación:

Cada cosa que existe *se relaciona* conmigo, en virtud de una relación que se da, de entrada, a través de las energías naturales objetivas: la energía de la luz (que hace de los objetos *fenómenos*), o del sonido (que los hace audibles), o la energía que encuentra el tacto (y que hace los objetos tangibles); pero esta relación también se da a través de nuestra energía (acto) perceptiva subjetiva. La relación perceptual es el resultado de la respuesta *energética* del sujeto a la *energía* natural (de la luz, del sonido, etc.), concordancia de dos energías igualmente originales, aunque diferenciadas. Esta concordancia se constituye en *relación* en la medida en que la «impresión» natural da lugar a una función *significante*¹⁶.

Como subraya Giannarás, aquella atracción sensorial, aquella concordancia entre sujeto y objeto se constituye en relación sólo en la medida en que la impresión da lugar a una función significativa, es decir, sólo en la medida en que se «encarna» como lenguaje.

Sin embargo, para que la lengua funcione como encarnación debe funcionar «estéticamente», es decir, no puede desligarse de la esfera de la relación, no puede aislarse respecto a la experiencia, no puede abstraerse del contenido vivencial del que surgió. De lo contrario corre el riesgo de convertirse en una mera ilusión.

En este sentido, advierte Giannarás:

Por esto es difícil (quizá lo más difícil) que el hombre diferencie la experiencia de lo *real* respecto a las sustituciones psicológicas de la misma, que distinga lo real del deseo o de la convicción intelectual. Especialmente trabajoso para el hombre es salvaguardar la relación como *relación*: no tergiversarla convirtiéndola en sumisión, en empoderamiento, en privatización del segundo término (del opuesto) de la relación. Y dado que la lengua articula y da forma a las relaciones del hombre con la realidad, su ámbito delimita (por excelencia) el campo de batalla de la distinción de lo real respecto a la ilusión¹⁷.

La lengua plástica del ícono se conforma a partir de esta exigencia.

¹⁶ Christos GIANNARÁS, *Προτάσεις κριτικής οντολογίας*, Δόμος, Αθήνα, 1991, p. 17.

¹⁷ ID., *Το ρητό και το άρρητο*, Ίκαρος, Αθήνα, 1999, p. 21.

Es decir, en primer lugar, responde a la necesidad de significar, de dar cuerpo a la experiencia de comunión que se da en la Iglesia y, en segundo lugar, salvaguarda el carácter relacional de esta experiencia. Aquí estriba su carácter eminentemente estético.

Si observamos un ícono, nos llamarán la atención una serie de rarezas, sobre todo si lo comparamos con una pintura naturalista o con una fotografía. Se suele indicar como rasgo fundamental de los íconos la denominada «perspectiva invertida», es decir, el punto de fuga de la imagen no se encuentra al «interior» del cuadro generando una ilusión del espacio natural sino que se proyecta desde la superficie pictórica hacia el espacio del espectador.



Pintura de íconos.

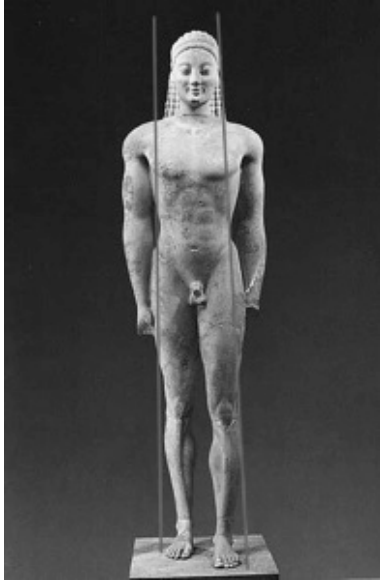


Pintura naturalista.

Sin embargo, en el ícono no se trata sencillamente de una inversión de la perspectiva naturalista. Si nos fijamos bien, además de proyectar los objetos hacia el espacio del espectador la perspectiva en el ícono es multifocal, es decir, no existe un solo punto de fuga como en el cuadro naturalista sino que cada objeto posee su propio punto de fuga.

Como pone de relieve el iconógrafo y teólogo griego Giorgos Kordis, la perspectiva en el ícono y en general todas las operaciones pictóricas que se observan en él, no se desarrollan como una simple contraposición a la pintura naturalista. En el ícono no se trata de llevar a cabo la representación de un mundo «espiritual» contrapuesto al mundo «natural», como se suele afirmar¹⁸.

¹⁸ Vid. Giorgos KORDIS, *Ανογτέμπερα με υποζωγράφιση*, Αρμός, Αθήνα, 2009, pp. 82-87.



Composición estática.



Composición dinámica o «esquema cruzado».

De hecho, esta apreciación limita peligrosamente con una postura iconoclasta, donde el mundo material representa un obstáculo para el conocimiento de Dios.

Como subraya Kordis, la perspectiva en el ícono no es una perspectiva invertida sino una perspectiva relacional (*σχετική προοπτική*), es decir, una operación plástica que apunta a poner en relación los objetos representados con los sentidos del espectador¹⁹. Para estos efectos, los iconógrafos bizantinos echan mano al principio plástico del ritmo, principio rector de toda la plástica de la Antigüedad griega.

El gran paso del arte de periodo clásico respecto al arte arcaico es justamente la sustitución de una composición estática, en una sola dirección (*ίσόρροπη*), por una composición dinámica, en dos direcciones (*άμφίρροπη*), denominado también «esquema cruzado»²⁰.

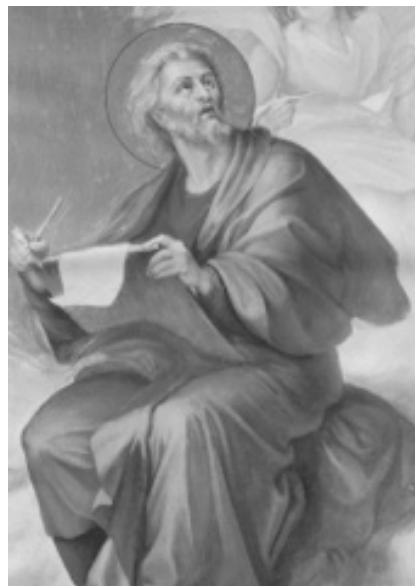
Los griegos a través del arte no buscaban simplemente reflejar la naturaleza sino sobre todo que la forma artística generara la sensación de lo vivo, dado que

¹⁹ Giorgos KORDIS, *Αυγοτέμπερα με υποζωγράφιση*, p. 124.

²⁰ Vid. Christos KAROUZOS, *Αρχαία τέχνη. Ομιλίες-Μελέτες*, Αθήνα: Ερμής, 2000 y Jerome POLLITT, *Art and experience in classical Greece*, University Press, Cambridge, 1972.



Sombra de color cálido (rojo).



Luz de color frío (azul)

«lo que más persuade a los hombres a través de la vista es aquello que parece vivo»²¹.

Para dar una solución plástica a este requerimiento los elementos de la composición se dispondrán de manera cruzada, de modo que no yazcan simplemente uno al lado del otro sino que funcionen como vectores de fuerza que se relacionan y dialogan entre sí, dando lugar a una forma equilibrada y dinámica a la vez.

Según Kordis, este principio plástico del «ritmo» será adoptado por los maestros bizantinos de manera natural, y lo emplearán no sólo para componer las formas sino también para referirlas al espectador²².

De esta manera, además de la composición general, podemos apreciar que el funcionamiento mismo de la línea, en cada detalle, responde a este «esquema cruzado». En el caso del rostro, esta operación se remarca contraponiendo la dirección de la mirada a la dirección en que se mueve la cabeza, lo que da la sensación de que la figura representada siempre está mirando al espectador, en cualquier punto que éste se sitúe.

²¹ «ὁ δὲ μάλιστα ψυχαγωγεῖ διὰ τῆς ὄψεως τοὺς ἀνθρώπους, τὸ ζωτικὸν φαίνεσθαι» ([Ξενοφ., Απομν. Γ' 10, 6] en Christos KAROUZOS, *Αρχαία τέχνη*. Ομιλίες-Μελέτες, p. 12).

²² Giorgos KORDIS, *Αυγοτέμπερα με υποζωγράφιση*, p. 154.

Por otro lado, si nos fijamos en el empleo del color, nos daremos cuenta de que en el ícono no funciona sólo tonalmente, no se limita a plasmar la dialéctica entre la luz y la sombra, como en el caso de un cuadro naturalista.

El uso del color en el ícono, además de modelar los volúmenes, persigue generar una vibración cromática, alternando capas de colores fríos y cálidos. Un claro ejemplo de este efecto son las balizas de las ambulancias, las cuales, con el fin de hacerse inmediatamente perceptibles, alternan una luz de color cálido –el rojo– con una luz de color frío –el azul–.

Como podemos apreciar, la lengua plástica del ícono presenta características muy concretas, que la distinguen de otros modos de pintar y cuyo principal objetivo es hacer de la forma representada una forma perceptible.

De esta manera, las operaciones plásticas que se observan en el ícono no buscan sólo imitar lo que vemos como tampoco persiguen simbolizar lo que no vemos. La razón de ser de esta lengua de la Iglesia no es puramente semiótica sino sobre todo estética, es decir, intenta hacer de la figura representada una figura en función de los sentidos del espectador.



Cristo y san Minás, ícono copto, s. VI.

Y esta razón eminentemente «estética» del ícono, a su vez, no se agota en un simple «esteticismo» sino que encuentra su sentido profundo en la naturaleza participativa del acontecimiento de la Encarnación, en el hecho de que Dios se hizo hombre para que el hombre se haga Dios.

En virtud de la Encarnación, pues, el conocimiento de la verdad se revela como un hecho relacional donde se hace imprescindible el dominio de lo sensible.

A partir de la Encarnación, en definitiva, el mundo del Espíritu y el mundo de la carne constituyen un *continuum* por el que el hombre transita libremente al encuentro del Dios de la vida.

4. «DEISIS» O PLEGARIA

Para finalizar, querría referirme brevemente a los íconos que me invitó a exponer el padre Fermín Labarga con ocasión del Simposio.

La verdad es que cuando se me ofreció la posibilidad de montar una pequeña exposición no disponía de suficiente material, dado que dentro de poco me mudaba y estaba desmontando mi taller.

Por otro lado, como no quería desaprovechar esta invitación, pensé en preparar un conjunto de íconos que, si bien no serían suficientes para una exposición, pudieran funcionar como una suerte de instalación en el espacio donde se situaran.

Así fue como se me ocurrió elaborar una «Deisis», un breve programa iconográfico muy frecuente no sólo en el arte bizantino, sino también en el arte románico y en el arte gótico.



«Deisis». Monasterio de Vatopedi, Monte Athos, s. XII-XIII.



Iconostasio de la Catedral de Moscú, s. XV.

La palabra griega «Deisis» (*Δέησις*) significa «plegaria» y se aplica a la composición iconográfica que representa a Cristo en majestad, acompañado de la Virgen María, la madre de Dios, y Juan el Bautista, también llamado el Precursor.

Esta versión resumida de la «Deisis» se suele situar en lugares de tránsito como el nártex, el vestíbulo situado a la entrada de las Iglesias, y representa la elevación de nuestra plegaria a Cristo, a través de la Virgen María y Juan Bautista.

Pero hay otras versiones de la «Deisis» que contemplan, además de las tres figuras centrales, al arcángel Gabriel y al arcángel Miguel, como también al santo patrono de la Iglesia y a los apóstoles.

En esta versión enriquecida de la «Deisis» o «gran Deisis», a la intercesión de la Virgen y Juan Bautista se suma todo el cuerpo místico de la Iglesia, y constituye el tema central del «iconostasio», la membrana que separa el altar del resto del espacio en las iglesias ortodoxas.

De esta manera, pensando en un formato lo más neutro posible de cara a la neutralidad de un espacio cualquiera, escogí un módulo cuadrado de 50 x 50 cm como unidad básica para elaborar las figuras que compondrían la «Deisis», situando en primer lugar los rostros de la Virgen, de Cristo y de Juan el Bautista en una franja horizontal.



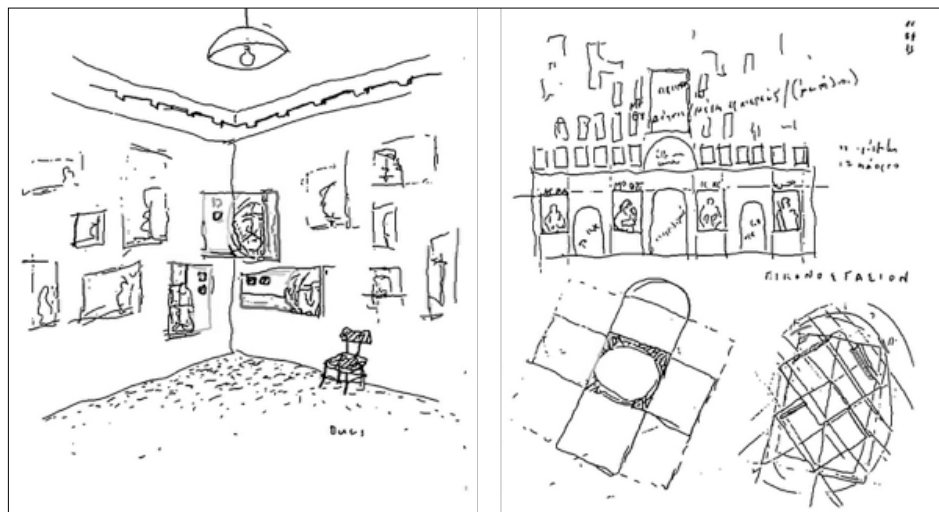
A continuación, dispuse verticalmente los íconos del arcángel Gabriel y el arcángel Miguel, el primero en la parte superior como mensajero de Dios, portador de la noticia de la Encarnación, y el segundo en la parte inferior como representante de la lucha contra el mal.



Finalmente, en los cuarteles de la cruz griega que conforman las imágenes anteriores, situé las figuras de los cuatro evangelistas, como presencia de la Iglesia histórica, testigos del acontecimiento de la Encarnación y difusores de la Buena Nueva por los cuatro puntos cardinales.

Con la disposición de estas nueve imágenes de manera cuadrangular, a su vez, quise reproducir el trazado elemental de las Iglesias ortodoxas, que consiste en una cruz simétrica que se inscribe dentro de un cuadrado.

En el centro de este trazado se encuentra la cúpula con la imagen del Pantocrátor, apoyada sobre cuatro pechinas donde justamente se suele representar las figuras de los cuatro evangelistas.



Como programa iconográfico, la «Deisis» presenta dos particularidades: por una parte, constituye una suerte de resumen de la iconografía de toda la Iglesia, dado que contempla los tres niveles en los que ésta se desarrolla, el nivel de la Encarnación, el nivel de los órdenes angélicos, y el nivel de la vida de la Iglesia. Por otro lado, el programa en cuestión define el espacio donde se sitúa como un lugar de oración pero también de tránsito.

En este sentido, el programa iconográfico de la «Deisis» me pareció perfecto ante la necesidad de presentar un conjunto de íconos que, si bien no alcanzarían a llenar una sala de exposiciones, pudieran hacerse cargo de la totalidad del espacio como una instalación de carácter litúrgico, que pudieran funcionar como una suerte de oración al paso.

FUENTES

- EUSEBIO DE CESAREA, *Historia ecclesiastica*, CPG 3495. PG 20, 45-906. Ed. E. Schwartz, *Eusebius Werke*, v. 2.1-3, Leipzig 1903-1909.
- JUAN DAMASCENO, *De imaginibus orationes I, II, III*. Ed. B. Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, v. 3, PTS 17, Berlin 1975.

BIBLIOGRAFÍA

- BALTHASAR, Hans Urs von, *Gloria I: la percepción de la forma*, Encuentro, Madrid, 1985.
- BELTING, Hans, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, 2009.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991.
- GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método I*, Sígueme, Salamanca, 1991.
- GIANNARÁS, Christos, *Προτάσεις κριτικής οντολογίας [Propuestas para una ontología crítica]* Δόμος, Αθήνα, 1991.
- *Το ρητό και το άρρητο [Lo decible y lo indecible]*, Ίκαρος, Αθήνα, 1999.
- JANERAS, Sebastián, *Introducción a la teología ortodoxa*, en González, Adolfo (dir.), *Las Iglesias Orientales*, BAC, Madrid, 2000, pp. 133-254.
- JUAN PABLO II, Carta Apostólica *Duodecimum Saeculum*, 4-XII-87, AAS 80, 1988, 241-252.
- Carta Apostólica *Orientalis Lumen*, 2-V-97, AAS 87, 1995, 745-774.
- KAROZOS, Christos, *Αρχαία τέχνη. Ομιλίες-Μελέτες [Arte antiguo. Conferencias-estudios]*, Ερμής, Αθήνα, 2000.
- KORDIS, Giorgos, *Αυγοτέμπερα με υποζωγράφιση [Temple al buevo con pintura de base]*, Αρμός, Αθήνα, 2009.

- MARION, Jean Luc, *El cruce de lo visible*, Ellago, Castellón, 2006.
- POLLITT, Jerome, *Art and experience in classical Greece*, University Press, Cambridge, 1972.
- USPENSKY, Leonidas, *La teología del icono*, Sígueme, Salamanca, 2013.
- SCHÖNBORN, Christoph, *El ícono de Cristo. Una introducción teológica*, Encuentro, Madrid, 1999.
- ΖΙΖΙΟΥΛΑΣ, Ioannis, *Ελληνισμός και Χριστιανισμός: η συνάντηση των δύο κόσμων. Ο Ελληνισμός στις ιστορικές καταβολές του Χριστιανισμού [Helenismo y Cristianismo: el encuentro de dos mundos. El Helenismo en el desarrollo histórico del cristianismo]*, en ΠΑΡΑΡΡΙΓÓΠΟΥΛΟΣ, Konstantinos (ed.), *Ιστορία του ελληνικού έθνους. Ελληνισμός και Ρώμη*, τόμος ΣΤ', pp. 519-559, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1976.

