

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

“SURGIMIENTO DE LA ICONOGRAFÍA BIZANTINA Y ELEMENTOS TEOLÓGICOS”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN TEOLOGIA Y MUNDO CONTEMPORANEO.

P r e s e n t a

ROSA ELENA VERONICA QUESNEL NIETO

Director: Dr. Ángel Francisco Méndez Montoya

Lectores: Dr. Gonzalo Balderas Vega

Dra. María Luisa Durán y Casahonda Torack

México, D.F.

2015

À toi... et à ces trente cinq ans de vie et de folies, pour la façon dont tu a d'être moi et d'être à moi. À toi... merci pour tout ton temps qu'est devenue le mien et pour mes rêves devenues les tiens. Pour les aventures partagées et tes sourires à la vie et à moi.

AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos más profundos a mi Mamá. RIP. Su ejemplo fue mi mejor guía para lograr lo que me propusiera en la vida.

A mi profesora y amiga Bárbara Andrade. RIP. Su comprensión de la teología fue tan liberadora.

A Geneviève Gouverneur, quien me descubrió el mundo de la iconografía y me ayudó a dar mis primeros pasos en el arte del icono.

A Giles Wisseman, por la técnica tan espléndida que amablemente comparte en sus clases de pintura.

Gracias al Dr. Ángel Fernando Méndez Montoya, por su guía, su paciencia y generosidad con su tiempo para realizar este trabajo.

Gracias al Dr. Gonzalo Balderas Vega, cuya agudeza intelectual, trabajos y críticas enriquecieron ampliamente el contenido de este trabajo.

Gracias a la Dra. María Luisa Durán y Casahonda Torack por su gentileza al aceptar leer este trabajo y criticarlo tan positivamente.

Gracias al Dr. José de Jesús Legorreta por su infinita motivación y apoyo.

A todos mis profesores de la Universidad Iberoamericana, gracias por la riqueza de sus aportaciones y su empeño en cada una de las clases. Gracias a mis compañeros, porque sus dudas y comentarios enriquecieron mucho cada clase. Gracias a Lolita, porque cada uno de sus favores hacen más fácil el camino administrativo de la Ibero.

Me siento muy bendecida, gracias a todos ustedes este trabajo fue posible.

Muchas Gracias.

ÍNDICE

Introducción Pag. 3

Capítulo I. Dimensión histórica y estética en la iconografía bizantina

A. Apuntes históricos Pag. 12
A.1. El Mundo greco-romano Pag. 12
A.2. El mundo Judío Pag. 14

B. Génesis de la iconografía bizantina Pag. 16
B.1. Algunos datos históricos Pag. 18
B.2. Época pre-iconoclasta Pag. 23
B.3. Época iconoclasta Pag. 28

C. El lenguaje bizantino Pag. 33
C.1. Iconografía Rusa Pag. 38
C.2. Elementos estéticos en la iconografía bizantina Pag. 42
a) Elementos técnicos Pag. 43
b) Estructura y dibujo Pag. 44
c) Perspectiva y fondos Pag. 46
C. 3. Lenguaje simbólico Pag. 47
a) La paleta del artista bizantino Pag. 51
b) Colores básicos del icono Pag. 53

Conclusiones del Capítulo I Pag. 56

Capítulo II. Teología-imagen en diálogo desde la fenomenología

A. Teología en imagen Pag. 58
A. 1. Arte y filosofía Pag. 62
A. 2. Arte y teología Pag. 62

B. Fenomenología Pag. 69
B.1. El Método Fenomenológico Pag. 70

C. Fenomenología y arte en Jean-Luc Marion Pag. 71
C.1. El ídolo y el icono Pag. 71
a) El ídolo Pag. 71
b) el icono Pag. 72
C. 2. La fenomenología y el icono Pag. 74
C. 3. Iconografía, una experiencia con lo divino Pag. 75

Conclusiones del Capítulo II Pag. 79

Capítulo III. El icono, sagrario de la presencia

A. Teología del arte	Pag. 81
A. 1. Arte sagrado, arte religioso y arte cristiano	Pag. 83
A. 2. Una teología de la belleza	Pag. 86
A. 3. Teología de la luz en Pseudo Dionisio	Pag. 89
a) La luz como color	Pag. 95
b) Luz, un código de lo sagrado.....	Pag. 98
B. Teología de la imagen en el icono bizantino	Pag. 100
B. 1. Elementos teológicos en la iconografía bizantina	Pag. 106
B. 2. Iconos no hechos de mano del hombre	Pag. 108
C. El signo, el símbolo y la divinidad desde lo sagrado	Pag. 110
C. 1. El signo	Pag. 110
C. 2. El símbolo	Pag. 110
C. 3. Lo sagrado y Lo divino	Pag. 111
C. 4. Iconografía, una fenomenología del artista inmerso en lo sagrado.....	Pag. 113
Conclusiones del Capítulo III	Pag. 117
Conclusiones	Pag. 119
Anexo 1. Carta de Plinio al Emperador Trajano	Pag. 122
Anexo 2. Carta apócrifa de Gregorio El Grande al ermita Secundinus	Pag. 123
Anexo 3. Carta de Juan Pablo II a los Artistas.....	Pag. 124
Anexo 4. El Archeiropoietos o Mandylion de Edessa.....	Pag. 136
4.1. Historia de Jesús y el Rey Abgar, texto Siriaco	Pag. 137
4.2. Historia de Jesús y el Rey Abgar, texto Etiope.....	Pag. 139
Anexo 5. Arquetipos iconográficos de La Virgen María	Pag. 141
Bibliografía	Pag. 148

INTRODUCCIÓN

*Quisiera conocer los pensamientos
de Dios, lo demás, son detalles...*
Alberto Einstein

Las religiones han estado en el corazón de las culturas como una experiencia cósmica que ha dado significado a la existencia y al proceso de desarrollo del ser humano. Las religiones son el cáliz que contiene los valores humanos y sagrados cuyos principios modelaron diferentes culturas. En el ámbito de las religiones, la presencia de las imágenes religiosas han acompañado a la humanidad a todo lo largo de su historia. Cada religión contiene un corpus filosófico que otorga un sentido al ser, al mismo tiempo recurre a un corpus teológico, con el cual, poder explicar fenómenos físicos y metafísicos frente a los cuales el límite del conocimiento humano llega a sus fronteras y ya no da para más. La ciencia que intenta explicar racionalmente lo que es la religión y cómo se experimenta, se agota en un punto, a pesar de su intento racional de poder explicar casi todo. El saber ha sido una construcción del hombre, por lo tanto, también está limitado como el hombre. La humanidad ha descubierto los saberes ante los retos de la vida haciendo avanzar la ciencia, pero al tiempo que sigue descubriendo tanto, sigue haciéndose conciente de todo lo que le falta por descubrir así como de sus propias limitaciones, especialmente, en lo referente a lo espiritual y a lo religioso.

Con respecto a las imágenes, algunas religiones son conocidas como anicónicas, es decir, no aceptan imágenes para su culto. Desde la antigüedad, entre los judíos, algunos versículos de la Torah ya prohibían hacer representaciones de Dios, ver Ex 20,4 y Deut 5,8 dice el Señor “ No haréis escultura ni imagen alguna, ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra”; En Ex 20, 23 dice el Señor “No haréis junto a mi Dioses de plata, ni os haréis dioses de oro”; en Deut 27,15 dice “Maldito el hombre que haga un ídolo esculpido o fundido...”. Cabe hacer notar que la interdicción en Éxodo es un poco confusa, porque dice ‘junto a mi’ lo cual hace presuponer que ahí había algo que si representaba a Dios. Por otro lado, otras citas como Ez 40,2-4; 41,18; 1R 6,23; 29-10 y Ex 25, 18-22 podemos saber que sí se decoraron recintos sagrados en Israel, el Arca de la Alianza misma, y que incluso esto fue por mandato de Dios. Pero nunca por el culto. En los tiempos del Antiguo Testamento entre los judíos ya se reconocía a un Dios único que tan sólo era ‘audible’ más no ‘visible’ por lo cual, en el mundo hebreo veterotestamentario se consideraba que ninguna imagen ni debía, ni podía, representar a Dios, pues siendo Dios un Ser intangible, representarlo de alguna manera equivaldría a idolatría. Estas raíces del cristianismo son importantes de resaltar, para comprender el contexto en el que el arte del icono surgió.

Durante los primeros trescientos años del cristianismo la imaginería cristiana era simbólica, evocaba, sugería, ilustraba, pero no se veneraba como se veneraba la Palabra. Esta época se conoce como Paleocristiana. Con la conversión de Constantino al cristianismo, la fundación de Constantinopla y una vez que el cristianismo pasó a ser la religión del Imperio, se desarrolló un arte cristiano cuyo “universo simbólico hunde sus raíces en el aniconismo”¹ tanto de la religión Judía como en la concepción de la religión durante el periodo Paleocristiano, por lo que los artistas carecían de referentes para pintar o para saber cómo poder representar a Dios, de alguna manera. Sin

¹ Balderas Vega, Gonzalo, *Cristianismo, Sociedad y cultura en la Edad Media. Una visión contextual*. P y V, México, 2008. p. 17.

embargo, el análisis teológico hecho por teólogos bizantinos, que algunos de ellos se reconocen como Padres de la Iglesia, finalmente produjo una ruptura franca con respecto a la interpretación que se tenía acerca de la presencia de las imágenes de Dios para el culto, en el Antiguo Testamento.

El discernimiento acerca de la “Encarnación” de Dios en Jesucristo fue medular; arrojó una luz nueva que alumbró el camino de los teólogos cristianos que consideraron posible representar al Verbo encarnado, quien al tomar la forma y la naturaleza humana, posee un rostro digno de ser difundido y venerado de la misma manera como se difundía y se veneraba su Palabra expresada en las Sagradas Escrituras. Así los iconos, como se nombró a estas imágenes en Bizancio, podían ser venerados dentro de su contexto litúrgico, público, como en lo privado; con lo cual quedaron para siempre vinculados al dogma y a la liturgia al expresar la fe de la Iglesia.

Los iconos se convirtieron en la Biblia de los pobres. La Biblia hecha imagen para los iletrados, quienes por medio de las imágenes pudieron tener acceso a los misterios de Dios. Las figuras Bíblicas del Antiguo Testamento fueron retomadas plásticamente por los cristianos, quienes pudieron enriquecer toda su iconografía añadiendo las figuras del Nuevo Testamento². La centralidad estuvo en la representación del dogma de Cristo. El icono de Cristo, por ejemplo, proclama “quien es Él”; nos dice que “Él es Jesucristo”; “Él es Dios hecho hombre”. Y María, es la Theotokos, la madre de Dios. Por medio del dogma y la liturgia el arte del icono nace como un “sacramento” por medio del cual Dios se comunica por eso “los iconos siguen hablando hoy al corazón de los creyente (esto es, porque) en el plan teológico... el pasado el presente y el futuro se relativizan”³. Dios comunica su intención para la humanidad (la deificación de los hombres en Jesucristo, idea central de la ortodoxia). En un icono los hombres se encuentran con Dios y Dios comunica su gracia. Por esta razón es que el Icono no es una obra de arte, no es obra de un pintor, ni está inventada, ni contiene la subjetividad del pintor. El icono es obra del espíritu humano que manifiesta su fe, la fe de la Iglesia que se celebra en la liturgia, en ello radica el hecho de que el lugar del icono no es en un museo puesto que sacado de su contexto, el de la liturgia, el icono se desnaturaliza, pierde su esencia, por lo tanto su belleza en la verdad.

Las diferentes opiniones sobre este tema han polarizado corrientes de pensamiento dentro y fuera de la iglesia cristiana, hasta nuestros días. Desde los conflictos iconoclastas en la Edad Media pasando por La Reforma, donde Lutero no descartó la imagen de Cristo sino que aceptó que era útil para la oración, sin embargo Calvino retomó los argumentos iconoclastas y los aplicó totalmente. Discutir esto, no es el tema de este trabajo, simplemente señalar que con el tiempo se fueron creando formas diferentes de entender y de vivir la religión. Desde el cristianismo medieval, algunos grupos se separaron y formaron su propia Iglesia, como fue el caso de Armenia, o de Egipto que al separarse de Bizancio, conformó su propia religión, la religión copta, la cual contiene igualmente una iconografía muy particular, pero siempre fiel al Dogma y a la Tradición, bíblicas. “La Tradición es el río vivo”⁴ dice Benedicto XVI, viene de una vida nueva cuyos orígenes surgen desde Cristo hasta nosotros; así mismo, nos introduce en la historia de la relación de Dios con la humanidad; la presencia de sus orígenes,

² Cfr. *Ibidem*, p.18.

³ Benedicto XVI, *Los Padres de la Iglesia*, Colección Raíces de la FE, Ed. Ciudad Nueva, Madrid, 2010. pp. 47,62.

⁴ *Ibidem*, p. 147

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

siempre actual, nos encauza hacia el “puerto de la eternidad”⁵. Por ello, el icono es siempre Cristo-céntrico, al igual que sucede con la Tradición, pues una vez que se comprende el mensaje y el valor de la Encarnación, se comprende el valor de la imagen de ese rostro en un icono; el binomio Encarnación-icono es inseparable.

El criterio de belleza en un icono, ve y va más allá de lo puramente estético. La belleza en un icono es la ‘verdad’ que representa y es lo que la teología bizantina intentó imprimirle. Este fundamento ortodoxo es tal que equivale a la aceptación de la verdad en las Sagradas Escrituras. Eso mismo lo hace ser diferente a un retrato pintado así como de verlo como una obra de arte. Por esta razón, para los cristianos ortodoxos, aceptar esta presencia y venerar estas imágenes es un dogma de fe. Es más, para la Iglesia ortodoxa, inventar imágenes es tanto como mentir, dicen que se miente tanto con la palabra como con la vista, esto equivaldría a considerar que si se careciera de una Biblia como referente de La Palabra de Dios escrita, cada uno podría inventarse su propio discurso. Así de apegada está la ‘Imagen de Dios hecho hombre’ en un icono como está la ‘Palabra de Dios’ en la Biblia. Para los cristianos de la Edad Media la iglesia fue considerada Casa de Dios, por lo cual fue revestida con toda una simbología que desde su estructura arquitectónica edifica un ambiente que llamamos sagrado, por ser destinado a contener la presencia de Dios de alguna manera sea ésta Su Palabra o Su Imagen. Y es precisamente a esa presencia a la que se le rinde culto, como veremos en este trabajo. Incluso San Gregorio el Grande comprendía bien lo que expresó al decir que la gente venera las imágenes más no los libros. Juan Damasceno, otro de Los Padres de la Iglesia y cuyo pensamiento fue trascendental para la iconografía “fue, además, uno de los primeros en distinguir en el culto público y privado de los cristianos, entre la adoración (*latreia*) y la veneración (*proskynesis*)”⁶ otorgando el honor de la primera sólo a Dios y la segunda a la imagen que le representa.



Todo fue parte de un proceso que se fue afinando hasta lograr imprimir en las imágenes sagradas bizantinas un significado particular que logra hablar a los fieles cristianos diciéndoles frente a quien están. Por eso se habla de iconografía o sea escritura de un icono, que gracias a toda la simbología que lo reviste y que es ampliamente conocida por los fieles ortodoxos; un icono puede leerse, puede entenderse y se puede saber quien está representado. Porque decir que Dios está en todo implica que cada parte de

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁷ Galerie Banzard, inauguración de una exposición de iconos. La autora del icono de *La Natividad* junto a su trabajo, Paris, Dic. 2012

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

su creación representa un rasgo de él mismo, de sus potencias, de su Ser, como serían su misericordia, su bondad, su poder, su fuerza, su sabiduría, su belleza, su inteligencia, su santidad, su riqueza, entre muchas otras cualidades más, que nuestras limitaciones humanas nos impiden poder reconocer. Entonces, debe existir una teología que nos hable de todo esto y que relacione a Dios con este arte, con la luz y el color que en este caso, permite hacer un acercamiento a la comprensión del carácter sagrado de una imagen.



Esta idea de profundizar en la teología que compone a un icono motivó mucho este trabajo. Porque de entrada, cuando descubrí el mundo de la iconografía y me adentré un poco en la espiritualidad ortodoxa para poder pintarlos, presentí que había ‘algo’ diferente a lo que los occidentales conocíamos. Después, fui descubriendo sus cánones producto de una reflexión teológica profunda y un estilo diseñado de una manera muy inteligente, original, conocido como arte bizantino fuertemente enraizado en la Tradición y el Dogma de la Iglesia cristiana bizantina presentes en sus propias expresiones litúrgicas. Con lo que fui deduciendo que todo esto, en su conjunto, es aquello que les confiere tanto poder y gran estabilidad en el tiempo. Un icono de hoy es igual al de hace más de mil años; sigue transmitiendo el mismo mensaje, el mismo sentimiento místico, la misma emoción. “Los iconos siguen hablando hoy al corazón de los creyentes; no son cosa del pasado”⁹ nos dice Benedicto XVI, puesto que la herencia cultural no muere, sino que sigue viva y presente mientras la fe siga viva. Esto es precisamente lo que intentaré demostrar a lo largo de este trabajo, lo cual ayudará a responder, a cuestiones tales como: Qué es un icono y qué se sacraliza. Qué significado teológico contiene y cómo se interpreta. Qué tipo de presencia es y qué nos dice. Qué evoca su lenguaje simbólico para la espiritualidad de la religión ortodoxa, entre otras.

Lo anterior sólo puede entenderse y explicarse desde el pensamiento de teólogos bizantinos como Dionisio y Juan de Damasco, que nos hablan desde el contexto en el que vivieron y participando en la edificación teológica de estas imágenes, así como haciéndolos dialogar con teólogos modernos como Egon Sendler, León Ouspensky y Sergius Bulgakov especialmente, porque todos ellos son parte del mismo universo ortodoxo. Otra aportación importante para este trabajo es la de Fray Gonzalo Balderas O.P., tanto en el plano histórico como en el teológico, por su profunda sensibilidad y

⁸ Galerie Banzard, inauguración de una exposición de iconos en París, Dic. 2012. La autora de esta Tesis con el P. Egon Sendler, autor del libro, *L'ICONE. Image de l'invisible*.

⁹ *Ibidem*, p. 47.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

compresión que tiene de la dimensión cósmica del icono, que habla de la fe de la Iglesia y a la fe de los hombres de ayer y de hoy; habla a niños, jóvenes y adultos; habla a hombres y mujeres por igual; a ricos y pobres; a gente altamente educada como al hombre iletrado; como comprenderemos desde el pensamiento de Dionisio (S.VI) cuya teología cósmica es eclesial y litúrgica al igual que profundamente personal¹⁰; Dionisio logró transformar “la imagen politeísta en un elogio del Creador y de su criatura (...) en una alabanza cósmica (...) en un elogio de Dios”¹¹ uniendo a todas su criaturas bajo el mismo lenguaje de la liturgia, expresa Benedicto XVI.



Mapa del Imperio Bizantino con el icono del Emperador Constantino y Sta. Elena, su madre.
Un corte arquitectónico de la catedral de Sta. Sofía, en Constantinopla (hoy Estambul).

Para ello, en el primer capítulo se hace un breve acercamiento a la historia del icono que nos dice: cómo, dónde y por qué surgió este arte. Debido a la amplitud y riqueza de la cultura bizantina es una tarea que obliga reducir su universo y concentrarnos en determinados momentos de su historia. Pues si consideramos su amplitud geográfica, ocupa la parte de la cuenca del mediterráneo oriental, desde Oriente Medio hasta Italia; de Egipto y Etiopía hasta los países del Cáucaso y Rusia. En todo ese espacio floreció la pintura del icono y en cada lugar tuvo sus peculiaridades. Por otro lado, la amplitud de tiempo que abarca el poderío de este Imperio, desde que fue fundado por Constantino (330) con el nombre de Constantinopla para convertirse en un Imperio poderoso, que duraría más de mil años (1453). Por lo tanto, la idea es más bien ubicar el contexto, en ese tiempo y espacio, en el que nació y se desarrolló este arte del icono, así como la identificación de la élite intelectual-teológica que le dieron forma y contenido teológico a este arte en el antiguo Bizancio.

Una vez que Constantino se hizo emperador (306-337) junto al emperador Licinius (308-324) su cuñado, firmó el Edicto de Milán (313) que estableció la libertad de culto con lo que el cristianismo dejó de ser una religión perseguida. Más tarde Constantinopla fue convertida en la capital del Imperio Romano de Oriente (395) el cristianismo pasaría a ser una religión de Estado, esto es, que todo lo concerniente a las decisiones del cristianismo pasaron a ser asuntos de Estado. Fue así que desde la cúpula del poder Imperial se habrían de tomar todas las decisiones con respecto a la iconografía durante los siglos venideros. En los primeros siglos, el proceso de la creación artística de la iconografía y su fundamentación teológica, tuvo momentos gloriosos como en la época de Justiniano (527-565). Otro momento notable es el conocido como el “Renacimiento Macedonio” posterior al triunfo de la ortodoxia, a partir de Basilio I (867-886) una vez que logró matar al Emperador Miguel III, inició la dinastía macedónica cuya expansión y

¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

¹¹ *Ibidem*, p. 37.

poderío colocó a su imperio en la mayor potencia de Europa en ese momento. El reinado de Basilio II, es el tiempo en el que la Rus' de Kiev se cristianizó con el bautizo de Iván el Terrible (988) y la iconografía tuvo su gran expansión hacia pueblo Ruso que pasó a ser el pueblo directamente heredero del arte del icono y de “la conciencia apostólica (...) reflejo histórico de Bizancio más claramente perceptible (en) esta rica cultura eslava”¹² al día de hoy.

Todas las decisiones acerca de qué pintar y cómo hacerlo, se fueron tomando en los diferentes concilios que para los iconos, los más importantes fueron el primer Concilio Ecuménico convocando por Constantino, en Nicea (325) que sirvió como base para el desarrollo de la iconografía al afirmar en el Credo de Nicea que el Hijo era consubstancial al Padre y era su imagen perfecta; al mismo tiempo, era hombre por la Encarnación, por lo cual podía ser representado. El Concilio de Laodicea (343) que buscó la depuración de elementos que componían el culto y por consecuencia las imágenes. El Concilio de Efeso (431) que estableció las dos naturalezas de Cristo en una sola Persona y no en dos. El Concilio de Calcedonia (451) determinó la unión hipostática de las dos naturalezas en Jesucristo. El Concilio in Trullo (680) o quini-sexto incluyó tres cánones expresamente para la iconografía. El Concilio de Nicea II (787) presentó la justificación teológica más importante para la veneración de las imágenes con los escritos de Juan Damasceno. El Concilio en Constantinopla (842) proclamó concluida la crisis iconoclasta. El 8º Concilio Ecuménico de Constantinopla (869/870) manda honrar y venerar las imágenes de nuestro Señor Jesucristo como los libros de los santos Evangelios.

Por otro lado, también hubo momentos muy difíciles que en la tradición ortodoxa se conocen como de “purificación” durante el periodo iconoclasta (726-843) con algunos intervalos, que concluyó con el llamado “Triunfo de la Ortodoxia” (843) bajo la regencia de la emperatriz bizantina Teodosia. Los conflictos que enfrentaron ambos bandos en el fondo pretendían por un lado, preservar al pueblo creyente de la idolatría pero sobre todo fue bajo la constante presión de la comunidad judía y mayormente de la musulmana; por lo que la Iglesia ortodoxa tuvo que justificar “teológicamente” la presencia de los iconos tanto en la liturgia como en la devoción particular. Los pensadores y teólogos bizantinos encontraron en el Nuevo Testamento la justificación de los iconos de Cristo en la Iglesia, al sostener que Cristo es la imagen visible del Dios invisible, por lo tanto todo lo visible se puede representar.

Una parte de la élite bizantina, conformó al grupo de teólogos que daría con el tiempo el sustento teológico en todas las aristas posibles, a la religión cristiana en Bizancio. De ese trabajo intelectual, se beneficiaría gran parte del arte sacro en el que se incluye la iconografía bizantina, objeto de estudio de este trabajo. Pero por supuesto este arte incluyó otras bellas artes tales como la arquitectura por ejemplo, cuyo sostén teológico sería heredado posteriormente por arquitectos como Sinan (Mimar Sinan) un cristiano convertido al Islam, cuyo genio posiblemente fue la influencia más grande para arquitectos posteriores a él, en el mundo musulmán. Tan grande fue en su tiempo como pudo serlo Miguel Ángel en Occidente y posiblemente, aún más. El arquitecto Sinan diseñó una gran cantidad de obras arquitectónicas. Para el diseño de sus hermosas mezquitas, retomó parte del pensamiento teológico bizantino creando posteriormente una teología propia al Islam, que más tarde sería modelo para otras mezquitas, aún por venir. El decía “...vi los monumentos y las grandes ruinas antiguas. De cada edificio,

¹² Balderas, *Op. cit.* p. 159.

aprendí algo”¹³ su obra inspiraría incluso uno de los monumentos más hermosos que existen en el mundo, el famoso Taj-Mahal, en la India. Este tema es igualmente apasionante, amplio y poderoso, que puede ser argumento para otra tesis; tengo que dejarlo de lado. Lo que si se hará, es una introducción a la historia del surgimiento de la iconografía en Rusia, por ser la heredera directa del arte del icono de la cultura bizantina, una vez que ésta quedara fragmentada bajo el Imperio de los Turcos-otomanos (1204).

El material que tuve a mi alcance para realizar este trabajo, ha surgido a partir de los talleres de iconografía a los que he asistido en Grecia y Paris, dentro de los cuales, mis cuadernos de apuntes han sido de gran valor. Así como el material literario recibido en los cursos de teología de la maestría. En especial para mi tema, el material del semestre de intercambio que hice en el Instituto Superior de Teología del Arte, del Instituto Católico de Paris, tanto en las cátedras como en conferencias¹⁴ ha sido de gran valor. Al igual, investigué en medios electrónicos, libros y textos de autores que escriben sobre la historia de la iconografía como Eva Haustein-Bartsch, Gonzalo Balderas, Egon Sendler, Alain Desreumaux, Olga Medvedkova, al igual que autores que escriben desde otro enfoque, el de la historia del arte como André Gravar, Cyril Mango. Desde este enfoque histórico hay variedad de autores que tratan el arte y que son una fuente sólida, que facilitan la ubicación del contexto del icono facilitando hacer una breve exposición de este tema.

El capítulo 2, inicia introduciendo algunos conceptos fenomenológicos que ayudarán a manejar el enfoque de este trabajo para comprender fácilmente su terminología. Conceptos tales como fenomenología, experiencia, intencionalidad, paradoja, perspectiva, entre otros. Servirá como horizonte de referencia, el panorama filosófico de la fenomenología husserliana retomado por Jean Luc Marion. Su propuesta permite un acercamiento a las experiencias personales, a su interpretación y exposición filosófica; estas cuestiones se vinculan en este capítulo con los procesos creativos del artista del icono, permitiendo indagar aquello que quedó estampado en su mente tras una experiencia y que posibilita su expresión. Esto es debido a que dichos procesos, parten desde los micro-fundamentos personales de una experiencia para posteriormente convertirse en creaciones con valor universal, en este caso, válidas tanto en el mundo del dogma cristiano como en el de la Tradición y la liturgia de la Iglesia. En este ámbito, esta teoría tiene el poder de generalización. Por esta razón, se va a incorporar una reflexión de la propuesta fenomenológica de Jean Luc Marion, desde su obra *La croisée du visible* y muy especialmente de su obra *Dieu sans l'être*, en el apartado del *idolo y el icono*, que serán sostén desde una perspectiva filosófica, de este trabajo, por ser afín al tema de teología e imagen.

Debido a que la intención de este trabajo es hacer dialogar la teología con la imagen y no presentarla como obra de arte, el sólo enfoque filosófico desde la estética enfrenta limitantes. Como fue preciso acudir a autores cuyo pensamiento estuvo presente en los inicios de la iconografía, como fue el pensamiento de pseudo-Dionisio, su argumento anagógico por ejemplo, puede ser explicado más fácilmente desde la fenomenología que desde la estética. Pues la primera permite entender la forma en la que impacta una experiencia mística como es la meditación o el arrobamiento, al relacionarla con la “Intención” cuando en la vida llega el momento de una búsqueda de sentido y los

¹³ <https://unmundodeluz.wordpress.com/2012/03/11/sinan-el-arquitecto-del-imperio-otomano/> Febrero 2015.

¹⁴ Journée d'Études “*Lumières de l'Antiquité*”, I. S.T.A., Instituto Católico de Paris, 8 de Abril de 2011.

hombres encuentran una verdad que les sirve como guía, como fuerza, capaz de armonizar el sentido de su vida personal con la del Otro (como concluye Nemo acerca del autor del Libro de Job).

Esto es, al comprender y mantener una relación estrecha entre la Intención del Otro y del otro, de ese otro que me incluye a "mí", esa relación se convierte en un manantial de sentido para mantener el equilibrio entre la mutua complementariedad del ser humano 'emocional y racional' al mismo tiempo, articulando y armonizando el carácter diferente de ambos aspectos de su ser, por lo tanto, esto se explica más bien desde la fenomenología. Una imagen material como es un icono, al estar revestido de toda una simbología, evoca una realidad otra, una realidad inmaterial, que permite al espíritu elevarse a su creador (evocado desde la materialidad de un icono). Vista desde una intencionalidad, esa realidad icónica sale de su mundo sagrado y se introduce en la esfera humana, hasta el microcosmos ubicado al interior del pintor de iconos y/o del creyente. Este enfoque, desde una experiencia fenomenológica en el arte del icono, abre el espacio para un diálogo teología-imagen constituyendo siempre una oportunidad de abrirnos a la novedad de una experiencia cósmica, en la dimensión epifánica de la imagen, que nos habla de Dios y nos permite al igual hablar con Dios.

Pues si bien, especialmente en el mundo ortodoxo, abunda literatura que vincula al icono con su mundo histórico, artístico e incluso espiritual, me parece que visto desde una perspectiva fenomenológica del artista que habla, este trabajo es innovador y su bibliografía escasa, por eso uno de los objetivos de este trabajo es contribuir a superar, en parte, ese vacío de trabajos académicos en la teología. Por eso mismo, se incluirá un breve apartado explicando, desde mi experiencia, como pintora en relación con ese mundo sagrado de la iconografía, los procesos que implica lograr una imagen: desde la preparación del soporte, el dibujo que delimita al personaje y lo vincula con la santidad del santo y mucho más. Como el uso de la simbología que esclarece y hace comprensible a la razón a quien, o aquello, que representa. Pues nada se dejó a la imaginación o al capricho del pintor. Nada. Todo fue construido con una intención. Para que esto fuera así, se tenía que aprender de maestros y de textos, todo lo relativo a su 'escritura'. Entre todo esto, había algunos 'secretos' de las técnicas usadas, que se heredarían de padres a hijos en talleres, o de escuelas en monasterios, al igual que algunos dibujos y diseños que dan cierta particularidad a una época, o a una región determinada; pero siempre, todos, con apego al dogma y a la liturgia.

El capítulo 3, analiza el icono desde su dimensión teológica, que básicamente es lo medular de este trabajo: desatacar los elementos teológicos que fundamentaron al icono y que han perdurado a través de tantos siglos. Estos elementos teológicos encierran toda la riqueza y el poder de estas imágenes del cristianismo oriental y que al día de hoy en Rusia, en especial, han logrado sobrevivir pasando incluso por una prueba más, en la URSS atea.

La teología parte desde la consideración de las interdicciones en el Antiguo Testamento (Ex 20,4. Dt 5,8) discerniendo que tales prohibiciones se hicieron con el fin de preservar a los hombres de crearse una imagen de Dios diferente a la de Jesucristo. Rescatando luego la teología de la luz que pasa por el pensamiento de pseudo-Dionisio, derivado de su tratado sobre la jerarquía celestial y la terrestre, lo cual permitió construir seres de luz, que emanan luz propia, que iluminan al creyente en sus momentos de oración, de meditación y de encuentro con su creador y consigo mismo. El manejo de ese tipo de luz aleja a estas imágenes de tener que reflejar los contrastes de luces-sombras de la

luz natural. Él pensamiento de Dionisio se ha asociado al pensamiento de Platón, que se pregunta en su obra *La República* (Libro VI, 508c) como poder definir el bien siendo abstracto, por lo que recurre a la analogía del sol, de la luz y de la vista; esta analogía fue retomada por el neo-platonismo, al igual que por judíos helenistas y cristianos¹⁵ como veremos.

El pensamiento de Dionisio junto a la teología de la imagen de Juan Damasceno, que se ancla profundamente en la Encarnación, así como su propuesta de que la “gracia divina... es dada a la materia (de la que están hechas las imágenes) por la apelación de las personas representadas”¹⁶ todo ello compone el andamiaje que hizo posible armar, comprender y transitar por el lenguaje simbólico del icono, el cual posibilita al creyente una experiencia mística, incluso de éxtasis, en su presencia. Para Juan de Damasco, “a causa de la encarnación, la materia aparece como divinizada, es considerada morada de Dios (...) cuya gloria resplandece en el rostro humano de Cristo”¹⁷. Para hacer presente una realidad diferente a la de este mundo, se puede apreciar que un icono no sigue por ejemplo las leyes naturales, como veremos más en detalle, ni contiene la subjetividad del artista, ni sus sentimientos, sino su ‘intención’ que es expresar humildemente y de una manera ‘anónima’ la fe de su comunidad. Veremos cómo se consigue lograr que los iconos se presenten como imágenes inmateriales, atemporales y sagradas; por qué se vincula un personaje a determinados colores y qué comunican estos últimos. Y mucho más, que trataremos en detalle, en su debido apartado.

Esto anterior se explicará utilizando las mismas fuentes que en el Capítulo uno y el apoyo de una teología de la imagen, que se expone desde los Padres de la Iglesia hasta escritores más actuales de este tema, cuyo pensamiento es importante destacar en este trabajo como son los teólogos Hans Urs Von Balthasar y su obra *La Gloria del Señor*; Léonide Oupensky, *Theologie de l'icône*; Egon Sedler, *L'icône, Image de l'invisible*; Michel Quenot, *Les chefs de l'icône*; Benedicto XVI y los Padres de la Iglesia; el filósofo Francois Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, entre otros, ya que este grupo de teólogos-filósofos, escriben en la misma línea que une “belleza con verdad”. Así mismo, las dimensiones del análisis teológico permiten hacer un acercamiento a qué entender por teología del arte. Discernir si todas las imágenes religiosas pueden considerarse sagradas sólo por ser parte del arte cristiano o si sólo los iconos pueden ser llamados ‘imagen sagrada’ por obedecer a ciertos cánones. Así mismo, se resaltarán la importancia que tienen las imágenes, en tanto que símbolos, por el poder que contienen y que las hace capaces de traspasar el tiempo y el espacio. La tesis termina con algunas conclusiones, reflexiones y especulaciones derivadas de esta investigación.

¹⁵ Conferencias, «Journée d'Etudes» *Lumière de l'Antiquité*, ISTA, ICP, Abril 8, 2012.

¹⁶ Hausteil-Bartsch, Eva, *Icônes*, Taschen, Kohn, 2008, p.12. “La grâce divin est donnée à la matière (dont sont faites les images) par l'appellation des personnes représentées. (**De Imaginibus**, oration 1,36).

¹⁷ Benedicto XVI, *Op.cit.* p. 127.

CAPÍTULO I

DIMENSIONES HISTÓRICA Y ESTÉTICA EN LA ICONOGRAFÍA BIZANTINA

A. Apuntes Históricos

Desde las culturas antiguas y posiblemente antes de estas, podemos apreciar que el arte en alguna de sus formas ha servido como instrumento en ritos religiosos que manifiestan una relación del hombre con la divinidad. Tenemos presencia de estatuillas en oro, arcilla, madera, piedra, bronce y demás materiales de la naturaleza; algunas son muy pequeñas y otras monumentales. Estas representaciones son muy diversas, tanto como lo fueron las culturas desde la remota antigüedad, con ellas trataban de personificar o deificar algún poder físico de la naturaleza o alguna manifestación metafísica. Se les conoce como ídolos.

En cada cultura, en las diferentes épocas de la humanidad, las imágenes han tenido un papel importante dentro y fuera de las religiones. Cómo no recordar esas imágenes majestuosas de los dioses griegos o romanos, o la imaginería hindú, o los ídolos africanos y de las culturas americanas presentes en tantos museos e incluso en algunos de nuestros hogares como piezas con las cuales conversar con nuestro pasado. Todas esas imágenes nos evocan una manera particular de comprender la vida, la visión propia de cada momento y de cada lugar que dan testimonio de una cultura y de la evolución humana.

La historia nos habla con relatos que ilustran pasajes por los que los hombres y mujeres hemos transitado en nuestra travesía por este mundo, muchos de los cuales, han quedado impresos en el arte, en todas sus formas, desde la antigüedad, dando testimonio de la manera en la que se fueron construyendo culturas más y más avanzadas cuyos vestigios el día de hoy nos permiten tener acceso a ellas. Con el fin de ubicar las diferentes dimensiones del sitio que ocupa el tema de este trabajo, es preciso empezar por acudir a la historia, para contextualizar el tiempo y espacio en el que el arte del icono nació, creció y floreció. Al igual que para poder hacer un acercamiento al sustento teológico, que es la esencia de la iconografía bizantina medieval, desde el pensamiento propio de su época.

A. 1. El mundo greco-romano

El surgimiento del mundo cristiano en medio oriente se dio en el tiempo en el que el Imperio Romano había sometido militarmente a la mayoría del los pueblos del mediterráneo. Grecia seguía dominando culturalmente. Su arte, arquitectura, pensamiento y ciencias se difundían en los pueblos conquistados por Roma. El dominio político y militar Romano más el dominio cultural Griego se entremezclaron con la espiritualidad judía y de oriente, y en ese cruce del tiempo y de culturas nació el cristianismo. Revisemos primero a grandes rasgos, la importancia que tuvieron las imágenes en estas culturas en tanto que representación del poder y de la divinidad, para entender la influencia que recibió la cristiandad de su mundo circundante y lo que tuvo que enfrentar.

Por parte de la cultura helénica, Atenas y sus ciudades estados, conformaron la civilización más antigua cuyo pensamiento tuvo una influencia directa en el mundo europeo, que más adelante conformaría la cultura occidental. En realidad, podríamos ir

más atrás y rastrear otras culturas que posiblemente influyeron en la cosmovisión religiosa de Grecia y la representación que hacían de sus dioses, mitos y ritos. Egipto y otras culturas anteriores en Mesopotamia, fueron importantes influencias. Grecia se convirtió en el modelo de civilización urbana debido a su organización política y social de sus ciudades-estado que fueron imitadas en todos los territorios conquistados por Alejandro Magno quien llegaría hasta el valle del Indo, desde la cuenca del Mediterráneo oriental hasta el Mar Negro¹⁸. Su pensamiento trascendió por la pluma de escritores, historiadores y filósofos. Su literatura ha llegado hasta nuestros tiempos con las historias del mundo fantástico y mitológico que envolvió la vida de aquella época. Grecia era una cultura con una religión politeísta. El pensamiento griego concedía una gran importancia a la representación de sus divinidades que fueron generosamente veneradas y adoradas; a cada dios le atribuyeron un tipo diferente de poder. Decisiones importantes eran consultadas en oráculos, como en Delfos, en donde una sacerdotisa ejercía un tipo de rito para comunicarse con la divinidad y obtener una respuesta. Se conocen sus templos fantásticos de mármol blanco adornados exquisitamente, algunos dedicados a sus dioses esculpidos en mármol o vaciados en bronce. La figura de cada dios era una representación precisa de lo que ellos consideraban como "ideal". Se buscó exaltar la perfección del cuerpo humano con cánones de medidas perfectas que lograron maximizar la belleza y la armonía en lo particular y del conjunto.

El periodo clásico griego ha servido como fuente de inspiración en diferentes etapas en la historia tanto en la arquitectura y las artes, como también en la filosofía y las ciencias en general. Cuando los hombres han necesitado en el transcurso del tiempo ir a las raíces del pasado para encontrarse en él y hallar nuevas formas de inspiración y de expresión, Grecia y su clasicismo, estarán siempre en el corazón de la humanidad¹⁹; dentro del arte, Grecia será el referente clásico occidental por antonomasia.

Como resultado de la influencia cultural del mundo helénico, los romanos hicieron suya la cultura cosmopolita helénica y ellos serían los grandes promotores de su expansión. Así, la costumbre de la representación de las divinidades y su importancia fue tan extensa en Roma como en la Grecia antigua. Los romanos también eran politeístas, un gran número de dioses griegos fueron asimilados por la cultura romana que los adoptó, sólo que les dieron nombres diferentes, pero igual les concedieron todo tipo de poderes. Sus dioses fueron también objeto de culto y adoración tal y como lo fueron en Grecia sin embargo "habían perdido su significación espiritual"²⁰. Esta costumbre se llevó al límite, cuando el Imperio reconoció al emperador como un dios. Las prácticas de culto al emperador se elevaron al nivel de ordenamiento legal. La representación oficial del emperador fue muy común, incluso se estampó su imagen en la moneda. Se utilizaban estandartes con su imagen en todo acto público o jurídico; únicamente con la presencia de su imagen se les daba valor o se sancionaba algún hecho jurídico. Su presencia fue una imagen eficaz tan poderosa como la presencia misma del emperador.²¹ Esta imagen imperial fue objeto de culto obligado por la ley romana y fue la razón por la que murieron tantos cristianos en esa época. Fueron martirizados no tanto por creer en Cristo sino porque no aceptaron postrarse y adorar la figura del emperador como la ley exigía.

¹⁸ Cfr. Balderas, *Op. cit.* p.25

¹⁹ Cfr. Sedler, Egon, *L'ICONE, Image de l'invisible*, Desclée de Brouwer, Paris, 1981, pp.13-19.

²⁰ Balderas, *Op.cit.* p.27.

²¹ Sedler, *Op. cit.*. Idem.

Se piensa que posiblemente esta costumbre pagana de la 'imagen eficaz' pudo servir como 'modelo' para que se reprodujera más tarde, en el imaginario popular, la idea de culto frente a imágenes sagradas, tipo retrato. En su evolución, parte del arte y de las costumbres paganas se cristianizaron de alguna manera durante el proceso de inculturación de la nueva religión que nacía dentro de la cultura helénico-romana. Esto es, cuando una realidad nueva se enfrenta a otra ya existente, como en este caso fue la evangelización cristiana con el resto del mundo, con el tiempo va impregnando la cultura anterior con una nueva manera de ver la vida y vivirla de modo diferente. Se crea entonces un escenario cambiante que poco a poco va modificando sus valores al ir absorbiendo antiguas experiencias de vida, transformándose en nuevas expresiones y prácticas.

Si bien no se puede ligar un estilo de arte a una técnica, si existen elementos artísticos que son clásicos del naturalismo helénico como la perfección de las formas, la perspectiva de los espacios, la profundidad y las sombras, parte de lo cual se abandonaría en Bizancio para privilegiar un tipo de expresión artística con un sentido profundamente espiritual, como veremos más adelante. Pero costumbres Romanas como fue la adoración a dioses, representados en ídolos o la figura del César, nos hablan de que la representación tipo retrato, estaba muy difundida en la región. El cristianismo retomó en Bizancio esa costumbre de la representación y con la ayuda de la teología, construyó un tipo de imagen con un contenido diferente, teológico, cristiano y espiritual: el icono. Este punto será ampliado en el capítulo II al referirnos al ídolo y al icono, desde el pensamiento del filósofo francés Jean-Luc Marion. Posteriormente en el capítulo III se profundiza en el aspecto de la teología de la imagen. Primero veamos qué nos dice también la religión judía y sus costumbres porque fue la cultura en la que estuvo profundamente enraizado el cristianismo en sus inicios.

A. 2. El mundo judío.

Se ha pensado que dentro del judaísmo siempre ha existido un rechazo generalizado de presentar imágenes en los lugares de culto o para el culto. Veamos los siguientes mandatos del Pentateuco:

Ex 20, 4-5. No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas, debajo de la tierra.
No te postrarás ante ellas ni les darás culto, porque Yo Yahvé, tu Dios, soy un Dios celoso, que castigo la iniquidad de los padres en los hijos hasta la tercera u cuanta generación de los que me odian. Y tengo misericordia por millares con los que me aman y guardan mis mandamientos.

Ex 20, 22-23. Y dijo Yahveh a Moisés: Así dirás a los israelitas: Vosotros mismos habéis visto que os he hablado desde el cielo.
No haréis junto a mí dioses de plata, ni os haréis dioses de oro.

Deut 5,8-9 Repite lo mismo que Ex 20, 4-5.

Deut 27,15. Maldito el hombre que haga un ídolo esculpido o fundido, abominación de Yahveh, obra de manos de artífice.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

En estos versículos queda clara la prohibición de representar a Dios con la imagen de aquello que pueda verse en la tierra o en los cielos. Pero tal interdicción quedó establecida únicamente para no representar a Dios invisible de alguna manera visible, pues los judíos sabían que trataban con un Ser inmaterial; pensaron que se materializaba en el viento o en el fuego para comunicarse como lo hizo frente a Moisés y otros profetas porque era un Dios audible, que hacía escuchar y cumplir su Palabra.

Pero seguido se olvida que no fue prohibida la representación de imágenes consideradas celestiales. Por ejemplo, hay un mandato de adornar con querubines de oro macizo el Arca de la Alianza y que se usaron muchos objetos más de oro para el culto y como adornos (Ex 25,18-40). Igual, en el Templo de Salomón, como parte de la decoración, se colocaron querubines y cabezas de animales (1Reyes 6,29). Así mismo, en (EZ 41,20) se narra la presencia de querubines y palmas en una de las visiones del profeta Ezequiel con respecto al nuevo Israel. Veamos los siguientes versículos:

Ex 25, 18-22. Harás además dos querubines de oro macizo; los harás en los dos extremos del propiciatorio. Haz el primer querubín en un extremo y el segundo en el otro. Estarán con las alas extendidas por encima, cubriendo con ellas el propiciatorio, uno frente al otro, con las caras vueltas hacia el propiciatorio. Pondrás el propiciatorio encima del arca; y pondrás dentro del arca el Testimonio que yo te daré. Allí me encontraré contigo; desde encima del propiciatorio, de en medio de los dos querubines colocados sobre el arca del Testimonio, te comunicaré todo lo que haya de ordenarte para los Israelitas.²²

1R 6, 23, 27-30. Hizo en el Debir, dos querubines de madera de acebuche de diez codos de altura ... Colocó los querubines en medio del recinto interior; y las alas de los querubines estaban desplegadas; el ala de uno tocaba un muro y el ala del segundo querubín tocaba el otro muro, y sus alas se tocaban en medio del recinto, ala con ala. Revistió de oro los querubines. Esculpió todo en torno los muros de la Casa con grabados de esculturas de querubines, palmeras, capullos abiertos, al interior y al exterior.²³

Ez 40, 2-4; 41, 18-20. En visiones divinas me llevó (Yahvé) a la tierra de Israel, y me posó sobre un monte muy alto, en cuya cima parecía que estaba edificada una ciudad, al mediodía. Me llevó allá y he aquí, que había allí un hombre cuyo aspecto era semejante al del bronce. Tenía en la mano una cuerda de lino y una vara de medir, y estaba de pie en el pórtico. El hombre me dijo “hijo de hombre mira bien, escucha atentamente y presta atención a todo lo que te voy a mostrar, porque has sido traído aquí para que yo te lo muestre. Comunica a la casa de Israel todo lo que vas a ver.

Había representados querubines y palmeras, una palmera entre querubín y querubín; cada querubín tenía dos caras una cara

²² *Ibid*, p.88.

²³ *Ibid*, p.368.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

de hombre vuelta hacia la palmera de un lado y una cara de león hacia la palmera del otro lado; así por todo el ámbito de la Casa. Desde el suelo hasta encima de la entrada estaban representados los querubines y las palmeras en los muros.²⁴

Si bien en el judaísmo se había tomado una postura más estricta acerca de la presencia de imágenes en la época de Jesucristo, se ha entendido que fue como un tipo de protección contra costumbres paganas de la cultura helénica traída por los romanos a Palestina. Como ejemplo, citaré revueltas que se ocasionaron en Jerusalén cuando el gobernador ordenó poner el estandarte del Emperador de Roma en el templo, que terminaron logrando su remoción. Finalmente esta presencia fue tolerada por los judíos en la afueras de la ciudad en donde acampaban las legiones romanas. Roma a su vez comprendió lo sensible de esta religión con respecto a la presencia de imágenes y especialmente con respecto a su adoración. Lo cual se respetó como parte de la costumbre que se imponía en los acuerdos de la famosa Pax Romana. El respeto por la cultura local.²⁵

En sus orígenes el cristianismo se difundió, en gran parte, gracias a los judíos de la diáspora que habitaban la cuenca del Mediterráneo y Oriente Medio. Muchos de ellos, que abrazaron el cristianismo, ya se habían helenizado y hablaban griego. Existen evidencias de pinturas y mosaicos, como los que tapizan los muros de la sinagoga de Dura-Europos (S.III) en Mesopotamia y la de Beit Alpha (S.IV) en Israel, que nos hablan de una sociedad con una actitud más abierta y tolerante, incluso del mundo judío de esa época. La riqueza de los temas que desarrollan, con ciclos enteros de la vida de algún personaje bíblico como Moisés, David, Elías y otros, e incluso con constelaciones y signos del zodiaco, hace pensar que ya son un antecedente muy cercano o incluso precursor del arte cristiano bizantino del que ahora nos vamos a ocupar.

B. GÉNESIS DE LA ICONOGRAFÍA BIZANTINA

... I am enough of an artist to draw freely upon my imagination. Imagination is more important than knowledge. Knowledge is limited. Imagination encircles the world.
Albert Einstein ²⁶

Los antecedentes históricos mencionados permiten tener una idea del contexto y del pasado cercano en el que surgió la iconografía bizantina. Comprender lo que implicó la imposición de la religión cristiana como única religión del Imperio bizantino, con el posterior desarrollo de un arte pictórico propio, nos permitirán disfrutar de una 'visión intelectual' del momento y de las circunstancias en las que este arte nació y se va a desarrollar, perfeccionándose con el tiempo, en todas sus dimensiones. Agustín de Hipona (354-430) consideraba la visión intelectual superior a la visión física porque incluye, en parte, a la visión espiritual.²⁷ El arte religioso cristiano y particularmente el arte sacro, tiene un componente espiritual profundo resultado de incorporar la espiritualidad en la materia, al Espíritu encarnado, lo cual influyó grandemente en la

²⁴ *Ibid*, p.p.1208, 1211.

²⁵ Cfr. Sedler, *Op.Cit.* pp. 13-19.

²⁶ <http://quoteinvestigator.com/2013/01/01/einstein-imagination/> “ Oct.2014

²⁷ Soskice, *Sight and Vision in Medieval Christian Thought*, in *Vision in Context*, Ed. By Brennan, Teresa and Martin Joy, USA p.31.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

manera en la que las personas vieron el mundo en el medioevo, con esto nos transportamos a esa época.

La Edad Media designa el periodo intermedio entre la cultura clásica de la antigüedad cuyo fin fue marcado por la caída del Imperio Romano de Occidente (476 ad) y el renacimiento de esa cultura clásica que coincide con el descubrimiento de América (1492 ad)²⁸. Parte de este periodo de tiempo será el marco histórico de referencia para enmarcar y delimitar los tiempos en este trabajo. La Edad Media abarca prácticamente mil años. Mil años de historia de intercambios e invasiones, de influencias, de adaptaciones, de grandes logros y grandes conflictos, en fin, de todo tipo de cambios que modelan y conforman una cultura.

Hoy, viendo hacia el mundo bizantino siglos después, su arte nos transporta y nos habla de la cosmovisión de nuestros antepasados cristianos. Hoy, parece que todo estuvo entonces bien pensado. Pero veamos como manejar la historia que nos llevará a esa época, la cual entenderemos dentro de la Historia universal a la manera en la que Bossuet la delimita:

Época, de una palabra griega que significa *detenerse*... para considerar como un lugar de reposo de todo lo que pasó antes y después, y evitar por este medio los anacronismos, es decir esta suerte de error que nos hace confundir el tiempo... la época se detiene (*épekhô*), suspende por así decirlo el curso del tiempo ²⁹

En este trabajo, el tiempo se va a detener en dos épocas concretas del cristianismo en la Edad Media. Una corresponde a la época que cubre, en los inicios del cristianismo como religión de Estado en Constantinopla, el nacimiento del arte del icono que incluye la construcción del andamiaje teológico que llevará a la aceptación de la presencia de la imagen de Cristo, de su madre y demás santos en la Iglesia, así como su evolución en tanto que arte del icono en Bizancio, enmarcando su fin con el triunfo de la ortodoxia. Y otra época, que se presenta justo después, es cuando Rusia se cristianiza y la iconografía bizantina pasa a formar parte de la vida de su Iglesia, lo cual es muy importante porque Rusia será la heredera de este arte tanto como Grecia presentara su continuidad, al haber sido parte del Imperio bizantino.

La región del Medio Oriente es el espacio en el cual vamos a situar la edificación de las bases teológicas y estéticas del arte del icono bizantino. Este espacio es Bizancio, antigua polis griega que se ubica en las orillas del río Bósforo en su orilla europea, el río conecta al Mar Negro con el Mar Egeo, en el Mediterráneo. Bizancio, hoy Estambul, fue fundado por Constantino el Grande (324-330) al trasladar el Imperio romano en ese lugar para protegerse del senado y proteger el Imperio de las invasiones bárbaras que en esa época azotaron Europa. Las murallas del antiguo Bizancio pagano, que se convertiría en la Constantinopla cristiana, iniciaron sus trabajos de edificación en el 324, era necesario fortificar la ciudad para acoger al primer emperador cristiano. Constantino pudo celebrar la inauguración de Constantinopla, la nueva Roma, en el año 330 fecha

²⁸ <http://www.taringa.net/post/apuntes-y-monografias/2205169/Resumen-completo-Edad-Media.html>, Oct. 24/2013.

²⁹ Marión, Jean-Luc, *Dieu sans l'être*, Quadrige, France, 2002, p.43. Citando a Bossuet, « Epoque, d'un mot grecque qui signifie *s'arrêter* ... pour considérer comme un lieu de repos tout ce qui est arrivé devant ou après, et éviter par ce moyen les anachronismes c'est-à-dire cette sorte d'erreur qui fait confondre les temps l'époque s'arrête (*epékhô*), suspend pour ainsi dire le cours du temps» (Traducción personal).

que para algunos historiadores es el inicio del Imperio Romano de Oriente³⁰ que duraría más de mil años, hasta que los turcos otomanos la conquistaran (1453). El palacio en esta ciudad fue originalmente concebido como una segunda residencia del emperador, pero en el transcurso de 300 años más, Constantinopla sería la capital y centro de un Imperio independiente de Roma (S.VI), con características propias, tanto en lo político como en lo social³¹ convirtiéndose en el Imperio Bizantino, mismo que no sería más parte del Imperio Romano, ni sería más llamado el Imperio Romano de Oriente.

Constantino logró reunir parte del territorio oriental del Imperio romano que comprendía los Balcanes, Creta, Chipre, Asia Menor (las islas del mar Egeo, su litoral en Asia y la franja del territorio que llega al Mar Muerto), Siria Palestina, Egipto, parte de Mesopotamia, de Armenia, de Arabia, y algunas ciudades del Cáucaso y Crimea.³² La ciudad de Bizancio heredó la vida y cultura romanas así como el pensamiento griego que distinguía las corrientes ideológicas helenizadas de las élites cultas y refinadas de Roma que se trasladaron a Bizancio y conformaron allí un grupo de poder tan fuerte, sólido y estable que pudo imponerse en la región y en Europa, durante un largo periodo.

En los inicios del Imperio Bizantino se adoptó el cristianismo como religión de Estado, es decir, impuesta desde el poder. Fue a partir de entonces que se inició el rescate de los Lugares Santos y se determinó, desde el poder imperial, todo lo concerniente a la religión entre lo cual se incluyó el arte y los criterios que debían gobernar su conformación. Fue entonces cuando empezaron a sentarse las bases que regirían posteriormente el arte pictórico de toda la Iglesia ortodoxa, hasta nuestros días. El diseño de sus imágenes religiosas propiamente llamadas iconos fue un proceso largo, que duró siglos. Sin embargo, para el S.VI, todo cristiano del Este y de muchos de otros lugares más, ya podían reconocer la imagen de Cristo, en un icono³³. Fue un proceso muy cuidado, en el que se construyó su estructura estética soportada en un sustento teológico totalmente cristo-céntrico.

El icono tenía que ser testimonio de la fe cristiana. Es decir, en él se tenía que revelar el dogma cristiano y la tradición bíblica y de la Iglesia. Por lo tanto, teólogos y artistas debían lograr unir la naturaleza material a la condición espiritual, manifestadas en la Encarnación del Verbo divino, con lo cual el icono adquiere su esencia, al hacerse presente en su inmanencia. Buscando simultáneamente la inmanencia así como la trascendencia de Dios, los iconos se convertirían en imágenes sagradas. La veneración de estas imágenes fue y sigue siendo un dogma de fe para los cristianos ortodoxos. Veamos lo que implicó lograr todo esto.

B. 1. Algunos datos históricos

La religión cristiana se hermana con la historia del Imperio Romano cuando Constantino ganó la batalla contra Marco Aurelio Victorio Majencio emperador romano de Occidente (306-312) en el Puente Milvio (312). La noche anterior a la batalla, Constantino dijo haber soñado una cruz rodeada de fuego en la que decía *"in hoc signo vinces"* (con este signo vencerás). Dijo haber platicado durante la noche con Cristo en sus sueños y que le había revelado que esa imagen que vio de la cruz debía de portarla en el estandarte

³⁰ <http://www.forbes.com.mx/sites/bizancio-mil-anos-de-imperio-olvidado/> Marzo 8, 2014.

³¹ *Ibidem*, p.134.

³² Cfr. Medvedkova, Olga, *Les Icônes en Russie*, Gallimard, France, 2010, p. 30.

³³ Cfr. Williams, Rowan, *The Dwelling of the Light*, Wm.B. Eerdmans Pub. Co. U.S.A. 2004, p. 68.

que presidiría al batallón y que dicho estandarte, ante puesto en la batalla, le daría el éxito. Y así fue. Con lo cual la cruz, junto con la imagen de Cristo, se convirtió en el símbolo o “imagen eficaz” al igual que la imagen del emperador, revestida de presencia y poder. Habrá que tener esto en cuenta, porque el papel que se les concedió posteriormente a las imágenes en tanto que protectoras contra el mal (comprendido el demonio) así como en la victoria sobre el enemigo, procede en parte de estos hechos³⁴.

Constantino había sido hijo natural de Elena. Se dice que fue hija de un posadero en donde se alojaban tropas romanas y de dónde el tetrarca romano Constancio Cloro la habría conocido, se enamoró de ella y la hizo su concubina primero, su esposa después, de quien se divorciaría más tarde. Elena había sido convertida y era una cristiana ferviente. A ella se debe el rescate de los Lugares Santos. Cuando su hijo la envió “a Jerusalén para destruir el templo de Afrodita (construido) sobre la tumba del Salvador; donde según Eusebio de Cesárea fue hallada la cruz”³⁵ de Jesucristo, Elena hizo edificar la iglesia del Santo Sepulcro, en Tierra Santa entre otras. Es conocida como santa Elena. Constancio Cloro, padre de Constantino, era un general romano convertido en tetrarca del Imperio Romano (293) cuando éste se dividió en cuatro partes para su mejor control y administración. Constancio Cloro contrajo nupcias, posteriormente a su divorcio de Elena, con la hijastra del Emperador Marco Aurelio Valerio Maximiano, ella era Flavia Maximiana Teodora, conocidos ambos como Maximiano y Teodora. Por lo que podemos inferir que Constantino creció siempre con la protección de la nobleza romana. Una vez muerto su padre, las tropas de Constantino lo proclamaron Cesar (306).

Constantino hizo publicar el Edicto de Milán (313) que firmó con el emperador Licinio (308-324) quien estaba casado con su hermana. Este edicto fue más amplio que el edicto de tolerancia de Galerio (311) pues concedía libertad religiosa y apuntó a conferir privilegios al cristianismo, iniciando así la “Paz Constantiniana” para la Iglesia, después de tres siglos de enfrentamientos con el Imperio romano³⁶. Cuando el emperador Galerio promulgó el edicto de tolerancia, se puede decir que el cristianismo obtuvo sus primeras credenciales de legalidad. Y con la ratificación de Constantino se logró la “paz de la Iglesia” gracias a que contó con la protección del emperador y de su familia.

Posterior a su triunfo en el Punte Milvio, Constantino llamado el Grande, abrazó la religión cristiana y la protegió pero se ignora si se bautizó o no. Hay quienes dicen que se bautizó en su lecho de muerte y otros dicen que nunca lo hizo. Pero su conversión del paganismo al cristianismo es un hecho. Constantino fue muy prudente en manifestarse abiertamente con un credo pues como buen político tenía que gobernar para todos, además que era inteligente y estaba conciente del peso mayor de la comunidad pagana comparado con la comunidad cristiana. Lo que también fue un hecho, fue que convocó el Primer Concilio Ecuménico de la cristiandad en Nicea (325). Mandó construir basílicas, iglesias y capillas dedicadas al culto cristiano a lo largo del Imperio. En Roma, hizo construir la Iglesia de San Pedro, para guardar sus reliquias, misma que sería derrumbada para construir la actual Basílica de San Pedro. Algunos de estos lugares se convirtieron en sitios de peregrinaje para la cristiandad.

³⁴ Cfr. Sedler, *Op.cit.* .p.p. 16, 20.

³⁵ Balderas, *Op. cit.* p. 57.

³⁶ Cfr. Balderas, *Op. cit.* p.p. 17, 41.

Constantino tenía sangre romana por parte de su padre y por Elena, su madre, tenía sangre oriental; con ambas culturas asimiladas y por la influencia que para el siglo III la cultura persa ejercía en Europa occidental llevada mayormente por las milicias reclutadas en Mesopotamia, éstas introdujeron el culto oriental a la divinidad solar llamada Mitra que llegaría hasta las orillas del Rin³⁷. Con esto se modeló en Constantino una personalidad muy cosmopolita, abierta y con un gran sentido laico y así gobernó, aunque de una manera totalitaria con respecto al control del poder. El nuevo Imperio tenía todo para ser exitoso en todos aspectos, no es de extrañar que durara más de mil años con una continuidad sorprendente. Las elites intelectuales de la corte que en Constantinopla formaban la nobleza, la diplomacia Bizantina y el alto clero, todos ellos eran mentes con una cultura brillante capaces de expresar lo más sutil de su pensamiento. Se sabían herederos de la nobleza y aristocracia romanas que se consideraban en medio de pueblos bárbaros. Sin embargo, ahí evolucionaron en un ambiente de enorme riqueza, inteligencia, fácil comunicación de ideas, mucho valor y gran belleza física.³⁸

La riqueza vino en gran parte porque Constantinopla se encontraba en una posición estratégica, privilegiada, pues se encontraba en el punto en donde se unen Asia y Europa. En ese punto ya existía un intercambio comercial y cultural muy dinámico pues era la ruta de la seda y de las especies venidas de Asia a Europa, situación que trajo abundantes ganancias al imperio. Sabemos incluso que la moda llegaba a Europa desde las cortes bizantinas, y de las otomanas posteriores, en donde permaneció el glamour de las confecciones con las telas más finas como las sedas que se reservaron para la nobleza junto con algunos colores como el púrpura, pues eran de gran belleza y valor.

Cuando el Imperio Romano de Oriente adoptó la religión cristiana tenía que renovarse reflexionando sobre su pasado reciente, en las fuentes del pensamiento helénico y las formas de vida romana, lo cual había que considerar para adaptar la visión cristiana a su mundo; para ello contaban con los mejores pensadores cristianos de la época que serían conocidos como los Padres de la Iglesia. Era necesario crear un lenguaje nuevo que abarcara esta nueva realidad en todos los ámbitos, incluyendo el artístico, para lo que se invirtió grandes cantidades de dinero, y fueron favorecidos artistas muy dotados. Había que empezar por construir y representar todo un escenario cristiano capaz de impregnar la existencia de una espiritualidad profunda, cuya influencia se extendería posteriormente a toda Europa y a Rusia. Más tarde cuestiones políticas en el Occidente de Europa desdibujarían al arte bizantino, el arte latino tomaría un curso diferente en el cual la iconografía ortodoxa terminaría por desaparecer de su Iglesia.

En los inicios del cristianismo en el antiguo Bizancio se fue creando una expresión artística refinada que nos habla de una mezcla muy sutil entre el equilibrio y la belleza del arte helénico, hermosamente confundido con el arte oriental, de esta fusión surge parte del arte Bizantino. Sus características arquitectónicas por ejemplo nos permiten asistir a la conversión de lugares públicos, que se convirtieron en basílicas cristianas; más tarde en Rusia y bajo su influencia, en otros lugares como Jerusalén, un arreglo de cúpulas en su mayoría doradas y en forma de cebolla coronarían los techos de las iglesias. En su interior, sus muros decorados con pinturas y nichos que sostienen plafones están, casi en su totalidad, decorados con pequeños mosaicos y pinturas que

³⁷ Cfr. Balderas, *Op.cit.* p.39.

³⁸ Cfr. Sendler, *Op.cit.* p.52.

representan a Cristo, a su santísima Madre, a los apóstoles y santos enmarcados en paisajes que evocan pasajes del A.T. y del N.T.

Pero no sólo Grecia y Roma hicieron sus aportes al arte cristiano, sino que a pesar de haber estado el mundo medieval unido por la misma fe, cada lugar la expresó en su arte con aportaciones de la cultura local. Por lo tanto no se podría pensar en un estilo único amarrado a una técnica precisa. En Siria y Palestina por ejemplo, se desarrolló un tipo de arte cristiano influenciado por las fantasías orientales en el que se aprecia especialmente, en la forma que se decoraron los códices que ayudaron ampliamente en la propagación del cristianismo de Oriente hacia Occidente. Estos códices, contenían fragmentos de evangelios; en ellos aparecen pinturas en miniatura que son propias del arte persa, todas sus alegorías son claramente Orientales como son los borregos de cuernos grandes y cola larga que sólo vivieron por esos lugares, o angelitos deteniendo medallones con temas cristianos y figuras paganas como musas y otros seres mitológicos en objetos de cerámica y orfebrería. Otro aporte muy importante al arte cristiano vino de Egipto; algunas partes de su territorio fueron colonias Griegas. Alejandro el Grande liberó Egipto del gran Darío, rey Persa (332 a.C.); sus gobernantes mantuvieron relaciones muy cercanas con Roma con la que entonces competía en majestuosidad; en la época, el tercer lugar en importancia lo tenía Antioquia, en Siria³⁹. Egipto y Roma eran rivales en riqueza, poder y cultura. Alejandro el Grande fundó Alejandría, que se convertiría en un bastión importante de la cultura helénica; fue cuna de hombres y mujeres muy educados y brillantes como fue la dinastía faraónica de los Ptolomeos, de quienes nació Cleopatra, última reina del antiguo Egipto (59-30 a.C.)⁴⁰. Así, el arte cristiano de Alejandría fue un arte refinado y no tenía nada que ver con el arte de las clases populares del interior de Egipto, quienes adoptaron el cristianismo acomodándolo a la religión faraónica⁴¹. En Egipto aparecen sarcófagos de la época decorados con temas, alegorías y figuras paganas, enmarcados en frisos de acanto y retratos con fondos lisos de oro.

En Egipto nació la vida monástica cristiana entre los monjes de la Tebaida conocidos también como Padres del desierto, antecesores de los benedictinos de Occidente y quienes serían los mayores defensores de las imágenes sagradas en su momento, especialmente en Asia Menor. Entre los primeros surgió el arte copto, así mismo, se tradujo la Biblia al copto, que era una lengua del antiguo Egipto. Su iconografía es igualmente rica, elegante y simbólica, pero claramente influenciada por el arte egipcio. Se puede apreciar en el arte copto, por ejemplo, la Cruz Ansada (con asa) cuya figura proviene del jeroglífico Ank (vida), María sustituyó a Isis y Cristo a Horus⁴² alejándose del helenismo hacia un arte más abstracto. Sus figuras más solemnes, están inscritas en fondos planos, sin perspectiva, con decoraciones más geométricas. Los ángeles fueron muy importantes, en tanto que se consideraron como los defensores contra las fuerzas del mal, se representaron ampliamente en cultos de oriente. También existe una gran variedad de seres diabólicos mezclados con santos que fueron importantes en su decoración.

Antioquia fue otra parte muy importante de la iglesia en Asia. En ella se construyeron edificios monumentales desde el S.IV que fueron decorados de una manera fastuosa, como el techo de oro de su catedral llamada el "Octágono Dorado" o "Cielo de Oro"

³⁹ Salvat Editores *Historia del Arte*, Tomo III, Impresora y Editorial Mexicana, S.A. de CV. México, 1979, p. 48.

⁴⁰ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/leopatra.htm>

⁴¹ Salvat Ed. *Ibidem*, p. 55.

⁴² *Idem*

cuya arquitectura fue modelo para otros edificios, conventos y catedrales como Santos Sergio y Baco en Constantinopla y la de San Vital en Ravena con elementos arquitectónicos como el arco ciego, ménsulas, columnas adosadas y otros, serían de uso para las construcciones bizantinas posteriores e incluso las románicas.⁴³ Igualmente en Palestina, en especial los Lugares Santos rescatados por Elena, se vieron favorecidos con la construcción y decoración de monumentos como el Templo del Santo Sepulcro, la Iglesia de la Ascensión que está por el Huerto de los Olivos, muy similar a la catedral dorada de Antioquia.⁴⁴ En fin, la producción arquitectónica es tan rica y extensa que sería tema de otro trabajo, lo que cabe resaltar es su decoración interior que ya muestra en sus muros y cúpulas los pasajes más importantes de la vida de Jesús.

Se puede decir que el arte fue un instrumento con el cual la historia del cristianismo se fue escribiendo e inscribiendo en una continuación-ruptura de creencias y tradiciones en el tiempo y los espacios de diferentes lugares en donde la religión se fue inculturizando. Nuestro análisis abordará de la época bizantina únicamente su expresión pictórica conocida como arte del icono o iconografía, la cual contiene ese estilo particular de la manera de pensar lo espiritual en esta época, que igual y como empezó pudo conservarse y permanecer insertada para siempre en el mundo ortodoxo, como la expresión de una espiritualidad surgida en el tiempo y espacio bizantinos, en la época en la que privilegiaron lo espiritual sobre la corporeidad heredada de las culturas griega y romana que le antecedieron.

Es importante no olvidar que en sus inicios el cristianismo estuvo también enraizado en la cultura, religión y costumbres del judaísmo expresadas en las Sagradas Escrituras como se ha dicho. Así, aquellos mandatos tendientes a evitar la idolatría con las prohibiciones de no hacer representaciones de Dios vigentes en la Torah, se incluyeron también en los libros canónicos de la Biblia y con ello se actualizaron para siempre en la tradición de la Iglesia cristiana. Por esta razón la presencia de imágenes para el culto en la Iglesia cristiana tuvo que recorrer un camino largo hasta lograr fundamentarse, desde la teología cristiana cada vez más refinada que cobró fuerza sobre todo a partir de la era patristica, como resultado de la definición cada vez más sólida de una cristología depurada de herejías en los concilios. Las elites intelectuales fueron las más reticentes por momentos en aceptar la presencia de iconos, sostenida mayormente por el pueblo, por lo que se debía cuidar mucho que su resultado no fuera a provocar cultos idolátricos entre las comunidades cristianas emergentes. Esto fue y ha sido motivo de profundos acuerdos y desacuerdos dentro de las diferentes corrientes cristianas en todos los tiempos. Por lo que la presencia de una iconografía en la Iglesia de Oriente tuvo que pasar por el crisol de luchas y debates, algunos muy radicales al punto que, por momentos, se llegó a prohibir su presencia por parte de las autoridades reales y eclesiales, tanto como objetos de culto y veneración en iglesias y templos, como incluso en los hogares.

En el transcurso de su historia hubo momentos de gran auge para el arte del icono, en otros, algunos acontecimientos hicieron desaparecer casi en su totalidad su producción pictórica de sus primeros siglos (IV al VI) ya fuera por el deterioro normal del tiempo que hizo que desapareciera muchísimo de este arte, así como resultado de guerras religiosas, internas al cristianismo, que durante el periodo iconoclasta conllevó la

⁴³ *Ibidem*, p. 52.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 54.

primera destrucción masiva de iconos (730); o por el rechazo de producirlos y recuperarlos, bajo el dominio de algún emperador indiferente. También acontecimientos posteriores tales como las Cruzadas, e las que hubo saqueos y destrucción. Debido a lo cual no se conservan los primeros Iconos de Cristo y de la Virgen lo que hace imposible determinar cómo fueron realizados, con respecto a su técnica y estilo, pues sin duda fue el momento de transición que desafortunadamente se perdió en esos acontecimientos religiosos, y no se puede determinar con precisión si contenían ya, o no, el sello que reflejó una realidad diferente a la de este mundo.

Para completar esta breve introducción histórica del periodo al que nos referimos se hará una presentación de las reflexiones cristológicas que estuvieron a favor de la aceptación de la presencia de las imágenes. Así como las luchas suscitadas en contra dicha postura llamada (dulio=venerar). Veremos primero cómo presenta esta historia el padre E. Sender con el fin de comprender cómo fue la construcción de tales imágenes que resultaron ser “el reflejo de la enseñanza de las verdades de la fe”⁴⁵. Con el Triunfo de la Ortodoxia quedaría definida dogmáticamente, de una vez por todas, la presencia de los iconos en la liturgia y en la tradición de la vida de la Iglesia.

B. 2. Época pre-iconoclasta

Muy frecuentemente la historia es el resultado de una continuidad sin cortes abruptos que marquen claramente el fin de una época y el inicio de otra. Esto sucedió también con respecto al arte que nació y floreció en Bizancio “cristiano por su esencia, helénico y oriental por sus raíces”⁴⁶. Todo el cambio empezó a principios del S.IV con el resultado de la batalla del puente Milvio cuando Constantino puso la cruz como la soñó en el estandarte frente a su batallón, con lo cual sintió la confianza de tener una protección contra su enemigo a lo que atribuyó haber ganado la batalla, así mismo, una vez que Constantinopla fue fundada, la confluencia de la diversidad de culturas que trataban de acoplarse al Imperio, con su propia carga cultural propiciaron un cambio lento, pero sostenido hasta lograr su sello propio. Mientras tanto, los particularismos de cada cultura crearon una problemática en el arte del icono, pues por un extremo estaban cristianos de origen oriental como Sirios y Armenios reticentes a la presencia de imágenes religiosas, por el otro extremo, estaban los cristianos de cultura griega que eran grandes apasionados a ellas debido a su pasado de cultos paganos⁴⁷, pero en medio había una sociedad plural de cristianos provenientes de otras culturas y religiones más tolerantes, e incluso indiferentes, a la presencia de imágenes. Todo eso tuvo su propia influencia en el Imperio bizantino, el unir al arte oriental y sus costumbres con lo occidental, el resultado se reflejaría en un estilo propio y homogéneo que enriquecería al arte en general.

En este contexto plural fue que apareció la imagen de Jesús unida a la del emperador en estandartes, medallas y demás objetos, puesto que desde Constantino, el emperador de Bizancio se convirtió en el vicario de Cristo. En ese entonces se volvió una costumbre muy popular elaborar diferentes objetos que se vendieron como recuerdos, entre ellos había medallas de Cristo con la imagen del emperador por el otro lado. Así mismo, como recuerdo para los peregrinos, también se fabricaron linternas, lámparas y algunos objetos más con la imagen de Jesús y/o con símbolos cristianos a

⁴⁵ Sender, *Op.Cit.* p. 18.

⁴⁶ *Ibidem.* p. 20.

⁴⁷ Cfr. Balderas, *Op. cit.* p. 248.

los que se les atribuyó la posesión de una fuerza protectora⁴⁸ lo cual, con el paso del tiempo, tomo tal dimensión que provocó una reacción de rechazo de las altas jerarquías, por el peligro que conllevó, de fomentar actos de superstición. Este rechazo se incrementó por la insistencia especialmente de judíos, primero, “moros” después y que resultaría en una crisis conocida como el periodo iconoclasta, del que nos ocuparemos más adelante.

En este momento Constantino (S.IV) la imagen de Cristo aún no era considerada un icono, faltarían unos doscientos años más para poder verlo en su forma definitiva y después de numerosos concilios que trataremos en este apartado, pues en un principio a las imágenes cristianas se les había conferido únicamente un papel pedagógico y decorativo. Sin embargo, en el imaginario popular no significaba sólo compartir una identidad como cristianos, sino que llevar una medalla que representara a Cristo significaba ya llevar una protección junto a sí. Posteriormente se empezó por conceder poder de protección a cualquiera de sus imágenes, incluso se atribuyó al icono mismo poderes milagrosos. Con el tiempo esta situación estaba llegando lejos al punto de cuestionar tales prácticas como supersticiosas, especialmente por los patriarcados que estaban ya bajo el dominio musulmán o que compartían su comunidad con judíos.

Desde esta época de Constantino ya habían aparecido en la Iglesia cristiana tendencias que no alcanzaron a ser ni siquiera una teología⁴⁹ y mucho menos una religión. Eran creencias que en su momento se hallaron erróneas en los concilios que las trataron, pues sus posturas eran diferentes a lo que enseñaba la fe de la Iglesia, si embargo convivían en el seno de un cristianismo unitario hasta no ser consideradas herejía, entonces se desechaban y muy seguido su líder era excomulgado y desterrado. Algunas de las más conocidas fueron el docetismo, que sostenían que la encarnación era ilusoria. Esta, como otras posturas, fue considerada herejía y algunos concilios se reunieron para discutir lo concerniente a estas corrientes con el fin de frenarlas pues difundían su pensamiento rápidamente. Otra corriente importante fue el Arrianismo. Por su parte Arriano divulgaba que Jesús era hijo de Dios pero no era Dios mismo, lo cual fue un escándalo y fue condenado en el Primer Concilio Ecuménico convocado para tal fin por Constantino. Como resultado de todo el debate contra la corriente Arriana se promulgó El Credo (de Nicea) con el cual se asentó y se propagó tanto la divinidad como la humanidad de Jesús, lo cual fue elemental para la doctrina Trinitaria.

El primer Concilio Ecuménico convocado por el emperador Constantino fue el Concilio de Nicea (325) el cual fue recibido con mucha emoción y buena fe por toda la jerarquía eclesiástica. No olvidemos que era la primera vez que podían reunirse fuera de la clandestinidad y muy probablemente después que algunos de ellos habían sufrido persecuciones. En este nuevo periodo histórico, las comunidades cristianas ocupaban un espacio público y este concilio implicaba para la iglesia cristiana la primera reunión de la cristiandad universal, que además, era convocada por el emperador. Este primer concilio sentó la base para la representación de la imagen de Cristo, al dejar establecido para siempre que el Hijo era consubstancial al Padre y que al mismo tiempo era hombre por la encarnación; por lo tanto, poseía ambas naturalezas: humana y divina, por eso, en su humanidad había podido ser visible, por lo tanto podía ser representado.

⁴⁸ Soskice, *Op.cit.*, p. 22.

⁴⁹ Cfr. Balderas, *Op. cit.* p. 65.

Fue importante también para en el proceso de evolución de la iconografía el Concilio de Laodicea (343) por sus cánones 59 y 60, ya que al prohibir la improvisación en el culto, forzaron a la Iglesia a tomar medidas incluso para precisar su arte; se infiere se que contenía elementos que necesitaban aún depurarse pues se ha dicho que en el proceso de cristianización de los pueblos, la Iglesia tomó elementos del mundo pagano, intentando al máximo no contradecir a las Escrituras, los adoptó cuidando que no deformaran el pensamiento cristiano ni su mensaje; así, esos elementos se “sacralizaban”⁵⁰. Citemos como ejemplo alguna fiesta popular, en honor de algún héroe o divinidad, o como el rito del ciclo de las cosechas; se retomaba esa festividad y se cristianizaba, dedicándola a algún santo en especial, de esta manera se sacralizaba.⁵¹

En el año 380 el emperador Teodosio el Grande (347-395) confirmó al Cristianismo como la religión oficial del Imperio mediante el *Edicto de Constantinopla*. Persiguió a los paganos y logró la paz en la frontera oriental del Imperio con Persia. “A finales del S.IV el paganismo había retrocedido frente al cristianismo, transformado en religión de Estado con el apoyo del poder imperial.”⁵² Sin embargo, faltaba mucho aún por determinarse en el ámbito de la cristología y por consecuencia en el del arte del icono.

Otra importante polémica fue suscitada por la herejía de Nestóreo quien enseñaba la separación de la naturaleza humana de la naturaleza divina de Jesús lo que implicaba que en Cristo había dos personas. Esta visión dualista fue también condenada, en el Concilio de Efeso (431), “los padres conciliares decretaron que Cristo tiene ambas naturalezas, la divina y la humana, pero él es una sola Persona, y esa ha sido desde entonces la doctrina oficial de la Iglesia en materia cristológica”⁵³. Otra aportación de este concilio a la iconografía fue el discurso acerca de la maternidad divina de María y su título de Madre de Dios, la *Theotokos*, con la que María se eleva a realeza sagrada y se pinta rodeada de emperadores y santos, de ángeles y arcángeles de la corte celestial⁵⁴. Otra herejía opuesta a la de Nestóreo, pero que hizo convocar un concilio fue la del monofisismo, sostenida principalmente por el monje Eutiques quien argumentó que la naturaleza humana de la encarnación en Jesús desaparecía en la naturaleza divina posterior a su muerte; reconocía sólo una naturaleza a la vez. Por lo cual se convocó al Concilio de Calcedonia (451) para tratar este asunto, entre otros. Lo importante de este concilio para la iconografía fue que la doctrina de la Encarnación determinó que en Jesús siempre hubo una unión hipostática. Esto es, que estaban unidas la naturaleza humana y la divina en la persona misma de Jesús, cada una conservando sus propias cualidades y sin confundirse una con la otra.⁵⁵

⁵⁰ Cfr. Ouspensky, *Op.cit.*, p.p. 64, 66.

⁵¹ Otro ejemplo, aunque sea muy posterior a ese momento, pero lo tenemos muy cercano a nosotros, durante la colonia en México, que se construyeron iglesias en lugares de culto indígena dedicadas a la virgen o a algún santo y de igual manera, se retomaron las fechas de sus festividades, por ejemplo, la de Sn. Isidro que coincide con el inicio de la siembra del maíz y la fiesta de consagrarla para obtener una buena cosecha. En un principio, hubo frailes que encontraron estatuillas precolombinas escondidas debajo del vestido de la virgen, o de un santo, en iglesias y capillas, lo cual es indicio que los indígenas venían de hecho a venerar a su divinidad, escondida debajo de la imagen cristiana. Esto muestra, en parte, la manera en la que se inclulturizó el cristianismo entre los diferentes pueblos y culturas, desde sus orígenes.

⁵² Balderas, *Op. cit.* p. 80.

⁵³ *Ibidem.* p. 97.

⁵⁴ *Ibidem.* p. 257.

⁵⁵ http://ec.aciprensa.com/wiki/Concilio_de_Calcedonia#Ux9yfs6a8yU, Enciclopedia católica online, *Concilio de Calcedonia*, Marzo, 2014.

El Concilio de Calcedonia fue confirmado por Justiniano (527-565) quien convocaría después al Concilio de Constantinopla II (553). El *Código Justiniano* marcó los principios que debía regir a la religión ortodoxa en materia dogmática con base en los concilios mencionados, lo cual dio una gran seguridad en materia de iconografía. Fue entonces que el icono de Cristo tomará su forma definitiva: pelo largo, bigote y barba dividida en dos, ojos grandes y oscuros. La Theotokos, la Madre de Dios, será cubierta con un manto que cubrirá desde el cabello hasta debajo de las rodillas, a la usanza oriental. Cabe mencionar que al recibir diferentes influencias culturales que se cruzaron en la Constantinopla de la época, el icono representó una síntesis de esas culturas, que trascendió con un estilo propio y se “convirtió en el instrumento perfecto para expresar la plenitud de la fe”⁵⁶. A doscientos años de la fundación de Constantinopla asistimos ya a un Imperio bizantino bien consolidado, en el que ya no cabía la influencia de otras culturas ni religiones; Justiniano mandó cerrar la Universidad de Atenas (529) que había sido la Academia de Platón que albergaba lo último del paganismo. “A partir de ahora, el cristianismo ejercerá su hegemonía sobre la totalidad de la vida de los hombres y mujeres tanto en el Oriente griego como en Occidente latino”⁵⁷.

A finales del S.VII el emperador Justiniano II (669-711) convocó a un concilio que fue el más importante para la iconografía, se llevó a cabo en su palacio, por lo cual fue denominado Concilio in Trullo (680) o Trullano. Fue con la finalidad de hacer algunos ajustes en la vida de la Iglesia y de la sociedad. Este concilio se conoce también como el Concilio Quini-Sexto pues su intención era completar los pendientes del concilio de Constantinopla II anterior que sería el número cinco y que se habían celebrado en ese mismo lugar. Este concilio fue importante ya que por primera vez se incluyeron tres cánones concernientes expresamente a la iconografía:

Canon 73

Recuerda la importancia de la santa Cruz y su veneración.⁵⁸

Canon 82

En ciertas reproducciones de imágenes venerables, el Precursor está figurado mostrando con un dedo al Cordero. Esta representación se había adoptado como símbolo de la gracia, pero era una figura velada del verdadero Cordero que es el Cristo nuestro Dios, quien nos fue mostrada según la ley. Entonces, habiendo recibido estas antiguas figuras y sus sombras como los símbolos de la verdad, transmitida a la Iglesia, nosotros preferimos hoy la gracia y la verdad mismas, como un cumplimento de esta ley. En consecuencia y para exponer a todas las miradas, incluso con la ayuda de la pintura, lo que es perfecto, decidimos que en avenir, habrá que representar bajo su forma humana a Cristo nuestro Dios en lugar del antiguo cordero.⁵⁹

⁵⁶ Sendler, *Op. cit.*, p. 20. “devient un instrument parfait pour exprimer la plénitude de la foi” (Traducción personal).

⁵⁷ Balderas, *Op. cit.* p. 138.

⁵⁸ Sendler, *Op. Cit.* p.24. «Le canon 73 rappelle l'importance de la Sainte Croix et sa vénération» (Traducción Personal)

⁵⁹ *Ibidem*, cita a Jean Meyendorf, *Le Christ dans la Théologie byzantine* (Bibliothèque oecuménique), Cerf, Paris, 1969, p. 242. «Dans certaines reproductions des vénérables images, le Précurseur est figuré montrant du doigt l'Agneau. Cette représentation avait été adoptée comme un symbole de la grâce, mais c'était une figure cachée de ce véritable Agneau qu'est le Christ notre Dieu, qui nous était montrée d'après la loi. Donc, ayant recueilli ces anciennes figures et ces ombres comme des symboles de la vérité, transmis à l'Eglise, nous préférons aujourd'hui la grâce et la vérité elles-mêmes, comme accomplissement de cette loi. En conséquence et pour exposer à tous les regards, même à l'aide de la

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Canon 100

Prohíbe ‘las pinturas tramposas y expuestas a las miradas y que corrompen la inteligencia excitando los placeres vergonzosos’...⁶⁰

Estos dos últimos cánones son un verdadero ejemplo del pensamiento cristiano bizantino que se corresponde con la presencia de la imagen de Dios, encarnado en Jesús, como un hombre con un rostro que sería expuesto a todos los fieles para su veneración (prosquinesis); los símbolos dejan de ser vigentes. No en vano está escrito en el último párrafo ‘cordero’ con letras minúsculas, pues ya no se refiere más a Cristo. Así mismo se destaca, como una expresión de gracia, poder participar de la forma humana de Cristo por todos los medios, incluyendo la pintura; al igual que se pronuncia a favor de contar con la ayuda de cierto simbolismo como reflejo de la gloria divina⁶¹, dice así:

Todas las posibilidades figurativas del arte convergen hacia el mismo fin: transmitir fielmente una imagen concreta, verídica, una realidad histórica y, por esta imagen histórica, revelar otra realidad, una realidad espiritual y escatológica.⁶²

El canon 100 es importante en el sentido de que acentúa acotar la reproducción de imágenes de acuerdo al ‘prototipo’ diseñado para cada personaje, respetando los símbolos materiales que espiritualizan la forma y los rasgos de una imagen, así como su apego a la Tradición. Pero lo más importante para señalar es la madurez espiritual que se logró con los cerca de trescientos años de luchas contra herejías hasta que se fijó el dogma, que implica el contenido inteligible del icono, “por eso la belleza no está en el icono -obra de arte- sino en su verdad”⁶³ defendida por la fe cristiana. Por eso, los concilios mencionados fueron importantes para el arte del icono por ser medularmente cristo-céntrico, esto significa que va de la mano con la historia de la Iglesia en este momento de su formación puesto que al ir conceptualizando y armando una cristología sólida ésta se convertiría en un argumento consistente en la defensa de las santas imágenes y en su justificación teológica, posteriormente, durante el periodo iconoclasta.

En estos primeros siglos fue que el icono tomó forma; fue determinante la influencia del pensamiento de los Padres de la Iglesia, así como la Tradición bíblica y las aportaciones de las experiencias de la vida monástica, pues recordemos que en los monasterios se elaboraban las reliquias, recuerdos y artesanías con símbolos cristianos para los peregrinos y de esta manera, fueron incorporándose en la cultura y en la vida de todos los días. Hasta ahora hemos visto la teología que sustentó la presencia de los iconos, contenida en los cánones de estos concilios ecuménicos, que ayudó a desarrollar este arte que evolucionó utilizando diferentes técnicas que se usan sobre yeso o madera; en metales para la pintura con esmaltes; miniaturas sobre marfil, en fin,

peinture, ce qui est parfait, nous décidons qu’à l’avenir il faudra représenter sous forme humaine le Christ notre Dieu à la place de l’ancien agneau» (Traducción personal)

⁶⁰ *Ibidem*, “Le canon 100 interdit ‘les peintures trompeuses et exposées au regard et qui corrompent l’intelligence en excitant les plaisirs honteux’... » (Traducción personal)

⁶¹ *Ibidem*. p.25, cita a Leonid Ouspensky, *Essai sur la Théologie de l’Icône dans l’Eglise Orthodoxe*, E. patriarcal russe en Europe Occidentale, p.113 ; quien cita a su vez a G.A.Rhali et M.Potli, *Syntagma d’Athènes*, t. 2. Chartophylax 1852, p. 492 et 116.)

⁶² *Idem*, (Id cita p. 117) « Toutes les possibilités figuratives de l’art convergent vers le même but: transmettre fidèlement une image concrète, véridique, une réalité historique et, par cette image historique révéler une autre réalité, une réalité spirituelle et eschatologique» (Traducción personal)

⁶³ Balderas, *Op.cit.* p. 256.

cada proceso tiene una técnica precisa y requiere su propio apartado, mismo que encontraremos más adelante.

Mientras todo esto se construía al interior del Imperio, afuera de este pasaban muchas cosas diferentes e importantes cuya dinámica impactaría directamente al poder bizantino y lo debilitarían poco a poco. Una de ellas fue el nacimiento del Islam y su expansión del Medio Oriente hacia Palestina, Siria y Egipto. Otra fue que en Roma, como en otros patriarcados, las cosas parecen no seguir por el mismo camino, pues siempre hubo desacuerdos especialmente entre Roma y el antiguo Bizancio por cuestiones políticas, esto es, por poderes contrapuestos que interferían con una parte o con la otra, en la aceptación de acuerdos tomados en los concilios o sínodos que unos u otros organizaban, como fue el caso de los cánones concernientes a la iconografía del Concilio in Trullo que fueron aceptados en Occidente, y sólo en parte, un siglo después. Veamos como fue que impactó este tipo de desacuerdos y conflictos al Imperio bizantino y sus consecuencias.

B. 3. Periodo iconoclasta

El periodo iconoclasta es un lapso de tiempo que duró poco más de cien años (726-843) con algunos intervalos. Fue la prueba más difícil para la Iglesia en lo referente a sus imágenes sagradas que finalmente se lograron justificar desde la teología como “lugar de una presencia”⁶⁴. Así mismo es una evidencia de la pluralidad del pensamiento bizantino que permitió en un principio tanto la aceptación de la veneración de las imágenes y de las reliquias consideradas también sagradas tanto como el rechazo. No se sabe como fue que empezó el pensamiento iconoclasta dentro de la iglesia ortodoxa, porque los documentos que lo atestiguan se quemaron o se destruyeron con el triunfo de la ortodoxia (843). Pero si se sabe que esta corriente de pensamiento permaneció en el olvido durante siglos y que apareció hasta el movimiento protestante de la Reforma ya que los protestantes retomaron sus presupuestos ideológicos y hostiles a las imágenes.

Algunos estudiosos interpretan el periodo iconoclasta como un asunto político, otros como económico y social, otros más como religioso particularmente contra el monaquismo, fuente principal de la creación y conservación de reliquias e imágenes, ellos fueron sus mayores defensores y en todo caso eran sus beneficiarios directos. Lo que podría afirmarse más bien, es que es un problema muy complejo con matices diversos, que por un lado, llevaron al emperador a tratar de congraciarse con sus súbditos musulmanes y judíos, que tras la expansión del Islam, el imperio estuvo constantemente presionado. Por citar un ejemplo: “el Califa Yezid II promulgó un edicto (723) exigiendo la supresión de iconos en todas las iglesias de sus dominios”⁶⁵. Otra de las aristas importantes del problema que se debe considerar es que aparentemente se trataba de un intento por parte de las élites de Bizancio, sostenidas por el alto clero y el ejército, de reorganización de la vida civil y la Iglesia dejando el dogma intacto, pero no fue tomado así por Roma y los fieles. Intentaron recuperar la educación de las manos del clero, reducir en número creciente de monasterios y de lo que consideraban manipulación por parte de los religiosos utilizando iconos supuestamente milagrosos

⁶⁴ Oupensky, Léonide, *La Théologie de l'icône, dans l'Eglise orthodoxe*, Ed. du Cerf, Paris, 1982, p. 41.
«lieu d'une présence» (Traducción personal)

⁶⁵ Balderas, *Op.cit.* p. 206.

ejerciendo así gran influencia sobre la mayoría de la población que era inculta⁶⁶. Pero de hecho “los iconoclastas, al atacar el culto al icono, atacaban el dogma cristológico... La veneración del Evangelio, de la Cruz y de los iconos forman un todo con el misterio litúrgico de la *presencia*... ataca la realidad misma de la Encarnación del *Logos*”⁶⁷. Dicho esto, es sólo para esbozar a grandes rasgos posibles puntos de influencia a favor y en contra de la postura iconoclasta; no se conservaron escritos posteriormente al triunfo de la ortodoxia.

Destaca que fue un grupo de ortodoxos que no estaba de acuerdo con la veneración de estas imágenes, y sostenían que era un regreso a la idolatría, que era un acto del demonio que intentaba destruir la Iglesia desde adentro⁶⁸. En fin, este movimiento en sí, lo iniciaron obispos de Asia Menor que vinieron a Constantinopla a hablar con el emperador acerca de sus inquietudes y cuestionamientos que judíos y musulmanes hacían con respecto a la veneración de los iconos. Estas personas fueron los obispos Tomás de Claudiópolis y Constantino de Nicolea a quienes posiblemente no les costó mucho convencer al emperador León III (717-741) el Isaúrico, cuya cultura de origen era Siria, por lo que no simpatizaba especialmente con la presencia de los iconos⁶⁹. León III intentó en vano convencer al patriarca de Constantinopla, conocido como san Germán (715-730), de pasar un precepto imperial en contra de la veneración de iconos en el año 726. Así mismo invitó sin éxito al papa Gregorio II a unirse a la corriente iconoclasta. Pudo lograr pasar su mandato una vez que el patriarca de Constantinopla fue exiliado luego de haber sido humillado, destituido y remplazado por el patriarca iconoclasta Anastasio (730-753). Éste último firmó el primer decreto imperial iconoclasta en 730, con dicho acto se inició una destrucción masiva de iconos, se encalaron los muros y cúpulas de las iglesias respetando únicamente la presencia de la cruz. Todo estuvo acompañado de una guerra sangrienta y cruel para los ortodoxos que defendieron sus imágenes, muchos fueron ridiculizados, martirizados, hubo persecuciones con castigos ejemplares horriblos y asesinatos, lo que provocó emigraciones en masa.

En esta postura iconoclasta se sucedieron varios emperadores entre quienes el cesaropapismo era común; sentían todo el derecho de imponer su voluntad y su poder tanto en los asuntos del imperio como en los asuntos de la Iglesia. Esta filosofía se desarrolló en la Edad Media y por ambos lados se reivindicaba el derecho al poder. Tanto papas como emperadores. De ahí que la teoría de las Dos Espadas, una que otorga el poder temporal y la otra el poder divino, se desarrollará en plena Edad Media, con el fin de dar a cada quien su lugar, pues desde la época de Constantino el emperador se asumió como el vicario de Cristo en la Tierra, con lo cual los emperadores bizantinos se adjudicaban todo el poder, por haber sido ‘designado por la divinidad’, con el deber de imponer una prefiguración del Reino de Dios en la Tierra. Esta fue la razón por la que el emperador León III escribió al papa Gregorio II: ‘Yo soy emperador y sacerdote’ y le amenazó con destituirlo si no se adhería a su causa iconoclasta. A su vez, Gregorio II respondió: “Los dogmas de la Iglesia no son asunto tuyo... abandona tus locuras”⁷⁰. Esto es tan sólo una pequeña muestra de la lucha de poder que reinó entonces.

⁶⁶ <http://www.cristoraul.com/SPANISH/sala-de-lectura/Bizancio-Vasiliev/5/3-septimo-concilio-ecumenico.html>, 10/03/15.

⁶⁷ Balderas, *Op.cit.* p. 257.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 84.

⁶⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 249.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 221.

La intervención de los emperadores en la vida eclesial, en la liturgia y en la enseñanza de la fe, fue tomada por la Iglesia como un ataque directo del poder civil al religioso. Por otro lado, los enfrentamientos que se originaron por las posturas iconoclastas y la crueldad con la que se procedió por parte de la autoridad imperial, enojaron mucho a la población y así pueblo e iglesia se unieron. Uno de los hechos más violentos entre la población civil y la autoridad imperial ocurrió durante la destrucción de una imagen de Cristo que estaba arriba de las puertas de entrada al palacio del emperador, en Constantinopla. La gente reaccionó enfurecida contra Jovino, el encargado de hacer cumplir la orden; la gente lo agredió, tirándolo de la escalera y lo mató; también murieron en esa revuelta algunos militares que vinieron a hacer cumplir esa orden.

La gente del pueblo de Roma también se manifestó en contra de esas medidas iconoclastas y hubo revueltas; el pueblo gritó consignas contra el emperador bizantino, lo amenazaron de destitución del poder imperial. Desafortunadamente para los romanos, Constantinopla estaba muy lejana y en ese momento los lombardos asediaban y amenazaban continuamente su ciudad. El papa Gregorio II respondió al emperador Leon III excomulgando a su representante en Italia e incitó al pueblo de Roma a no pagar impuestos al emperador⁷¹. A su vez, León III respondió militarmente y envió a sus tropas, asentadas en Ravena, para intervenir contra Roma poniendo al mando a su representante 'excomulgado' pero el papa buscó apoyo recurriendo al rey de los lombardos, de esta manera, el representante del emperador fue vencido y asesinado por los lombardos, que se anexaron Ravena; Roma se declaró entonces una República; y éste fue el primer golpe dado contra el Imperio bizantino, por la causa iconoclasta.

El sucesor del papa Gregorio II (715-731) fue Gregorio III (731-741) quien debido a estos sucesos instauró la fiesta de "Todos los Santos" para honrar la memoria de todos estos mártires de la fe. Así mismo, convocó en 731 un concilio en Roma en el que decidió que "En el futuro, cualquiera que quitara, menospreciara, deshonrara, insultara las imágenes del Señor, las de Su Santa Madre (*Virginis immaculatae atque gloriosae*) o de los apóstoles, etc. (...) no podrá recibir el cuerpo y la sangre del Señor y será excluido de la Iglesia"⁷².

Más tarde, el emperador Constantino V, hijo de León III, prosiguió con la postura de su padre y para reafirmarla convocó al concilio de Hiérea (754) con todos los patriarcas reelectos a gusto del emperador iconoclasta. Parece que fue el único momento en el que se intentó escribir una 'teología iconoclasta' sintetizando esos tratados teológicos que la doctrina iconoclasta era consecuencia lógica de los debates cristológicos de los siglos precedente⁷³. En ese concilio anatemisaron a todo iconódulo para quienes las persecuciones fueron más crueles. A quienes se sorprendió venerando iconos les destrozaron la cabeza golpeándola contra el icono; a los pintores que siguieron pintando, les quemaron las manos; se ordenaron matrimonios forzados a los monjes, obligándoles a violar sus votos de celibato; se prohibió decir las palabras santo y santa, entre muchas otras crueldades. Pero aún siendo así, las personas siguieron conservando y venerando sus iconos en sus hogares.

⁷¹ Cfr, *Ibidem*, p.p. 92-93.

⁷² Ouspensky, *Op.cit.* p. 93 cita a Héfélé, *Histoire des Conciles*, Paris, 1910, t. III, 2^e partie, p. 677, « A l'avenir quiconque enlèvera, anéantira, déshonorera, insultera les images du Seigneur, celles de sa Sainte Mère (*Virginis immaculatae atque gloriosae*), ou des apôtres, etc. (...) ne pourra recevoir le corps et le sang du Seigneur et sera exclu de l'Eglise.» (Traducción personal)

⁷³ Balderas, *Op.cit.* p. 250.

En el 756 se rompieron vínculos amistosos entre el papado y los lombardos. El papa Esteban III estaba ya distante de los emperadores bizantino y se dirigió al rey de los francos para pedirle ayuda con el fin de recuperar territorios que los lombardos se habían anexado, cabe notar que no se dirigió al emperador iconoclasta de Bizancio⁷⁴. Esto podríamos decir que fue el principio del fin, por las consecuencias que vendrían para el Imperio bizantino, al igual que para la Iglesia en Oriente.

Pipino el Breve, rey de los francos, estrechó su relación con el papa de quien recibió la distinción de *Patricius romanorum* que le confería la dignidad de 'defensor de la fe' (título que ostenta todavía, en su corona, la reina de Inglaterra). En agradecimiento Pipino el Breve invadió Italia y recuperó de los lombardos los territorios papales en disputa; los devolvió al papa Esteban III resurgiendo desde entonces y de esta manera, los Estados Pontificios, además de una relación del papado con el reino franco que al fortalecerse, las iglesias de Oriente y Occidente terminarían por separarse en el 1054, al igual que su arte pictórico transitaría por los caminos diferentes que el Imperio carolingio había introducido y defendido en los concilios de Frankfurt (794) y de Paris (824) y que por haberse tratado de cuestiones más políticas que teológicas " el arte sagrado (occidental) queda envenenado en su mismo origen"⁷⁵.

Para el año en que el emperador León IV murió dejando muy pequeño a su hijo Constantino VI, la regencia cayó en su esposa Irene, una ateniense y devota ortodoxa quien restauró en cuanto pudo la veneración de los santos iconos, igual en un intento también de restablecer relaciones con el vaticano al igual que con Carlomagno, a fin de fortalecer su imperio⁷⁶. Después de nombrar nuevos patriarcas y de reacomodar al ejército, convocó al concilio de Nicea II (787) que desconoció al concilio de Hiérea. Durante 27 años la paz religiosa volvió al Imperio bizantino. Por otra parte, una vez que Pipino el Breve murió, la sucesión recayó en su hijo Carlomagno (768), quien al expandir el reino de los francos se anexó el reino lombardo (774) que había sido retomado y confirmó la donación de los Estados Pontificios hecha por su padre, al papa, así mismo se convirtió en el protector del papa Adrián I (772-795) y los siguientes.

En esta encrucijada que no favorecía a Bizancio, parece que el papa León III no reconoció a Irene en el trono de Constantinopla por haber sido una mujer quien asumiera el trono vacante, asumiéndolo vacío. En el año 800 el papa coronó en Roma a Carlomagno como Emperador de Occidente, dando inicio al Imperio carolingio que se extendería por gran parte de Europa del centro y occidental. El emperador Carlomagno asumió su papel de 'defensor de la fe', con lo que se instauró la base de una identidad común europea asistida por la Iglesia católica y la moral cristiana. Así mismo surgió el renacimiento de la cultura latina, en el llamado *Renacimiento Carolingio*. Carlomagno fue el fundador de las dinastías de Francia y Alemania, abriendo así el camino al Sacro Imperio Romano Germánico que fue liberando sus dominios de la influencia política bizantina, aunque se debe reconocer en justicia que tanto el clasicismo griego como la influencia de la civilización bizantina fueron retomadas como modelo por Carlomagno, quien sería proclamando 'el Padre de Europa' pues no sólo impuso a los pueblos bárbaros un tipo de civilización, la más avanzada de entonces, con base en valores cristianos impulsó la educación infantil y la confió a los monjes, con lo que logró crear y

⁷⁴ <http://www.gecoas.com/religion/historia/medieval/EM-B.htm>, *Nacen los Estados Pontificios*, Marzo, 2014.

⁷⁵ Balderas, *Op. cit.* p. 218.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 211.

unificar una identidad común a todo europeo; incluso, las divisiones territoriales de lo que hoy es Europa, se fijaron en gran parte desde esa época.

En la paz lograda por Irene después del Concilio de Nicea II, pasaron algunos los años cuando el emperador León V de Bizancio subió al trono (813); encontró que los emperadores iconoclastas habían tenido 'mejor suerte' durante su mandato y decidió seguir ese camino. Sin embargo trató de conservar la paz con la Iglesia permitiendo conservar las imágenes pero prohibiendo su veneración. El problema iconoclasta resurgió puesto que se encontró con la total oposición del patriarca de Constantinopla nuevamente. De nuevo se cambiaron patriarcas por aquellos iconoclastas reconocidos. La lucha se desató posterior al concilio iconoclasta en la catedral de Sta. Sofía, Constantinopla (815). En dicho concilio no se consideraron los iconos como ídolos, pero se prohibió su veneración y sobrevino la destrucción masiva, nuevamente, de imágenes así como de libros y cálices sagrados que contenían alguna imagen de Cristo. Hubo igual persecuciones, castigos y martirio.⁷⁷

Esta situación permaneció otros 27 años hasta que nuevamente, otra mujer, Teodora, esposa del emperador Teófilo asumió la regencia (842) a su muerte a nombre de su hijo Miguel III, menor de edad. Ella convocó a otro concilio en Constantinopla (842) que proclamaba concluida la crisis iconoclasta. Determinó la manera de venerar las santas imágenes estableciendo que la gente debía inclinarse frente a ellas (proskynesis), debían besar la imagen, prenderles cirios e incensarlas. Los pintores debían ser gente de Iglesia, gente santa que buscara su perfección espiritual, que practicaran la oración y el ayuno antes de pintar.⁷⁸ Se "confirmó el dogma de la veneración de iconos formulado por el Séptimo Concilio Ecuménico"⁷⁹. Se estableció en marzo del 843 el "Triunfo de la Ortodoxia" que debía ser celebrado el primer domingo de Cuaresma, con la exaltación de los iconos, en todas las iglesias. Este día, las personas han acostumbrado llevar sus iconos a su respectiva iglesia, el sacerdote los lleva al altar situado detrás del iconostasio en donde permanecerán por cuarenta días, hasta el Domingo de la Pascua que se bendicen cada año y se recogen nuevamente por sus dueños.⁸⁰

Esta breve descripción de lo que fue la lucha iconoclasta muestra que esa crisis ideológica más que teológica, ni un sustento que fuera más allá que diferentes intereses en los que subyace mayormente la necesidad de poder y control. Para el Concilio de Nicea II esto no fue una herejía sino una "suma herética" "que socava la economía de la salvación"⁸¹. Es muy importante mencionarla por ser parte de la historia de la iglesia ortodoxa bizantina y más que nada por las consecuencias que tuvo para su Imperio en

⁷⁷ Ouspensky, *Op. cit.*, p. 95.

⁷⁸ Se ha acostumbrado incluso hasta la fecha, bendecir las manos de los pintores así como tampoco comprar o vender un icono. Si existe una compra-venta, sugerida como un 'intercambio', pues seguido así es, se cambia por algo sin que haya dinero de por medio; o simplemente se regalan a la persona por quien se reza cuando se pinta.

⁷⁹ Ouspensky, *Op. cit.*, p. 98, «confirma le dogme de la vénération des icônes formulé par le Septième Concile (Ecuménique)» (Traducción personal).

⁸⁰ La Pascua es una celebración muy importante en la Iglesia ortodoxa que va más allá de la ceremonia religiosa. Después de asistir el Sábado de Gloria a su servicio religioso las familias pasan a un salón en donde comparten comida que cada uno de ellos llevó; todos se esmeran en verdad en hacer un platón de algo delicioso. Al otro día se reúnen entre amigos en la casa de alguno de ellos y hacen una fiesta en grande. Cada quien coopera con comida o con vino. Se prepara por lo general cordero a las brazas o al hormo, se sirve con ensaladas, luego hay muchos postres, fruta, dulces. Es un ambiente muy festivo, todos se felicitan, se abrazan y se desean felices Pascuas diciéndose entre sí: 'Cristo resucitó' a lo que el interlocutor responde 'sí, resucitó'.

⁸¹ Balderas, *Op.cit.* p. 215.

todos los ámbitos. Parte de lo más destacable del significado del triunfo de la iconodulia, fue aceptar la diversidad de posibilidades de expresar la fe, ya fuera por escrito o por experiencias personales, al igual que por el “dominio humano sobre la materia, por experiencias estéticas y por gestos y actitudes ante las imágenes sagradas”⁸². El Triunfo de la Ortodoxia marca el fin de una era de herejías que nunca más volvería a dividir a la Cristiandad oriental que había logrado su estabilidad en este periodo de purificación en la sangre de tantos mártires y santos. La sociedad bizantina había finalmente alcanzado su mayoría de edad.

En el capítulo tres se aborda la teología del icono, citando parte de los discursos teológicos en defensa de estas imágenes hechos por teólogos bizantinos en el periodo iconoclasta. Algunos estuvieron a salvo en sus monasterios que se encontraban alejados o en lugares ocupados por musulmanes, lo cual les separó del terror de las persecuciones iconoclastas y les permitió libremente pensar y escribir. Veremos entonces como se fundamentó el arte del icono en una cristología profunda que representa la esencia misma del icono, otorgándole un lugar totalmente aparte de cualquier otra obra de arte, así como permitir su presencia en la liturgia debido a que contiene al prototipo, al Santo de Dios, que es Jesucristo.

Sólo me queda comentar que para el Imperio bizantino, este periodo de crisis significó un parte aguas, como ya se habrá podido inferir Bizancio jamás pudo recuperarse ni volvió a ser el mismo Imperio poderoso, de ahí se debilitaría poco a poco en la región, mientras que en occidente, el papado, salió fortalecido y protegido con el Imperio carolingio y posteriormente por el Sacro Imperio Romano Germánico. Lo cual propició un proceso de emancipación de la Iglesia católica del gobierno de Bizancio.

C. EL LENGUAJE BIZANTINO

Se conoce como bizantino(a) lo relativo a la cultura que florecería en la parte que ocupó el Imperio Romano de Oriente. Su historia inicia a partir de que Constantino fundó la capital de este Imperio en el antiguo Bizancio (330) a la que llamó Constantinopla. Hemos tratado parte de la historia que acompañó al emperador bizantino de este periodo, su sociedad, culturas que le precedieron y sus diferentes influencias, especialmente del helenismo y la cultura romana, que para Constantinopla significó reivindicarse como la “segunda Roma”. Ese conjunto de corrientes culturales convergen en un punto del Oriente Medio y de su pasado crean una filosofía y una religiosidad renovadas, bajo una nueva realidad creada por valores aportados por el cristianismo. En un nuevo escenario se fue forjando una cultura diferente, la cultura bizantina, de la emergente sociedad cristiana que lograría expresar su espiritualidad en el arte del icono. Si bien este arte eclesiástico tiene sus orígenes en la teología, la teología misma se encarna en lo humano, por lo que también estuvo condicionado por el entorno del mundo en el que nació y que por la visión de la época en la que evolucionó.

La sociedad bizantina estaba bien jerarquizada. En la cúspide estaba el Emperador rodeado de la nobleza que formaba también al alto clero, cuya cabeza fue el patriarca; la nobleza en general era gente culta, sabia, que fueron consejeros reales y quienes manejaron el debate teológico de la época. Gracias a esos preladados, la Iglesia de Constantinopla poseía una organización de gran efectividad que se extendía hasta las

⁸² *Ibidem*, p. 268.

provincias más alejadas⁸³. Este poder les valía incluso para poder encarar el poder mismo del emperador. El Imperio bizantino fue una teocracia, Bizancio pretendió reflejar el reino de Dios en la tierra y el Emperador se asumió como el vicario de Cristo, sin embargo, se puede decir que “en el campo litúrgico el Emperador permaneció un fiel, sumiso a la Iglesia y al patriarca”⁸⁴. La profundidad del pensamiento de estos intelectuales, su aporte a la teología, la riqueza de sus reflexiones, ha trascendido el tiempo y han llegado hasta nuestros días, muchos de ellos conocidos como santos y/o como los Padres de la Iglesia Universal. Así mismo trascendió hasta nuestros días el culto tipo imperial que se edificó en Bizancio, un culto impresionante, bello, majestuoso, digno de ser una alabanza a la divinidad, dentro del cual, se conjugó todo el esplendor del arte bizantino que estuvo enraizando en la tradición bíblica. En el siguiente apartado veremos como fue que este tipo de culto influyó para que Rusia abrazara el cristianismo. Gracias a la cercanía del alto clero con el poder Imperial, su influencia se dejó sentir también en el arte del icono. Los artistas obtenían toda la inspiración teológica del pensamiento del clero, así como el arte del palacio proveía elementos reales que serían modelo para las composiciones de iconos, como el de Cristo *Pantocrator* en tanto que Soberano del Universo⁸⁵ y de la Theotokos, la Virgen María en un trono, entre otros.

Se mencionó que desde sus inicios el cristianismo buscó alejarse de los ideales naturalistas del arte helénico, aunque de hecho nunca lo abandonó del todo y periódicamente se renovaba en él, mientras que una serie de símbolos con nuevos contenidos identificaban a los primeros cristianos entre sí, al tiempo que interiorizaban su nueva religión y aprendían cómo vivir con ella. Con el paso del tiempo se desarrolló todo “un sistema de expresión coherente y profundo, inspirado en su conjunto y en cada detalle, de un mensaje único del misterio y de salvación”⁸⁶ redefiniendo categorías, incluso en su arte, como sería por ejemplo lo bello o lo perfecto en el mundo helénico, que se apegarían más a los criterios de verdad que el cristianismo aportaba.

Con la consolidación del cristianismo y bajo el impulso de una reflexión teológica, cada vez más refinada por su lucha contra las herejías, se profundizó más en el espíritu de seguir la dirección eclesiástica al interior del círculo de pintores de iconos. Al ir definiendo los dogmas y creando una cristología, se justificó y definió de una vez por todas, la esencia y la presencia de los iconos, así como la manera en la que debían ser representados. Se unificó todo un lenguaje pictórico, único: el lenguaje bizantino, que hablaría de la misma manera a la gente de todas las lenguas, razas, tiempos y culturas, acerca de esa “otra” realidad posible que predicó Jesús de Nazaret: la instauración del Reino de los Cielos y la deificación del hombre, como fin último de la humanidad.

El arte pictórico tiene un gran poder de comunicación visual, por eso decía Gregorio el Grande que “una imagen se venera, un libro, no”⁸⁷ lo cual dice casi todo acerca del poder de relación del hombre con una imagen. Fue por eso que las religiones nunca fueron indiferentes a ese poder visual transmitido por el arte. En Bizancio tampoco lo

⁸³ Sandler, Op. cit. p. 52, « Grâce à ce prélats, l'Église de Constantinople possédait une organisation d'une grande efficacité que le milieu qui s'étendait jusqu'aux provinces les plus éloignées» (Traducción Personal).

⁸⁴ *Ibidem*, p. 55, « Dans le domaine liturgique, l'Empereur restait un fidèle, soumis à l'Eglise et au patriarche » (Traducción personal).

⁸⁵ Cfr. *Idem*, cita de Andrée Gravar, *l'Empereur dans l'art byzantin*, p.266.

⁸⁶ Ouspensky, *Op.cit.*, p. 55, «un système d'expression cohérente et profond, pénétré dans son ensable et dans chaque un de ses détails d'un unique message de mystère et de salut» (Traducción Personal).

⁸⁷ Viladesau, Richard, *Theology and the Arts*, Paulist Press, U.S.A. p. 136.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

fueron. Habrá que señalar con respecto al arte de la escultura que esta forma se desechó bajo sospecha de generar idolatría y con el fin de prevenirla. Pero con respecto a la pintura en Bizancio se creó toda una estructura artística sustentada teológicamente que entremezcló una serie de expresiones naturalistas y simbólicas cristianas con un propósito espiritual y didáctico, como instrumento de devoción y para ilustrar al pueblo iletrado acerca de los pasajes y mensajes más importantes de la nueva religión, de su historia, sus personajes y sobre todo de su capacidad de humanización que es la cualidad que finalmente ha permitido a determinadas religiones permanecer⁸⁸ y por la que otras simplemente desaparecen. La iconografía en Bizancio estuvo privilegiada, como ya hemos mencionado, de todos los medios existentes tanto económicos, como intelectuales y artísticos para surgir como el mayor arte de su tiempo, ya fuera en la arquitectura, la música, las artes gráficas, la poesía y demás artes que dentro de la liturgia, terminan por unirse armoniosamente.

Se estableció entonces, que un icono debe ser 'leído' para recibir 'El Mensaje' y no sólo contemplado o venerado. De ahí que se define la palabra correcta para su realización 'escritura de una imagen' o 'Iconografía' palabra griega formada por el prefijo *iconos* que significa imagen y



Un icono va escribiéndose y leyéndose, para saber cómo está representado y cual es su importancia, a partir de determinados símbolos. Aquí se muestra cómo es que, con algunos símbolos y rasgos físicos que también son canónicos, puede 'leerse' un icono. Veamos como leer la imagen, arriba. Tenemos las inscripciones que identifican a la Madre de Dios, la *Theotokos*, MR-THU con letras griegas, pero de cualquier manera podemos saber que es la Virgen por las estrellas o flores "de pureza" que son tres: virgen antes, durante y después del parto. En los iconos en donde la Virgen aparece con Jesús Emanuel generalmente sólo se pintan dos estrellas, la otra queda tapada por

⁸⁸ Remitirse a la lectura del Anexo No.1. *Carta de Plinio al Emperador Trajano*.

⁸⁹ Icono realizado por la autora de esta tesis, Paris 2011.

el niño, pero ninguna otra imagen femenina las tiene. Por su parte, Jesús, siempre llevará el alo cruzado con una cruz con las letras griegas Omega, Omicron y Ni, “ho-ôn” que significa el “Soy quien soy” que escuchó Moisés frente a la zarza ardiente en el Sinaí. Es el “Yo Soy...” del eterno, del que siempre ha sido, del que fue, es y será. Su icono nos dice que “El es Dios y hombre y reina sobre el universo”⁹⁰ Hay un apartado más adelante que se refiere al lenguaje simbólico del icono, este punto se expondrá ahí más detalladamente.

En suma, el lenguaje bizantino del icono fue pensado bajo una proyección atemporal, que no reflejara espacios, ni materialidad por lo que se pinta sin volumen, por ejemplo. Se determinó pintar sobre fondo liso, plano, sin perspectiva; un retrato bidimensional, central, hierático y de frente, para que el conjunto captara la atención del espectador y propiciara una relación directa imagen-creyente. Posteriormente se introduciría la perspectiva invertida de la que nos ocuparemos en su debido apartado. El manejo de la luz fue pensado para que fuera más bien expresada que reflejada, para lo cual debía romperse con las leyes de la luz física y simbolizarla como expresión de santidad del personaje representado; de esa santidad emana la luz increpa, la luz divina que reside en su interior y cuya sabiduría purifica al ser. La luz interior convierte visible al invisible y de esta manera hace presente lo trascendente. La luz de la santidad del Santo que no conoce la oscuridad de las tinieblas ni del mal, esa luz sería la guía que iluminaría al espectador y lo llevaría por el camino correcto de la fe y de Sofía, la sabiduría de Dios. Al igual, para garantizar el parecido del santo que el icono representa con el modelo original, y se apegue al criterio de verdad, también se crearon una serie de cánones que el iconógrafo debe conocer y aprehender para que su trabajo pueda ser reconocido como tal. Nada puede dejarse a la imaginación del artista, a pesar de contener elementos que no son canónicos, en un icono, todo está sujeto de alguna manera al dogma y a la tradición de la Iglesia, expresados en la liturgia.

Otro elemento importante de mencionar y que es parte del lenguaje bizantino propio del icono, es lo que se refiere a su esencia. Tratar esto puede resultar difícil porque estamos en el campo de lo abstracto, de lo que no es visible ni objetivo porque estamos en el campo de lo trascendente. La manera en la que podemos entender un poco más el lenguaje del arte bizantino en esta aspecto, es considerando su preocupación esencial de espiritualizar todo sujeto representado por medio de la forma⁹¹ y con base en la tradición bíblica. El estilo que uniforma estas imágenes puede dar la idea errónea que se trata de copias mal hechas, feas, sin gracia. Pues nada más alejado de su realidad. Primero se debe entender que un icono no es una copia realista de la naturaleza “pero una representación interior que une observación y conocimiento y en donde todo tiene un sentido”⁹² las líneas que estructuran el dibujo son precisas y su sentido simboliza “lo divino y su relación con el hombre”⁹³. Así cada trazo, cada forma, cada dibujo tienden a ser una figuración de la trasfiguración interior que trasciende las formas del mundo temporal. Para mayor comprensión de esto, voy a transcribir aquello que dice el padre Gonzalo Balderas:

En la tradición greco-ortodoxa, el arte divino exige la gracia, el carisma profético. Ser iconógrafo es poseer un carisma que hay que poner al

⁹⁰ Sendler, *Op. cit.* p. 60, « Il es Dieu et homme et règne sur l'univers » (Traducción Personal).

⁹¹ Cfr. Weissman, Gilles, *Les Icônes de Tradition Byzantine, Techniques*, Ulisséditions, Paris 2009. p. 35.

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem*

servicio de la Iglesia. El iconógrafo es un ministerio reconocido por la Iglesia. El icono testimonia la presencia de un santo y expresa su ministerio de intercesión y de comunión...en la ortodoxia el icono no tiene realidad propia; en sí mismo sólo es una lámina de madera, y esto es así porque extrae todo su valor teofánico de su participación en el totalmente Otro por medio de la semejanza, por lo que no puede encarnar nada por sí mismo, pero se convierte en un esquema de resplandor.⁹⁴

Esta síntesis lograda en el arte del icono, es la síntesis de la pluralidad de la época que lo vio emerger, desde la vida del imperio como de la vida monástica. Los monasterios acogían gente de todas las clases sociales, convivían armónicamente aportando cada uno lo propio entre la diversidad cultural de las diferentes regiones del Imperio que ahí se congregaron, pero siempre de acuerdo al dogma de la Iglesia. En este sentido, los iconos son también en síntesis, un reflejo de la realidad de una vida monástica “regida por un ascetismo incondicional, por una concentración interior que tiende ya, sobre la tierra, hacia la luz increada de Dios... rostros, purificados por el ayuno y las vigiliass⁹⁵ de monjes que invitan a meditar, en presencia de un icono, acerca de esa realidad ‘otra’ que se sitúa más allá de lo que vemos, cuya luz invita a una interiorización en búsqueda de la verdad y de la sabiduría de Dios. Y es porque finalmente, aquello que sentimos pero no vemos, es porque se dirige al corazón; es lo que está en la raíz de su naturaleza; es su esencia y su razón de ser.

La presencia de un icono representa un darse de Dios, renovadamente; es darnos su rostro permanentemente, como recuerdo de su mensaje; es gozar de su presencia, una y otra vez, mediante su función litúrgica que provoca una actitud mística⁹⁶ en las personas que permite el acceso y la comprensión al *misterio* que es Dios, y cómo entender y aplicar su mensaje en nuestras vidas. La presencia en un icono nos permite escuchar el silencio la voz de quien nos habla, un silencio expresado en colores que ilustran temas que resaltan los acontecimientos más importantes de la fe de la Iglesia; o los sucesos que nos narra la tradición bíblica; o la santidad de santos. Ese juego de colores y formas son el lenguaje que revela lo invisible, que a su vez exige formas visibles para poder presentarse, para revelarse, para comunicarse materialmente con todas las fuerzas espirituales capaces de elevar al hombre al bien y hacia una dimensión de lo trascendente.

Para este fin está diseñado todo el conjunto de la oración y celebración públicas de la Iglesia. Fray Gonzalo Balderas dice que “la liturgia es una representación escénica de la Biblia, la Palabra dada en espectáculo litúrgico (...) su armonía, en conjunto, se dirige a la totalidad del hombre”⁹⁷. Esta aseveración está claramente representada en la ceremonia pomposa del rito bizantino, cuyo escenario nos trasporta, incluso hoy, al Imperio de esa época, y en esa época se veía como una transportación a la vida celestial, por eso también el culto, para el padre Sendler, es ante todo una “celebración frente al trono del Rey del Cielo”⁹⁸. En donde lo visible esta estructurado en una composición de formas y colores que hacen su aportación a la liturgia tanto como la

⁹⁴ Balderas, *Op.Cit.* p. 245.

⁹⁵ Sendler, *Op. cit.* p. 54, « régie par une ascèses inconditionnelle, par une concentration intérieur qui tend déjà, sur terre, vers la lumière increée de Dieu » (Traducción Personal).

⁹⁶ Cfr. Balderas, *Op. cit.* p. 245.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 205.

⁹⁸ Sedler, *Op. cit.* p. 59.

poesía, la música, la arquitectura y demás bellas artes, obra del espíritu humano, elevadas a lo divino y cuya presencia en la liturgia convierte en sagrado, mediante un rito de consagración, como el caso del icono. “El aspecto sagrado del icono trasciende el plano emotivo que actúa a través de la sensibilidad. Una cierta sequedad hierática intencionada y el despojamiento ascético de la ejecución lo oponen a todo lo que es suave y emoliente, a todo embellecimiento y goce propiamente artísticos”⁹⁹. Con esa marca que refleja una realidad otra y sagrada, iniciaremos la comprensión de los elementos estéticos que conjugan el todo para lograr formar una unidad en la composición del icono, una vez repasado el apartado correspondiente a la iconografía en Rusia.

C. 1. Iconografía Rusa

La historia cuenta que Vladimir (980-1015) Gran Príncipe de Rusia hacía sacrificios paganos incluyendo sacrificios humanos. Sin estar seguro de hacer lo correcto había enviado a un grupo de emisarios a las diferentes iglesias de distintas regiones cercanas a Rusia, con la misión de reportarle que sucedía en ellas. Los emisarios que regresaron de Bizancio le dijeron que habían asistido a ritos de una belleza extraordinaria jamás imaginada; que estando en ellos, no se sabía si se estaba en el cielo o en la tierra. Todo esto atrajo la atención y la curiosidad de Vladimir hacia el Cristianismo. Primero hizo un acercamiento político al Imperio de Bizancio ofreciendo su apoyo.

El emperador Basilio II (960-1025) de Bizancio estaba siendo asediado en esos momentos por el Zar Búlgaro y amenazado de destierro, por lo que gustoso aceptó la ayuda del Gran Príncipe Vladimir de Rusia quien le propuso mandar seis mil efectivos a combatir por él a cambio de la mano de su hermana, la Princesa Ana. El emperador Basilio II aceptó su propuesta y venció a los búlgaros; pero una vez que capituló, no cumplió con su promesa ya que nunca antes se había casado una princesa bizantina con un bárbaro. Fue el mismo caso que había sucedido anteriormente con el compromiso entre los hijos de la emperatriz Irene y el emperador Carlomagno a quien consideró también un bárbaro, por lo que Irene canceló el compromiso de matrimonio de su hija con el hijo del emperador carolingio. El Gran Príncipe Vladimir estaba claramente indignado, respondió a Basilio II amenazándolo de intervenir belicosamente, con ataques de Rusia a Bizancio, con el fin de hacerle cumplir su promesa. Basilio II finalmente tuvo que cumplir con su acuerdo y acceder a conceder la mano de Ana a Vladimir.

La cristianización del pueblo Ruso tiene como punto de partida la conversión del Gran Príncipe de Rusia Vladimir quien fue preparado y bautizado en el año 988 por sacerdotes de Kherson, Crimea, que entonces pertenecía al Imperio Bizantino. Los sacerdotes le enseñaron también lo que significaba venerar los iconos y como debía hacerlo. El Gran Príncipe tomó el nombre cristiano de Basilio, mismo nombre de su cuñado el emperador Bizantino. Después de su bautizo y del de todos sus oficiales, el Gran Príncipe Vladimir contrajo matrimonio con la princesa Ana de Bizancio quien llevó consigo a Rusia las reliquias e iconos de su devoción.¹⁰⁰ A su regreso en Kiev, El Gran Príncipe expulsó de su palacio a sus esposas paganas diciéndoles que su nueva religión le permitía tener solamente una esposa. Él es conocido en la Iglesia de Oriente como San Vladimir el Gran Príncipe de Kiev e Iluminador de Rusia, por su conversión al

⁹⁹ Balderas, *Op. cit.* p. 245, cita a Paul Evdoquimov, *El arte del icono*, Madrid, Ed. Claretianas, 1992, p. 183.

¹⁰⁰ Cfr. Medvedkova, *Op.Cit.* pp. 44-49.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

cristianismo, la de su corte, de su ejército y su pueblo. “De este modo, los eslavos orientales se incorporaron al ámbito cultural bizantino”¹⁰¹.

A su regreso de Crimea a Kiev, Vladimir hizo construir la iglesia de la Dîma, consagrada a la Virgen María. Un hermano de Ana su esposa, envió maestros griegos que se ocuparon de su construcción. Una vez terminada la iglesia se colocaron ahí las reliquias, iconos y cálices traídos por Ana y otros más procedentes de Crimea; al igual que llegaron sacerdotes que se ocuparon del culto. Al mismo tiempo el Gran Príncipe hizo venir iconógrafos de Bizancio que a partir de entonces fundaron escuelas de iconografía en Kiev, que pertenecía a Rusia, al igual que en Novgorod y Moscú. Para seguir con la tradición bizantina, se colocaron estas santas imágenes dentro de los templos, en los hogares cristianos y en los palacios de los príncipes; de igual manera, se llevaron como protectores en campañas militares tal y como Constantino usó la cruz en la batalla del Puente Milvio. Los primeros iconos rusos tienen todo el sello bizantino que con el deterioro del tiempo tuvieron que irse restaurando, al igual que aquellos importados de Bizancio, por lo que es imposible saber cuál es cual.

El icono que se sabe si fue importado es aquel de la Virgen de Vladimir, conocido también como la Virgen de la Ternura. Este icono es el que ha servido como el prototipo de la Virgen María, su historia se remonta a la época de Jesús, se dice que fue uno de los tres iconos hechos por San Lucas a quien también le gustaba pintar. Cuando Vladimir trajo este icono de Constantinopla lo donó a la iglesia de la Virgen de Kiev, que a la usanza bizantina, cuando está la presencia de un icono milagroso como este, la ciudad se consagra al mismo.



Virgen de Vladimir o de la Ternura.
Iglesia de la Virgen de Kiev.

Kiev se consagró como “Ciudad de la Madre de Dios”.¹⁰² La historia de la iconografía rusa es muy rica, acompaña al pueblo ruso a todo lo largo de su historia, desde su cristianización hasta el día de hoy. En su iconografía se incorporaron con el tiempo

¹⁰¹ Balderas, *Op. cit.* p. 157.

¹⁰² Medvedkova, *Op.Cit.*, p. 49.

nuevos santos locales que se veneran en Rusia y adornan los muros de las iglesias. El florecimiento de la iconografía Rusa es muy posterior al del auge bizantino en Medio Oriente y Europa, además que ha sido el más durable; data de finales del siglo XIV al XVI con un estilo y con otro del XVI al XIX. Se puede apreciar la influencia de una iconografía mucho más libre y colorida que evolucionó sutilmente hacia el naturalismo, sin dejar de lado los cánones básicos, pero dando mayor libertad al artista en el manejo de la gama de colores, paisajes, fondos y demás elementos no canónicos, con lo cuál se enriqueció mucho todo el trabajo iconográfico.

El gran aporte ruso que se debe mencionar fue el iconostasio en las iglesias que consiste en un muro de madera con un arreglo de iconos que separa la Nave del Altar. El iconostasio fue iniciativa del Príncipe Dimitri Donskoi quien quiso celebrar su victoria sobre los mongoles (1380) y al mismo tiempo recordar a sus soldados muertos en batalla. Anteriormente, durante el culto, se colocaban los iconos en fila, sobre una barra, que separaba la Nave del Altar. Ese conjunto de iconos incluían a Jesucristo, una déisis en la que p'or lo general, esta María en el centro, con el Bautista a un lado y un arcángel por el otro; también se incluía el icono del santo a quien se dedicaba la iglesia y el del santo protector de la ciudad, si era el caso. Ésta forma evolucionó con el tiempo, a dos columnas, en medio de las cuales se colocaron los iconos, hasta que posteriormente se diseñó el iconostasio en Rusia, como un muro de madera, adornado con molduras talladas que enmarcan nichos, dentro de los cuales se colocan los iconos, bajo un arreglo específico, que conservó los iconos arriba mencionados, mas otras filas que ascienden por orden de importancia. Van creciendo de abajo hacia arriba, el arreglo final dependerá del tamaño y éste, del espacio que deberá cubrir.

El iconostasio tiene dos puertas centrales que son consideradas sagradas, se conocen como Puertas Reales. Estas puertas permiten el ingreso al santuario del altar, únicamente durante la celebración de la Divina Liturgia en la que por momentos las puertas centrales se abren: durante la consagración, luego se cierran y de nuevo se abren para que pase por ahí únicamente el o los sacerdotes que offician el culto, para salir a dar la comunión que se hace con las dos especies: el pan y el vino. La composición iconográfica de estas puertas puede representar la Anunciación, dividiendo a los personajes entre las dos puertas; o cada puerta puede tener varios paneles con ciclos narrativos específicos, como sería por ejemplo la representación de cada uno de los evangelistas; o bien, pueden ser de alguna lámina de metal repujado, como el bronce, estaño, cobre, latón, hojas de plata incluso puede tener incrustaciones de oro y gemas, en toda la puerta o sólo en parte. Si el iconostasio cubre una superficie grande, puede tener además otras puertas laterales que conducen por un lado hacia la sacristía en donde se prepara la Divina Liturgia y la del otro lado conduce a un vestíbulo, en donde el sacerdote se reviste con la ropa litúrgica.¹⁰³

El primer iconostasio que ordenó el Príncipe Dimitri mandó hacerlo en la catedral de la ciudad de Kolomna, provincia de Moscú, en donde se venera a San Demetrio, su santo y patrón de la ciudad.¹⁰⁴ Este iconostasio sería llevado posteriormente a "la Catedral de la Anunciación del Kremlin de Moscu para remplazar al -destruido en el incendio de la ciudad en 1547-."¹⁰⁵ Para la reconstrucción de Moscu y sus iglesias se hicieron venir a

¹⁰³ Cfr. Tradigo, Alfredo, *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*, Getty Pub, Hong Kong, 2006. p.14.

¹⁰⁴ *Medvedkova, Op.cit.*, p. 60.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 66 « la cathédrale de l'Annonciation au Kremlin de Moscou pour remplacer celle -détruite dans l'incendie de la ville en 1547- » (Traducción personal).

pintores de diferentes lugares del Imperio ruso que enriquecieron con su arte las iglesias e iconostasios de esta ciudad.

Como mencionamos, el arte es una actividad humana que se desarrolla en un contexto determinado y lo mismo podemos decir acerca de las religiones, por lo cual están igualmente cargadas de la influencia local. El arte del icono Ruso contiene el sello de cada lugar, a este estilo propio de expresarlo se le denomina 'escuela' lo cual hace referencia al estilo propio de un lugar determinando. Así tenemos la escuela de Kiev, de Novgorod, de Strogonov entre otras, y de las escuelas, propiamente como tales, de Bellas Artes de St. Petersburgo y Moscú ¹⁰⁶. Este rasgo es notable también al ver la diferencia entre la iconografía de la escuela bizantina y la rusa, aunque sería imposible considerar una escuela mejor que la otra, pues equivaldría tanto como a decir que una Biblia es mejor que otra, porque su traducción sea diferente y pueda ser más afín a una cultura. Sin embargo, sí podemos decir que la iconografía rusa tiene su sello particular por su influencia más Oriental que Occidental, como fue la influencia de Bizancio.

No ahondaremos más en la iconografía Rusa, es tan rica que sería tema de otra tesis, pero si valía la pena hacer mención de ella porque Rusia fue la heredera directa de la iconografía bizantina así como de su profunda espiritualidad una vez que Constantinopla cayó y el imperio bizantino desapareció bajo el poder sarraceno. Para entonces el pueblo Ruso pretendió hacer surgir en Moscú la tercera Roma, asegurando que no habría una cuarta al cuidar el arraigo de su fe. Con respecto al arte del icono, Rusia había asimilado todo lo concerniente a la teología bizantina, al igual que su tradición de venerar estas santas imágenes, costumbre que conservan hasta el día de hoy con el mismo respeto, la misma reverencia y con todo el rito lo que ordenó el Concilio de Nicea II.

Eva Haustein-Bartsch dice "Los occidentales no han siempre comprendido el papel capital del icono en la piedad de los cristianos de Oriente, y de los Rusos en particular."¹⁰⁷ Posiblemente los años de comunismo fueron otra prueba más que la iconografía ortodoxa tuvo que superar, esta vez en Rusia, pero salió victoriosa otra vez. Lo podemos apreciar en la piedad rusa que se expresa en lugares turísticos en donde se congregan peregrinaciones, como es Tierra Santa en Jerusalén, o a orillas del río Jordán, justo en dónde Jesús se bautizó. Ver el respeto, el temor de Dios en la manera humilde en la que se prosternan y la devoción con que actúan frente a las imágenes de Cristo, o del icono de su Madre, en la capilla del Calvario, hace cuestionable el acercamiento que tenemos los Occidente hacia estas imágenes sagradas. La reverencia que impone el rito de veneración, que todos ellos practican, es verdaderamente impresionante y conmovedor. Pude apreciarlo y sentir esa diferencia por primera vez, en mi primer viaje a Jerusalén, posiblemente por mi acercamiento a estas imágenes. Por otro lado, también sabemos que en los hogares Rusos los iconos son 'invisibles' pues se cubren con una cortinita, por respeto a la presencia que representan, ésta cortinita se recorre únicamente en el momento de la oración, en el que se prenden velas y el icono es incensado durante el tiempo de oración, como parte del rito de veneración que siguen practicando como antaño. Esta permanencia es muy reveladora del poder que tiene la presencia en los iconos, inmutable en el tiempo, son alrededor de mil quinientos años y su devoción permanece intacta, así como la fe en el dogma y en la tradición de la Iglesia. Cómo sería deseable que esta riqueza se

¹⁰⁶ Cfr. Haustein-Bartsch, *Op. cit.* p.p. 19-21.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.6.

recuperara en Occidente, pues todo esto es parte de nuestro pasado cristiano; tan sólo espero que este trabajo pueda ayudar a reconocerlo y a que tratemos de retomar este tesoro espiritual, y platicarlo en nuestra vida diaria.

C. 2. Elementos estéticos en la iconografía bizantina

La dimensión estética es la esencia misma de toda obra que puede alcanzar el valor de ser considerada una pieza de arte. En el arte del icono esta dimensión fue muy cuidada pues en ella se incorporó el ideal cristiano que trata de ir más allá de la belleza terrenal para ser parte de otro tipo de belleza, la del misterio de la Revelación y su apego a la Verdad establecida por el dogma de la Iglesia; es ahí en dónde reside la belleza y esencia del icono, por ello no podemos referirnos al mismo como lo haríamos con otra obra de arte. Debido a esta razón vamos a tratar el aspecto de la belleza así como el de la luz en el apartado correspondiente a la teología de la imagen en el capítulo tres. Por ahora nos limitaremos a señalar parte de los elementos materiales y técnicos que este arte comparte con otras artes pictóricas, así como su mundo simbólico, por ser ambos aspectos parte integrante del sostén de los iconos, considerando que los materiales que se usan para pintar un icono, subliman la materia cuando “Las sustancias del mundo mineral, vegetal y animal, son transformadas por el trabajo del hombre inspirado por el espíritu”¹⁰⁸, así el trabajo se espiritualiza, queda como esencia de la materia y no fuera de ella. En ello reside la diferencia entre lo espiritual y lo espiritualista, que no encarna lo espiritual a la materia.

Vale la pena introducirnos en este mundo mencionando que la dimensión estética inherente a toda obra de arte es un elemento que podríamos considerar superficial, dentro del mundo del icono, ya que *per se* no daría a esta imagen su carácter sagrado, aunque si le conceda valor artístico. De igual manera otra dimensión del icono que es de carácter más científico aunque también periférico, es aquella que nos habla desde su historia, desde su cultura, de un espacio y de un tiempo determinados. Este elemento histórico tampoco es categórico para sacralizar una obra de arte que contenga un tema religioso, incluso aunque nos hable de la espiritualidad de una persona, de un pueblo o de una época. Pero en la unidad de estos dos elementos con el componente teológico del pensamiento bizantino, resultará en una imagen que ha sido considerada sagrada a partir del rito de su bendición, tanto como el pan y el vino a partir del rito de la consagración. Es por esto que para los ortodoxos, la veneración de un icono es un dogma de fe que tomó un papel integral en sus expresiones litúrgicas. Empecemos por ver su diseño.

a) Elementos técnicos

La pintura es una de las bellas artes que se obtiene al untar color en una superficie. La pintura, al igual que la escultura, la música o la poesía, han sido especialmente utilizadas dentro de las religiones, en muchas de sus manifestaciones de culto a través del tiempo. La pintura como toda obra de arte es una construcción humana que se elabora con algunos elementos comunes a todos y otros propios que le dan un estilo. La pintura se expresa figurativamente por medio de la forma, la textura y el color, sobre algún tipo de superficie, sea un muro, un trozo de madera, lajas de piedra, lienzos de lino, lajas de mármol, marfil, cristal y muchos otros materiales. El color se obtenía a partir de minerales, plantas y animales que se procesaron para obtener su producto. En

¹⁰⁸ Weissman, *Op. cit.*, p.17.

lo general son solubles al agua o al aceite. Las texturas se obtienen por un proceso de aplicación del color con otros materiales que se embarran en las superficies tales como la arena, resinas, trozos de telas procesados, papel, metales naturales o quemados como la ceniza, la cera para la técnica del encáustico que fue muy utilizada en los inicios por la iconografía, entre otros.

Entre los elementos comunes en el arte pictórico son aquellos que forman básicamente la estructura de toda pintura como sería en primer lugar el proyecto y el dibujo, que es la idea que tiene todo artista cuando tiene esa inspiración para crear. Esta idea en el arte del icono se traduce en un diseño originalmente de lineales y formas geométricas en donde trazos y figuras se cruzan, se superponen y van llenando los espacios vacíos, formando el dibujo que será el sostén básico de la composición. El dibujo es la idea terminada, global, descriptiva que presenta detalladamente el diseño, que habla de una idea desde la forma misma. La forma y proporción deben estar bien pensadas, pues será la parte importante que caracterizará su estilo bizantino, cuyo diseño de sus formas fue un esfuerzo y trabajo dentro del arte sin precedente en la historia¹⁰⁹ para lograr imprimirlo de un contenido teológico, de una dimensión intelectual y espiritual que convierte al icono en arte sagrado y se constituye en lo específico del arte del icono, cuya ejecución no responde a satisfacer intereses o caprichos del autor, más bien es un ejercicio espiritual, por ello es un trabajo anónimo.

Entre los elementos propios del icono vamos a encontrar en una serie de símbolos que se pueden entender a la luz del mensaje bíblico. Los mencionaremos más adelante en el apartado correspondiente al lenguaje simbólico sabiendo ya que será éste, en parte, aquello que le otorga su carácter de arte sagrado. Cabe hacer aquí algunas precisiones con respecto a la estética y al arte, marcando la distinción del arte como un elemento estético decorativo con el arte al cual la iconografía apela, que es el arte de la oración, llamado 'el arte de las artes' que invoca a la belleza máxima contenida en la 'Verdad' de la Revelación. Y es ahí en donde todo en un icono, se integra en la corriente espiritual del pensamiento bizantino.

Este apartado no pretende ser un manual del pintor, ni su intención tampoco es enseñar a dibujar o a pintar, más bien es ayudar a decodificar el lenguaje simbólico cifrado en un icono desde su estructura misma que le otorga un carácter teológico, intelectual y sagrado, que está más allá de toda otra obra de arte aunque comparta con éstas algunas formas de ejecución, pues esto no define al icono de ninguna manera, puesto que únicamente "el icono opera un encuentro en la oración; su lugar no está localizado en el icono en cuanto objeto material, sino *a través* y por *medio de él*, en cuanto vehículo de la presencia irradiante (por ello) el icono lleva el nombre del prototipo; no lleva su naturaleza. (Por ejemplo) nunca se puede decir: 'El icono de Cristo es Cristo'... pero (su icono) atestigua y traduce su presencia"¹¹⁰. Indagar cómo se logra esto, por medio de los elementos técnicos, es lo que vamos a analizar.

b) Estructura y dibujo

Mientras no se podía representar una imagen de Dios puesto que nadie lo había visto, se acudió al símbolo. Pero la Encarnación supera este obstáculo y por ende supera

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 35.

¹¹⁰ Balderas, *Op. cit.* p. 254, cita a Paul Evdoquimov, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental*, Ed. Paulinas, Madrid, 1969, p.153.

también al símbolo. Se puede dibujar la imagen del Hijo, parte de la Trinidad. Por lo tanto Dios, en su dimensión de Redentor en la Segunda Persona, la divinidad posee un rostro, el rostro de Jesús y esto será el eje de la iconografía, en todas sus dimensiones, tanto humana como divina. El reto fue entonces: ¿cómo lograr representar esa unión de lo humano con lo divino? ¿Qué formas o elementos se tenían que construir, formar o deformar para representar esa realidad 'otra' que constituye el Reino de Dios? Las respuestas a estas y a otras preguntas más fueron viniendo con el pensamiento más y más refinado de teólogos y artistas bizantinos, cuya inteligencia y reflexión lograron 'darle vida al *prototipo*' en un icono que refiere a *la imagen física y espiritual del modelo* que representa, utilizando para tal fin un conjunto de símbolos.

Pero la única intención que subyace en cada uno de ellos consiste en hacer presente un mundo en el que las cosas no son lo mismo que en éste, el mundo posible del Reino Dios en el más allá, para lo cual se hace un uso muy elaborado de símbolos y elementos estructurales, en un arreglo aparentemente descompuesto, que será la base de la creación de un nuevo lenguaje en el que el dibujo compuesto, entre otros, de formas muy estilizadas, expresará espiritualidad¹¹¹ y sobre todo, marcaría la distancia teológica y moral entre el mundo cristiano y el pagano, por lo que las categorías de la estética pagana no fueron más un punto de interés para el pensamiento bizantino. Así se alejó de esos cánones de belleza y logró su unidad particular utilizando un sistema de acomodamiento que denominó 'módulo bizantino' en el que se pierde la noción tridimensional del mundo natural para privilegiar la noción del hombre nuevo, en un mundo nuevo sin dimensiones.¹¹²

Una estructura evoca un conjunto de dispositivos que ordenan el lugar de cada elemento en una composición. En un dibujo iconográfico son diferentes trazos geométricos dispuestos con líneas verticales, horizontales y diagonales más diferentes formas geométricas de todos tamaños, que se colocan independientes, juntas o sobrepuestas, que darán orden, armonía y proporción a cada uno de los personajes, así como a todo el conjunto del paisaje y arquitectura lo que les rodea¹¹³. Al contemplar un icono se capta su naturaleza modesta y hasta cierto punto primitiva, sin embargo, detrás de esa aparente simplicidad se encontrará un sostén geométrico muy elaborado, que en su conjunto provocará movimiento y unicidad a toda la obra. Esas diferentes estructuras prediseñadas, se denominan módulos.

Un módulo es una 'estructura básica' que se construye con base en círculos unidos del mismo tamaño que eventualmente, de acuerdo al dibujo, pueden entrar por grupos hacia círculos mayores, o estar divididos entre ellos; o superpuestos con otros simétricamente, permitiendo así una gran variedad de posturas y perfiles en las imágenes de los dibujos. Hay otro módulo conocido como "estructura planimétrica"¹¹⁴ o geométrica, que se conoce también como la teoría de tres círculos, pueden ser concéntricos para las proporciones de las caras o con alguna variedad como algún círculo pegado al otro. Con esta estructura se sacan algunas otras proporciones, entre ellas, las de caras de frente o en tres cuartos. Los cánones para las medidas y proporciones del cuerpo humano se escribieron con base en la relación entre módulos y planimetría, aplicadas a las diferentes partes del cuerpo. Veamos por ejemplo una

¹¹¹ Cfr. Weissman, Op. cit. p.p. 35-52.

¹¹² Sedler, Op. cit. p. 104.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibidem.* p. 112.

sección del canon acerca de las proporciones del cuerpo humano que contiene el manual de iconografía del Monte Athos¹¹⁵, en Grecia, que ha sido durante siglos, uno de los monasterios que resguarda este tesoro de la antigüedad cristiana.

Aprende, oh mi alumno, que el cuerpo del hombre tiene nueve cabezas de altura, es decir nueve medidas desde la frente hasta los talones.

Haz primero la primer medida a manera de dividirla en tres partes: la frente para la primera, la nariz para la segunda y la barba para la tercera.

Haz el cabello fuera de la medida, del largo de una nariz. Divide nuevamente en tres partes el espacio entre la barba y la nariz; el mentón lleva dos medidas, la boca una y la garganta vale por una nariz.

Esta lectura ayuda a comprender el diseño con un sostén geométrico que da armonía al rostro y al cuerpo en un icono. Todo esto además, conlleva otra explicación, cuando habla de medidas en el caso de los brazos extendidos que forman un triángulo equilátero, en el que la punta, abajo, “se sitúa poco arriba del talón, esto significa que la Trinidad de Dios se restauró en nosotros sobre la cruz...”¹¹⁶. Con esto, vemos que la técnica estuvo acompañada de su paralelo teológico al establecer los cánones desde el inicio mismo del diseño. Hay en todo un porqué.

Una vez el dibujo terminado, se procede a hacer una selección minuciosa de la madera que servirá de sostén en el caso de la iconografía que se denomina de caballete, la cual se refiere al cuadro que no es monumental, como la pintura mural. Es el caso del icono de devoción, al que nos estamos refiriendo en este apartado, se privilegia la alta calidad de los materiales que se usan, así la pintura permanecerá inalterable por siglos. Se busca una tabla de buena madera seca, madera dura de preferencia como el olivo, que será recubierta con tela de lino o en su defecto algodón, para proceder al enyesado. Esta base permitirá absorber el agua y fijar la pintura, tal y como trabaja la técnica del fresco en la que se unta la pintura sobre un encalado húmedo, que al secar fija la pintura y permanece por siglos. Una vez que el lienzo está pegado a la madera, éste la estabiliza evitando que la pintura pueda craquelarse después. Luego se procede a calcar el dibujo. Los colores se van aplicando con base a cánones vinculados al diseño teológico, veamos por ejemplo la carnación: los colores tierra que se aplican, son los más oscuros. Cada pintor tiene sus preferencias de acuerdo a su diseño original, por lo que esa base para la piel oscura, muy oscura denominada ‘tinieblas’ puede dar tonalidades verdosas o cafés, con más rojo, de donde se parte pacientemente, haciendo capas superpuestas, utilizando la técnica más común del temple al huevo o témpera.

Esta técnica en la actualidad es la más común, dentro de la tradición, porque logra unas transparencias imposibles de conseguir con alguna otra. Partiendo del color más oscuro se debe llegar al blanco puro, o sea al punto máximo de luz en el rostro de un icono. Este proceso teológicamente significa que los hombres parten de la oscuridad, de las tinieblas, en su camino espiritual, y que sólo con paciencia y oración pueden lograr alcanzar la luz. Los colores para pintar la ropa existen en una gama de tonalidades que están preestablecidas de acuerdo al personaje, al estilo y la técnica, diseñadas para pintar cada elemento que compone el dibujo, dentro de lo cual hay bastante libertad para que el pintor ponga ‘su sello’ y haga de su icono un original cada vez aunque pinte

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 105.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 106.

el mismo tema repetidas veces. Los colores son completamente naturales, compuestos de tierras naturales, estratos de plantas, animales y minerales que se encuentran en la naturaleza. Esto nos lleva a presentar el mundo de los colores y de su universo simbólico en los iconos una vez repasado el siguiente apartado en el que se explora la composición del diseño iconográfico.

c) Perspectiva y fondos

Otro elemento característico de un icono es lo referente a su perspectiva. Esta composición diferente y original se logra con la superposición de un juego de diversos tipos de las mismas y haciendo una inversión de la perspectiva lineal. Se ignora si en el arte bizantino el espacio era objeto de una representación particular o si sólo se utilizó como parte de la composición¹¹⁷, no se conocen escritos que lo aclaren que le den algún significado más allá de considerarlo parte del equilibrio del diseño. Tratando de ir más allá y analizando la inversión del punto de fuga de la perspectiva lineal, el padre Sendler piensa que la influencia teológico-filosófica más importante y determinante en la Edad Media, en el mundo Oriental, fue el pensamiento de Pseudo Dionisio acerca del movimiento que ejerce la luz divina cuando se irradia sobre la criaturas; lo cual pudo haber motivado un cambio también en el movimiento que produce el punto de fuga que naturalmente lleva al espectador al interior del cuadro. En el caso del icono cuando la perspectiva se invierte, el punto de fuga sale del cuadro, con la idea que salga a la búsqueda de quien lo contempla, explicando así que la nueva realidad cristiana cambia e invierte las leyes y estructuras que la representan¹¹⁸. Por eso, el punto de fuga se encuentra fuera del icono, con la intención de jalar al espectador hacia la pintura, de integrarlo al mensaje mismo que el icono le trasmite, para que al recibirlo el espectador lo integre a sí mismo y a su propia realidad personal.

Esta manera diferente de construir plásticamente una realidad conocida como puede ser un paisaje natural o urbano, al descomponerla estéticamente, con una superposición y/o inversión de perspectivas pero utilizando los mismos elementos de la naturaleza, permite crear una composición nueva que evoca una realidad diferente a la conocida; con este impacto se logra hacer presente la idea de un mundo diferente al nuestro, que evoca 'ese algo' sobre natural. Esta fue una manera genial, tan inteligente y tan bella, creada por el intelecto de verdaderos artistas y grandes teólogos, que no puede negarse que cada icono sea una verdadera obra de arte que permitió al cristianismo penetrar en la razón y en el corazón de los creyentes, quienes hasta el día de hoy, buscan una relación espiritual que los lleve más allá de sus puras pasiones o emociones.

Con respecto a los fondos de los iconos en un principio fueron cubiertos de hoja de oro, de plata o simplemente el fondo se pintó liso, comúnmente en rojo. Los temas que originalmente se pintaron fueron retratos de Jesús, de María, de ángeles y santos, todos sin ningún tipo de escenario como fondo. Posteriormente fueron introduciéndose los pasajes bíblicos del Nuevo Testamento y después del Antiguo Testamento. En los iconos que representan escenas bíblicas de la vida de Jesús o de profetas del Antiguo Testamento ya presentan escenografías como fondo, con paisajes muy similares entre ellos; simboliza que comparten una misma realidad aunque diferente a la conocida, como se mencionó. Más tarde se introdujo como parte del escenario, en la producción

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 139.

¹¹⁸ Cfr. *Ibidem*. p. 120, 140

pictórica del icono, a evangelistas, santos y mártires de la Iglesia, ocasionalmente, a emperadores.

C. 3. Lenguaje simbólico

Una serie de elementos simbólicos, encriptados, nos permiten reconocer al personaje que está representado en un icono recordando siempre que un icono es una presencia que encarna el dogma de la Iglesia. Que “en la Iglesia, los dogmas, como los ministerios, no pueden sobrevivir como verdad fuera del acontecimiento de comunión que crea el Espíritu Santo (...) la teología académica puede preocuparse por la doctrina, pero es la comunión de la Iglesia la que convierte la teología en verdad (...) la verdad no es algo que concierne sólo a la humanidad, sino que tiene profundas dimensiones cósmicas”¹¹⁹. Dicho esto y recordando también que un icono está enraizado en la Tradición bíblica, se puede empezar a aproximarse al valor espiritual presente en un icono.

Esa presencia es muy sutil, no se percibe a primera vista y mucho menos si la postura del espectador busca goce emocional, puesto que lo trascendente sólo puede ser visto con los ojos del espíritu. Cabe entonces hacernos algunas preguntas tales como: ¿Qué significa el lenguaje simbólico? ¿Cómo fue que en el arte de Bizancio se logró desmaterializar a los personajes y a la naturaleza, para crear en un icono un ambiente de espiritualidad, que hablara al corazón y al espíritu de las personas? ¿De dónde viene esa fuerza que hace a un icono ser sagrado e incluso milagroso?

Con base en lo anterior vamos a tratar de responder estas cuestiones, empezando por señalar que la comunicación espiritual que relaciona al creyente con un icono se logra al conjugar una serie de elementos simbólicos, como veremos en detalle más adelante, y que puede resumirse en lo siguiente: en un icono se hace presente al espíritu encarnado en la materia. De esta forma, se hace presente una realidad espiritual, que sobrepasa los sentidos que provocan emociones y la racionalidad misma, que por momentos, frenan una percepción espiritual. Los elementos simbólicos son de hecho captados por los sentidos, si, pero se dirigen al corazón de las personas, haciéndoles una invitación personal a una relación “yo-Tú”; de ahí llegan al espíritu de los creyentes¹²⁰ cuando aceptan vivir en común-uniión con Dios y con sus semejantes, siguiendo el modelo de Jesús. Este fenómeno lo trataremos con detenimiento, desde una propuesta filosófica, en el segundo capítulo y de esa manera encontraremos algunas respuestas más, que nos irán introduciendo al mismo tiempo a la teología del icono, del tercer capítulo, la cual conlleva una teología de la imagen, de la belleza y de la luz, como dijimos, pero por lo pronto, sigamos con el lenguaje simbólico.

De entrada, al posicionamos frente a un icono con el conocimiento que estamos frente a una imagen que representa ‘lo sagrado’ para todo un pueblo cristiano podemos empezar por abrirnos a una mayor comprensión de ese momento. Primero notamos lo superficial, en ello hay algo de raro en su conjunto. Vemos que hay una perspectiva invertida, en la que el punto de fuga empieza en el espectador que lo introduce a la obra misma, es decir, al misterio que es Dios; es como abrir una ventana pero en la que se revelará otro mundo, en el que las cosas no son como en este. Luego, podemos apreciar más en detalle un paisaje desnaturalizado, árboles, plantas, montañas,

¹¹⁹ Balderas, *Op. cit.* p. 223.

¹²⁰ Quenot, Michel, *Les clefs de l'icône, son langage symbolique*, Saint-Augustin, Saint Maurice, 2009, p. 18.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

animales, que intervienen en un escenario totalmente inhabitual. La arquitectura parece venir sobre nosotros, a nosotros, en una invitación a entrar a ese mundo diferente. Los personajes alargados, despojados de toda belleza erótica que no exalte en el espectador algún tipo de sentimiento o placer sensual, con sus rostros serenos, alargados y en paz, con sus miembros tan delgados, los pies tan pequeños, con manos fuertes y afinadas, hacen presente el despojamiento ascético símbolo humildad que recuerda la kenosis de nuestro Señor.



Icono de Sn. Juan Bautista,
Escuela Rusa.¹²¹

En estas figuras estilizadas, graciosas y frágiles, cuya ropa sencilla esconde su desnudez, está el recuerdo al desapego de lo terrenal, a las pasiones, a lo material, para introducirnos en la búsqueda de esa fuerza, con la que en sus halos dorados y pliegues de sus ropas llenos de luz, podemos leer en cada icono: que ellos “lograron llegar muy cerca de Dios”. Es así como un icono empieza a hablar con otro lenguaje, un lenguaje dirigido al intelecto y al corazón, un lenguaje simbólico. Veamos un ejemplo de lo anterior. Con base en la Tradición de la Iglesia, cuyo referente es la Biblia, tenemos acceso a conocer, en parte, la vida de un santo, de un profeta, de Dios mismo encarnado en Jesús de Nazaret. Al conocer al personaje, podemos recibir su mensaje iconográfico. Presentemos un personaje bíblico como Juan Bautista. Dice la Biblia:

Mc 1, 6-8 Se vestía con piel de camello; y se alimentaba de langostas y miel silvestre. Y proclamaba: “detrás de mí viene el que es más fuerte que yo, y no soy digno de desatarle, inclinándome, la correa de su sandalias. Yo os he bautizado con agua, pero él os bautizará con Espíritu Santo.

¹²¹ <https://www.google.com.mx/search?q=Icono+de+San+Juan+%2B+el+Bautista&biw=1280&bih=>

Teniendo presente la manera en la que Marcos lo describe, podemos ver en su icono la pobreza de sus ropas, vestido con piel de animales en su casi total despojo de lo terreno; verlo tan delgado, acentúa su ascetismo; una actitud de humildad frente al Señor con la cabeza abajo y sus manos levantadas; su icono habla también de su achicamiento, que muestran su santidad. Así sabemos que es San Juan Bautista; además que para evitar cualquier confusión, todo icono obligatoriamente tiene que tener por escrito en nombre del personaje que representa.

Repetiré algo de gran importancia para la iconografía. Su único criterio de belleza es la verdad; y la verdad está en el *parecido* con el '*prototipo*' el cual refiere a *la imagen física y espiritual del modelo que representa*. Sin esta cualidad, un icono no es tal. Sin embargo, este punto debe profundizarse más puesto que a simple vista, puede pensarse que todas las caras parecen ser iguales. Todas tienen ojos grandes, pues son las ventanas del alma. Las orejas sin forma y medio escondidas con el cabello, o detrás de un manto, o de un velo, nos dicen estar cerradas para este mundo y así escuchar la voz del Maestro en su interior. La nariz fina, trazada con una ligera curva casi recta y afilada, está siempre lista para percibir el soplo divino del Espíritu. La boca tan pequeña y sin sonrisa nos habla de un abandono de la sensualidad. Son rostros sin tiempo porque prefiguran la eternidad divina, en donde el tiempo ya no es. Pero finalmente son rostros. Rostros que tienden todos a un parecido con el *prototipo* quien por antonomasia es *Jesús de Nazaret*, todos tienden al parecido con la santidad del Santo transfigurado.

En fin, todo el conjunto en general, sin más detalle, nos lleva a imaginar un cuerpo humano también transfigurado por la gracia de Dios¹²². Jesús es en quien el Padre tuvo a bien encarnarse y darnos así un rostro, su rostro divino en el cuerpo humano de Jesús. Por ello, los seres humanos, hechos a imagen y semejanza de Dios, podemos aspirar a compartir ese rostro que los santos, representados en los iconos, participan ya con Jesús, el rostro del prototipo, del Hijo de Dios. Todos tienen rostros divinizados por la gracia de Dios y es por eso que comparten el parecido con el prototipo. Hay muchos más elementos simbólicos que componen en detalle un icono; cada uno se lee por separado, puesto que los símbolos son o contienen mensajes que Jesús, o su Santísima Madre, o arcángeles, ángeles y santos nos comparten o envían de una manera particular.

Otro tipo de símbolos puede ser, por ejemplo, el monograma de Cristo, que aparece por lo general en los iconos de arcángeles como Miguel a quien se reconoce por su espada y Gabriel se le reconoce por su báculo; al arcángel Rafael se le reconoce por traer de la mano a Tobías con su pescadito; a María, por las estrellas o flores de pureza; a Jesús por su alo cruzado por una cruz con la inscripción "ho-ôn" en griego (omega, omicrón, ni). Sentar a Cristo o a su Madre en un trono, es símbolo del poder imperial, como en la figura del Cristo Pantocrátor, cuyo trono es todo el universo. Entre otros símbolos más. Cada icono contiene un todo en común, pero al igual contiene lo particular del personaje que representa, o lo que se representa del mismo, por ejemplo Jesucristo-Maestro, Jesucristo-Juez, Jesucristo-Pantocrátor, se representa de una manera diferente cada vez. En todo icono, por muy evidente que sea su personaje y por muy bien caracterizado que esté y se reconozca fácilmente, de ninguna manera puede darse por terminado, ni será reconocido como tal, si no contiene las inscripciones que identifican al personaje. En un principio, éstas inscripciones fueron escritas en lenguaje y escritura bizantinos, pero luego, paso a ser en griego, también en latín, después en ruso. Ahora

¹²² Cfr. Quenot, *Op.cit.* p.p. 21-35

se inscribe en el idioma de quien lo produce. Entre los elementos simbólicos tenemos también el mundo enorme de la gama de colores. Nos ocuparemos de ver su significado para la iconografía.

Hablar sobre los colores, irremediablemente nos remite a hablar primero de la luz, que en el caso de la iconografía, la luz tampoco sigue la ley natural del manejo de luces y sombras. La luz como color puede obtenerse con el uso del oro al igual que con el blanco, como podemos apreciar en el icono de la *Tumba Vacía*, arriba, el oro irradia luz *per se*, desde el manto y la túnica de Jesucristo y desde la nimbo y ropas de María Magdalena, propiedad única para ciertos personajes pues esta luz designa cercanía con la divinidad.



El icono de la *Tumba Vacía* narra el encuentro de María Magdalena con Jesucristo resucitado. Jesucristo le dice “no me toques” y le muestra sus llagas en el pecho, manos y pies. Este icono es conocido también, con la alusión a ese momento, como “No me toques”. Podemos apreciar en él como se presenta el paisaje de fondo en una perspectiva no natural. También vemos que el manejo de la luz tampoco sigue la ley natural sino que emana de Jesús a través de toda su ropa y en menor medida, de las ropas de María Magdalena. La luz emana del personaje hacia el espectador. Lo más iluminado es el manto de Jesús, porque es el Ser de Luz por excelencia. Este efecto se logra pintando únicamente con oro. Esta técnica de pintura con oro es conocida como *assiste*. Otro aspecto simbólico importante que mencionaré, a pesar de quedar fuera de este apartado de los colores, es por ser muy significativo el hecho que María Magdalena no aparece como una figura inferior a Jesús, lo cual se representa iconográficamente por el tamaño físico del personaje y su colocación en la composición, ella está ‘casi’ en el mismo plano. Aquí la vemos colocada ligeramente atrás de Jesús, pero proporcionalmente hablando, por su tamaño, no aparece en un lugar inferior en dignidad al de Jesucristo, lo cual es un signo de su santidad; ella está de rodillas en una posición de humildad y veneración al Señor. La escenografía escueta, simple, complementa el

¹²³ Icono del tema conocido como “No me toques” o “La tumba vacía”, realizado por la autora de esta tesis. 2013.

mensaje; muestra que la tumba está abierta y vacía; la cueva oscura, negra, símbolo de muerte, de la nada, muestra vendas sobre una lápida, sin cuerpo, porque Jesús ya no está, resucitó. Y es Él, el Resucitado, quien aparece en primer plano, por su importancia, y se aparece a la Magdalena. La composición de montículos areniscos del desierto con un pequeño olivo que crece junto, sirve como marco, da equilibrio al dibujo y complementa esta escena.

Con la rápida descripción de éste icono y del de Juan Bautista, podemos empezar a comprender parte del lenguaje bizantino y cómo se utiliza para hablarnos, desde un icono, de la fuerza de la santidad y de donde procede. Esta fuerza se desprende del parecido con el prototipo y su cercanía a la divinidad. Imaginemos pues, si esta fuerza la adquiere el icono de un santo como Juan el bautista o María Magdalena, que fuerza espiritual mayor no contendrá el icono de Jesucristo, o el de su santísima Madre, la Theotokos. Entendiendo esta fuerza, como energía divina, pues se genera en Dios y/o se dirige hacia Dios, por lo cual, es capaz de mover las fuerzas espirituales del hombre encaminándolas hacia el camino del bien; porque también hay fuerzas espirituales terribles, que jalan al mal. Pero el resplandor de un icono mueve energías espirituales del bien y hacia el bien; energías espirituales que permiten distinguir la verdad y la bondad; energías espirituales capaces de edificar el reino de Dios como deseaba hacerlo Jesús de Nazaret. Debido a esta energía es que algunos iconos se consideran milagrosos y ciudades enteras se han consagrado a su santidad. La energía tan poderosa que irradia su presencia hace sentir a la gente protegida, acompañada, le da fuerzas para luchar contra el mal, contra la adversidad, contra la soledad o la desesperación. Esto es tan sólo decir un poco, de lo que el alcance poderoso de un icono logra, por la "Presencia" que contiene. Pero pasemos por ahora a adentrarnos un poco más en la magia que logran los colores.

a) La paleta del artista bizantino

La creación artística es común a todos los pueblos. Estos mismos fueron transmitiendo, de generación en generación, la manera de lograr hacer algunos colores de acuerdo a los minerales, animales o vegetales que existían localmente. Con el paso del tiempo y con el comercio extendido por parte de Asia, Europa y parte de África, hubo un intercambio de información que fue difundiendo recetas acerca de la manera de lograr algún color en específico. Existe un lenguaje de colores que relaciona el plano físico con el psicológico, por el efecto y sensaciones que provocan en las personas, esto sucede debido a la energía que contiene cada color. Esta energía se corresponde con la longitud de onda que el color envía, cuando el rayo de luz choca con un cuerpo sólido, las ondas de luz se descomponen y al regresar son captadas como color.

Hablar del color, como fenómeno físico nos lleva a comprender que cada uno contiene una serie de elementos químicos que provocan sensaciones que impactan de una manera sutil pero distinta en los sentidos, por ejemplo, un color aclara espacios o los oscurece; igual, se sabe que cada color, con su gama de tonos, tiene un impacto diferente en el plano psicológico pues se ha podido observar que estimulan diferentes reacciones. Su influencia a nivel personal puede considerarse bastante subjetiva, sin embargo, algunos estudios han descubierto que pueden denotar estados de ánimo, de personalidad o temperamento, entre otros. Aunque este impacto sea hasta cierto punto relativo, ya que depende de la mayor o menor sensibilidad de cada persona, escapa de

la inteligencia poder describir el color **per se** y su poder sobre uno mismo.¹²⁴ Es sabido que el impacto del color se usa ampliamente en la mercadotecnia, y que dichos estudios tienen una aplicación extendida en el comercio, entre esto, está el uso del color naranja para los negocios gastronómicos pues estimula el apetito y el consumo. Lo que afirma que existen generalidades o cualidades, en las que no ahondaremos por no ser parte del objeto de este estudio, pero este breve comentario sirva como una base para considerar el conocimiento de los artistas bizantinos acerca del impacto espiritual que buscaban lograr en las personas utilizando la energía de cada color.

En el ámbito religioso de la Edad Media el color dejó de ser utilizado como motivo de decoración para convertirse en parte del lenguaje simbólico que trató de expresar el mundo trascendente. Su uso e impacto se definieron a partir de otros criterios, con una visión y una misión diferente para cada color, utilizando la energía que contienen y que proyecta para crear un escenario de relación icono-espectador profundamente dinámico y penetrante. Los colores que originalmente se adoptaron y que formaron la paleta del pintor bizantino son básicamente blanco de zinc y de titanio; negro de marfil; rojo de cadmio; azul de Prusia y ultramar; verde de cromo; amarillo de Zinc; ocre amarillo y rojo; tierra de Siena tostada y el oro puro. Bien que producciones posteriores ampliaron esta gama de colores y tonalidades, enriqueciendo infinitamente la belleza cromática del trabajo iconográfico. Destacan especialmente el trabajo de las escuelas Rusas, siendo más notables las escuelas de Kiev y de Novgorod.

Occidente redescubrió en su historia reciente el inmenso tesoro iconográfico que hay en Rusia. Cuando uno de los grandes pintores impresionistas franceses, Henri Matisse viajó a Moscú (1911) dijo: “los pintores franceses deberían venir a estudiar en Rusia. Italia en este sentido da menos...”¹²⁵. Así mismo, los colores dicen mucho también de cada artista y sus preferencias, tanto como de las escuelas, épocas y lugares. Así podremos ver iconos rusos de la misma época que serán diferentes a los bizantinos¹²⁶ pues a pesar de que la tradición fije colores determinados, la infinidad de matices que cada color logra y sus posibilidades de juntarse con otros, dominándolos, es impresionante. Esto muestra incluso la habilidad y el conocimiento de cada artista.

Veamos parte del simbolismo de cada uno de estos los colores de acuerdo a estudiosos¹²⁷ de este arte. No se expondrá sus cualidades químicas ni pictóricas, como tampoco su origen ni su composición, por no ser relevante para este trabajo. Baste con decir que los colores son minerales, animales y vegetales que se procesan y se usan en polvo. Para la técnica del temple que es la técnica más usada en la pintura llamada de caballete, los colores se estabilizan con diferentes componentes tales como el agua, la albúmina, la grasa y otras sustancias que se encuentran mayormente en la yema del huevo, añadiendo en algunos casos un poco de vinagre como conservador.

b) Colores básicos del icono

Oro

En tanto que color el oro se ha utilizado desde la antigüedad para representar lo más sublime debido a la belleza de su energía, que emana un destello propio y único. Con este metal se ha representado a los dioses de las grandes culturas antiguas como fue la

¹²⁴ <http://www.florbilbao.com/colores.htm>, Junio 22, 2010.

¹²⁵ Weissman, *Op. cit.* p. 53.

¹²⁶ Cfr. Sendler, *op. cit.* p.184.

¹²⁷ Vega, Manuel, http://imperibizantino.com/iconoc_estudio.html, Julio 12, 2010.

egipcia o la india, entre otras. Se ha usado para elaborar utensilios en diferentes cultos religiosos a través de la historia; igualmente, para las coronas y ornamentos de emperadores, faraones y reyes. En el arte bizantino del icono, el oro simboliza la luz divina que desde Dios desciende a toda su creación, como veremos en el capítulo III. Por lo cual, todo lo referente al más allá ya sea la eternidad, la divinidad, la santidad e incluso la proximidad con Dios de santos, ángeles y arcángeles entre otros, se les pinta su luz en oro, pues se consideró que el oro, como color, era un metal que irradiaba energía propia, único capaz de representar la dignidad del Santo y lo que es santo; así como para iluminar obras relativas a la historia de la salvación, por ejemplo muy seguido se pintan ramos de oro en la mandorla de Jesucristo resucitado, cuando baja a los infiernos; cuando es elevado; y durante la Transfiguración. Esto indica que Jesucristo es Dios, el Hijo en relación con el Padre. Igualmente seguido se pintó con oro el manto de Cristo como en el Pantocrátor, Maestro (Amo) del Universo, entre otros.

El oro usado como decorado en mantos y túnicas de Cristo y de la Virgen María, al igual que en ropa de algunos santos, es una técnica que se conoce con el nombre de 'assiste', como ya se mencionó. En los iconos que son retratos, todos tienen fondos lisos, por lo general cubiertos con hoja de oro en especial los retratos de Jesucristo. Esto es porque se que resalta la santidad del prototipo que se presenta sobre un fondo en oro que se denomina luz; al igual son en oro las aureolas de Cristo, de la Virgen y de los santos, que son llamados seres de luz.¹²⁸ El oro se aplica pegando una hoja de oro, de diferentes calibres, sobre un barniz especial que le sirve de adherente o incluso puede ser agua, que actúa adhiriendo el oro a la base por capilaridad.

Blanco

Desde la antigüedad pagana este color, al igual que el oro, ha estado frecuentemente consagrado a la divinidad. Para el mundo cristiano, el blanco significó también el mundo divino. El blanco no es un color sino propiamente la suma de todos. Es la luz misma en color que simboliza pureza. Los primeros cristianos al bautizarse portaban vestiduras blancas como símbolo de su nacimiento a la vida nueva y trascendente. Vemos hasta nuestros días, gente vestida de blanco bautizarse en las aguas del río Jordán, en donde se dice que Jesús se bautizó, justo en lo que es la desembocadura del mar de Tiberiades, en dónde se forma el río Jordán cuya corriente lleva hacia el mar Muerto.

El blanco es el color de la 'Vida Nueva', por eso, en el icono de la Resurrección, la túnica de Cristo es blanca. En iconografía se usan diferentes tipos de blanco, esto es debido a que unos metales como el zinc, la plata o el titanio no se mezclan con otros metales contenidos en diferentes colores; o porque los alteran negativamente, oscureciéndolos, consiguiendo por ende el efecto contrario a la claridad que se busca. Esto es parte de lo que hay que aprender cuando se pinta: qué color va con cual o con cual otro está prohibido, o cómo pueden combinarse entre sí para lograr diferentes colores o gamas.

Azul

En culturas antiguas, el azul fue otro color relacionado también con la divinidad, por el azul del cielo, que cuando la mirada lo penetra dice Michel Quenot llega hasta Dios. Por esta razón en Bizancio se estableció que era el color propio de Dios y de las personas

¹²⁸ Quenot, *Op.cit.* p. 55.

que transmiten su santidad. El azul es usado por lo general para las túnicas y los mantos de Cristo y de la Virgen; a Jesús se viste por lo general de rojo con una túnica azul, es decir que su humanidad está cubierta por su divinidad. Mientras que las ropas de María van de azules a verdes azulados, que se cubren con un manto rojo, color de su humanidad. La ropa en azules de María habla de su cercanía con al divinidad, pero siempre la cubre su manto rojo que toma tonos desde naranjas y oros hasta el café. Esta costumbre no significa que otros colores queden excluidos. Por ejemplo el blanco para la ropa de Jesucristo; los tonos del púrpura se usan mucho también para el vestido del Señor; para la Virgen se usan los rosados, los verdes azulados, turquesas y púrpuras. Todos estos son colores secundarios se obtienen en una gama riquísima al mezclar el azul con otros colores.

Rojo

Simboliza la sangre del sacrificio así como también al amor, pues el amor es la causa principal del sacrificio. Al contrario del blanco que simboliza lo intangible, el rojo es un color netamente humano representa por lo tanto la plenitud de la vida terrenal. Este color ha sido ampliamente utilizado por los iconógrafos en mantos y túnicas de Cristo, María y de mártires. Cuando Jesús viste una túnica roja, se hace saber que es el 'Hijo del Hombre' que fue revestido de humanidad y que está preparado para el sacrificio. El rojo es el color más usado como fondo de retratos, después del oro, pues tiene un impacto muy poderoso que atrapa el sentido de la vista rápidamente y obliga al espectador a ver.

Verde

Es el color resultante de la combinación del azul y el amarillo. El verde es el color de la naturaleza, de la vida sobre la tierra, del renacimiento, por la llegada de la primavera. La iconografía le otorga un significado de renovación espiritual. En los iconos vemos multitud de ejemplos en donde es utilizado para representar túnicas y mantos de los profetas, lo vemos en la túnica de San Juan Bautista, El Precursor, pues él y los otros profetas anunciaron la venida de Cristo como el renacimiento de una vida nueva posible sobre la tierra.

Café

Este color es también producto de la mezcla de varios otros, como el rojo, el azul, el blanco y el negro. Es el color de la tierra por lo tanto la iconografía pinta de color marrón los rostros de las imágenes que aparecen en los iconos, para recordar aquello de *'polvo eres y en polvo te convertirás'*. Significa también humildad, esta palabra proviene del vocablo *humus* que significa tierra. Es por ese motivo que los hábitos de los monjes son por lo general de color café.

Negro

Es la contraparte del color blanco, la ausencia total de luz, la carencia total de color. El negro representa la noche, la nada, el caos, la muerte, sin luz no hay vida, sin luz la vida desaparece, deja de existir. En los iconos aparece el negro en la gruta de la Natividad, el Niño Jesús se encuentra fuera de ella, lo cual significa que anterior a su venida, espiritualmente hablando, solo existía la muerte. En el icono del Juicio Final de este color son los condenados y los demonios, pues para ellos la 'Vida Eterna' se ha extinguido.

Púrpura

Este color es hermoso y ha sido siempre muy apreciado entre la realeza y el alto clero, sin embargo por su precio, nunca formó parte de la paleta básica del iconógrafo. Su colorante es extraído de un crustáceo¹²⁹ del mar Rojo; fue utilizado para teñir las telas más finas como la seda y el lino. A partir del 'Código Justiniano' su uso quedó reservado exclusivamente para el emperador, sus familiares mas cercanos, los augustos y para algunos otros reyes, debido a su altísimo costo y su difícil extracción.

Por lo tanto, en los iconos, este color representativo del poder imperial se convirtió en representante del poder divino. Es utilizado únicamente en los mantos y túnicas de Cristo Pantocrátor y de la Theotokos representando que Cristo, y por extensión su madre, detentan el poder divino. También simboliza el sacerdocio en Cristo, en tanto que es el "Sumo Sacerdote" de la Iglesia. Se utilizó también en adornos de santos de la realeza como el emperador Constantino y el icono de Santa Elena.

Colores compuestos

De estos anteriores se obtienen otros clásicos¹³⁰ cuyos nombres y mezclas fueron establecidos; estos son:

- Sankir' para la carnación;
- Bagor' café rojizo que se usa para el manto de la virgen;
- Reft' se usa para las arquitecturas y las nubes, da tonalidades grises;
- Ditch' un tono chicle, ni gris ni café, que es usado para la ropa de santos cuya vida fue ascética, por su significado más bien indeterminado; su nombre significa 'salvaje';
- Eksedra es un negro rojizo, se usa para el dibujo y para las inscripciones.

Conclusiones del Capítulo I

Cuando la sabiduría y el arte se unen pueden crearse obras de arte extraordinarias. Cada obra se inscribe en un espacio y en un tiempo determinados que forman su cultura y su contexto. El surgimiento del arte del icono en el mundo bizantino fue en un momento muy rico y productivo, artística y teológicamente hablando. Dicho arte se expresó con un lenguaje pictórico único y original, fusión de culturas poderosas como el helenismo y la romana, heredadas y después reflexionadas desde el cristianismo. El arte pictórico bizantino tan pensado, tan refinado, se convirtió en un medio poderoso que logró crear una atmósfera particular, capaz de crear ambientes espirituales que relacionarían al mundo visible con el invisible; al hombre con su Creador, haciendo presente y accesible ese mundo espiritual y divino que deseamos y esperamos los cristianos en el más allá.

El arte del icono le dio forma y carácter a lo invisible gracias a la genialidad de teólogos y artistas bizantinos que con sus reflexiones y trabajo, lograron comprender el mensaje divino que Jesús comunicó y pudieron expresarlo pictóricamente, poniéndolo a disposición de los creyentes, para que iluminados con su luz, pudieran tener mayor certeza en su fe. La teología que justificó los iconos, fue el producto de reflexiones y decisiones tomadas en los diferentes concilios ecuménicos que desde el siglo IV fueron

¹²⁹<http://marenostrum.org/vidamarina/animalia/invertebrados/moluscos/gasteropodos/prosobranquios/ttrunculus/index.htm>, Julio 24-2010, "Phyllonotus trunculus, ... de la familia de los murícidos, se había utilizado en la antigüedad para obtener el valiosísimo pigmento púrpura..."

¹³⁰ Sedler, *Op.cit.* p.p. 220-221.

logrando unificar y presentar una doctrina de la Iglesia, así como formularla de manera oficial, tanto con conceptos de la Sagradas Escrituras como también recurriendo términos filosóficos, por primera vez en la historia del cristianismo¹³¹. El proceso de lograr el arte del icono 'acabado' se podría decir, no fue corto, sus bases se sentaron durante siglos. No fue sino hasta el S. VIII que se logró depurar la doctrina de herejías, construir una Cristología sólida y formal, que estaría en la base de las propuestas a favor de la corriente que triunfó sobre los iconoclastas.

El triunfo de la ortodoxia es el triunfo del cristianismo, puesto que su pensamiento forzado por esta lucha iconoclasta, aportaría la solidez teológica para superar la interdicción de la representación de Dios al abrirse a la verdad de la Encarnación, de la Trinidad, de la unión hipostática y de la Revelación, todo lo cual cristalizó el dogma de fe para la Iglesia de Cristo. Por esto, un icono es una riqueza extraordinaria para la cristiandad; representa el mayor regalo que alguna religión pueda conceder a sus seguidores, esto es, que al haber comprendido que Dios tomó la carne de la naturaleza humana regalándonos su rostro divino en Jesús, éste no podía más esconderse y debía ser expuesto a los hombres, de todos los tiempos, para su conocimiento y veneración. El icono tiene un lugar privilegiado en la cristiandad bizantina; carecería de valor sin integrarlo a la vida del creyente y verlo desde su función de comunión, desde su mensaje dogmático, desde su simbología anclada en la Tradición bíblica y desde el valor de su presencia en la liturgia. Es desde estas aristas que unidas todas en un icono, éste cobra sentido, fuerza, energía, belleza y valor.

Así mismo, para las artes y para el artista es un gran privilegio representar por su medio, una imagen del Dios Invisible que gracias la Encarnación se hizo visible en la materia humana. La diversidad de técnicas y materiales que se pueden utilizar corresponde a la diversidad humana y a la diversidad de capacidades diferentes entre los aristas. Esta presentación del arte del icono, somera, es un acercamiento al mismo desde una técnica de pintura del icono denominada tempera o temple, sin pretender presentarla como única, pero si como la más común usada para este arte. Valga la aclaración que un icono es una pintura de cuadro, que puede ser transportada, nunca será un icono la pintura de un mural, por ejemplo.

En esta presentación, se pretende más bien rescatar y resaltar la Presencia intencional del icono como se comprenderá al final, más no enseñar técnicas, pintura o dibujo. Por otro lado, hay ríos de tinta vertida en libros de historia, de arte, incluso de teología, escritos por excelentes eruditos en cada materia que han dedicado su vida a la academia; este trabajo tiene pretensiones más humildes. Quiere tan sólo hablar de una experiencia del arte del icono desde la teología, que habla del misterio de la presencia de Dios en una imagen sagrada, como lo está en un icono. Posiblemente para mucha gente el oír decir esto sea una osadía, pero al conocer profundamente las dimensiones que componen al icono, comprenderemos que por la fuerza de su mensaje poderoso, esta osadía no es mayor a aquella que dice que la Biblia es Palabra de Dios, porque un icono, es dogma, es Tradición, es liturgia, que logra mover y conmover tanto a quien lo ve como la Palabra a quien la escucha. Un icono es un lugar de presencia, un lugar de oración y de trasfiguración. Y parte del propósito de este trabajo es transmitir, aunque sea en parte, esta experiencia de fe.

¹³¹ Cfr. Balderas, *Op. cit.* p. 67.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Antes de seguir haciendo el análisis de la iconografía bizantina en su dimensión teológica, conviene detenernos un poco en el recurso filosófico de la fenomenología que ayudará a comprender el acto creador desde la experiencia del artista pintor del arte del icono, así como aquello que intenta transmitir con su trabajo. Veremos como es que una intención dirigida hacia este arte, logra esa unidad armoniosa y perfecta que nos hace presente una realidad diferente, que nos habla por medio de la simplicidad de la forma, de la riqueza de su contenido; y con la rica variedad de sus materiales nos acerca a la humildad y a la santidad de sus personajes.

Todo el trabajo del artista, en su conjunto, puede crear una relación especial y profunda que habla con la fuerza de la Palabra escrita, pero con la dulzura que tan sólo el arte es capaz de expresar con sutileza al referirse a la santidad y al amor del prototipo. Cuando el artista crea y recrea desde su interior una nueva realidad capaz de conmover el espíritu humano, se convierte en co-creador, con Dios mismo. Vamos ahora a realizar un acercamiento a este fenómeno creativo humano tan extraordinario a lo largo del siguiente capítulo, con énfasis mayor en el pensamiento del filósofo Jean-Luc Marión.

CAPÍTULO II.

TEOLOGÍA Y ARTE EN DIALOGO DESDE LA FENOMENOLOGÍA

A. Introducción a una teología en imagen.

Nuestras propias limitaciones como seres humanos ya sean limitantes de inteligencia, de salud, de capacidades e incluso de un corto tiempo de vida, nos impulsan hacia la búsqueda de lo trascendente y lo perfecto. La finitud despierta el deseo por lo infinito, lo eterno. La humanidad tiene la tendencia de proyectar la imagen de Otro como el Tú superior y poderoso en todo. Debido a la necesidad y la carencia, individuos y sociedades tienden a proyectar una imagen de la divinidad que esté *más allá* del universo sensible. El Otro es un *Tú Impenetrable*, irresuelto, totalmente inalcanzable e impredecible. Al intentar penetrar en el misterio de la inefable experiencia del Otro surge el deseo de lo religioso; surge la pretensión del hombre de acercarse al Tú de la divinidad, desde el punto de vista del arte del icono, la imagen de Dios hecho hombre en Jesús permitió gozar de experiencias religiosas. En esta imagen sagrada pudo materializarse el Tú deseado e inalcanzable del Otro velado a los ojos de los hombres.

El lenguaje que propició el desarrollo racional de la mente y la autoconciencia tiene muchas formas de expresarse, una de ellas es el arte que al ser una creación propia de la experiencia humana va íntimamente unida a diversas dimensiones de la vida por ejemplo la dimensión material y la espiritual. El lenguaje del artista expresa su subjetividad y su propia sensibilidad con su saber hacer lo cual, aunado a su libertad y capacidad de crear dentro de una forma de expresión artística, el artista comparte una visión única del mundo que le rodea. El arte ha sido una forma espiritual y privilegiada de lenguaje que ha contribuido a informar parte de la historia del pasado de la humanidad, por esto podemos decir que el arte habla por sí mismo; no acude a palabras sino que al liberarse de ellas se liberó de las ataduras que todo idioma construye; gracias a ello es una expresión universalmente comprendida y apreciada. Los seres humanos somos los constructores y los destinatarios del arte, de su mensaje, es por lo que el arte religioso toca con su universalidad esa dimensión individual y espiritual que conecta a los creyentes con el mundo inmaterial e inaccesible del Otro desde lo accesible y material. Este dialogo es posible debido a que el arte pictórico habla al intelecto, el cual responde con la fuerza de las emociones; es capaz de construir el universo simbólico de cada cultura, especialmente cuando trata con sus símbolos de fe, entonces el arte habla y llega mucho más allá de las palabras.

Hablar de arte pictórico es remitimos obligatoriamente a la idea primigenia del arte en su dimensión estética, esto es, la relación de la belleza con el mundo sensible y que una vez unidos forman una realidad nueva en la obra de arte creada. Desde los orígenes del cristianismo en Bizancio, esta nueva realidad fue pensada en tanto que espejo de la belleza de Dios; de la belleza de la naturaleza y de toda su creación; la belleza de la criatura y de su Creador, vinculando la idea de belleza con la de verdad y bondad, como veremos más adelante, lo cual sería una aportación diferente y novedosa del pensamiento bizantino. En este contexto no podremos desvincular al arte con la belleza, con la idea suprema de perfección que como veremos en el capítulo III, esta idea al ser referida la arte bizantino, alcanzaría una dimensión diferente y otra definición no totalmente acorde a la belleza del físico ideal de los parámetros propuestos por los griegos.

Desde la antigüedad ha habido un esfuerzo por definir lo bello. A pesar de las múltiples propuestas no se ha logrado al día de hoy una definición universal que sea válida para todo tiempo y lugar. Sócrates encontraba lo bello en las representaciones de la naturaleza y de las personas que igualmente se representaban en cuerpo y espíritu, con lo cual este filósofo introdujo por primera vez la noción de que el arte no solo expresa el mundo físico sino también el espiritual. Platón encontró la belleza en las ideas que al representarse son el reflejo sensible del mundo invisible y que gracias a su contemplación nos es posible ascender a la belleza suprema del Ser¹³² que en sí mismo es belleza, la cual no es un atributo del arte en sí, que tan sólo es una de las representaciones o confirmaciones de la belleza. Para Aristóteles la belleza estaba diferenciada en la del arte y en la de la naturaleza no creada por el hombre. No parece fácil distinguir la línea que divide ambas. El arte lo comprendió como una creación (*techné*) diseñada con una finalidad, la cual es su cualidad objetiva y cuyo goce implica una experiencia con el objeto mismo. Por lo tanto, la belleza en el arte o *techné* no solo contiene una dimensión relativa como sería las proporciones de los objetos mismos, sino que al poder 'gozar' estos objetos adquieren también una dimensión absoluta. En el goce de la finalidad para lo que fueron creados tales objetos de arte reside la belleza¹³³.

Más adelante, en el arte medieval y por el desarrollo de la religión cristiana se abordó la posibilidad de tener una experiencia personal con la Revelación. Teólogos y artistas de lo más dotados se dieron a la tarea de alcanzar un ideal artístico complejo, un arte diferente cuyo corpus teórico contuviera un aspecto técnico, heredado de la antigüedad, unido a un corpus teológico que revelara las respuestas dogmáticas y espirituales del pensamiento cristiano a través de una experiencia especialmente bella tal y como se expresó en el arte del icono. Este arte es el cáliz que contiene la expresión del misticismo humano, dejando a la filosofía y a la teología la tarea de "acceder a la verdad, al saber absoluto"¹³⁴ y al hombre la "percepción de Dios vivo que supone un 'arrebato'¹³⁵ de la creatura por encima de ella misma y de sus facultades naturales de conocimiento"¹³⁶ como se expondrá más ampliamente en el inciso que explica parte de la experiencia creativa desde el artista. El pensamiento de la teología cristiana posibilitó, en la experiencia de la belleza del arte pictórico, poder ofrecer a los fieles un acceso a categorías que definen diferentes aspectos que involucran el vivir en gracia pudiendo experimentar de esta manera la alegría de una experiencia mística de la gloria del Señor al poder tener acceso a una mayor comprensión de lo que significa vivir en gracia y gozar la divinidad de Dios, esto es, gozar de su gloria mientras más se es capaz de comprender su misterio.

Sabemos que ha habido un esfuerzo científico que trata de explicar racionalmente qué es la religión y cómo se vive o experimenta lo sagrado. Sin embargo, sabemos que la razón se agota en su intento de tratar de explicarlo todo y llega un punto en el que ya no es posible alcanzar mayor nivel de comprensión o de explicación. Es ahí, en esa dimensión, adonde se ubica lo sagrado, referido desde el ámbito religioso del arte. En

¹³² <http://www.monografias.com/trabajos19/platon-belleza/platon-belleza2.shtml>, Oct.14/2014.

¹³³ <http://www.filosofia.tk/soloapuntes/tercero/est/t4est.htm>, Oct 14/2014.

¹³⁴ Bedel, Florence, *La philosophie de l'art*, Seuil, Paris, 1998, p. 54. « d'accéder au vrai, au savoir absolu » (Traducción personal)

¹³⁵ Entiéndase como "un despojo de sí mismo" es decir, que un mundo nuevo se abre ante los ojos de la criatura que le otorga mayor capacidad de comprensión del misterio de Dios, por encima de ella misma y de sus capacidades naturales.

¹³⁶ Von Balthazar, Hans Urs. *La gloire et la Croix*, Les Aspects Esthetiques de la Révelation III, Aubier, 1974, p. 13.

la esfera de lo religioso, tanto lo sagrado como el arte parecen estar ubicados *más allá* de las potencialidades humanas comunes, requieren de un acercamiento con determinadas cualidades personales e información suficiente que permita comprenderle y gozarle. Pues a pesar de contener un sentido trascendente, tanto el arte como lo sagrado representado en un icono, se *percibe* como una realidad que sí puede ser descrita desde una experiencia personal, ya que su contenido teológico logró insertar en una imagen la inmanencia del Dios trascendente de los cristianos. Es tarea de la fenomenología investigar algunos aspectos que conforman su proceso de creación.

Si bien el término de fenomenología se aplicó a diferentes situaciones y es amplia su acepción en la filosofía, Emmanuel Kant ya había señalado como fenómenos a los objetos captados por la sensibilidad humana tal y como fueron formados en el entendimiento personal. E. Husserl lo retomó y argumentó que la fenomenología restableció el contacto del hombre con el mundo a través de lo que Husserl denominó *intencionalidad*; a ésta la consideró como fuente de todo pensamiento en tanto que actúa como un acto psicológico (en el proceso de razonamiento) y es oportuno, ya que al ser derivado de la experiencia se aloja en la *psiqué, como conciencia de*; una vez presente en la mente esta disponible como una motivación, operando como un gatillo inconsciente que puede dispararse oportunamente, cuando necesita expresarse como respuesta. La psicología trata de los fenómenos de la conciencia, por lo cual, desde este horizonte psicológico Husserl reconsideró toda la filosofía con el rigor de su formación como matemático. Pensó que a partir de un proceso lógico, racional y metódico, se podría alcanzar la verdad priorizando la “experiencia pura” alojada en la conciencia que contiene, como en reserva, datos o cosas que él identificó como fenómenos. Para llegar al fenómeno habrá que retroceder hasta su esencia o sea al corazón de las cosas, ahí en donde todo se origina se encuentra la cuna del conocimiento.

Para Husserl, toda esencia implica primero una percepción, la cual puede designarse como tener “la conciencia de algo”. Los actos de los hombres y todos sus pensamientos se dan en un mundo que existe y que ya existía antes del hombre mismo, que va percibiendo y conociendo al crecer. El hombre es una presencia temporal únicamente y no tiene nada que construir en él, por lo tanto para Husserl el mundo se describe más no se construye como postuló Kant¹³⁷. Esta tipo de descripción del mundo significa la descripción de los fenómenos tal y como los captó el sujeto que los experimenta. Son las experiencias tal cual se muestran en el intelecto individual y que son un tipo de experiencias (datos) diferentes de aquellos que se construyen a partir de un conocimiento o idea previos. Los fenómenos, a diferencia del conocimiento, se describen tal y como se perciben del mundo exterior y de acuerdo a la manera particular de haberlos captado; estos datos permanecen latentes, por lo que se describen de acuerdo a la experiencia que se tuvo, la cual es única y personal; su percepción varía entre sujetos incluso frente al mismo fenómeno.

Husserl propuso un método para describir los hechos fenomenológicamente y así establecer si son reales o no, es decir, si existieron como experiencia o sólo son un ideal o pura imaginación. Fenomenología viene del griego *faínómenon* que significa ‘aparición o manifestación’ y *logos* estudio o tratado. Se procede poniendo aparte de la ciencia la experiencia; toda explicación científica o producto de conocimiento se hace de lado por un momento, para tomar como tema la conciencia pura de la vivencia y tomarla

¹³⁷ Cfr. Gutiérrez Saenz Raúl, “*Historia de las Doctrinas Filosóficas*”, Esfinge, Edo de México, 2001, p.p. 180, 182.

como intencionalidad que estaría al inicio del proceso de construcción de una realidad. Esto puede comprenderse gráficamente si lo comparamos con el punto central de una diana que tiene como objetivo aquel que lanza una flecha con un arco. Esta intencionalidad es pues el centro de la diana a la que se dispara la flecha y será el eje rector que guiará la comprensión del fenómeno al dejar que las cosas o fenómenos que aparecen en la conciencia hablen por sí mismos. Estos fenómenos, ya sean hechos o cosas de la experiencia original, serán tomados como datos puros. Esta propuesta se retomará más adelante en el apartado de la fenomenología.

Un investigador que vinculó la fenomenología con el icono y el ídolo en parte de su trabajo es el filósofo francés Jean-Luc Marion. Su propuesta es el principal marco teórico de este trabajo ya que sus categorías de análisis nos permitirán analizar la forma en la que el fenómeno de lo invisible se presenta en lo visible, esto es, que las experiencias humanas, aunque apelen a una experiencia con lo invisible siempre se manifiestan en el mundo material y visible. Igualmente trataré de integrar una reflexión teológica de la fenomenología que nos ayude a comprender cómo lo visible sacramentaliza lo invisible, en este caso es cuando una imagen nos revela lo trascendente que parte del mundo invisible y sagrado para convertirse en una Presencia real, visible y material del Invisible para luego retornar a Dios en forma de alabanza y amor, como lo propuso Juan Escoto Erígena¹³⁸ (Su propuesta se mencionará brevemente más adelante).

Este capítulo intentará responder a preguntas tales como: ¿De qué manera el arte y la teología pueden articularse con la fenomenología? ¿Cuáles propuestas de Jean-Luc Marion vinculan la fenomenología con el icono? ¿En qué consiste el esquema del retorno? ¿Qué poder inferir desde la fenomenología acerca de la creación de una imagen sagrada? El objetivo de este capítulo es intentar responder en parte a estas preguntas, al ofrecer una relectura de decisiones trascendentes del pasado medieval desde una hermenéutica moderna. Se realizará en dos pasos: uno articulando algunas propuestas contemporáneas en torno a la fenomenología con respecto al arte del icono y con éstas tratar de repensar y comprender la trascendencia de las decisiones tomadas en los inicios del imperio Bizantino, desde la teología del arte del icono articulada con la fenomenología, haciendo así una lectura desde la relación que descubre la intención velada del “Otro” con la intención del “otro”, que incluye mi “yo”, que busca la trascendencia y Su intención por medio de la oración y la contemplación de su presencia en un icono.

El otro paso consistirá en compartir parte de mis experiencias como pintora en el arte del icono tratando de describir estas experiencias desde la fenomenología. Esto es, haciendo una lectura de mis experiencias desde mi conciencia entendida como intencionalidad, procediendo a describir ante todo, aquello que desde una visión de lo sagrado, me motiva a pintar. Esto último entendido como la ‘intención’ de desear compartir el trabajo que uno hace con personas que participan de la misma fe y así hacerles partícipes del gozo de tener una experiencia con lo sagrado.

Considero un privilegio para los artistas del arte del icono poder ser a la vez creadores y espectadores de su propio arte, que en sentido aristotélico puede ser parte de la finalidad de su arte (*Techné*), gozar de la propia creación tanto como Dios se goza en la Suya. Así mismo, de esta manera, es posible describir desde la fenomenología una experiencia mística durante el proceso creativo y frente a la presencia de un icono

¹³⁸ Cfr, Balderas, *Op. cit.* p. 335.

terminado, con la Presencia contenida en el mismo, desde un punto de vista del creyente en tanto que artista y espectador, pues ha sido así como el mundo ortodoxo ha mantenido su espiritualidad y la gente su práctica mística debido a que “el icono da el sentimiento real de la presencia de Dios”¹³⁹. Veamos primero lo que el pensamiento filosófico nos dice acerca la belleza en el arte, al vincularla en los apartados siguientes con la filosofía, la teología y la fenomenología.

A. 1. Arte y filosofía

“¿Qué es la verdad?”... preguntó Pilatos a Jesús (Jn 18,38) evidenciando así que los valores de uno y del otro se definían desde dimensiones muy diferentes dándoles un contenido distinto a lo que la verdad podía considerarse. Sabemos que existe una verdad jurídica diferente a la verdad ‘verdadera’ de cada persona; igualmente existe una verdad dogmático-religiosa que muy seguido es limitante por lo que es diferente a la verdad espiritual, que es totalmente liberadora. Por ejemplo, mientras Jesús hablaba de una verdad ontológica desde su experiencia real y personal, vivida en su relación con Dios, Pilatos preguntaba sobre esa verdad otra que no puede definirse de una manera unívoca, desde nuestra humanidad, en tanto que no es un atributo concedido o logrado por alguna persona. La verdad humana tendrá siempre un contenido limitado por una visión personal limitada y relativa, hecha a la medida que tenemos los hombres y nuestras diferentes culturas, para evaluar desde nuestras percepciones aquello que puede parecernos la realidad o la verdad. Ha sido a partir de esa realidad percibida de una manera particular como verdad y de tratar de imitarla, de reproducirla, de acercarse lo más posible a ella, que el arte sagrado apareció y se desarrolló.

La verdad para los cristianos tomó una dimensión diferente y sagrada en “La eucaristía (que) revela a Cristo-verdad... como el tabernáculo (cfr. Jn 1:14) de Dios en la historia y la creación, de forma que Dios puede ser contemplado en la gloria de su verdad... Cristo mismo se revela como verdad... la verdad no es algo *expresado* u *oído*... sino algo que es, o sea, una verdad ontológica: la comunidad misma convirtiéndose en verdad”¹⁴⁰. En este sentido, Bulgakov piensa que el poder de la Iglesia cristiana es visibilizar lo invisible, siendo la condición *sine qua non* de la existencia de la Iglesia cristiana¹⁴¹ tanto como poder resguardar en su seno el tesoro de la Verdad revelada, que predica la verdad de la fe que se ha transmitido de generación en generación, en tanto que la Tradición de la Iglesia, que une como eslabones de una cadena el pasado histórico de la Historia de la Salvación con el presente. De esta manera, la Palabra se actualiza de generación en generación, haciéndola siempre actual, no como dogma, sino como un símbolo, como un lugar de encuentro de lo divino con lo humano.¹⁴²

Posiblemente sea tan difícil hablar del arte como de la verdad porque ambos comparten un espacio de la subjetividad en el que todo y nada está dicho debido a la naturaleza humana tan acotada. Sin embargo, por algún motivo y en un punto, el arte logra rebasar el universo subjetivo de la pura percepción para insertarse en otro orden de cosas, en el espacio objetivo y accesible que Maurice Merleau Ponty designaba como en un ‘reacomodamiento’ de la realidad, esto es que en el arte pictórico por ejemplo, hay una

¹³⁹ Bulgakov, Segius, *The Orthodox Church*, svcs Press, U.S.A., 1988, p.139, “The icon gives the real feeling of the presence of God” (Traducción personal).

¹⁴⁰ Cfr. Balderas, *Op. cit.* p. 222.

¹⁴¹ Cfr. Bulgakov, *Op.cit.* p. 4.

¹⁴² Cfr. *Ibidem*, p.p. 9-15.

recomposición de formas en espacios nuevos que crean una realidad nueva y diferente, que nos sitúa frente a “presencias visibles (desde la) profundidad de lo visible”¹⁴³ en las que incluso puede haber miradas que se cruzan, como es el caso de la experiencia del que mira y se siente mirado por la Presencia visible del Invisible contenida en un icono, lo cual provoca una relaciones especial nacida desde lo más hondo de cada ser. Esto es que para Merleau Ponty existe una conexión entre el sujeto activo y el pasivo, entre quien mira y es mirado; y en ese proceso de interpenetración se provoca una “...chispa que ilumina, y que en el caso extremo del Creador y de la creatura, permiten sólo que la luz divina se revele (y que en) el intercambio de miradas hacen nacer a uno y al otro, y les hace *ser*”¹⁴⁴.

Esta posibilidad que logra el arte del icono puede incluso llegar a provocar una trasfiguración de la persona que mira y se siente mirada. Una trasfiguración entendida como “aquello que se transforma en el interior, e igualmente como lo que se transparenta en el espacio de lo finito e infinito, entre lo visible y lo invisible”¹⁴⁵ logrando experiencias de mayor comprensión del misterio divino y de una mayor conversión. Una trasfiguración entendida de esta manera se logra cuando en el arte el mundo de lo visible se hace uno con la imagen del Invisible. En ese punto se rompen los espacios finitos e infinitos y se hacen también uno sólo, en un momento privilegiado del tiempo, en donde lo espiritual puede convertirse en una creación material. Justo es ahí en donde el arte alcanza su dimensión ontológica, real, unida a lo sagrado y se convierte en una experiencia vivida, que puede ser descrita y expresada como sostiene la fenomenología. Sin embargo, el arte no fue siempre visto así, durante siglos permanecieron las ideas de la Grecia clásica. Veamos un poco más de cerca esos inicios.

La Grecia clásica del S.V.a.C. nos maravilla. Su acercamiento a la naturaleza, por medio del espíritu creador de sus artistas, buscaron reproducir la belleza natural perfeccionada términos de proporción, con lo que llevaron al espectador a otro nivel de deleite en sus obras de arte bellamente terminadas, con una armonía intachable que ha sido conductora de la estética y sus cánones para las generaciones de artistas que les han seguido. La exquisita elegancia en sus obras escultóricas, en su arquitectura, poesía y demás, han sido la fuente de inspiración y de admiración de todos los amantes del arte. Los griegos concibieron a sus dioses¹⁴⁶ bajo esa medida de la perfección matemática, bajo un juego de acomodamiento de formas geométricas con el cual

¹⁴³ Bedel., *Op.cit.* p.58, « présences visibles (...) Profondeur du visible» (Traducción personal)

¹⁴⁴ Cheng Francois, *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, Paris,2006, p.114. « ...étincelle qui illumine, et dans le cas extrême du Créateur et de la créature, permettent seuls à la lumière divine de se révéler (...) les regards échanges font naître l'un et l'autre, et les font *être* » (Traducción Personal)

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.70, « ce qui se transforme de l'intérieur, et également comme ce qui transparait dans l'espace entre le fini et l'infini, entre le visible et l'invisible » (Traducción personal)

¹⁴⁶ Vernant, Jean-Pierre, *Fragmento para una historia del cuerpo humano*, Ed. Taurus, p.20

Cabe señalar que los griegos expresaron en su arte su experiencia sobre el tema del cuerpo humano igualmente, junto con lo bello de la perfección que lograron, a lo que Vernant se pregunta: “¿Habrían atribuido verdaderamente los griegos a los dioses la forma de existencia corporal que es propia a todas las criaturas perecederas que viven aquí abajo, sobre la tierra, con la finalidad de representarse a los dioses?(Reflexiona así su respuesta) Plantear la pregunta en estos términos equivaldría a admitir como punto de partida que, para los humanos, ‘el cuerpo’ constituye un dato de hecho, una evidencia inmediata, una ‘realidad’ inscrita en la naturaleza y sobre la cual no hay por qué preguntarse. En el caso de los griegos, la dificultad provendría solamente de que parecen haber proyectado la noción de cuerpo sobre seres que, en tanto que divinos, se sitúan fuera de su esfera de aplicación legítima puesto que, por definición, son sobrenaturales y pertenecen al otro mundo, al más allá” Jean-Luc Marion presenta este hecho más ampliamente desde la fenomenología, como veremos más adelante.

lograron alcanzar toda la belleza humanamente posible en lo físico de sus obras evidenciando así haber alcanzado un “conocimiento y la competencia (que) pertenecen más al arte que al empirismo (razón por la cual) Platón rechazaba ‘el nombre de arte a una actividad irracional’.”¹⁴⁷ Lo cual no excluye la destreza y conocimiento del artista, necesarios también, pues es la única manera de poder manipular los elementos materiales necesarios para toda actividad creadora del hombre.

Platón entró a la esencia intemporal en la que lo bello participa y va más allá de las ideas de su maestro Sócrates, aunque no le concedió a la belleza un status o cualidad de inmutable o eterna. Platón recomendó buscar la belleza del espíritu más que la belleza física para así alcanzar ‘la idea’ de lo bello. Reconoció que había belleza tanto en la naturaleza como en la moral; criticó la perversión moral de artistas que con sus obras hacían que la gente confundiera lo bello con lo bueno por medio de representaciones perfectas de gran simetría física y armonía pero con escenas de representaciones impías en las que dioses participaban y que correspondían más a una realidad de pasiones humanas y no divinas. Demostró así que la Verdad es siempre belleza pero la belleza no siempre es la Verdad y mucho menos es bondad.¹⁴⁸ Platón concedió al arte un lugar de tercer orden en la jerarquía precedido de la verdad y ésta de Dios y su creación. Para Platón, la apariencia que tienen las cosas de la naturaleza el arte es sólo su imitación¹⁴⁹, imitación de la Verdad o “*Eidos divino*”. Lo cual aclara la importancia que le dio al arte; puso a lo divino y a su creación en lo más alto de su consideración seguidos por el orden de la Verdad posiblemente haciéndolo coincidir con lo que esté mayormente apegado a la realidad de la creación y después está el orden que imita la creación de la divinidad.

Para Aristóteles el arte consistía en materia que había recibido una forma con la intención de un uso preciso. Consideró que los hombres son imitadores desde su nacimiento, por lo que el arte es una imitación de la realidad más no una reproducción. Concedió al artista la capacidad de inventar, de producir, de crear y recrear el parecido, la ficción y el ideal. Pero en el sentido de que el arte debe reflejar la realidad o el modelo original, de entre tantas maravillas de la naturaleza. Entendió lo bello como una imitación (mimesis) de lo real de la naturaleza al mismo tiempo que es como catarsis cuyo papel es purificar las pasiones, de esta manera acercó lo bello al bien. Aristóteles encontró que la belleza reside en la finalidad de la creación, es decir, al orden interno por el cual surgió tal ser o determinado objeto, a lo que F. Cheng se refiere como la esencia de las cosas. Este análisis se asemeja a la fenomenología de Husserl, en donde esta esencia constituye el corazón de la experiencia y es el lugar en el que reside la intención. Parece ser que para Aristóteles, no estaba clara la delimitación entre lo bello y la perfección de la función de las cosas¹⁵⁰.

Estos primeros esfuerzos por encontrar una norma que sirviera como guía a los artistas y para formar un juicio de los espectadores ha seguido por dos corrientes: 1) impone autoritariamente cánones para que la belleza pueda ser considerada objetiva; 2) la idea que inspira a un artista pueda ser proyectada de una manera libre y original. Será hasta el S. XVIII con Kant, que se desarrollaría un análisis sistemático acerca de la actitud

¹⁴⁷ Bedel, *Op. Cit.*, citando a Gorgias, p.6.

¹⁴⁸ Cfr. Cheng, *Op. cit.* p. 91, El autor expone que la verdad abarca todo lo bello, pero al ser una expresión de la realidad, también contiene lo malo, las desviaciones incluso lo perverso que puede llegar a destruir todo el orden de una vida.

¹⁴⁹ Bedel, *Op.cit.* p.p. 5-11.

¹⁵⁰ Cfr. *Idem*

libre e individual del artista y la del placer estético¹⁵¹. En el S.XIX, se hizo la clasificación hegeliana de las bellas artes; se consideraron entonces como una facultad del sujeto para comunicarse libremente. La pintura se entendió como un juego de formas y colores; las formas no son simples contornos sino que junto al color representan una unidad de sensaciones; la pureza del color no reside en la materia que lo compone o en los componentes que contiene cada pigmento sino en la manera en la que son captados.

En ese enorme “inter” en el devenir del tiempo encontramos ubicado el lugar del arte cristiano al que Hegel clasifica como romántico, a diferencia del arte simbólico y del clásico griego. El arte simbólico lo iguala a la infancia de la humanidad porque expresa un ‘desajuste’ en el que la idea no logra tomar forma y está libre de toda significación, tal es el caso de la arquitectura meramente material que consideró vacía de contenido espiritual al igual que el arte de ciertas religiones en algunas regiones muy antiguas Africanas y Amazónicas que llegan así hasta el día de hoy. El arte clásico griego, del que ya hablamos, alcanzó la madurez para Hegel, mostrando un ajuste entre las ideas y la forma; se expresó ampliamente en la escultura, en la perfecta adecuación de lo religioso con el mundo sensible, con la pureza, el equilibrio y armonía de sus formas. Por su parte el Romanticismo revalorizó, entre otras cosas, las leyendas clásicas y acercó la expresión artística a lo infinito, a lo sublime, a lo espiritual. Para Hegel el arte romántico alejado de las dos primeras clasificaciones anteriores, correspondió a la vejez de la humanidad; expresó una etapa de desbordamiento más de lo espiritual que en lo material en el caso de la pintura, la poesía y la música. Con respecto al cristianismo como arte romántico expresó el triunfo del equilibrio humano en la representación de Dios hecho hombre, lo cual llevó al hombre a sondear lo más profundo de su espíritu y a “descubrir en cada uno el valor infinito de su interioridad”¹⁵². Incluso el teólogo-filósofo Hans Urs Von Balthasar propone que la espiritualidad en el arte cristiano llevó a los hombres a descubrir nuevas realidades, a definir las a partir de referentes distintos como sería en el caso de la belleza. Esto lo comprenderemos más ampliamente al profundizar en la teología del icono y al descubrir la belleza de este arte religioso que acerca más al misterio de la revelación.

Durante el Renacimiento los artistas alcanzaron individualidad, un rango que los separaría definitivamente de los artesanos, puesto que durante la edad media los artistas se confundían con los artesanos en talleres en los que cada individuo participaba como un eslabón aparte, en alguna tarea, de la cadena de producción de alguna obra. Por eso generalmente un artista no firmaba su trabajo porque era una obra que se atribuía a un taller más que a una persona. Cuando el artista adquirió personalidad pudo ser independiente y fue reconocido; logró la libertad que necesitaba para expresar su potencialidad y su ingenio en cada obra articulando en sus creaciones su experiencia, su percepción de la naturaleza, de la vida y de lo que su mente era capaz de creer, comprender y de imaginar. Con su autonomía el arte adquiere un lenguaje de expresión propio, cada artista traza su camino siguiendo su impulso y capacidad que le otorgan un estilo personal y definido en su arte que lo incorpora a una escuela o corriente determinada.

Después del Renacimiento, el arte se vino considerando como un acuerdo entre la forma y el contenido. Kant consideró al arte como una forma en equilibrio aceptable o

¹⁵¹ Cfr. *Ibidem*, p.

¹⁵² *Ibidem*, p.16.

no, o sea una “subjetividad receptiva...siendo el sujeto quien juzga”¹⁵³. Kant vio la forma como un conjunto de diversas sensaciones que en el caso de la pintura podrían ser representadas incluso por un solo color. Posteriormente F. Nietzsche consideraría el arte como una “subjetividad creadora”¹⁵⁴ que revelaba la experiencia vivida de un Ser. Así el arte confundido con lo bello se resumía en un acuerdo subjetivo y formal de la imaginación y del entendimiento resultado de la reflexión.

Hegel encontró que en el arte existe una forma de conocimiento del Espíritu Absoluto, una intuición de la Verdad que se encarna sensiblemente en el artista¹⁵⁵ en la manera en que es capaz de concebirla y expresarla. Sin embargo, se necesita de ‘un don creador’ que únicamente el genio posee y que debía desarrollar con “un pensamiento disciplinado y cultivado, que implicaba...un esfuerzo intelectual que no podía separarse del esfuerzo físico”¹⁵⁶ lo que describe bastante bien parte del trabajo iconográfico; porque el artista tiene la tarea de hablarnos con su arte, de transmitirnos el mensaje que recibe de su inspiración y que gracias a su genio es capaz de traducir, no imitando ni reproduciendo, pero si creando y recreando nuevas realidades que están presentes en su interior. Kant se refería al genio como “un favorito de la naturaleza”¹⁵⁷ porque era capaz de relacionarse con ella de una manera especial para ser co-creador de la misma.

Para Heidegger el sentido espiritual del arte lo ubica más allá del significado y del valor del material que lo contiene, esto es, no cosifica al arte. Desde su origen, durante el proceso creativo, se imprime en el arte una naturaleza espiritual que revela una verdad que lo opone a ser sólo una producción artificial humana, pues cada obra está inscrita en un tiempo, en una época y en un espacio, además de contener el enigma del pintor que sería esa verdad que quiso revelarnos al dejar ver en su obra esa parte de su Ser.¹⁵⁸ Por lo tanto contiene una dimensión mucho más profunda que se introduce en nuestro espacio interior y nos permite enriquecer nuestro universo simbólico por medio de su contemplación. En este sentido, cada obra adquiere el poder de lo imprevisible sobre quien la contempla y puede llegar a alterar o a armonizar el orden interno individual tanto como el comunitario.¹⁵⁹

En síntesis podemos decir que el poder que contiene la belleza inscrita en el arte sobre los individuos fue reconocido desde la antigüedad. Las culturas antiguas lograron elaborar su propia cosmología donde la belleza se consideraba como la “luz de las ideas (e incluso como) el esplendor de la verdad”¹⁶⁰. Sin embargo, al hablar de la belleza no se puede considerar sólo en su extremo que la vincula a la verdad y la bondad sin considerar el mal que la belleza provoca cuando se pervierte; incluso Platón desde la Grecia antigua, ya había denunciado esta perversidad en el arte cuando se

¹⁵³ *Ibidem*, p.56.

¹ *Idem*.

¹⁵⁵ Cfr *Ibidem*, p.p.14-16

¹⁵⁶ Cfr. *Ibidem*, p.28

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.27

¹⁵⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 57.

¹⁵⁹ Hoy la ciencia ha vinculado la belleza con muchas cosas, incluso con la buena salud y la selección natural en lo que llaman razón aurea, que tiene que ver con las proporciones ideales. Es una medición aparentemente natural y autónoma que desde la amígdala del cerebro manda el mensaje de genes saludables. Se encuentra en una cara y un cuerpo promedio, haciéndoles verse atractivos. Estudios indican que parece ayudar a la selección natural y a perpetuar nuestra especie entre gente sana, o a lo menos que comparten una salud genética parecida.

¹⁶⁰ Cheng, *Op.cit*, p. 86. « lumière des Idées (...) la splendeur du vrai » (Traducción persoanl).

confunde al espectador al mezclar lo bello con lo perverso representando vicios mundanos y orgías en personajes estéticamente perfectos y bellos, lo cual sucede incluso en la actualidad, cuando el erotismo es pervertido y vulgarizado en fotografías y en artes visuales. El problema reside en que la belleza como el mal son “dos extremidades del universo viviente, es decir de lo real”¹⁶¹.

Afortunadamente en lo que concierne al arte del icono es la parte de la belleza que reside en el extremo más puro y sublime del universo viviente porque la belleza ligada a la Verdad y a la bondad, unidas, forman un círculo virtuoso. Cheng describe la bondad como el alimento de la belleza en la generosidad de una vida que se da y que exige “justicia, dignidad, generosidad, responsabilidad, elevación hacia la pasión espiritual... de los compromisos más y más profundos...y engendra virtudes variadas tales como la simpatía, empatía, solidaridad, compasión, caridad, misericordia...implicando un don de si (tal y como Cristo se dio como don en) uno de los gestos más bellos que la humanidad haya conocido.”¹⁶² Es por este vínculo de lo bello con lo bueno y la verdad que las religiones, al igual que otras actividades humanas, recogieron el poder de la belleza que siempre vinculó el arte con la divinidad debido a que en cada una de las personas habita la capacidad de reconocer la belleza “y sobre todo... el ‘deseo de belleza”¹⁶³ pues ésta contiene un elevado poder de sublimación, de purificación y de atracción que ha permitido vincular las realidades de las experiencias humanas con los grandes mitos acerca de lo divino, que están en la base de todas las grandes religiones, vinculando así la dimensión estética del arte con las diversas teologías.

A. 2. Arte y teología

La belleza es una fuerza que logra imponerse fácilmente en los ámbitos en donde esté presente; contiene muchas formas de expresión que nos confieren una serie de capacidades espirituales tales como de amar, de hacer el bien, de distinguir y de gozar con lo bello, lo bueno y lo verdadero, porque nos recuerda cualidades de semejanza entre Dios y sus criaturas. Por medio del arte, en su dimensión estética, nos acercamos al misterio profundo de la creación, de la revelación y de Dios mismo cuando se articula con la teología. La contemplación de lo bello al hacer un acercamiento a las bellas artes, nos afecta positivamente porque tiene el poder de llegar al mundo simbólico de las emociones; puede moverlo y provocar en nosotros una sensación de agitación interna, erótica, que se goza, a pesar de no poder expresarse muchas de las veces con palabras. Es posible pasar horas escuchando una música que nos da paz y no sabemos porqué esas vibraciones tienen ese poder sobre nuestro espíritu, sobre nuestra mente, sobre nuestras emociones, pero si sabemos que nos sentimos elevados al infinito al escuchar el Aleluya de Hayden, el Ave María de Schubert y qué decir del Canon in D de Pachelbel entre tantas obras de música hermosas. O igual nos sentimos cuando leemos un poema que nos lleva a pensar en otro, a ser otro, o en estar en otro lugar, con palabras que nos inspiran a pensar en lo que amamos o en quien amamos más profundamente. De la misma forma, nos emociona mirar una escultura o una pintura cuando su personaje nos atrae y por un momento nos deja su lugar, desde el cual, ya

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 20, « deux extrémités de l'univers vivant, c'est-à-dire du réel » (Traducción personal).

¹⁶² Cfr, *Ibidem*, p.p.77-78, « exigent de justice, de dignité, de générosité, de responsabilité, d'élévation vers la passion spirituelle... des engagements de plus en plus profonds...et engendre des vertus variées telles que sympathie, empathie, solidarité, compassion, commisération, miséricorde, impliquent un don de soi (...) un des plus « beau gestes » que l'humanité ait connus» (Traducción personal).

¹⁶³ *Ibidem*, p. 26 « et surtout... le ‘désir de beauté’ » (Traducción personal).

no somos espectadores sino que todo ese mundo interno gira a nuestro alrededor. Sentimientos así los provoca una experiencia con el arte.

Este goce es así, porque la belleza en el arte embelece y transporta a ese mundo mágico de los sueños en donde se vive, aunque sea por momentos, entre lo que se siente que es puramente bello, hermoso y perfecto; así como el sentirse en presencia de la verdad y la bondad, que logran sacar del interior de cada uno lo mejor de sí mismo, al poder experimentarlos aunque sea por algunos momentos. Y pensamos así, porque seguido estamos tan acostumbrados a la belleza de la naturaleza contenida en la inmensidad de la creación y en cada una de sus criaturas que nos rodean que parece que ya no la vemos, que ya no la apreciamos, ni gozamos como parte de la creación suprema y depositaria de toda la belleza de la divinidad. Todo aquello que se aprecia como verdadero arte está dentro de la dimensión estética y se disfruta porque es bello. Se percibe por medio de los sentidos, pero se vive y se goza desde el interior del espíritu, pues en él está la parte más fina, la más sensible y también la más poderosa de todo ser. La percepción de la belleza en este nivel espiritual, tiene un movimiento circular y continuo, porque no sólo es parte de la dimensión subjetiva de cada ser, sino que parte de ahí para convertirse en algo objetivo, cuando el genio de un artista logra crear una obra que vincula la inmaterialidad de la no substancia de su pensamiento con la substancia misma de la materia; y que al ser compartida con todos, y por estar cargada de belleza, produce un retorno a lo subjetivo en el goce espiritual que es inmaterial, personal y muy profundo, que trata de alcanzar una mayor comprensión de lo inefable, retornando así nuevamente a la subjetividad.

Von Balthasar se ocupó de analizar y de comunicar su reflexión sobre la teología y la belleza; remarcó que la contemplación de la belleza puede alcanzar una dimensión teológica sólo cuando va más allá del goce romántico de la misma, esto es, de aquello que hace del arte no sólo una expresión de las cosas bellas sino una expresión bella de las cosas, como dijo Kant. Cuando una obra de arte alcanza al Ser de una persona y es capaz de involucrarla hasta sus raíces más profundas sobrepasando los conceptos de lo ideal y de lo estético, se remite a la reciprocidad de la mirada que hizo alusión Merleau-Ponti pero igual a la reciprocidad de sentimientos entre el Creador y su criatura, superando así por mucho la relación de pintor-espectador, porque en esta otra dimensión se empieza a entrelazar la actividad de una relacionalidad de uno con el Otro. En el caso del icono, supone “el encuentro del hombre con la divinidad, con la gloria de Dios... el señorío y la majestad que Él posee en Él mismo y en el don de Sí... (al poder comprender la gracia como gracia) aparece claramente cuánto el amor de Dios sobrepasa lo comprensible.”¹⁶⁴

Y es que la belleza tiene también el potencial de sacar lo mejor del hombre. Dice Cheng: “la belleza es esta potencialidad y esta virtualidad hacia la que tiende todo ser.”¹⁶⁵ El arte sagrado contiene esa belleza sublimadora que al comprenderla, sentimos cómo irrumpe de su interior todo el esplendor de la Creación y que desde el momento que surge de las manos del artista, nos fascina y nos envuelve totalmente una emoción inexplicable; sentimos que esa imagen que logramos y que nos ve, nos interpela y nos hace reaccionar emocional y racionalmente, no sabemos porqué. Esta experiencia se

¹⁶⁴ Von Balthazar, *La gloire...* p.p. 13-14. « la rencontre de l’homme avec la divinité... la seigneurie et la majesté qu’il possède en lui-même et dans son don de soi (...) apparaît clairement combien l’amour de Dieu dépasse ce qui est compréhensible » (Traducción personal).

¹⁶⁵ Cheng, *Op. cit.* pp.7, 41 « rendre l’homme au meilleur de lui-même (...) la beauté est bien cette potentialité et cette virtualité vers lesquelles tend tout être » (Traducción personal).

vive cuando se ha comprendido correctamente las dimensiones que encierra el arte del icono, entendemos su poder como esa capacidad de atracción que nos envuelve en su mundo y que repentinamente puede llegar a conmovernos y a elevarnos espiritualmente.

Debido a todos estos sentimientos que se involucran en este tipo de experiencias, parece ser que es la fenomenología, la corriente filosófica, que mejor podría describir esta experiencia de Dios mediante el arte, ya sea como artista en su proceso creativo, o experimentándolo como espectador. Por lo tanto, haré primero una breve descripción de esta propuesta filosófica y su método para posteriormente intentar hacer un análisis y una explicación de la fenomenología, aplicada al icono, desde el pensamiento de Jean-Luc Marion.

B. Fenomenología

Edmund Husserl (1859-1938) nació en Moravia (entonces Austria) en el seno de una familia Judía. Se doctoró en matemáticas. Se dice que las verdades lógicas y rigurosas de su pensamiento matemático lo llevaron a desafiar veinticinco siglos de filosofía cuidando meticulosamente que su pensamiento no fuera a ser objeto de rechazo en el futuro.¹⁶⁶ Trató de filosofar por su cuenta con el tema primordial de la conciencia como intencionalidad, pretendiendo así un comienzo absoluto y definitivo para la filosofía. Su principal aportación fue el método fenomenológico que podríamos describir como “la descripción neutra de esencias de vivencias”¹⁶⁷, lo cual se refiere a la manera en la que podemos relatar aquello que hemos vivido y que permanece en el interior de nuestra conciencia con un significado propio y muy personal; debe hacerse de una manera neutra, haciendo de lado toda explicación que la ciencia podría dar acerca de esas experiencias vividas, para de ahí entender la intención como conciencia o la manera en la que viven nuestras experiencias y pensamientos en nuestra mente y que nos motivan a actuar en un sentido u otro. Ese actuar es motivado por la intención.

Husserl introdujo en su propuesta la noción de intencionalidad reconociendo la influencia que tuvo de su maestro Brentano (Edad Media) quien ya había hecho alguna alusión a la intencionalidad. Husserl la explicó partiendo del *esse intentionale* que es el tipo especial de existencia que tienen nuestros pensamientos en la mente y que siempre hacen referencia a determinados objetos. El influjo que esta noción fenomenológica ha tenido en la filosofía de los existencialistas contemporáneos, ha llevado a que ya no sólo la conciencia va a ser tomada como un ‘estar lanzado hacia’ las cosas y el mundo, sino que la existencia misma se considerará igual como un estar fuera de sí lanzado hacia un proyecto, al mundo o al futuro de acuerdo a las circunstancias que rodean a cada persona. La fenomenología puede ser tomada como la base de un humanismo existencial, dado que la existencia humana se configura dentro de una relación transitiva (heredada) lanzada hacia el mundo. La dimensión existencial implica ocupar un horizonte de intencionalidad que abarcaría a todo el hombre en sus diferentes dimensiones, tanto en el plano inmanente como en el plano trascendente.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Cfr. Gutiérrez, *Op. cit.* p.180.

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ Cfr. *Ibidem*, p.p.181-184.

B. 1. El método fenomenológico

El método fenomenológico es muy útil para hacer indagaciones que permiten analizar el significado de las vivencias tal y como quedaron estampadas en la conciencia. Este significado equivale a “tener conciencia de algo” y es única para cada persona por la manera en la que se experimentó. Esa “conciencia de algo” o el significado que tiene la experiencia para cada individuo, constituye la “esencia” de la vivencia. Por eso toda experiencia significa algo único para quien la vivió, de ahí su carácter subjetivo; “para entender la esencia de una cosa es necesario remontarse al origen de su significación en la conciencia y a la descripción de este origen”¹⁶⁹. A ese significado Husserl lo llamó intencionalidad porque está presente al inicio de los procesos en que se intentara algo. Actúa como una motivación que ubica o da sentido a lo que se pretende hacer o lograr y le da un significado a la realidad personal. La fenomenología “es ciencia ontológica que aplica el método fenomenológico al concepto del principio fundamental de toda realidad”¹⁷⁰;

El concepto de fenomenología introduce una palabra clave: la *intencionalidad*. Vamos a tratar de comprender esta palabra “intención” que en sí, es un sustantivo (*intentio*) derivado del verbo *intendo, intendere, intentum*; originalmente pasó a nuestra lengua como entender. Es decir que en este verbo quedan emparentados la intención y el entendimiento como si fueran la misma cosa. *Intendere* es poner gran empeño (tanto como el que hay que poner en tensar la cuerda del arco, esa es la tensión de referencia) en llegar a (*in*) algo. El entendimiento es en su origen, el esfuerzo por tender (ir con fuerza o impulso) a meterse dentro de (*in*) algo. Entendemos por intención, la trayectoria que le hemos trazado a uno de nuestros actos o a una secuencia de los mismos. Es como decir la dirección en la que hemos disparado la flecha de nuestros actos. En este sentido la conciencia es entendida como una actividad del pensamiento.

El método fenomenológico es simple, consta de los pasos siguientes:

- a) *Simple descripción de la realidad apelando a la intuición intelectual y examinando sus contenidos.*
- b) *Descripción neutra, o sea, no afirma ni niega; no toma posturas en relación a la existencia real del objeto intuido. Concretamente se asume como dato el objeto presente a la intuición para determinar si es real.*
- c) *El tema de la fenomenología está en las esencias. Son el centro o unidad de características que se enlazan en la vivencia y se describen con la mayor pureza posible.*

*Basta con interrogar las intenciones del pensamiento para saber a dónde quiere llegar, y esto se toma como la intención.; seguir la intencionalidad en sentido contrario viene a ser el hilo conductor del “retroceso” esencial que el método fenomenológico propone*¹⁷¹. Considerando lo anterior y haciendo referencia al arte del icono, es importante establecer una separación entre la intención del artista que lo ‘escribe’ y la intención que contiene. Desde la postura del artista hay una intencionalidad que de acuerdo a la fenomenología, responde a sus propias experiencias y a su relación Tu-yo; también esta presente la intención de cada espectador de descubrir la intención ahí presente,

¹⁶⁹ <http://www.philosophica.info/voces/husserl/Husserl.html>, 2014.

¹⁷⁰ Enciclopedia Barsa, *Tomo VI*, Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc. México, 1988, p. 315.

¹⁷¹ <https://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080409081547AA4RK5M>, 2013.

consecuentemente, es la 'epifanía del fenómeno' que trasciende la intencionalidad del sujeto. Por lo que un icono hablará a cada quien de una manera diferente y esto podemos indagarlo desde la fenomenología y el arte, siguiendo esto desde el pensamiento de Jean-Luc Marion.

C. Fenomenología y arte en Jean-Luc Marion

En la introducción de la obra de Jean-Luc Marión intitulada *El cruce de lo visible*¹⁷² Marion establece que la pintura no pertenece ni al artista ni a los esteticistas, sino que pertenece a la visibilidad que es común a todos los seres humanos. Nos dice que, pensando en el ídolo y el icono, lo que perseguimos en sí es aquello que nos es necesario, esto es, lo que es visible para todos. En este sentido Marion encuentra que la teología es el recurso obligatorio para desarrollar una verdadera teoría de la pintura, ya que desarrollada únicamente desde la estética, esta última se agota en un punto y ya no explica porqué en un cuadro el tiempo parece liberarse al presentar lo visible de lo invisible para aquellas personas que no sólo ven por ver, sino que aprecian el "don de la manifestación."¹⁷³ Es decir, para Marión la estética es la epifanía-ícono del "don" que se da para ser revelado. Esto es lo que vamos a abordar desde un lugar privilegiado de la filosofía, la fenomenología. Primero veamos como antecedente a estas reflexiones el contraste que define la diferencia entre el ídolo y el icono que el mismo autor nos ofrece en su obra *Dios sin el ser*.¹⁷⁴

C. 1. El ídolo y el icono

El ídolo pertenece al arte pagano propio de una cultura que se corresponde con una época histórica y con su desarrollo de pensamiento propio y diferente al del icono centrado en la figura del Hijo único, presentado en el Nuevo Testamento por los Evangelistas y posteriormente reflexionado por los Padres de la Iglesia. Su imagen fue presentada al mundo como la oposición entre los dioses falsos y el Dios verdadero cuyo mensaje contenía una propuesta de vida diferente así como otra forma de ser. Si bien el icono y el ídolo son esencialmente antagónicos en cuanto a su origen, desde su visibilidad cumplen una misma función aunque de manera distinta pues cuando lo divino entra en juego, ambos, como obras de arte, contienen una dignidad que constituye la esencia de su valor y los lleva más allá de lo puramente estético. Nadie, explica Marión, posee el poder ni la calidad para negarles el destello de lo divino que los ha marcado.¹⁷⁵

a) El ídolo

Tomando como muestra la vida de la Grecia antigua es conocida la importancia que tenían los ídolos, pues en ellos celebraban la diversidad de lo divino; no representaban sólo una ilusión sino que por definición *eidô* significa *video* o *representación*, por lo que *eidôlon* es 'lo que se ve'. Lo cual implica una manera de entender y de recibir lo divino en lo visible. Al hablar de dioses se evoca un concepto abstracto que necesita tener un referente que los materialice aunque sea en un destello de lo divino pero nunca en ellos, el hombre mismo deja de ser su propia medida.

¹⁷² Marion, Jean Luc, *La croisée du visible*, Presse Universitaire de France, Paris 6^{ème}, 1996.

¹⁷³ *Ibidem*, p.8.

¹⁷⁴ Cfr. Marion, *Dieu sans...* p.p. 15-37.

¹⁷⁵ *Idem*.

Según Marión, la manera en la que opera la figura de un ídolo es como un espejo, en el que cada uno ve aquello que necesita ver, para lo cual el arte fue el medio ideal de consignar a la vista de los hombres una prueba visible de lo invisible de su pensamiento y deseos, esto es, de la necesidad de tener visible frente a sí, ese destello de lo divino. El ídolo no pretende representar a un dios o a otro, dice Marión, sino que es un espejo invisible de lo visible pues si su medida es el hombre mismo, entonces nunca sobrepasará la visión humana a pesar que habite en un templo que envuelva al universo entero. El ídolo adquiere su estatus una vez que la mirada humana lo percibe como tal y lo define a partir de su propia humanidad, de sus deseos y necesidades así mismo cuando le imprima algún destello divino.

b) El icono

Por el contrario, el icono es el rostro visible del Invisible. En el icono la mirada no se refleja como en el espejo invisible del ídolo sino que es un espejo visible que puede atravesarse con la mirada y cuyo reflejo la corrige continuamente y la purifica en la mirada del Otro, que le atrapa y la reenvía incesantemente al Invisible. En un icono coexisten lo visible y lo invisible unidos en lo más profundo que revela una verdad, la verdad de una experiencia venida del infinito con una *intención* muy particular y personal, que sin embargo excede al ego. Es por este contenido que el icono sobrepasa toda dimensión estética, ya que su medida es la misma “la profundidad infinita del rostro”¹⁷⁶ que se entrega y que de nuevo remite sin cesar a ese espacio inmortal e inconmensurable invitándonos a sondearle siempre con el fin de sentir más y más cercana una experiencia del ser con el Ser de Dios y de Dios con el ser. Según Marion el icono refleja una *intención* que convoca y provoca y recuerda incesantemente el mensaje de redención, de perdón, de amor y misericordia contenidos en la revelación “reflejo de la Luz eterna, un espejo sin mancha de la actividad de Dios... una imagen de su excelencia”¹⁷⁷. Cabe preguntarse ¿a partir de qué reflexión se fundamentó el icono teológicamente, más allá de lo material? Marion deduce que en el Canon 7 del Concilio de Nicea II está la clave para interpretar correctamente esta cuestión teórica¹⁷⁸ desde la aproximación del icono a la significación del culto a la santa Cruz.

Para entender hoy la lógica del Concilio de Nicea II, Jean-Luc Marión propone hacer una lectura desde una hermenéutica actual. Considera que la serie de conceptos ordenados a una decisión teórica implicó el cambio definitivo y total en el cristianismo de un modelo pagano – a otro – diferente al ídolo, que guardaba para sí su mirada, debido a su origen humano y finito. Este modelo – otro - debía contener la santidad del Santo, una santidad que tenía que ser dada a un espíritu finito, para poder darle un rostro humano tal y como lo expresan los siguientes textos de la Escritura.

Salmos 45,3

Eres hermoso, el más hermoso de los hijos de Adán,
la gracia está derramada en tus labios.
Por eso Dios te bendijo para siempre.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 33.

¹⁷⁷ Von Balthazar, *La gloire....* p. 309.

¹⁷⁸ Cfr. También a Bulgakov, *Op cit*, p. 139.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Isaías 53, 2

Creció como un retoño delante de él
Como raíz de tierra árida.

Salmos 22, 4

Mas tú eres el Santo,
Que moras en los laúdes de Israel.

Siguiendo el pensamiento de Marion, la santidad del Santo requirió recibir la revelación en la visibilidad. Y aunque la santidad protege su separación del espectáculo mundano, desea ser mirada para poder ser visible aunque sea desde “la intuición que se mide ella misma en las dimensiones del espíritu que la recibe y que se define entonces por la finitud”¹⁷⁹. Por ello, para que el santo haya podido ser visible tenía que tener un rostro, una imagen, pues todo aquello que está en el libro de la revelación “de Dios vivo, se produce en el campo abierto por Dios y lo hace accesible al hombre más allá de su pura naturaleza.¹⁸⁰” La visibilidad implica en la fenomenología el tener que estar sometido a “la donación a un espíritu finito”¹⁸¹. En el misterio de la encarnación recibimos finitamente una expresión del Infinito que se da en un acto kenótico, haciendo posible recibir un *rostro*, el del Santo de Israel. Por esta gracia recibida la religión cristiana tiene un rostro, el Rostro Divino del Santo, el *Proto-tipo*, al igual que la santa Cruz es el *tipo* por excelencia del cristianismo.

La Cruz en donde murió Cristo se reconoce como el *Tipo* al igual que los iconos. El teólogo Juan Damasceno, cuyo pensamiento ampliaremos en el Capítulo III, explicó que a pesar de no haber sido testigos del martirio de Jesucristo en “el icono de la crucifixión de Cristo, viene a nuestra memoria su sufrimiento, cayendo de rodillas, veneramos a quien está puesto en imagen (icono), no a la materia”¹⁸² que lo contiene. Esta idea de una imagen divina, en la materia pero más allá de la materia, tiene resonancias con la imagen del siervo de Israel, según el profeta Isaías:

Isaías 52,14

pues tan desfigurado tenía el aspecto
que no parecía hombre,
ni su apariencia era humana

Así los materiales quedan ocultos, desaparecen del escenario, porque la esencia de lo que está representado es inteligible para todos los cristianos aunque sobrepase ampliamente la forma y la materia. En la Cruz, dice Marion, “el visible queda inocente (en ella) se reconoce la santidad y la inocencia del Dios invisible (quedando impresa) la marca indeleble...de las heridas inflingidas al cuerpo de Dios...por el pecado de los hombres”¹⁸³ Así mismo, “Cristo en la cruz es capaz de cruzar ese abismo infinito entre la grandeza de la gloria que oculta y su apariencia material desfigurada; al ser despojado de su rostro humano la cruz se convierte en el *tipo del Invisible* atestando en ella todo su honor y gloria. La falta de un rostro en la cruz, impide toda posibilidad de reconocer y

¹⁷⁹ Marion, *Dieu sans...* p. 120. « l'intuition se mesure elle-même aux dimensions de l'esprit qui la reçoit et se définit donc par la finitude » (Traducción personal).

¹⁸⁰ Von Balthazar, *La gloire...* p.16. « du Dieu vivant se produit dans un champs ouvert par Dieu et rendue accessible a l'homme au-delà de sa pur 'nature' » (Traducción personal).

¹⁸¹ Marion, *Dieu sans...* p.120, « la donation à un esprit fini » (Traducción personal).

¹⁸² Marion, *La croisée...* p.125.

¹⁸³ *Ibidem*, p.p. 131-132.

de reproducir el rostro divinizado, el Divino Rostro del Hijo glorificado, quedando oculto, invisible a los sentidos, pero de esta manera la Santa Cruz dirige nuestro espíritu a la santidad divina del Santo¹⁸⁴ impidiendo en ella todo tipo de idolatría ya que su esencia es liberadora y nos da vida. Según el evangelista San Juan, Jesús en el Cristo, en el icono de Dios invisible que “se da a sí mismo” para dar vida eterna.

Juan 20, 31

para que creáis que Jesús es el Cristo, el Hijo de Dios,
y para que creyendo tengáis vida en su nombre.

Al igual que la Santa Cruz los iconos comparten esta hermenéutica del icono sagrado, ambos son representaciones visibles de hechos santos que dan acceso a lo invisible ya sea por medio de pintura de colores, de mosaicos o cualquier otro material. Pero independientemente de los materiales, su veneración la reciben por ser portadores de la santidad del Santo, esto es del *Prototipo*. Siguiendo a San Basilio cuyo principio normativo se estableció como matriz fundamental de la doctrina diremos que “El honor concedido al icono pasa a su prototipo.”¹⁸⁵ de esta manera se expresa la dignidad de los iconos que quedó fundamentada teológicamente con base en las decisiones conciliares de la Iglesia, como ya vimos en el capítulo I. Pero sigamos analizando al icono desde nuestro hilo conductor de la fenomenología y desde la propuesta de Marion.

D. 2. La fenomenología y el icono

A partir del texto *El cruce de lo visible* y con base en lo anterior, seguiremos en el pensamiento de Marion la aplicación que hace de la fenomenología en el arte; así trataremos de explicar cómo poder entenderla en un icono. El autor introduce dos variables necesarias para poder hacer una descripción, estas son: la paradoja (del griego: *para* = contra; *doxa* = opinión¹⁸⁶) y la perspectiva (del latín: *perspicere* = ver a través¹⁸⁷). Empecemos por ver cómo y dónde aplicarlas.

Según Marion la paradoja es “la gloria (Doxa) divina dentro de la estreches humana”¹⁸⁸ haciendo visible aquello que no se debería encontrar como “el fuego en el agua, lo divino en lo humano; la paradoja nace de la intervención en lo visible de lo invisible, sea esto lo que sea.”¹⁸⁹ De este modo se entiende que la paradoja prueba que lo visible se muestra en oposición, esto es, que su propuesta presenta lo contrario de aquello que uno se esperaría ver. Es justamente en esta dimensión de la paradoja que se insertan los milagros, entendidos como una acción extraordinaria de Dios sobre una situación que rebasaría el saber y el poder humanos.

La segunda variable es la perspectiva que ayuda a poner todo en un contexto. La perspectiva no implica únicamente el término técnico que se aplica al diseño de un dibujo en general. La perspectiva es básica para organizar los espacios físicos reales, para habilitarlos, o para completar o perfeccionar sus partes vacías dando coherencia al diseño en el dibujo mostrando la organización que mentalmente nos hemos hecho acerca de formas o imágenes del mundo que nos rodea. Aunque por momentos pueda

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.129.

¹⁸⁵ Marion, *La croisée...* p. 124. “L’honneur rendue à l’icône passe à son prototype” (Traducción personal).

¹⁸⁶ Diccionario *Petit Larousse illustré 1885*, Librairie Larousse, Paris Cedex 06, 1980, p. 727.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 751.

¹⁸⁸ Marion, *La croisée...* p.12.

¹⁸⁹ *Idem*.

tratarse de magnitudes inconmensurables, la perspectiva permite, mayormente, medir nuestros espacios reales por su alcance invisible y hacer la diferencia de lo invisible haciéndolo visible. Podríamos pensar por ejemplo que una distancia razonablemente invisible nos permite distinguir una forma perfecta de lo visible.

La perspectiva es un don natural de la mirada que nos permite ver el mundo organizado en espacios reales, vacíos o no, y también poder explicarlo. Marion señala que para Nietzsche el perspectivismo va de la mano con la interpretación, lo cual es útil en la fenomenología al describir los fenómenos de la conciencia cuando la mirada (invisible) nos permite acomodar armónicamente un caos aparente en situaciones o fenómenos dados¹⁹⁰. Así por ejemplo, una mirada en perspectiva, desde la dimensión estética incorporando la teología sitúa el contexto religioso del arte del icono. En dicha perspectiva, la pintura sufre una metamorfosis, parte de la idea del artista, del pintor que se lanza a la materia, primero a un espacio vacío de contenido, a un lienzo plano y disponible, en el que pueda realizar una composición artística. Posteriormente esa composición artística bajo la reflexión que originó la perspectiva cristiana bizantina, esta composición artística hará el tránsito de una obra de arte figurativo hacia el icono que contiene la plenitud de la Presencia, por virtud de una imagen hecha a la semejanza misma del Invisible que por nosotros se hizo visible en Jesús de Nazaret. El artista recrea en sentido figurado la creación, imitando a Dios que hizo al hombre a su imagen y semejanza. Como vemos la perspectiva nos permite una lectura apropiada, única y diferente de las cosas.

C. 3. Iconografía, una experiencia con lo divino

En el icono se manifiesta, como una de las paradojas de la perspectiva, que “lo visible crece en proporción directa de lo invisible. Más aumenta lo invisible, más se profundiza lo visible”¹⁹¹ más allá de lo que consideraríamos ilusiones ópticas que juegan disimuladamente con nuestra mirada para crear movimiento, profundidad o diferentes planos de perspectiva real, la perspectiva juega un doble papel. Uno lineal, como marco organizativo del dibujo que nos permite apreciar y pensar el mundo físico ordenado y delimitado hacia aquello que deseamos expresar o re-presentar. Y el otro papel es no-lineal, en tanto que una significación del contenido del icono, explicado desde lo sagrado y abierto al infinito. En este sentido, al situarnos de frente a lo visible del Invisible nos enfrentamos a un vacío en el cual no vemos el fin, pero que poco a poco se irá llenando de sentido, cada vez que re-creamos en su presencia visible experiencias que nos van descubriendo la *intención* del Invisible que se descubre y materializa en la vida personal del creyente, que contempla y espera con paciencia y en silencio. De esta manera se empatan ambas intenciones, *la mía y del Otro*, que se pueden llegar a ser vividas al infinito.

De esto trata precisamente el trabajo del artista que ‘escribe’ un icono explicado desde la fenomenología, antes que nada está su *intencionalidad*, cuando utiliza sus dones, aplica su conocimiento técnico y aprovecha su experiencia de ‘lo vivido’ para lograr un objetivo preciso, esto es, un goce estético-espiritual al realizar su obra para que todo espectador se deleite espiritualmente al contemplarla. Pero sobre todo, lo más importante es que en esta contemplación se pueda provocar que una mirada honesta y

¹⁹⁰ Cfr. *Ibidem*, p.p. 14-16.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 16, « le visible croît en proportion directe de l’invisible. Plus augmente l’invisible, plus s’approfondit le visible » (Traducción personal).

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

profunda se cruce alguna vez con *La Mirada* del deseo infinito del Invisible que desvelará su propia *intencionalidad* hacia quienes meditan profunda y honestamente en su presencia. Esta parte es como ese ‘secreto nunca revelado’ a la gente a quien se le pinta y se le regala un icono, porque esa intención queda oculta en la oración por quien se pinta, cuando se pinta, y es que ese descubrimiento llega solo, debe ser natural y espontáneo, no puede forzarse, pues dice la misma Escritura:

Mateo 22,14

... muchos son llamados, más pocos escogidos

La experiencia frente al icono consiste en comprender a través de contemplar y para así vivir esta relación ‘Invisible-yo-Invisible’ frente a la presencia que re-presenta la santidad del Santo, del Prototipo, esencia del icono. Incluso podría ser para muchas personas una experiencia fundante de fe tal y como lo fue para mí; que además cambió mi vida y le dio un sentido tal que ya no tiene fin. Sin embargo, otras personas más, pasarán indiferentes ante estas imágenes que permanecerán siendo muy poco comprendidas, incluso consideradas ‘feas’. Esta experiencia de lo visible con lo Invisible que ocurre gracias al arte del icono supera por mucho a la ciencia y a la tecnología; incluso al arte figurativo, que es creación pura y subjetiva, porque al introducir la dimensión teológica de la ‘re-presentación’ a la creación artística se logra tocar la esencia de la relación profunda del ser del hombre con el Ser supremo, que es en donde todo hombre alcanza la plenitud de su dignidad y en esta relación se le abren nuevos horizontes, porque “si Dios se dirige al hombre creado por medio de la palabra, es por que le ha dado ciertamente una inteligencia que puede con la gracia de Dios... comprenderla”¹⁹². Dice el Evangelio:

Mateo 19

... para Dios todo es posible.

En este sentido, esta experiencia obliga a separar lo sensible, lo que perciben los sentidos, del entendimiento que permite ver más allá de lo que vemos. Lo inteligible es un don de Dios pues nos permite conocer y reconocer que Dios, en su inmanencia, está en todas las obras de Su creación aunque debido a su trascendencia sea independiente de ellas¹⁹³. En las Escrituras tenemos un ejemplo claro del significado de inteligibilidad en esta dimensión. Veamos el pasaje de la muerte de Jesús cuando Mateo relata aquello que sucedió con el centurión romano. Es un ejemplo claro de lo que significa comprender al contemplar. El centurión romano, a diferencia de todos los presentes en la crucifixión de Cristo, fue más allá de lo sensible, más allá del espectáculo horrible y siniestro que todos presenciaban y en el que cada uno tenía su propia razón de estar ahí. Al igual que cada uno tenía su propia opinión de lo que estaba presenciando. Pero paradójicamente no fue alguno de los discípulos de Jesús sino que el centurión romano fue quien reconoció en Cristo “la marca visible del Dios invisible...interpretó ese cadáver como un signo de Dios”¹⁹⁴. En el terremoto y en todo ese caos, el centurión romano vio la obra de Dios y dijo:

¹⁹² Von Balthazar, *La gloire....* p.15.

¹⁹³ Von Balthazar, Hans Urs. *The Glory of the Lord, A theological Aesthetics, II Studies in theological style*, Ignatius Press, San Francisco, USA, 2006. p. 168.

¹⁹⁴ Marion, *La croisée...* p. 129.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Mateo 27, 54

Verdaderamente éste era Hijo de Dios.

Cabe precisar que existen sutilezas importantes de resaltar, al hablar de la presencia en un icono, porque existe una diferencia entre la 'presencia sustancial o presencia real' de Cristo en la eucaristía con la del icono. En el icono hay una 'presencia intencional' es decir, la presencia que orienta la mirada hacia la alteridad de aquel que mira. En este punto es preciso aclarar el sentido de presencia y de alteridad desde la propuesta de Jacques Derrida¹⁹⁵ en el sentido en el que la presencia real sólo es autopresencia, porque para que sea tal, debe incluir la presencia objetiva y la subjetiva.

La presencia objetiva es siempre la misma; ésta es la forma material que nos da el poder de mostrarnos siempre iguales frente a los demás; a diferencia de la presencia subjetiva que es la esencia espiritual misma, que corresponde a la vida interior de cada uno y que nadie más conoce, esta presencia subjetiva es siempre diferente por que cada momento, incluso en el actual, ese momento ya pasó y siempre estará en retraso, por lo tanto, sólo se puede acudir al mismo por la memoria, por el recuerdo de ese momento. Para mantenerlo vivo, como presencia, vive en un monólogo interno pero únicamente en lo personal. Esto hace que la presencia subjetiva, en toda persona, se presente cada vez de una manera diferente. Visto así, ya no es posible hablar de presencia sino sólo de una re-presentación de uno frente a los demás, y cada vez diferente. Esta presencia, en tanto que autopresencia del yo-yo, con respecto al yo-otro sólo es una re-presentación. Por su parte, la alteridad implica la 'no presencia' lo cual significa también una ausencia objetiva. Toda presencia se da por medio de un lenguaje, sea un monólogo interno, un diálogo con los demás, o por medios de la música, la pintura y demás artes utilizadas como un lenguaje o medio de expresión y comunicación. Desde esta perspectiva, un icono contiene la presencia objetiva de Jesús, hombre histórico, pero visto como sacramento, esta presencia está unida a su presencia subjetiva del Hijo, quien gracias a la unión hipostática Trinitaria también re-presenta la alteridad del Padre. Porque el Padre y el Hijo no mantienen tan sólo una relación, sino que ésta es una verdadera unión hipostática que interactúa por medio del Espíritu Santo, en tanto que amor, diríamos que es Amor de Dios para Dios¹⁹⁶ del cual la humanidad se beneficia, toda vez que queda divinizada por la gracia de la Encarnación.

Por eso un icono significa el Amor de Quien me ve, perdón y protección de Aquel que se dignó orientar Su mirada hacia mí. El icono sólo se entiende al comprender que nace de la transición kenótica trinitaria¹⁹⁷. En esta conversión, el Padre y el Espíritu Santo se dan en el Hijo y el Hijo se da al Padre y al Espíritu. La encarnación del Hijo es un acto de donación divina y humana a la vez; la humildad con todo y su divinidad. La conversión kenótica trinitaria se expresa a través de la donación del Hijo y se traduce en la iconografía como la representación de la unión hipostática que incluye las dos naturalezas de Cristo: su naturaleza humana inscrita en la imagen que se dio a conocer como Jesús y su naturaleza divina, o prototipo, en Cristo al que nos remite, que ya hemos explicado. Esta unión simboliza el paradigma del universo divinizado en el que "la humanidad visible da a re-conocer en la persona de Cristo a la divinidad invisible"¹⁹⁸

¹⁹⁵ Cfr. Lawlord, Leonard, Derrida and Husserl, Indiana University Press, USA, 2002. p.p. 226-234.

¹⁹⁶ Cft. Bulgakov, *Op.cit.* p.p. 1-3.

¹⁹⁷ Marión, *La croisée...* p. 150.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 148.

el icono se convierte en una Presencia, en un lugar privilegiado de oración y de comunión con Dios por lo que puede ser atravesado únicamente por medio de la oración. Lo anterior conlleva una transfiguración personal, a la que ya nos hemos referido, que sólo se logra por medio del encuentro y la interpenetración de esas dos miradas que se cruzan a partir del amor. Esta dimensión del amor divino cierra el pensamiento de Jean-Luc Marion, que concluye esta obra *El cruce de lo visible* de una manera extraordinaria diciendo: “En el icono, lo visible e invisible se abrazan en un fuego que no destruye jamás, sino que aclara el rostro divino de los hombres”¹⁹⁹. Por otro lado, esta relación de amor hombre-Dios nos remite a considerar una visión interesante de lo que se llama el esquema del retorno. En donde “se parte de Dios y se vuelve a Él”²⁰⁰. Veamos brevemente a lo que se refiere el pensamiento de Juan Escoto Erígena desde una presentación teológica de Fray Gonzalo Balderas.

A Juan Escoto Erígena (S.IX) se le conoce como el traductor de Pseudo Dionisio del griego al latín. Poco se sabe de su pasado hasta que llegó a Francia al rededor de los 850 como profesor de la escuela palatina a la corte carolingia. Era un Irlandés de quien Balderas piensa que fue “el más genial de los pensadores del Renacimiento carolingio”²⁰¹ de hecho poco conocido para la cristiandad laica. Descubrir parte de su pensamiento es interesante, por ser muy actual, y sus propuestas muy intuitivas. Su pensamiento no es en realidad parte de la construcción teológico-filosófica del tema de esta tesis, sin embargo, me pareció rescatable su propuesta que denomina *deificatio* porque expone de cierta forma algunas razones que explicarían la potencial relación Dios-hombre-Dios, y porqué se hace posible. Veamos.

Para Juan ‘Escoto Erígena’ (‘el Irlandés de Irlanda’) la grandeza del hombre y su superioridad como ser en la creación lo libran de la destrucción del pecado. Éste último entendido como mal, no existe como tal, sino que sólo es un derivado de la falta de consistencia de la voluntad del hombre más no una creación de Dios. Por lo tanto no tiene existencia propia, sino que existe en quien lo provoca en uso de su libertad, por lo que así mismo, lo sufre dentro de sí por medio del remordimiento, que sería el infierno. El hecho es que al haber sido creados a la imagen de Dios, la naturaleza del hombre no puede ser corrupta, por ser una creación divina. Ni esa naturaleza se pierde por ningún motivo. Como tampoco la fuerza de su belleza, ni la integridad de su esencia²⁰². Por esta razón, el sentido del hombre y su destino último es ascender a una identificación total con Dios, conservando su propia naturaleza humana. Y es lo que escribe acerca de la naturaleza de lo creado y de lo no creado, que introduce un esquema de retorno cósmico:

...admite un análisis y una síntesis totales, que siguen las naturalezas de las cosas y se refieren a sus sustancias. El camino es bastante simple: se parte de Dios y se vuelve a Él; en el centro, en el mundo, se encuentra el hombre: cuerpo y alma y, por lo tanto, resumen del universo... el movimiento del pensamiento de lo uno a lo múltiple y de lo múltiple a lo uno reproduce el movimiento mismo de las cosas: asistimos a una *procesión* y a un *retorno* metafísico (de) naturalezas, creadas una vez, transfiguradas un día, nunca destruidas.²⁰³

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 154.

²⁰⁰ Balderas, *Op. cit.* p. 335.

²⁰¹ *Ibidem*, p.331.

²⁰² *Ibidem*, p. 332.

²⁰³ *Ibidem*, p. 335.

Esta propuesta nos lleva a pensar en el movimiento de energías espirituales que se establecen en una relación Dios-hombre-Dios ante la Presencia del icono de Cristo, que es el icono por excelencia. Porque intencionalmente los hombres entran en otra dimensión, la dimensión divina frente a la Presencia misma del Invisible, y aunque no sea un *deificatio* puro pues no es anterior a la muerte, si podría decirse que es su antesala, porque visto así, hay una fusión del espíritu humano con el divino durante la oración debido a que el icono también es una teofanía entendida como “el proceso que de Dios descende al hombre a través de la gracia, para retornar a través del hombre a Dios, con amor”²⁰⁴. Esto habla lo suficientemente claro de la experiencia religiosa que provoca la Presencia que representa la santidad del Santo de Dios en su icono.

Conclusiones del Capítulo II

En este capítulo reflexionamos sobre otra manera de comprender y presentar el arte del icono, especialmente, desde la propuesta fenomenológica de Jean-Luc Marion. Se revisó lo que es el método fenomenológico y a grandes rasgos, en que consiste la fenomenología, pues esta propuesta aunque ha sido una herramienta importante, no es la intención medular de este trabajo. Gracias a ella pudimos analizar el diseño del arte con una perspectiva religiosa que incluyendo el sentido de intencionalidad es más claramente comprensible la motivación del artista para crear una obra de arte que se considerará sagrada. Así mismo, se pudo presentar una manera en la que la fenomenología puede articularse a la teología, al comentar cómo el fenómeno de lo invisible se presenta en lo visible, revelando por medio del arte del icono la inmanencia de Dios unida a nuestra humanidad y tan presente en la vida de toda su creación. La intermediación de la teología con la experiencia del arte, permite que aquello que consideramos sagrado trascendente e inaccesible pueda presentarse en la materia, de una manera visible.

La fenomenología reconoce y resalta la validez de la experiencia cristiana de poder entrar en relación con la alteridad gracias a lo cual podemos intuir la forma en la que somos aceptados y amados al descubrir la Intencionalidad que subyace en la realidad de la vida de cada persona. Dice la Escritura que Dios con sus propias manos hizo a los hombres a su imagen y semejanza, desde los principios de los tiempos. Aunque sabemos que es un relato en sentido figurado también sabemos que desde Su trascendencia Dios no puede ser indiferente a su creación, ni a la vida personal en cada una de las experiencias que vivimos, pues si estamos hechos a su imagen y semejanza, como dice la escritura, entonces, parte de nuestra esencia es análoga a la suya y su ‘corazón’ debe ser afín al nuestro, aunque al mismo tiempo sea tan diferente por ser sublime y perfecto.

Por otro lado, estos autores y sus propuestas nos recuerdan y reafirman que en el encuentro yo-Tu se realiza una transformación integral del ser humano, una verdadera transfiguración, cuando el hombre re-integra su alma con el Otro que le hace suyo al rellenar con esa experiencia el vacío de sentido que había experimentado en la vida al reconocerse en un yo *soy así, gracias a Ti*. De esta manera posiblemente se estaría realizando el sueño de Dios en nosotros²⁰⁵ y el nuestro en él, al poder acercarnos a su divinidad por medio de la belleza del arte estableciendo una relación de gracia-amor

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 338.

²⁰⁵ Cfr. Lévinas, “Trascendencia y Mal” en *Dios, la Muerte y el Tiempo*, Cátedra, Madrid, 2008. p.146.

como se presenta en el esquema del retorno cósmico. Que retomando con esto la idea de Merlau-Ponty acerca de la interpenetración de dos miradas que se cruzan, es cuando se entiende que *yo veo* al *Otro* que *me ve* desde esa imagen del prototipo en quien reconozco la presencia de mi *Creador*, de suyo invisible, pero que me creó con una intención que finalmente descubro cuando permito que derrame su gracia en mi vida. Entiendo *Su Intención* para mi existir y esto lo llena de agradecimiento y amor así como de sentido que se desea compartir con otros: una experiencia con lo sagrado que da sentido a la vida.

Así mismo, esta propuesta filosófica retoma la intencionalidad nacida desde la interioridad del artista, pintor de iconografía, que por medio de su arte logra poder sacramentar lo invisible, como veremos en el capítulo III, al convertir en algo visible, real y material una presencia de la inmanencia. La presencia de Aquel que no es materia y que por eso no lo vemos, o que tantas veces en su silencio lo sentimos tan lejano a nosotros e incluso ausente en nuestra vida o en nuestro sufrir. Pero además es importante comprender que como todo lo pensamos en imágenes, necesitamos materializar de alguna manera nuestra experiencia que aunque invoque lo invisible, ésta sólo puede realizarse en el mundo visible y material.

Hasta aquí hay un esfuerzo de explicar como es que el descubrimiento del goce espiritual por medio del arte no sólo es posible sino que con-lleva una transformación, una trasfiguración, un continuo re-nacimiento al descubrir y re-des-cubrir en esa Presencia una Intención. La intención del *Tú* para el *yo* que llena la vida de sentido. Y que cuando se piensa y se re-piensa ese momento, se provoca una comprensión cada vez más profunda, más completa, más coherente, que vincula más estrechamente *Su Yo con mi tú*, Su Intención con la mía, una vez que se des-cubre quien se es. El descubrir y aceptar esa Intención en los dones que se aceptan como parte de la realidad de Su Presencia en la vida de cada uno aumenta el deseo Dios. Es una sed que nunca puede saciarse. De ahí el deseo del artista pintor iconos de seguir dedicando su tiempo al arte de las artes, al arte de la iconografía. Nos corresponde ahora comprender esto al acercarnos a esa dimensión sagrada al revisar en el capítulo siguiente la teología del arte del icono.

CAPÍTULO III

EL ICONO, SAGRARIO DE LA PRESENCIA

A. Teología del Arte

En toda expresión humana que nos encamine a Dios hay una teología. Aunque estemos entre teólogos habrá alguna vez quien lea este trabajo y no lo sea, así que comenzaré por explicar este capítulo desde el motivo teórico de la teología, empezando por definir esta palabra en su sentido etimológico. Teología viene de dos palabras del griego *Theos* que significa Dios y *logos* que significa palabra. Desde los tiempos de Aristóteles se le había dado un sentido parecido: era palabra sobre Dios o discurso sobre Dios. Sin embargo para el cristianismo, desde sus raíces en el Antiguo Testamento, se presenta la figura de los profetas quienes hablaban por Dios y su comprensión iba más allá del discurso de Dios o sobre Dios. Decían que la Palabra de Dios se revelaba y hacía por este medio Alianzas con su pueblo. Era un Dios audible más no visible. Esta Palabra se reveló en la materia como fuego ante Moisés en la zarza ardiente que no se quemó en el Sinaí; también fue como un soplo a otros profetas que hablaron en su nombre:

1. “Así dice el Señor” Ocorre más de 400 veces. En la versión Reina Valera 1960. Se lee “Jehová ha dicho así...” o “...así dijo Jehová”
2. “Dijo Dios” Ocorre 42 veces en el Antiguo Testamento y 4 veces en el Nuevo Testamento
3. “Habló Dios” Ocorre 9 veces en el Antiguo Testamento y 3 veces en el Nuevo Testamento.
4. “El Espíritu del Señor habló” a través de personas en 2S 23:2; 1R 22:24; 2 Cr 20:24²⁰⁶

Como vemos, la asociación que ha existido entre la palabra humana y la Palabra de Dios a todo lo largo de la historia de la salvación es indiscutible. En la tradición bíblica y cristiana no puede haber palabras sobre Dios sin que antes hubiera habido Palabra de Dios. “No *logos* sobre *Theos* sin *logos* de *Theos*” nos decía mi profesor de Teología del Arte en París²⁰⁷. Esta afirmación apunta hacia la intención de este trabajo cuya naturaleza esta pensada para traer a la memoria parte de los fundamentos teológicos que tuvo el arte cristiano desde sus inicios en Bizancio. Desde esos momentos, la pintura ha sido un medio de traducir el *logos* de *Theos* y sobre *Theos* a un lenguaje accesible a todos al vincular, por medio del arte, el *logos Theos* con el *eikon Theos*. De esta manera se une la dimensión estética a la teológica que se puede designar acertadamente como “teología del arte”. Por este medio, el *logos Theos* no queda reducido sólo al discurso filosófico sino que se enriquece con la palabra del artista, que piensa en imágenes y colores y cuyo talento le permite traducir su pensamiento abstracto en algo concreto dentro de un lienzo, cuando lo llenan de formas y colores, siguiendo lo que su intelecto le guía. “El arte contemplativo de la Iglesia greco-ortodoxa se sitúa en el centro de la cosmología de los Padres orientales: la visión de los *logoi* arquetípicos, de los pensamientos de Dios sobre los seres y las cosas, crea una grandiosa *teología visual*, una iconosofía”²⁰⁸ La Palabra se vuelve Imagen en la mente

²⁰⁶ <http://www.miapic.com/la-biblia-no-es-la-palabra-de-dios>, Mayo 18, 2014.

²⁰⁷ Dupleix, André, *Approche systématique de l'articulation entre théologie et art*, Cátedra dictada en el « Institut Catholique de Paris» el 3/II/2011.

²⁰⁸ Balderas, *Op. cit.* p. 201.

del artista pues es la manera en la que percibe el mundo que lo rodea y así lo expresa en su pintura. El artista que elige dedicarse a la iconografía es porque considera participar también en la Palabra creadora pues escuchar al mundo implica escuchar a Dios y escuchar a Dios igualmente es escuchar al mundo y vivir en él plenamente compartiendo el don que cada uno hemos recibido de nuestro Creador. Este es el trabajo del teólogo y del iconógrafo, traducir su comprensión de Dios en un fenómeno de expresiones y palabras humanamente comprensibles para todos.

El arte es ante todo una actividad humana; desde la teología del arte se vincula al acto inicial y creador de Dios con la actividad estética propia del hombre. Estética viene del griego *aisthêtikos* que significa sensación, esto es la ciencia de lo sensible, más conocida como ciencia o teoría de la belleza por estar tan vinculados los sentidos a la belleza y estos sean tan sensibles y dependientes a ella. Lo bello proviene del latín *bellus* que señala todo aquello que causa admiración, que mueve la inteligencia hacia el logro de la excelencia, o hacia aquello que eleva el espíritu. En el arte el pensamiento toma vida en la materia uniendo la dimensión espiritual y carnal del hombre quien interviene como objeto y sujeto del arte en su búsqueda de sentido.²⁰⁹ De esta manera la belleza y la capacidad de conmovernos frente a ella nos vincula con lo divino por que la percibimos buena. Particularmente para la cosmovisión judeo-cristiana, todo lo creado es bueno y bello porque refleja la belleza del Creador, quien al finalizar el primer día de la creación al hacer la luz por ejemplo, dice la Escritura “y vio Dios que la luz era buena” (*wayyare' 'elohîm 'et-ha'ôr kî-tob*)²¹⁰. Por lo general ha habido una costumbre de vincular lo bello con lo bueno de la creación como lo explica en su carta Juan Pablo II (Anexo5) citando a Platón “La potencia del Bien se ha refugiado en la naturaleza de lo Bello (encontramos entonces que) la relación entre bueno y bello suscita sugestivas reflexiones. La belleza es en un cierto sentido la expresión visible del bien, así como el bien es la condición metafísica de la belleza.”²¹¹ Veremos que son necesarias algunas acotaciones a este enunciado porque lo bueno es difícil desvincularlo de lo bello, pero no siempre lo bello será bueno como veremos más adelante.

Existe una línea en la tradición del pensamiento cristiano acerca de la belleza y de la luz inmaterial que va desde Pseudo Dionisio y otros Padres de la Iglesia hasta Von Balthasar. Escribe Balderas que fueron las dos, primera y última, palabras de la Biblia: “hágase la luz” y “hágase la Belleza”. Todos estos filósofos y teólogos hacen una reflexión sistemática de la belleza elevada a la actividad creadora de Dios y a la pureza de las cualidades del Espíritu divino. Para Pseudo Dionisio la belleza está en la participación humana de lo divino, “ya que, el hombre es creado según el modelo eterno, el arquetipo de la belleza”²¹² En esta dimensión suprema de la belleza el ser humano que se deja guiar por el Espíritu, también participa naturalmente de estas cualidades en la creación de lo bello, de lo bueno y de lo verdadero, lo cual forma una unidad en Dios y en los hombres provocando una visión de rectitud, en especial, al abandonarse a virtudes como la fe en la esperanza de dejar a Dios expresarse por ellos a través de su arte, y por medio de sus dones. Esto es así cuando se escucha y se conversa con la Palabra de Dios, porque al interior del espíritu de cada persona, expresa Von Balthasar, existe un ordenamiento de cada una de estas partes: de lo

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ Cohen Ohad, *Hebrero Bíblico A*, The Hebrew University of Jerusalem, 2012, p. 18. (Transliteración personal).

²¹¹ Juan Pablo II, *Carta a los Artistas*, <http://www.aciprensa.com/Docum/artista.htm>. Dic 3/2012, p.3

²¹² Balderas, *Op. cit.* P. 200, cita a Paul Evdokimov, *El arte del icono*, Ed. Claretianas, Madrid, 1992, p. 15.

bello, de lo bueno y de la verdad, que forman un todo que permite participar a cada uno de los seres de este mundo de la unicidad de la creación divina.

La riqueza de la cultura de lo sagrado en el cristianismo se ha transmitido desde la revelación por medio de la tradición de la iglesia, ya sea en la celebración de la liturgia, la enseñanza del dogma o la transmisión del kerigma entre otros, dentro de los cuales el arte ha tenido un papel muy importante. Aunque existe una parte del arte que se denomina profano por quedar fuera de lo sagrado desde “la nueva visión del mundo heredado del cristianismo, todas las realidades terrestres llevan una traza de su Creador y se convierten en un acceso posible a la experiencia de Dios. La teología vista de esta manera está en un terreno muy amplio desde el cual podemos hablar sin temor de una Teología del Arte.”²¹³

Veamos primero dónde ubicar jerárquicamente el concepto de arte sagrado al que nos referimos para tener claro el lugar que tiene el icono.

A.1. Arte sagrado, arte religioso y arte cristiano.

Ya hemos abordado el concepto del arte desde parte de su dimensión estética, ahora veámoslo desde el concepto de lo sagrado. Lo sacro o sagrado proviene etimológicamente de una raíz indoeuropea “*Sak*” cuyo campo semántico es amplio y abarca conceptos como santificar, honrar, exaltar, consagrar, glorificar, celebrar y más. Pasó al latín como sacer, sacra, sacrum, lo sagrado; y *sacrare*, consagrar, sacralizar o hacer sagrado. Este concepto aplicado al arte envuelve todo aquello que puede considerarse poder ser lo más elevado de la experiencia humana, aquello que está más allá de toda perspectiva religiosa porque llega a los niveles de lo inefable transformando toda lógica de comunicación lograda por el *logos*. Es decir que lo sagrado llega más allá de la experiencia sensible del mundo que nos rodea y que puede ser explicado por medio de una lógica científica. Lo sagrado sólo puede tocarse, alcanzarse y entenderse desde de la fe, es a partir de ella que entraremos en el mundo del icono, imagen sagrada y venerada por millones de cristianos ortodoxos de todo el mundo.

La Iglesia en su función comunitaria ha venido tomando diferentes “objetos que posee, cuales quiera que estos sean (Escrituras, sacramentos, ministerios, icono, etc.) dentro del acontecimiento de comunión para hacerlos *verdaderos*... para hacerlos objetos de comunión”²¹⁴, de comunicación y relación con Dios. Esto es, la Iglesia sacraliza el arte transformando la materia misma al imprimirle una esencia diferente a la cosa de su naturaleza, o sea, el objeto deja de ser tal para convertirse en un sacramento. Este es el sentido en el que se pronuncia el arte sagrado como el del icono, obra de la producción humana que intenta explicar la existencia de este mundo haciendo siempre presente de alguna forma a su Creador. El teólogo Leonid Ouspensky define al arte sagrado como el arte objeto de culto o para el culto por ser parte integrante de la vida litúrgica. Por este motivo dice que el icono sólo se explica dentro de la tradición cristiana oral y escrita.²¹⁵ “El icono testimonia la presencia de un santo y expresa su *ministerio de intercesión* y de comunión (en ésta, su esencia, reside) todo su valor teofánico de su participación en el *totalmente otro* por medio de la semejanza (así) se convierte en un esquema de

²¹³ Dupleix, *Curso cit.* 3.II/2011

²¹⁴ Balderas, *Op. cit.* p.224.

²¹⁵ Oupensky, *Op. cit.* p. 9.

resplandor”²¹⁶. En el capítulo I se mencionó el cuidado que tuvieron los teólogos Bizantinos para elaborar una teología de la imagen, para así poder determinar la forma humanamente correcta de exponer el rostro que Dios regaló al mundo cristiano en la Encarnación.

Esta reflexión sacralizo al icono, porque se le atribuye la presencia del rostro divinizado del Hijo. Hasta el día de hoy la pintura cristiana bizantina es la única pintura nacida de una teología por lo tanto su contenido, tan cuidado, es considerado un producto tanto intelectual como sagrado puesto que por éste desarrolló una “teología litúrgica de la presencia, afirmada en el rito de la consagración del icono (que impone) el aspecto sagrado (con) una cierta sequedad hierática intencionada y el despojamiento ascético de la ejecución lo opone a todo lo que es suave y emoliente, a todo embellecimiento y goce propiamente artísticos?”²¹⁷. Igualmente mencionamos que en el proceso de cristianización hubo objetos del arte pagano (cuyo destino era decorativo, alusivo a cualquier tema) que eran sacralizables por lo que se pudieron llevar al culto como fue por ejemplo el incienso, las velas, los Ángeles, entre otros. Otros objetos simplemente se desecharon por ser ajenos o incluso contradecir la ortodoxia como podrían ser diferentes expresiones artísticas no fueron útiles para hacer presente al mundo espiritual por su aspectos carnal o sensual del naturalismo ilusionista del arte antiguo²¹⁸. La purificación y sacralización del arte aparece cuando pasa el proceso para ponerse al servicio de Dios al incorporarse como parte de la liturgia, en cuya función, “el icono rompe el triángulo estético y su inmanentismo, suscita no la emoción sino el sentido místico (en la contemplación de la presencia) del rostro de un santo a través e sus rasgos purificados por lo celeste”²¹⁹

El proceso de sacralización de las cosas apareció desde épocas tan antiguas como la de Moisés cuando recibió el siguiente mandato de Dios, quien dispuso el uso de elementos materiales de este mundo para construir un santuario que evocara una Presencia material del Ausente espiritual pues como lo explica la fenomenología la única manera que tenemos de acceder a lo invisible y de hacerlo presente de alguna manera, es por medio de lo visible. Veamos lo que dice la Biblia de este mandato:

Exodo 31,1-6

Habló Yahveh a Moisés diciendo: “Mira que he designado a Besalel, hijo de Uri, hijo de Jur, de la tribu de Judá; y le he llenado el espíritu de Dios concediéndole habilidad, pericia y experiencia en toda clase de trabajos; para concebir y realizar proyectos en oro, plata y bronce; para labrar piedras de engaste, tallar la madera y ejecutar cualquier otra labor. Mira que yo le he dado por colaborador a Oholiab, hijo de Ajisamak, de la tribu de Dan; y además, en el corazón de todos los hombres hábiles he infundido habilidad para que hagan todo lo que te he mandado.

Este pasaje es uno de los más reveladores para la teología del arte porque muestra claramente que existe un vínculo, desde lo religioso, entre Dios y el mundo, entre el Dios y sus criaturas, entre lo material y lo inmaterial. En el pensamiento judío Dios esta

²¹⁶ Balderas, *Op. cit.* p. 245.

²¹⁷ *Idem*, cita a Paul Evdokimov, *El arte del Icono*, Ed. Claretianas, Madrid, 1992, p.183.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 83.

²¹⁹ *Ibidem*, p.p. 245-246.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

a cargo, de la misma manera en la que en el pensamiento cristiano Dios es la esencia de su creación, dando vida a cada ser creado, siendo el donador de gracias entendidas como dones, inspiración y habilidad que en este caso el artista recibe de Dios directamente para después devolverlo a Dios honrándole con sus obras. De esta manera el arte se sacraliza cuando se pone al servicio de Dios.



El Arca de la Alianza (Modelo Judío)

Este versículo revela que una obra que es para Dios viene inspirada por Dios, quien ordena incluso que materiales utilizar. Repitamos lo que dijo el Señor:

*...le he llenado el espíritu de Dios concediéndole habilidad, pericia y experiencia.*²²⁰

éstas palabras confirman una donación de ciertos dones otorgados por el espíritu de Dios que guían al artista para la creación de su obra. De esta manera la mente del artista recibe del Espíritu ideas que dan forma a imágenes que conserva en su intelecto y en su alma, para posteriormente traducirlas por medio de los elementos materiales de su arte convirtiendo ideas intangibles a imágenes visuales, sensibles a este mundo que las acoge en su arte. Ya sea éste pictórico, escultórico, musical o literario, entre otros.

Se podría inferir entonces que existe una unión y una comunicación entre Dios y el artista, pero que esta comunicación espiritual que el artista expresa por medio del arte no siempre se reconoce y mucho menos se recibe. Von Balthasar dice que una imagen frente a una persona ordinaria sólo es un símbolo; la gente contemplativa puede entrar en su significado espiritual pero quien puede ver más allá, más profundamente, encuentra que hay algo revelador que trasciende sutilmente lo sublime de la imagen²²¹ y es sólo al entrar en el campo de lo espiritual que se puede reconocer y después establecer una conexión espiritual entre el Creador y su criatura. Y que ésta última puede comunicarla a los demás por medio del arte.

El arte religioso incluye al arte cristiano y éste último al arte sacro o sagrado como el icono, destinado al culto, que como acabamos de mencionar en pocas palabras, se sacraliza cuando se pone al servicio de Dios. El arte religioso está ligado más a la forma

²²⁰ Este pasaje del mensaje que trasmite Moisés a los Israelitas, se repite en: Ex 31:1-6; 35: 31-35; 36: 1.2.

²²¹ Von Balthasar, *The Glory*.... p. 169.

de expresión 'cultural', esto es, acerca de la manera en la que se administra lo sagrado, apelando a toda la serie de símbolos y ritos que definen y dan personalidad a cada religión. Su finalidad está dirigida a "transmitir una visión, un mensaje y los valores propios de estas religiones"²²². El arte puede ser incluso propaganda de alguna Iglesia, como lo fue para el catolicismo contra a la Reforma liderada por Lutero, en la que se utilizó el arte de grandes maestros de la pintura como Rembrandt, quienes subieron a sus amantes al altar, indiscutiblemente de una manera extraordinaria y sublime por el manejo tan perfecto de su técnica de pintura con un genio artístico impresionante, pero que de sagrado NO tienen NADA. Bueno, posiblemente el agua bendita que pudo haberles caído algunas veces.

A. 1. Una teología de la belleza.

Entre las cinco Bellas Artes que Hegel reconoció (S.XIX) está la pintura junto a la arquitectura, la escultura, la música y la literatura. Cada una de estas puede hablarnos de Dios de alguna manera que le es propia, en algún momento y lugar, así mismo, al igual que pueden hablar a Dios por nuestro espíritu pues por su naturaleza, permiten una comunicación espiritual con Dios desde nuestra humanidad, en este sentido las artes median lo divino. El arte tiene un alcance de penetración increíble, puede contener símbolos muy poderosos que mueven el espíritu humano, como vimos en el capítulo dos, derivado de lo cual se hace posible, desde lo estético y simbólico, una relación inmediata con la divinidad.

En la tradición del pensamiento ortodoxo de los Padres de la Iglesia y sus Doctores acerca de la belleza, san Basilio el grande dice: "Por naturaleza los hombres desean lo bello (*Homilía 26,1*)... contempla en sí mismo la Sabiduría de Dios, la belleza de los *logoi* poéticos del universo (*Homilía 21*)"²²³; san Gregorio de Niza explica esto de una manera más clara, dice: "el hombre (...) en su esencia es creado con la sed de lo bello, es él mismo esta misma sed, puesto que, como *imagen de Dios, de la raza de Dios (Hechos 17:29)* esta *emparentado* con Dios y, en su *semejanza*, el hombre manifiesta la Belleza divina"²²⁴; para san Cirilo de Alejandría, el "Espíritu es ser el Espíritu de la Belleza (como) partícipes de la Belleza de la naturaleza divina. En el momento de la creación, el sople original *confería al hombre la belleza perfecta*"²²⁵.

El arte sagrado tiene poder de iniciación debido a que por su mediación o en su contemplación se pueden vivir verdaderas experiencias de Dios fundantes de fe. Muchas veces nuestra humanidad está tan agobiada por los problemas, por penas y dolores que nos impide poder decir algo, basta entonces con ver una imagen, quedarse en el vacío de comunicación verbal incluso mental. La contemplación emite una paz que nos permite poco a poco alcanzar un estado de mayor control, de descanso y de fuerza para seguir adelante. Desde esta dimensión podríamos preguntarnos: ¿cómo no entrar en un éxtasis contemplativo frente al misterio de la Trinidad de Rublev? o ¿la Santa Faz? entre tantos otros. O ¿cómo no conmoverse con la poesía de alguno de los Salmos del Antiguo Testamento, que nos toca en lo más profundo de nuestro ser y nos lleva a alcanzar un momento con Dios?

²²² Von Balthasar, *La Glory...* p. 18.

²²³ Balderas, *Op. cit.* p. 200-201.

²²⁴ *Ibidem*, p. 200.

²²⁵ *Ibidem*, p. 201.



De "La Trinidad". Andrés Rublev (1340s-1428).
Es el icono ruso más célebre. Rublev es el más grande
iconógrafo ruso de todos los tiempos ²²⁶

El teólogo y filósofo Hans Urs Von Balthasar incluye en la dimensión estética de la revelación, aspectos que posiblemente estuvieron presentes en la mente de los padres de la Iglesia al ir elaborando su teología en los inicios del cristianismo. Esto es, para Von Balthasar la revelación no puede escapar del campo de la estética teológica o teología de la belleza, la cual implica una experiencia total de la gloria que es lo más divino que puede existir desde la creación del mundo y el establecimiento de un orden válido entre Dios y sus criaturas. Von Balthasar desarrolla en una de sus obras "*La gloria y la Cruz*" un análisis muy profundo acerca del significado de lo que significaría "la gloria" en los diferentes libros del Antiguo y del Nuevo Testamento, más allá de la doxología. Aunque no es tema de este trabajo analizar lo que la gloria significa, si mencionaré que Von Balthasar analiza la gloria desde la antigua palabra hebrea "*kaḇôd*" que significa *honor*, sin embargo, él toma más bien el sentido del significado de otra palabra "*kôḇed*" que significa *peso*. Esta última palabra en su propuesta, da la idea de tratar con una realidad que se impone por su propio *peso* (*kôḇed*); es decir, una realidad que tiene vida propia, que actúa sobre nosotros por sí misma, sin que por ello anule nuestra libertad. Incluso usa esta palabra para referirse a la "*gloria de Dios*" como "*kaḇôd Yahveh*" que significa en sí "honor de Yahvé", pero esa expresión no hace literalmente alusión a *un peso* que Von Balthasar explica con relación a la gracia, y como parte del concepto fundamental de la Alianza, abstracto y sensible pero a la vez en potencia y santidad, con lo que llega al tema del verdadero Templo de Dios concreto y personal, en el que involucra la gracia, la justicia, la fidelidad, la misericordia y el amor absoluto e incomprensible²²⁷.

Es interesante entender este aspecto de la gracia independiente de nosotros mismos porque al hablar de "*la gloria*" es hacer referencia a una realidad que manifiesta la "*Presencia*" de Dios en la creación. Para el pensamiento cristiano esto es una realidad

²²⁶ Cfr. Haustein-Bartsch, *Op. cit.* p. 20.

²²⁷ Von Balthasar, *La Gloire*.... p. 28.

que existe *per se*, comprendida únicamente por quienes han estado iniciados en el misterio que Jesús reveló. Su mensaje fue dirigido al grupo de los suyos y que al desvelarlo deja de ser secreto. La gloria de Dios fue un misterio que contenía un secreto del que nadie había hablado. Ese secreto velado a los hombres contenía varias verdades que sólo comprenderíamos a la luz de la fe. Una de ellas se reveló en el *Sermón de la Montaña*, que reveló a Dios como *Padre* amoroso y misericordioso. Otra verdad revelada por Jesús fue el plan de Dios de *salvación* del mundo. Por el perdón, por la cruz. Así como también lo fue la revelación de *la Trinidad* en el Jordán. Y así podríamos nombrar otras más, como veremos más adelante especialmente en el apartado de la teología de la imagen, por ahora, baste decir que “la gloria” en la iconografía cristiana tiene una dimensión básicamente cristológica pues todo es realizado en Cristo y por Cristo en esta tierra, así mismo, la gracia opera en el movimiento del esquema del retorno, que es un esquema cósmico que incluye a Dios en relación con toda su creación y en especial en el arte del icono, porque motiva y facilita establecer esta relación *yo-Tu* como ya se presentó y que recordaremos a lo largo de este trabajo.

La relectura que la Iglesia cristiana hace del Antiguo Testamento es Cristo céntrica; con respecto a su reflexión acerca de la belleza, señala a Cristo como el más hermoso de los hombres. Con base en esa misma reflexión, Joseph Ratzinger escribió un texto intitulado “La contemplación de la belleza” a partir del siguiente versículo:

Salmos 45,3

Eres hermoso, el más hermoso de los hijos de Adán,
la gracia está derramada en tus labios.
Por eso Dios te bendijo para siempre.

Y dice, la gracia de los labios es la belleza derramada por la Palabra en Cristo, pues en ella, “se encarna la belleza de Dios mismo”²²⁸ y se pregunta si la belleza en sí no es más que una ilusión vana, pensando en que la realidad de la belleza puede tener un fondo malvado, que más bien da miedo porque en lugar de conducir a la verdad, puede conducir a la mentira, a la crueldad, a la falsedad, a lo bajo y vulgar. Y propone distinguir entre encontrar la belleza falaz, falsa, que aprisiona al hombre y lo cierra en sí mismo, provocándole ansiedad, celos, deseo de poder, de posesión y de mero placer, esto fue tipo de belleza que tentó a Eva en el edén y la hizo pecar al igual que a Adán. Esa misma belleza está en la publicidad de hoy, por ejemplo, incitando a los hombres a apropiarse de todo lo que pueden para simplemente poseerlo de inmediato por el simple hecho del placer temporal que puede dar.

Por otro lado, tenemos la belleza desfigurada en una cruz; es la belleza redentora de Cristo a la que Dostoievski hizo alusión en su frase tan famosa “¿Nos salvará la Belleza?”²²⁹... esa belleza, dice Ratzinger, es un dardo que nos traspasa paradójicamente, porque nos descubre la belleza de la Verdad, y nadie puede acercarnos más a la belleza que Cristo mismo, una belleza creada desde la fe que resplandece en los rostros iluminados de los santos que comparten la santidad haciendo visible su propia luz, se trata de la belleza que surge de la interioridad, de la oración. Es precisamente esa, la belleza que un artista del arte del icono puede

²²⁸ Ratzinger, Joseph, *La Contemplación de la belleza*.

<http://sintesis.wordpress.com/2007/03/11/ratzinger-la-contemplacion-de-la-belleza/> Julio 4/2010.

²²⁹ *Idem*.

transmitir, porque ha dado el paso del exterior al interior, adquiriendo una capacidad de ver lo que los sentidos por sí mismos no ven pues supone una superación de sí mismo, y en la purificación de su mirada purifica su corazón, por lo tanto puede revelar la Belleza, o al menos, un destello de su resplandor ²³⁰, pues esa belleza que retomaremos en la teología de la imagen, es una belleza que emana luz, una luz no natural, pero una luz más poderosa.

A. 2. Teología de la luz en Pseudo Dionisio

Von Balthasar presenta el perfil de Dionisio de una manera sorprendente; es bastante curioso que se haga muy poca referencia a él, y a su pensamiento tan trascendente para esa época, en el catolicismo siendo que Von Balthasar lo elogia tanto. Escribe que Dionisio no es un pseudónimo por otro escritor sino que más bien 'es él como no otro' totalmente indivisible e identificado con su trabajo. Von Balthasar reconoce en Dionisio una conciencia superdotada unida a una profunda humildad que hacen una unidad perfecta entre su persona y su trabajo el cual contiene el poder de identificar al autor en todo lo largo y amplio de su obra. En la brillante teología de Dionisio es evidente el torrente de santidad que emana²³¹ dice Von Balthasar. Dionisio y su obra han dejado un sello indeleble del pensamiento y espiritualidad de Asia en la médula de la Teología Occidental. Su obra la firmó con el pseudónimo de Dionisio Areopagita (S.I.)²³² se le conoce como el 'Pseudo Dionisio' o 'Pseudo Dionisio Areopagita' para distinguir y sellar el tesoro de su aportación intelectual y espiritual.

Por su parte el teólogo ortodoxo Ergon Sendler encuentra que el fundamento teológico de la doctrina de Dionisio es la trascendencia absoluta de Dios en tanto que Luz. Su doctrina explica la manera en la que la luz inmaterial, sutil e invisible de Dios cuya esencia divina es inmóvil, se mueve por amor y desciende del mundo espiritual al hombre que la interioriza por medio de la visión de una imagen que logra materializarse en el mundo terrestre. Al materializarse, se purifica de toda diferencia con su creador y vuelve a ascender en un movimiento de regreso a su fuente, al mundo inmaterial. Esto es un movimiento constante que involucra estas tres fases, que pueden comprenderse gráficamente si pensamos en la figura de un triángulo equilátero, en cuya vértice está Dios de quien desciende la luz hasta la base en la que permanece mientras ilumina a los hombres, purificándolos, para de ellos, volver a Dios como una oración cerrando la forma del triángulo. Es una retroalimentación permanente y eterna de Dios hacia todas sus criaturas²³³ como lo vimos más en detalle desde la fenomenología; me parece que es éste el fundamento del esquema cósmico del retorno al que Juan Escoto se refería.

La doctrina que presenta Pseudo Dionisio está cimentada en una estructura doble:

- Una estructura está explicada por la disposición del orden jerárquico que se da tanto en el cosmos inmaterial como en el material.
- La otra estructura, son las ideas expresadas por medio de una analogía de signos y símbolos disímiles, contrastados con su opuesto.

²³⁰ *Idem.*

²³¹ Von Balthasar, *La Gloire...* p. 147.

²³² Dionisio Areopagita, hubiera sido alumno convertido por san Pablo en el areópago griego. Los escritos no corresponden a su época.

²³³ Cfr. Sedler, *Op.cit.* p.p.158-161.

Esta última estructura permite describir la trascendencia de Dios de una forma apofática, de contraste negativo, con su opuesto, porque no es posible poder describirla de otra forma en virtud de estar más allá de todo símbolo material o inteligible. Se necesita pues utilizar positivamente similitudes materiales entre signos o símbolos con un contraste negativo. Esto es decir, por ejemplo, que el sol es luz, porque del sol emerge energía brillante en forma de luz. Así mismo se puede decir que de Dios irrumpe una energía deslumbrante, resplandeciente, comparable positivamente con la luz o el sol; entonces se dice de Dios que es luz, que es sol. Ambos son símbolos materiales comparados positivamente. Pero por ser un contenido materialmente perceptible se debe extinguir con un término negativo, apofático, que sea capaz de alejar de todo lo material la percepción de Dios. Así el Pseudo Areopagita hablaría de la trascendencia de Dios en tanto que “Tinieblas deslumbrantes”²³⁴ o “tinieblas brillantes, o resplandecientes”, lo cual en el mundo sensible no existe pero hace presente una diferencia que evoca un contraste con el mundo del más allá. La teología de Dionisio dice que “las cosas son ambas, como Dios y diferentes a Él, pero que Dios no es como las cosas (...) Dios está en todas las cosas en su inmanencia (...) independiente en sí mismo, trascendente sobre ellas”.²³⁵

Para el tema que nos ocupa en este trabajo la estructura de las formas apofáticas ha sido nombrada únicamente con fines enunciativos como parte de la propuesta que hace Dionisio, pero no nos detendremos en ella por quedar fuera del propósito de este trabajo. Lo que nos ocupa sigue por el camino de la primera propuesta que nos encausa hacia la estructura del orden jerárquico de la luz, pues permite entender una visión acerca de la transferencia de la luz suprema, inmaterial, que se derrama desde su fuente hacia el mundo material y la materia. Con esta estructura Dionisio fundamenta una doctrina del cosmos sacralizado, dándole sentido a lo sagrado y a lo sacramentado, pero sobre todo hace “una síntesis de verdad y belleza, de teología y estética”²³⁶ que trataremos resumidamente.

La doctrina de Dionisio acerca de la luz explica que esa luz inmaterial, etérea, parte de las jerarquías supremas de espíritus celestes, desde los más elevados y poderosos hasta volverse un pálido reflejo de luz en la materia. Esta luz proviene de Dios y se comunica piramidalmente siempre de arriba hacia abajo. En la cúspide de la pirámide está Dios de quien emana toda esa energía que llamamos luz, las primeras en recibirla son la triada de Serafines, Querubines y Tronos quienes a su vez la transmiten a jerarquías inferiores. Así es hasta llegar a los espíritus terrenales más simples, que están en lo más bajo de la pirámide de la luz. Estos espíritus de la base, forman las jerarquías eclesiásticas y son quienes la transmiten al espíritu de los hombres laicos en general bajo la forma de sacramentos. Por lo que entendemos acerca de la teología de la luz en Dionisio, parece que en estos primeros tiempos de los padres de la Iglesia²³⁷ se creyó que la comprensión acerca de la inaccesibilidad divina correspondía el nivel de energía recibida. A esa energía se le llama luz divina, porque supone que es Dios quien la transmite directamente pero sólo a la primera triada, como ya se mencionó. Pero el

²³⁴ *Ibidem*, p. 161.

²³⁵ Von Balthasar, *The Glory...* p. 168.

²³⁶ *Ibidem*, p. 148

²³⁷ Beatrix, Pierre, dans son *Introduction aux Pères de l'Eglise* (MediasPaul/Editions Paulines/Institut St-Gaëtan, 1987):

"Les Pères de l'Eglise furent [...] ces personnages presque toujours des évêques, avec des responsabilités pastorales particulières qui, par leur prédication et leurs écrits, ont influé soit sur le développement de la doctrine chrétienne, soit sur la formation du comportement chrétien, parce qu'ils unissaient en eux les caractéristiques constantes de la *sainteté de vie*, de la *sagesse* et de l'*ancienneté*."

resto de emisiones de luz que proviene también de Dios a los demás seres espirituales o materiales Dionisio pensó que era una luz indirecta, únicamente reflejada de seres superiores, más no directamente de Dios, sino que se va recibiendo de escalas más altas. Así cuando llega a la materia es sólo un reflejo de luz que ya perdió su destello propio.

Este orden se expresa jerárquicamente en el orden espiritual como la cantidad de energía o luz intangible que cada estrato recibe de acuerdo a la intención de su finalidad de vida; significa siempre semejanza y unión con Dios. En el interior de cada estrato hay también un ordenamiento jerárquico que en el plano humano la podemos diferenciar según la función que cada uno desempeña.²³⁸ Cabe hacer la aclaración de que estas semejanzas son por analogía, pues la distancia que existe entre cada estrato ya sea por ejemplo entre ángeles y humanos es abismal, por lo que sería imposible compararlos. Desde el pensamiento de Dionisio la luz suprema reflejada de los ángeles la reciben las personas dedicadas a la oración y a la contemplación en el orden terrestre, corresponde a estar en la cúpula del entendimiento de Dios. Por lo que en la jerarquía que se establece en este plano terrenal la iluminación mayor la recibiría un papa, de él sus cardenales, obispos y clero; dicha luz seguiría siendo reflejada por ellos hacia las demás órdenes humanas por medio de los sacramentos, para los cristianos, uno sería por ejemplo, la administración de la eucaristía, la oración frente a un icono, entre otros. Esta luz llegaría así a todos los seres, incluso hasta aquellos que tiene poca o ninguna vida espiritual, que tan sólo podrían reflejar un pequeño destello de la luz de Dios o energía divina.

Se deduce entonces a partir del pensamiento de Dionisio que esta relación luz-criatura se construye a partir de la oración y de la disposición personal para establecer una comunicación con Dios. En este orden de ideas, pintar un icono implica un momento de oración, lo cual equivale a establecer una relación, una plática personal y profunda, íntima y espiritual entre el artista y Dios. Sería ésta la manera en la que el artista recibiría guía en forma de inspiración, como ya se dijo, para transmitir la luz y la belleza de una presencia cercana a la divinidad, como sería el santo representado en un icono, cuya belleza proviene de la belleza de Dios, que para Dionisio era otro de Sus nombres convirtiéndolo en el arquetipo de la belleza a la que nos integró por haber sido creados a su imagen y semejanza²³⁹. Recordemos que un escritor de iconos tenía que tener una conducta de fe probada. Por lo general sólo fue un arte de monjes, en los monasterios.

En los inicios del cristianismo, por los años 350 al 400 a.D, empezaron a tomarse medidas y decisiones que cambiaron la actitud de la iglesia hacia las imágenes. En estas fechas había una tradición oral muy fuerte en el cristianismo acerca de los misterios de la religión y se imponía un secreto para evitar que los no iniciados malentendieran y profanaran lo sagrado. Esta postura se conoce como la *disciplina arcana* que Dionisio retomó y usó ampliamente porque todo lo concerniente a Dios, a los Ángeles, a las Escrituras y a la Tradición de la vida cristiana, todo para él era esencialmente sagrado, por lo tanto, esencialmente secreto, entonces se imponía la *ley del silencio* de la disciplina arcana. Toda la teología y pensamiento que para Dionisio era sagrado pensó que en un momento se liberaría del contexto histórico para ser llevado a la eternidad.²⁴⁰ Su teología fue tan elevada y coherente que desbarató

²³⁸ Sendler, *Op cit.* p. 160.

²³⁹ Balderas, *Op. Cit.* p. 200.

²⁴⁰ Cfr. Von Balthasar, *The Glory...* . p.p.150-152.

argumentos platónicos con sus mismos axiomas sosteniendo que ellos habían “vuelto las armas divinas contra las realidades divinas cuando trataron de destruir la reverencia que es debida a Dios por los medios de la sabiduría que ellos habían recibido de Dios.”²⁴¹

Dionisio utilizó a la par de la disciplina arcana parte del lenguaje misterioso helénico, imágenes Platónicas y Neo-Platónicas acerca del mundo mítico en tanto que herramientas para crear sus formas teológicas. Von Balthasar explica que Dionisio necesitó las dos herramientas, una atemporal y otra que perteneciera a todos los tiempos; así, su teología es una celebración de los misterios divinos abandonando todo esfuerzo de penetrarlos pues comprendió que están más allá del intelecto y del ser mismo, pero utilizó la figura helénica de la estética como una manifestación sensible del mundo espiritual. Por ejemplo: la idea del EROS cósmico, de quien emerge la belleza, la aplicó en la estética religiosa comparándola con el ágape cristiano entre Dios y el hombre. Dionisio dice que en el microcosmos al interior del artista y del hombre contemplativo está presente la belleza de la imagen y de la Palabra, por la acción del Espíritu Santo, adelantándose con mucho a la propuesta tan moderna de la fenomenología. Esa imagen es una impresión presente en la imaginación que después puede ser expresada. Y entiende que si un pintor se concentra en su trabajo, sin distracciones, puede mostrar esa verdad impresa en su interior, en el parecido al prototipo del que sólo la substancia permanece diferente.²⁴²

Dionisio comprendió, fenomenológicamente, los misterios secretos de Dios en el silencio de la humildad, para de ahí poder llegar a lo inefable y alabarle con gran reverencia espiritual.²⁴³ Comprendió que Dios como fuente de todo lo creado no se manifiesta sino que vive oculto en el silencio y en la ausencia de su presencia. Su creación de la vida humana involucra tres momentos a manera de ciclos constantes y permanentes en toda criatura viviente que son nacimiento, procesión (para ser) y el regreso a la energía creadora o fuente de vida. Juan Erígena completa esta idea del esquema cósmico incluyendo el retorno a manera de amor. En esta dinámica el hombre desde que nace hace una procesión durante toda su limitada vida para hallar su propósito que le refiere a Dios.

En el apartado de la fenomenología se apuntó como la Intención del Otro, la intención de Dios para la vida de cada ser creado. Para cada persona hay una intención, Su intención, y es trabajo personal descubrirla, aceptarla y desarrollarla. Cuando el hombre lo reconoce y lo acepta se vincula con el propósito oculto del ‘Otro’ al reconocer la fuente de su “don o el estar dotado para” dando razón de haberlo recibido por la gracia de Dios. En el desarrollo de esa gracia (o don) subyace el propósito asignado para su corta vida en el tiempo que la tiene. Sin embargo, la vida de cada uno, por lo general, contiene suficiente tiempo para SER y ya siendo como tal, el hombre puede regresar en tanto que ‘un ser’ a la fuente que lo creó²⁴⁴. Dionisio trata con el nombre divino en tanto que ‘el Otro’ y le reconoce todas las dimensiones espaciales mismas que interpreta como el ‘cortejo de Dios’ con un poder ilimitado y un secreto incomprensible.²⁴⁵ Esta reflexión es hermosa, todo su pensamiento está cargado de reconocimiento a la

²⁴¹ *Ibidem*, p.150. “Turn the divine realities when they try to destroy the reverence that is due to God by means of wisdom that they have received from God” (Traducción personal).

²⁴² *Ibidem*, p. 167.

²⁴³ *Ibidem*, p. 160.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 164

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 159.

sabiduría y al amor de Dios. Es tan fundamental la manera en la que se refiere a la claridad que recibimos de Dios para comprender su palabra que permite a los seres humanos ser un reflejo de la luz divina una vez que hemos descubierto y aceptado *Su intención* al reconocer los dones que nos ha dado, especialmente cuando descubrimos algún talento artístico que nos permita relacionarnos así, con él y con los demás.

Von Balthasar, en su recorrido por diferentes Libros de la Biblia, dice que la literatura sapiencial es una confirmación de que la gracia de Dios esta presente en la naturaleza y en la historia. Desde la antigüedad se sabía que en Moisés se reflejaba en su rostro el destello de la gloria de Dios, entendida como ya dijimos, como *kaḇôḏ Yahveh*²⁴⁶ que ilumina todo lo que 'toca':

Ex 34, 29.

Luego, bajó Moisés de Monte Sináí y, cuando bajó del monte con las dos tablas del Testimonio en su mano, no sabía que la piel de su rostro se había vuelto radiante por haber hablado con él.

El testimonio eran las diez Palabras (Los diez Mandamientos)

Dt 4,13; 5, 22.

Él os reveló su alianza, que os mandó poner en práctica, las diez Palabras que escribió en dos tablas de piedra."

"Estas palabras dijo Yahvéh a toda vuestra asamblea, en la montaña, de en medio del fuego, la nube y la densa niebla, con voz potente y nada más añadió. Luego las escribió en dos tablas de piedra y me las entregó a mí

Esta relación permitió a los hombres un acceso a los dominios de Dios y a Dios de vivir en los dominios humanos siempre y cuando su conducta fuera conforme a Dios y validada por su justicia.²⁴⁷ Si desde entonces Dios se dirigió con palabras a los hombres es porque dotó a estos de capacidades para comprenderlo; su gracia está en el poder de retener Su palabra y responder a ella dócilmente. Pero una vez que un hombre ha sido tocado por la gracia de la gloria de Dios²⁴⁸ recibe Su luz que es comparada con el entendimiento.

Esto trae al recuerdo a Pablo de Tarso en el N.T. Según la narrativa bíblica, al descubrir a Cristo; Pablo quedó ciego. Entiendo que este pasaje se narró en sentido figurado tanto el quedar deslumbrado y ciego como el recuperar la vista, al comprender parte del misterio de Dios. Esto es que quedó tan confundido que ya no supo por dónde seguir con su vida, perdió rumbo, perdió el camino por dónde iba, como un ciego. No fue hasta que entendió el mensaje de Cristo que 'vio' su propósito de vida, lo entendió claramente y entonces, con esa luz del entendimiento, supo qué camino tomar. El misterio está en el silencio del camino secreto diseñado por Dios para cada persona. Sin embargo, el secreto de la gracia entendida por un lado como esa lluvia de dones que se imparten a toda persona, y por otro lado la gracia es la salvación del mundo divinizado por la acción del espíritu de Dios, gracias al perdón gratuito, que purifica todo y que fue

²⁴⁶ *Ibidem*. p. 28.

²⁴⁷ Cfr. *Ibidem*, p.p.18-19.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 15.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

concedido a la humanidad con la muerte de Cristo. Así dice Von Balthasar, la gracia se insertó en el espacio histórico y en el pensamiento e imaginación humana convalidando en toda historia o todo mito, un presentimiento de la gloria divina²⁴⁹ encarnada en el Verbo en quien se cumplió la gracia de la Alianza con una Nueva Alianza que subsiste en la verdad de la Palabra que se hace una la imagen de Dios en Jesucristo en quien coincide, por la revelación, imagen y gloria²⁵⁰ remitiéndonos en un icono siempre al prototipo,²⁵¹ cuyo modelo es Cristo.

El tema de la Luz está presente a todo lo largo de las Sagradas Escrituras. Desde la creación del mundo aparece como la primera obra creada:

Gen 1,3

Dijo Dios “Haya Luz”

Ese primer día separó la luz de las tinieblas. Se dan desde entonces diferentes connotaciones a la luz. La luz deslumbrante que no es posible mirar cuando acompaña las apariciones de Dios. Aparece también en las luchas entre la luz y las tinieblas. Como una guía que aclara el camino y más.

Salmo 27 (26)

Yahveh es mi luz y mi salvación ¿a quién he de temer?

En el Nuevo Testamento generalmente se compara a Cristo con la luz de Dios, la luz del mundo que venció a las tinieblas; su luz ilumina el camino para que los hijos de la luz ya no caminan en tinieblas; en (Jn 1,9); (Lc 1,7; 8,79); (Lc 2,32); (Jn 8,12); (1Pe 2,9); (Mt 5,16); (Ef 5,8-9) y (Ap 22,5).

Ap 22,5

Noche ya no habrá; no tienen necesidad de luz de lámpara ni de luz del sol, porque el Señor Dios los alumbrará y reinarán por los siglos de los siglos.

Más extraordinario aún fue un acontecimiento de luz que va mucho más allá de lo que sería la luz del entendimiento, es un hecho fundamental para comprender la dimensión tan extraordinaria del pensamiento teológico bizantino acerca del actuar de dios en el cosmos; los tres sinópticos narran este acontecimiento. Veamos de lo que hablamos:

Mt 17, 1-2; 5-8.

... toma Jesús consigo a Pedro, a Santiago y a su hermano Juan, Y los lleva aparte, a un monte alto. Y se transfiguró delante de Ellos; su rostro se pudo brillante como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz

Todavía estaba hablando cuando una nube luminosa los cubrió Con su sombra y de la nube salía una voz que decía: “Este es mi Hijo amado en quien me complace; escuchadle.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 24.

²⁵⁰ *Ibidem*, p.p.16-17, “la gloria es la soberanía resplandeciente de Aquel que viene hacia el mundo como juez y como dispensador de gracia”

²⁵¹ *Ibidem*, p.18.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Mc 9, 2-3; 7-8

Seis días después, toma Jesús consigo a Pedro, Santiago y Juan, y los lleva, a ellos solos, aparte, a un monte alto. Y se trasfiguró delante de ellos. Y sus vestidos se volvieron resplandecientes, muy blancos, tanto que ningún batanero en la tierra sería capaz de blanquearlos de ese modo.

Entonces se formó una nube que les cubrió con su sombra, y vino Una voz desde la nube : "Este es mi hijo amado, escuchadle." Y de pronto, mirando a su derredor, ya no vieron a nadie más que a Jesús solo con ellos.

Lc 9, 29-30; 34- 36

Y sucedió, que mientras oraba, el aspecto de su rostro se mudo, y sus vestidos eran de una blancura fulgurante, y he aquí que conversaban con él dos hombres, que eran Moisés y Elías.

Estaba diciendo estas cosas cuando se formó una nube y los cubrió con su sombra; y al entrar en la nube, se llenaron de temor. Y vino una voz desde la nube, que decía: "Este es mi Hijo, mi Elegido; escuchadle" Y cuando la voz hubo sonado, se encontró Jesús solo. Ellos callaron y, por aquellos días, no dijeron a nadie Nada de lo que habían visto.

Estas citas, entre otras, afirman que la imagen de la luz recorre toda la Escritura. Por lo mismo, en la teología de la imagen tiene en un significado muy profundo también, por lo que en la iconografía todos los seres más cercanos a Dios están emitiendo mayor energía divina transmitida como luz que yace de sí mismos, es decir la luz queda vinculada con la santidad. Incluso en el mundo natural, en los paisajes que se pintan se iluminan con una luz "no natural" señalando la cercanía de Dios que ilumina todo lo que le rodea y supone que esa luz es divina y emana de todo ser y de toda materia divinizada; no es tan sólo un reflejo de la luz del sol, luz natural, blanca, saturada. En un icono, la luz es obtenida primeramente por el oro, después por una gama de tonalidades de color con los blancos. El color blanco también es usado de acuerdo a sus propiedades físicas, recordemos rápidamente cómo se crea el color y en dónde situar el blanco de acuerdo a sus propiedades como color de luz.

a) La luz como color

La luz apareció en el universo desde los inicios de la creación, desde el primer día dice la Biblia. Sin embargo bien cabe hacer la distinción acerca de la acepción de la luz desde una lectura teológica puesto que científicamente el día de hoy conocemos su explicación que era ignorada en la antigüedad e incluso en sociedades primitivas posteriores. Sabemos que nuestro planeta recibe la luz irradiada por la energía del sol misma que se traslada a otras latitudes del planeta de acuerdo a los movimientos de rotación y de translación de la tierra. Y así sucede con las estrellas y los soles de cada galaxia. Igualmente sabemos que las cualidades de la luz dan paso al color que el científico Inglés, Isaac Newton (1643-1727), pudo explicar al descubrir que el color en sí no existe aislado sino que en conjunto, todos los colores del arco iris, forman la luz blanca. Es decir, que la saturación de todos los colores del espectro es lo que contiene

la cualidad que llamamos luz, contenida en el blanco en tanto que color. El color que percibimos se produce cuando la luz blanca que emite ondas de diferente intensidad de frecuencia choca con los diferentes objetos presentes en la naturaleza. Estas ondas, separadas entre sí, se absorben de acuerdo a las propiedades químicas de los cuerpos que las reflejan con una enorme gama de colores diferentes, lo cual depende de la longitud de onda denominada frecuencia y de la cantidad de energía contenida en cada color. Ese reflejo es captado al interior del ojo humano para ser transmitido al cerebro mediante el nervio óptico y junto a cada elemento que integra el sentido de la vista. Veamos primero como procedió científicamente Isaac Newton.

En una pieza oscura Newton dejó pasar un pequeño haz de luz blanca a través de un orificio que interceptó con un pequeño cristal en forma de un prisma triangular; vio que al pasar por el cristal el rayo de luz se descomponía y se abría como en abanico del que caían los colores del espectro que se reflejaron en la pared de donde procedía el rayo de luz original. Así Newton pudo establecer que la luz solar era luz blanca presente en todas partes cuando se dice que hay luz y que está formada por trozos de luz con los siete colores del arco iris. El rojo tiene mayor longitud de onda y es más caliente que la luz azul, aunque la energía del rojo sea más baja que la luz del color azul. La longitud de onda va disminuyendo desde rojo hasta el último color, el violeta. Los colores intermedios son: naranja, amarillo, verde, azul e índigo. Posteriormente se han descubierto más propiedades del espectro (que fue el nombre que Newton dio a esta gama de colores): como sería la energía de cada color o el descubrir que se presenta en el espectro un patrón de rayas oscuras entre los diferentes colores que de acuerdo a los descubrimientos astro físicos, los científicos llegaron a la conclusión de que esas rayas negras de diferente grosor, se debían a la cantidad de color que era jalado, por así decirlo, hacia los cuerpos por donde la luz viajaba dejando un vacío en la franja de cada color tanto como entre ellos. Se pudo constatar que la clorofila y demás componentes químicos de las hojas en la naturaleza atraen el color verde y este es el color que reflejan. Ocurre lo mismo con los pétalos de las flores que absorben determinado color de acuerdo a su química, o en las rocas, arenas, cuerpos celestes y todas las demás partes de este mundo y en la creación.

Por lo anterior sabemos que el color está contenido en la luz o más bien, la luz blanca es color que se define desde el punto de vista físico como luz blanca que se descompone al atravesar un prisma de cristal.²⁵² Este maravilloso descubrimiento científico resalta la importancia de la luz para el color ya que sin luz el color no existiría dando vida a las artes visuales con el manejo de formas con los diferentes colores, incluyendo el contraste de luces y sombras logradas con ellos.

Este uso del color que emite luz permite en la iconografía acentuar actitudes o movimientos de los personajes; un movimiento que envuelve después al espectador y lo introduce en “el movimiento del Eros divino. El conocimiento de la luz ‘inteligible’ se convierte en iluminación y por ella el hombre se acerca a las ‘tinieblas deslumbrantes’ del misterio absoluto.”²⁵³ Esto sugiere que existe un intercambio de Amor como Eros divino y Eros Crucificado que desciende a los hombres, el “Eros como ‘nacimiento de la belleza’ (el) poder del amor divino contiene el Universo, y del caos hace el Cosmos, la

²⁵² <http://www.profesorenlinea.cl/artes/colorestudiodel.htm> Julio 18/ 2010.

²⁵³ Sandler, *Op. cit.* p.163 «le mouvement de l’Eros divin. La connaissance de la lumière ‘intelligible’ devient illumination et par elle l’homme s’approche des ‘ténèbres éblouissantes’ du mystère absolu» (Traducción personal).

belleza (por esto) normalmente, para la ortodoxia, todo ser viviente está en tensión hacia la belleza”²⁵⁴ esto es, su intención es ir a la belleza, asumirla, hacerla parte de sí, de alguna manera; el poder del amor divino que mueve nuestras fuerza espirituales hacia el bien, lo bello, lo verdadero, lo intuimos, es decir, lo sentimos como una forma de iluminación, de guía, de lo que debe ser. El hombre recibe una luz como una fuerza que produce un movimiento constante entre el Eros divino y el hombre a pesar de ser recibida en momentos de contemplación, que es pasiva y receptiva. El acto contemplativo implica un dinamismo del espíritu que permite comprender esa luz inmaterial en tanto que una gracia materializada, para luego transmitirla, porque como hombres-mujeres siempre queremos más. Más luz, más conocimiento, más amor y así sin cesar, siempre vendremos a esa fuente inagotable a beber más y más.

Por eso, la explicación científica no satisface totalmente porque no abarca el ámbito espiritual, es más, ambos están en una desproporción tal que no puede pensarse que se basten entre sí. La asimetría no permite que la explicación científica sea suficiente, debido a que el ámbito espiritual busca más allá de sus explicaciones rebasando incluso la certeza científica. Sin embargo, ambos enfoques, tanto el científico como el espiritual, son útiles en la concepción y elaboración de un icono. Uno como parte de la técnica y el otro para descubrir y comprender el mensaje sagrado encriptado en la teología de la luz, al mismo tiempo sabiendo que sin luz no se comprendería lo que ella es, o significa, o logra. El resplandor que emana del icono con el juego de colores y luces, integra al espectador que medita en su presencia a una realidad mística que puede descubrir en su interior cuando se abre a la luz de la esencia divina que emerge como una fuerza activa, incompatible en su esencia, pero como una gracia materializada en la imagen de Jesús, pues fue sólo por su medio que Dios se comunicó directamente con nosotros.

En el plano religioso ha habido un presentimiento de Dios como una figura inaccesible que excede toda imaginación humana por lo que a nada ni a nadie puede pretenderse otorgarle algún tipo de parecido con él. Pero posiblemente tampoco hubiera habido una reflexión acerca de Dios y su trascendencia sin haber podido hacer un símil de Él con la luz, como vemos en las Sagradas Escrituras. La actividad de su Ser se ha reconocido, en parte, como luz que se infunde en el interior del espíritu de las personas para recibir un mensaje o alcanzar algún tipo de comprensión y de sabiduría.

Los Profetas de la Biblia hablaban en su nombre así:

2S 23, 2

El espíritu de Yahveh habla por mí, su palabra está en mi lengua

1R 22, 17

Yahveh ha dicho: “No tienen señor; que vuelvan en paz cada cual a su casa.

La idea de este tipo de iluminación consideró que se trataba de una luz inmaterial, etérea, intangible e imperceptible para muchos. En realidad esto es mucho más sutil y sólo en la fe podemos entender que contiene parte de la esencia invisible de donde emerge. Su energía es capaz de penetrar las almas con mayor intensidad y poder que la luz física que tan sólo logra chocar con la materia e ilumina el cosmos de colores y dibujar sus formas.

²⁵⁴ Balderas, *Op.Cit.* p. 200.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Ex 3, 2

El ángel de Yahveh se le apareció en forma de llama de fuego, en medio de una zarza. Vio que la zarza estaba ardiendo pero que no se consumía.

En este pasaje bíblico en el que Dios se revela, revela su nombre y da su misión a Moisés, podemos leer que primero fue la luz, como fuego, que emanando de la zarza atrae a Moisés hacia la presencia de Dios. Esta presencia lo ilumina. Y es luego que Moisés se acerca a esa luz que escucha y tiene un diálogo con Dios.

Podríamos decir que la luz inmaterial originalmente se materializó en la palabra, el *logos*, en forma de sonido, en tanto que voz y pronunciamiento divino. Pero una vez que Dios se encarnó en el Hijo esa luz divina e inmaterial también pudo materializarse en imágenes, en obras de arte, logradas con pigmentos procedentes de tierras naturales, minerales y animales o de metales tales como el oro, la plata, el cobre, el bronce, óxidos; o con algunos otros elementos de la naturaleza como piedras preciosas, semipreciosas, arcilla, madera y más. La luz como color se alcanza mezclando colores blancos más o menos saturados, éstos son el blanco de zinc, el blanco de titanio o blanco de plata. Depende de las composiciones químicas de cada color su capacidad de poder combinarse con la química de otros compuestos de tierras, o metales y demás porque algunos colores se desestabilizan al mezclarse con otros. Igualmente se consideran algunas otras propiedades de cada color por ejemplo, otra cualidad que se elige es que sean más o menos cubrientes, de acuerdo a lo que se trata de pintar y si se desea saturar mucho o lograr transparencias. Las carnaciones, por ejemplo, se aclaran con blanco de titanio; el degradado de gamas y matices finos para telas se logran más discretas con un blanco plata; el blanco de zinc satura mucho, por lo general se usa como fondo para cubrir superficies que se quieren aclarar más que para usarlo combinado, pero igual podría usarse, dependiendo lo que se desea lograr. Ya mencionamos en el capítulo uno, parte de las propiedades y del uso de cada color, mencionaremos ahora un punto más que está fuera de lo material: el valor simbólico de los colores usados en la iconografía. Surgieron dos clasificaciones:

- 1) El blanco, rojo, verde, azul, expresan vida, pureza, humanidad, divinidad, paz y bondad.
- 2) Con el gris, negro, café y amarillo pálido se expresó muerte, amenaza, suciedad.
- 3) El púrpura siempre tuvo un lugar aparte a pesar de haber sido usado siempre, ampliamente, en toda pintura; su precio elevado debido a su origen, lo hacía inaccesible para muchos artistas; el púrpura significa realeza pero también muerte.²⁵⁵

Cabe mencionar que toda la gama de colores quedó fuera del canon y por ello se usan más por costumbre para ciertos temas que por atribuirles un significado simbólico o que signifique algo especialmente. Lo importante aquí es resaltar que dentro de la teología de la luz y de lo sagrado, ésta luz puede ser lograda, en lo material, por medio del

²⁵⁵ Cfr. Sedler, *Op. cit.* p.143.

color y alcanzar así matices sublimes que nos hagan presente una realidad Otra, la del reino de Dios.

b) Luz, un código de lo sagrado

Para la ciencia de la antigüedad la luz era una cualidad de las cosas esto es, cada objeto tenía luz propia. Incluso se decía que el ojo humano emitía su propia luz por medio de la mirada. Se pensaba entonces que cuando la luz de dos objetos se encontraba, se producía la visión. Esto se explicó así: “la vista se produce, cuando hay una formación de un medio homogéneo entre el objeto y el ojo.”²⁵⁶ Esto parece particularmente importante de mencionar porque permite deducir que el pensamiento religioso tiene raíces arraigadas en parte en la ciencia antigua.

Platón sostuvo que cualidades divinas como la bondad, la verdad y la inteligencia se materializaban en luz. Posterior a Platón, desde el neoplatonismo en adelante, este pensamiento se mantuvo con la idea de que toda realidad estaba penetrada por una luz que transmitía valores y atributos divinos, la cual permitía jerarquizarlos dándoles un valor no tan sólo en la esfera moral sino también en la física. Esta información enseña que desde épocas muy antiguas existió una dimensión de la luz que no hacía referencia únicamente a su cualidad física. Desde entonces se comprendió que se trataba de una luz inmaterial que por su mediación Dios comunicaba su pensamiento y la sensibilidad de toda la belleza de sus cualidades hacia la mente y el espíritu de las personas.

Dentro de los objetos de la naturaleza, el oro, el fuego y el rayo entre otros, se consideraron bellos en tanto que eran portadores de luz propia; lo demás no era bello porque como objetos sólo eran el reflejo de la luz que recibían y como materia se consideraban parte del mundo inferior.²⁵⁷ Hay que resaltar un hecho importante, esto es que desde entonces se tenía establecida ya la oposición entre el mundo de la luz y el de la materia o las tinieblas; entre el mundo del bien y del mal. La carta de Santiago, de Juan y otras son un testimonio valioso:

Santiago 1, 17.

todo don perfecto viene de lo alto, desciende del Padre de las luces, en quien no hay cambio ni sombra de rotación.

1 Juan 1, 7.

*Y este es el mensaje que hemos oído de él y que os anunciamos:
Dios es Luz, en él no hay tiniebla alguna...
Pero si caminamos en la luz, como él mismo es luz, estamos en
comunión unos con otros.*

Juan 1, 1; 4; 9.

*En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios,
y la Palabra era Dios.
En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres.
La Palabra era la luz verdadera que ilumina a todo hombre
que viene a este mundo.*

²⁵⁶ *Ibidem*, p.156. “la vue se produit quand il y a formation d’un milieu homogène entre l’objet et l’œil” (Traducción personal).

²⁵⁷ <http://www.profesorenlinea.cl/artes/colorestudiodel.htm>. Julio 18/ 2010.

Como vemos esta idea de luz marcaría posteriormente el pensamiento religioso cristiano que se confirmó en el Credo del Concilio de Nicea que reza: “Dios de Dios, Luz de Luz...” y en Jesucristo que desde la Encarnación iluminaría el camino en la fe de todos los cristianos.

Juan 8, 12.

Jesús les habló otra vez diciendo: “Yo soy la luz del mundo, el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida.

Estas palabras tomarán forma y se verán reflejadas en las manifestaciones artísticas cristianas. Por eso, la luz en la iconografía reviste un interés particular ya que fue la manera de traducir la idea de la energía espiritual, entendida como luz no creada o concebida y como la única energía capaz de penetrar al interior de la persona para vincularla directamente con su Creador, por medio de la meditación, de la oración y la contemplación de su presencia. Así, un icono es una imagen que contiene gran simbolismo religioso es decir, cada uno de los elementos que están representados en la imagen tiene significados específicos que sirven como eslabones de unión entre los elementos terrestres y los elementos celestes. Pero no se queda solamente en el ámbito de las emociones sino que llega igualmente al intelecto ahí en donde está la cuna del entendimiento. Al unir éste último con las emociones, esta energía dinamizante inunda al creyente, penetra su espíritu, le transforma y purifica cada vez más de sus diferencias con Dios su Creador al tiempo que le acerca cada vez más a convertirse en el ser divinizado. Sólo así puede hacerse real el supuesto que predicó San Atanasio y que luego hicieron suyo los Padres de la Iglesia, artistas y predicadores: “Dios se hizo Hombre para que el hombre se haga dios”.²⁵⁸ Este fenómeno presente en la mente de todo iconógrafo le mueve con poder y acción liberadora, lo cual ampliaremos en el punto siguiente al comprender la teología que sostiene la presencia del icono.

B. Teología de la imagen en el icono bizantino

En el espacio de la teología, los tratados sobre la luz y la imagen revisten gran importancia desde que la religión cristiana fue reconocida como la única religión que posee un Rostro real. No se menciona un rostro en un sentido figurado como sería el rostro en la religión Judía, que nos refiere a las Alianzas entre Dios y su pueblo; o como tampoco el rostro del Islam que sería el libro del Corán.

El Rostro de la religión de los cristianos es auténtico y tiene vida propia, existe porque existió a pesar de cualquier negación, la historia lo afirma. Nosotros mostramos el Rostro del Verbo encarnado en quien creemos y cuya presencia en la tierra fue real y es eterna. El Evangelio de Juan especialmente en el capítulo 14 está gran parte del soporte teológico de la revelación que el Hijo hizo del Padre y de él mismo, veamos:

Mt 13,16-17

*Pero dichoso vuestros ojos, porque ven, y vuestros oídos, porque oyen!
Pues vos aseguro que muchos profetas y justos desearon ver lo que
vosotros veis, pero no lo vieron, y oír lo que vosotros oís, pero no lo oyeron.*

²⁵⁸ Oupensky, *Op. cit.*, p. 25. “Dieu est devenue Homme pour que l’homme devienne dieu” (Traducción personal).

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Mt 16, 16-17

Simón Pedro contestó: “Tú eres el Cristo, el Hijo del Dios vivo”. Replicando Jesús le dijo: “Bienaventurado eres Simón, hijo de Jonás, porque no te ha revelado esto la carne ni la sangre, sino mi Padre que está en los cielos.

Juan 1, 14

Y la Palabra se hizo carne y puso su morada entre nosotros, y hemos contemplado su gloria, gloria que recibe del Padre como Hijo único, lleno de gracia y de verdad.

Jn 4, 25-26

Le dice la mujer, sé que va a venir el Mesías, el llamado Cristo. Cuando venga, nos lo explicará todo. Jesús le dice “Yo soy, el que te está hablando.

Jn 5,23

Para que todos honren al Hijo como honran al Padre. El que no honra al Hijo, no honra al Padre que lo ha enviado.

Juan 14, 9; 7; 11; 6

El que me ha visto a mi, ha visto al Padre.

Si me conocéis a mí, conoceréis también a mi Padre; desde ahora lo conocéis y lo habéis visto.

Creedme: yo estoy en el Padre y el Padre está en mí.

Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida. Nadie va al Padre sino por mí.

Jn 20,29

Dícele Jesús: “Porque me has visto has creído. Dichosos los que no han visto y han creído”.

2P 1,16

Os hemos dado a conocer el poder y la Venida de nuestro Señor Jesucristo, no siguiendo fábulas ingeniosas, sino después de haber visto con nuestros propios ojos su majestad.

La verdad más grande de la revelación fue entender la *creación de un compañero*, el ser humano (“*ha’adamah*” el/la hombre-mujer) presente desde los inicios de la creación en las Escrituras. Este hecho tan trascendente está totalmente vinculado a la iconografía, porque para todos los hombres y mujeres, saberse ser ‘el compañero’ del Uno Supremo constituye la certeza de ser un “valor absoluto y fascinante de Dios y por ello un derecho a ser amado absolutamente en Dios”²⁵⁹ Este principio ha sido y es válido para todo hombre de todos los tiempos, sin importar nuestras limitaciones humanas, pues El nos creó humanos y así nos ama, así nos acepta, así nos acoge y así nos dirige su Santo Espíritu, encausando nuestra vida al logro de Su propósito, cuando al descubrir esa realidad que se impone a nosotros gratuitamente, la aceptamos libremente, la hacemos nuestra y la gozamos. Gozamos Su gloria, la gloria de Dios en nuestra vida, como un regalo de dones que nos sobrepasa muchas veces comprender

²⁵⁹ *Idem*

pero que nos emociona hasta lo indecible, a veces hasta las lágrimas. Porque descubrimos que Dios nos ama como somos, nos ama y nos quiere humanos porque así nos creo y sabemos que Él no se equivoca. Nos ama vulnerables por nuestras limitaciones y errores que de igual manera, por lo mismo, nos hacen dependientes del perdón, de Su perdón, que nos libera y permite sentirnos acogidos por su amor y su misericordia y al mismo tiempo nos reafirma como una auto-presencia en relación con los demás que también perdona y ama tal como son, en su dimensión de ser “humanos” que viven y conviven en una sociedad.²⁶⁰

A partir del libro de la revelación sabemos que el ser humano fue hecho a imagen y semejanza de Dios:

Gn 1:26-31

Y dijo Dios: “Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra... Creo, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creo macho y hembra los creo.

La Sagrada Biblia hace una acotación acerca de lo que es la imagen y la semejanza, dice que la imagen está reflejada tanto en el hombre como en la mujer. Desde un horizonte cristiano, la semejanza o imagen de Dios en la humanidad es ya una prefiguración de la participación de la naturaleza humana en la divina por virtud de la *gracia* en Cristo.²⁶¹ La teología se ha preocupado por la reflexión y el desarrollado de estudios que provean literatura necesaria para comprender y tratar de explicar este misterio, el cual adquirió plena validez para los cristianos a partir de la Encarnación. En Cristo, Dios se hizo hombre y en él, el hombre se hizo a la imagen de Dios. La semejanza a su divinidad en Jesucristo es a la que todo hombre-mujer cristiano aspira, confiado en el amor y la misericordia del Padre.

El propósito de este trabajo es mucho más humilde que tratar de penetrar este misterio. Se centra en algo más accesible y terrenal que es el testimonio de la Palabra que ofrece el arte figurativo con respecto a la representación de Dios encarnado en el Hijo, de su vida en la tierra y personajes que rodearon este hecho. El cuerpo físico de Jesús marcó con su presencia real un corte en la historia de los tiempos; es la razón de ser de los cristianos los cuales en obras de arte, preservaron para la posteridad la imagen del Hijo tal y como los judíos preservaron la interdicción de representar a Dios, resguardando a todos los hombres de haberse hecho una imagen falsa de él antes de la encarnación. El motivo de esa interdicción está claro: esperar sin imágenes hasta recibir la verdadera imagen, el vero-icón, Su Rostro.

Ese Rostro es un testamento divino que Dios quiso tener entre sus planes para compartirlo con los seres humanos y permanecerá para siempre entre nosotros haciendo presente el don divino de la Encarnación, el don divino en el que la Palabra tomó carne humana para compartir con ella nuestra humanidad con todo lo que ello implica. Es el Rostro que en una época determinada nuestros antepasados vieron reír y llorar; el Rostro que algunos pudieron tocar y cruzar con él miradas y palabras; ese Rostro que se iluminaba y se trasfiguraba al comunicarse con su Padre celestial. Es el Rostro Divino que no podemos esconder, como tampoco lo hacemos con su Palabra.

²⁶⁰ Andrade, Bárbara, *Pecado Original ¿O Gracia del Perdón?*, Gráficas Cervantes S.A., Salamanca, España, 2004.

²⁶¹ Cfr. *Ibidem*, p.p. 125-128.

Su Rostro es un don para nuestra religión. Por esta razón un icono es mensajero del misterio que hace presente el mundo deseado por Dios comunicado a nosotros por Jesús de Nazaret. Un mundo trasfigurado por su amor y misericordia que hace presente la gloria de Dios en este mundo especialmente para los más necesitados. En un icono está guardado el tesoro del misterio de Dios que al entenderlo y enfrentarlo, se crean sentimientos sublimes capaces de llevarnos a una experiencia mística, a una experiencia de Dios y con Dios, sobrepasando a la luz de una trasfiguración toda la dimensión estética terrenal.

Juan Damasceno, partiendo de la teología de la Encarnación, construyó su apología con base en una teología de la imagen que sirvió como soporte teológico en el Concilio de Nicea II. Gracias a esta teología se dieron por terminadas las luchas iconoclastas. Fue entonces que la imagen tomó su debido lugar en el Cristianismo. Juan Damasceno era un monje cristiano y un teólogo eminente cuya familia de los Mansur tenían altos puestos como dignatarios de los califas omeyas de Siria, cuando la región de Palestina, Siria y Egipto fue invadida por los árabes, poniendo en una tensión permanente militar y religiosa al Imperio bizantino. Los Omeyas eran un clan de La Meca a la que perteneció Mahoma, el profeta fundador del Islam; se asentaron posteriormente en España, con su capital en Córdoba. El Islam reivindica ser la religión universal y la definitiva; y desde entonces acusó a la religión cristiana de politeísmo e idolatría, debido a la doctrina de la Trinidad y por la veneración de los iconos; el Emperador bizantino tuvo que hacer frente a dichas acusaciones, que subyacen en la problemática iconoclasta²⁶². El monasterio de San Sabas, en el que Juan de Damasco vivió casi toda su vida, estaba cerca de Jerusalén y lo suficientemente alejado del Imperio bizantino y de todos sus avatares en relación con las imágenes, por lo que pudo gozar de tranquilidad y de mayor libertad para pensar y escribir. Su teología contiene centralmente un argumento cristológico, que en síntesis dice:

*Si nosotros hiciéramos una imagen de Dios invisible, ciertamente estaríamos en un error (...) pero nosotros no hacemos nada de eso; no erramos, en efecto, si hacemos la imagen de Dios encarnado, aparecido sobre la tierra en la carne, quien, en su inefable bondad, vivió con los hombres y asumió la naturaleza, el espesor, la forma y el color de la carne (...) no venero la materia, pero venero al Creador de la materia quien por mí se hizo materia, quien asumió la vida en la materia y que, por la materia, realizó mi salvación.*²⁶³

Sendler comenta que Damasceno sustentó su argumento enérgicamente sosteniendo que con la Encarnación quedó abolida la interdicción del A.T. y con esto se cambió también la relación de Dios y sus criaturas. Desde este momento quedó anulada también la lucha iconoclasta y se festeja como un triunfo de la ortodoxia en los escritos y actas que contienen este pensamiento teológico a favor de las imágenes. Ahora, nos queda por puntualizar algunos de los elementos teológicos que sustentaron la elaboración de dichas imágenes sagradas.

²⁶² Cfr. Baleras, *Op.cit.* p. 249.

²⁶³ Sendler, *Op cit.* p. 29, cita a San Juan Damasceno, *Contre ceux qui rejettent les images*, P.G. 94, col. 1320. « Si nous faissions une image de Dieu invisible, nous serions certes dans l'erreur (...) mais nous ne faisons rien de tel ; nous n'errons pas, en effet, si nous faisons l'image de Dieu incarné, apparu sur terre dans la chair, qui, dans son ineffable bonté, a vécu avec les hommes et assumé la nature, l'épaisseur, la forme et la couleur de la chair.» (Traducción personal).

En Cristo, Dios realizó en el hombre la experiencia gratuita del perdón expresada como gracia, como don. Dios, en Jesús, también reveló su rostro humano, el *Rostro*, el *Eikon Theos*, que los iconógrafos estudian profundamente tanto en su forma como en su técnica y su teología, para poder comprender esa imagen que Dios reveló, estamparla en su interior, para luego poder expresarla fiel y dignamente desde su intelecto. Para un pintor de iconografía es una emoción muy grande sentirse privilegiado con este don, el don de la creación de una obra de arte, del arte más puro y sublime, el arte de “la escritura del Rostro del Prototipo”, que es el rostro divinizado de Jesús. Esta pintura se realiza en un éxtasis de amor a Dios al interpretar en un lienzo, con colores, la imagen impuesta en la mente del artista que revela esa Santa Faz de Cristo, la de su Santísima Madre y la de todos los demás santos de la Iglesia. El artista tiene el privilegio de poder sentir con su obra aquella emoción que sin duda alguna vez Dios ha sentido también con los diferentes logros de su creación, como dice Juan Pablo II, en su “Carta a los Artistas” (Anexo 3), en la cual expresa de la mejor manera posible el vínculo entre la estética y la teología; veamos cómo inicia esta carta:

Nadie mejor que vosotros, artistas, geniales constructores de belleza, puede intuir algo del pathos con el que Dios, en el alba de la creación, contempló la obra de sus manos. Un eco de aquel sentimiento se ha reflejado infinitas veces en la mirada con que vosotros, al igual que los artistas de todos los tiempos, atraídos por el asombro del ancestral poder de los sonidos y de las palabras, de los colores y de las formas, habéis admirado la obra de vuestra inspiración, descubriendo en ella como la resonancia de aquel misterio de la creación a la que Dios, único creador de todas las cosas, ha querido en cierto modo asociaros.”²⁶⁴

El arte cristiano presenta una gran cantidad de obras con temas inspirados en el mensaje de Cristo. Posiblemente, Juan Pablo II utilizó sin temor y con un propósito la palabra “alianza” clave en el Antiguo Testamento en su carta a los artistas; lo dijo así: “hay una Alianza entre el Evangelio y el arte”²⁶⁵. Esta es una manera muy sencilla y mejor imposible, para definir lo que es el arte Cristiano “una Alianza entre el Evangelio y el arte”. De esta manera, en la alianza Dios-arte, el artista se convierte en otro profeta, en otro Moisés, en otro Cristo, incluso en pincel de Dios, o en el cincel de Dios, o en el martillo de Dios. Y más, mucho más, por que es Dios quien le inspira y guía. El artista expresa su arte utilizando los diferentes recursos que le son propicios. En mayor proporción el mensaje del artista generalmente se transmite por medio de la pintura, la arquitectura, la escultura, la música y la poesía. Podemos constatarlo en la arquitectura impresionante de tantas catedrales, templos e iglesias magníficamente decorados con esculturas y pinturas que al conjugarse logran una composición majestuosa. Al igual, en las celebraciones de la liturgia, la música y la poesía se conjugan con el arte que decora su interior y todo este arte culmina en una armonía artística, que brilla con todo el esplendor de su belleza, haciéndonos vibrar tantas veces al sentirnos parte de toda esa belleza. El arte sacro nos abre a una experiencia de la gloria, estando en unión con nuestro Creador y concientes que somos parte de toda una perfecta belleza implícita en toda la creación. Precisamente esta es una de las funciones del arte sagrado, darnos la

²⁶⁴ Juan Pablo II, Carta a los Artistas, 1999, p.1. Anexo 3.

²⁶⁵ *Idem.*

posibilidad de vivir y de sentir en este mundo la gloria de Dios, conjugando la belleza de la creación divina con la belleza de la creación artística.

Como ya se ha mencionado, debido a que el origen del cristianismo fue judío y que debido a su sensibilidad contra la idolatría se rechazó toda representación de imágenes. Por eso, aceptar imágenes en un santuario con estas raíces implicó todo un proceso de reglamentación, de purificación y refinamiento de formas, perspectivas y todo lo que implicaba lograr una imagen “con sentido y contenido (para que formara) parte del estudio de la teología al igual que las sagradas Escrituras.”²⁶⁶ La iglesia ortodoxa luchó siempre por la pureza de la Palabra y de la Imagen para evitar que elementos no cristianos la desacralicen y engañen en lugar de enseñar. Por eso la iglesia lucha más por la autenticidad que por las cualidades estéticas, más vale la verdad que la belleza bonita en un Icono, porque su belleza está en la verdad del prototipo que representa y que por su contenido teológico, el icono es llamado Teología en Imagen. Lo cual significa la aceptación que la Encarnación fue real y no ilusoria, por eso un icono no puede jamás ser un ídolo, porque se basa en la Verdad y no en una fantasía; esa imagen es la confesión que Dios se hizo hombre. Todo lo cual quedó formalmente asentado en el 7º Concilio Ecuménico de Nicea: la veneración de Jesús, de la Virgen María, de los ángeles y santos es un dogma de fe para los ortodoxos de todo el mundo. “La confesión de fe en Dios hecho Hombre para que el hombre se vuelva Dios, es tan fundamental como el Credo de Nicea.”²⁶⁷

En la Encarnación Dios regala su imagen a los hombres para que le podamos ver en Jesús. Su Santa Faz hecha carne, hecha hombre, hecha humana, que vive entre nosotros con todo lo que la vida le trae de alegría y tristezas, de sufrimiento y carencias, y más. Jesús sufre y goza como nosotros, ama como hombre, reflexiona y se expresa como hombre, nace y muere como hombre. La encarnación fue verdadera, fue una hypostatización divina y poderosa, pero con un poder que sólo se expresa paradójicamente como *kenosis*, al grado tal que lo igualara a la humanidad, anonadándose a la inferioridad humana, para así elevarlo a la divinidad en Jesucristo.

Aceptar y vivir esta realidad en nuestra vida diaria nos impone una adecuación erótica en nuestra manera de entender nuestra relación con Dios desde lo que somos y quienes somos. Estamos hechos carne y hueso, tenemos una sensualidad propia a nuestra condición humana que puede ser tan sublime y elevada que alcance para conectarnos con el mundo espiritual de lo divino, desde nuestros sentidos, emociones y pasiones. El arte permite conocer los propios límites humanos y personales. Esto fenomenológicamente hablando involucra *el que yo recibo del Otro lo que yo no tengo y eso me permite acceder a mi mismo*, reafirmarme, en el sentido que yo elijo ser quien soy y que desde una experiencia de fe puedo desarrollar mi autopresencia en relación, compartiendo un nivel de entendimiento de lo religioso que implica una “conversión. Lo contrario del pecado no es ser sin pecado, sino más bien el ser adentrados en el amor entre Jesús y el Padre, que es más fuerte que el pecado”²⁶⁸ ese entendimiento nos abre la puerta para entrar y convivir al interior de la “casita Trinitaria”, diría mi maestra Bárbara Andrade (RIP), compartiéndola con los demás, con los otros, esa experiencia de fe.

²⁶⁶ Ouspensky, *Op.cit.* p.10.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 9.

²⁶⁸ Andrade, B. *Op.cit.* p. 127.

El Otro aparece en un icono de acuerdo a la fenomenalidad de su propio ser, de su propia carne, ajeno y no directamente. No se trata de una cosa o de un objeto, sino que el rostro del Otro, que es otro que el mío, me impone una significación que implica una prueba de su exterioridad, de su resistencia y de su trascendencia con respecto a mí. En este sentido, siguiendo el argumento de Marion²⁶⁹, como yo soy las significaciones que yo acepto, entonces puedo ignorarlo, utilizarlo o poseerlo, definiéndose uno mismo en su propia libertad de ser. En ese acto de posesión del Otro que yo decido poseer, se revela una dimensión espiritual y profunda que está más allá de la belleza, que se disfruta interiormente y se puede entonces describir como una experiencia de la gloria. Se revela también la dimensión de una luz que ilumina el camino del entendimiento trayendo paz y seguridad a la vida personal. Esta experiencia no es más que un testamento acerca del poder del amor divino a sus criaturas accesible a todo hombre de todos los tiempos. Esa revelación nos da a entender otra dimensión de la belleza, más allá de la belleza tangible, la belleza de la Luz Suprema que alumbró el entendimiento; las cosas ya nunca vuelven a ser lo mismo. Veamos como se ha venido comprendiendo y explicando este fenómeno de “la luz” desde la teología y el arte.

B. 1. Elementos teológicos en la iconografía bizantina

Todos los evangelistas a excepción de Marcos narran en parte el nacimiento de Jesús. En el Evangelio de Juan 1, versículos 1; 4 y 9 arriba ya citados Juan expresa palabras llenas de sentido para las posibilidades de comprensión humana acerca de la Encarnación. Este evento es el primer elemento teológico en un icono, el de la venida del Hijo de Dios y su efecto en los hombres, esto es, la deificación de la humanidad manifiesta en el supuesto de San Atanasio ya mencionado en Ouspensky (p.25).

Un elemento teológico más a resaltar es el de la insinuación constantemente referida a la “luz” de la Transfiguración en el Monte Tabor. El icono de la Transfiguración es el icono que marca el sentido último de la humanidad, una humanidad transfigurada en un mundo transfigurado. Ya tratamos también en el significado de la luz y la manera en la que ésta se relaciona con todo aquello que toca a la divinidad. El tema de la luz de origen inmaterial quedará siempre incluido en un icono porque no sólo hará referencia a la luz en el rostro de Jesucristo en el Tabor, sino que después de la Encarnación y su consecuencia en la humanidad pues de igual manera hay una consecuencia en el mundo que fue transfigurado.

El cosmos se diviniza cuando se hace presente toda la dimensión de Dios que conocemos. La Trinidad se desvela en el bautismo de Jesús. La voz del Padre, la presencia del Hijo y la manifestación del Espíritu en la paloma que descendió de los cielos. La luz en los iconos es la expresión del mundo transfigurado. Así narran los cuatro evangelistas la manifestación de la Trinidad:

Mt 3,16-17

*Bautizado Jesús, salió luego del agua; y en esto se abrieron los cielos
Y vio al Espíritu de Dios que bajaba en forma de paloma y venía sobre
él. Y una voz que salía de los cielos decía: “Este es mi Hijo amado, en
quien me complazco.*

²⁶⁹ Cfr. Marion, Jean Luc, *El fenómeno erótico, seis meditaciones*, Ed. Literales, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2005, p.p. 119,142.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Mc 1, 9-11

Y sucedió que por aquellos días vino Jesús desde Nazareth de Galilea, y fue bautizado por Juan en el Jordán. En cuanto salio del agua, vio que los cielos se rasgaban y que el Espíritu, en forma de paloma, bajaba a él. Y se oyó una voz que venía de los cielos “Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco.

Lc 3, 21-22

Sucedió que cuando todo el pueblo estaba bautizándose, bautizado también Jesús y puesto en oración, se abrió el cielo, y bajó sobre él el Espíritu Santo en forma corporal, como una paloma; y vino una voz del cielo: “Tú eres mi Hijo; yo hoy te he engendrado.

Jn 1, 32-34

Y Juan dio testimonio diciendo: “He visto al Espíritu que bajaba como una paloma del cielo y se quedaba sobre él. Y yo no le conocía pero el que me envió a bautizar con Agua, me dijo: “Aquel sobre quien veas que baja el Espíritu y se queda sobre él, ése es el que bautiza con Espíritu Santo.” Y yo le he visto y doy testimonio de que éste es el elegido de Dios.

Esto fue uno de los momentos claves para la cristiandad. Ahora ha sido reconocido al pasar a ser uno de los misterios nuevos del rosario llamados misterios de luz. Pues fue en ese momento en el que Jesús entra en las aguas del Jordán y es bautizado que las aguas se divinizan. Al salir del río los cielos se abren y el poder de Dios, que penetró las aguas a través de Jesús, su voz traspasa el cosmos divinizando toda la materia y se revela por primera vez como un Dios Trino al dejar ver su Espíritu Santo en la forma de paloma. Presenciar esto debió ser un momento mágico para quienes lo vivieron.

Es por estas razones teológicas que un icono no puede ser simplemente un adorno, es un reconocimiento de la fe que profesamos los cristianos, de nuestras creencias, y para el mundo ortodoxo es un dogma de fe; “es un arte contemplativo y de apóstol (que desea restablecer o) establecer la comunicación entre el que camina en la penumbra de la fe y el que ha llegado a la plenitud de la luz”²⁷⁰. Porque en el icono está contenido el prototipo, y en éste, está contenida toda la materia divinizada. La imagen en un icono es tan sagrada como lo es la Palabra de Dios en las Escrituras. Una en forma audible expresada como sonido; la otra, expresada en el silencio de los colores que nos hablan al corazón invitando al recogimiento, a la oración en la presencia de la divinidad que ahí se representa, con el parecido y demás elementos que recuerdan la santidad del prototipo.

Desde la perspectiva de la persona orante, de fe, sensible y receptiva, el icono en un contexto litúrgico tiene carácter sagrado. Y aunque presencia no es igual a poder si es posible asegurar “que la acción divina se introduce soberanamente (en el fenómeno y por su intermediación es capaz de) tomar sobre sí la propia acción del hombre (dicho con otras palabras) Dios tomó dominio de este mundo por medio de su Palabra escrita

²⁷⁰ Balderas, *Op. cit.* 246

en la Historia Sagrada²⁷¹ para después hacerse presente entre los suyos, física y materialmente, dejando su huella entre nosotros, un rostro, su imagen. Esta reflexión suscitó entre los teólogos bizantinos otro fundamento teológico del icono que está en la relación Palabra-Imagen. En el momento en el que una imagen es bendecida se relaciona con la santidad del nombre de quien representa, convirtiéndose así en un icono que ya no sólo es materia sino que queda divinizado al contener la presencia del prototipo.

El lenguaje pictórico es tan poderoso como el de la Palabra, por un lado, ambos tienen la misma finalidad esto es suscitar una respuesta en las personas que lo observan o que la escuchan. Por otro lado, contienen la misma fuerza, el mismo poder entendido como energía que emana de la esencia divina que representa, tanto la Palabra como la imagen, capaz de penetrar el alma y orientarla a la reflexión en la Presencia del Ausente, cuyo Nombre está sobre todo nombre y cuya acción divina permite una vez que las miradas se cruzan, modificar el comportamiento personal acercarlo a una comprensión más profunda de Dios y de su modelo del amor dice Von Balthasar. Es pues esta la energía dinamizante a cuya acción la respuesta humana es libre y comprometida. Y es totalmente contraria a la definición humana de poder entendida como la capacidad de lograr que otro haga algo, incluso en contra de su voluntad. Ahí está la gran diferencia entre la voluntad de lo divino que libera con la voluntad de lo humano que esclaviza.

B. 2. Los iconos no hechos de mano del hombre

En la tradición oral ortodoxa existe una historia que da cuenta del primer icono de Jesús en vida. Se dice que un rey de la alta Mesopotamia llamado Abgaro padecía de lepra; sabiendo de los milagros de Jesús y del odio que la jerarquía sacerdotal judía le tenía, mandó a su pintor real Hannan como emisario, quien debía darle una carta de su parte, en la que lo invitaba a venir a Edessa, su país, a sanarlo. El rey Abgaro encomendó a Hannan que si no podía darle personalmente la carta, entonces dibujara el rostro de Jesús y se lo trajera, pues pensó que con su imagen bastaría para ser curado. El emisario llegó a Jerusalén, siguió a la multitud que venía de muchas partes a escuchar a Jesús (Mt 4,24-25; Mc 3,7-8) y al no poder acercarse, subió a un árbol para pintar su cara. Sin embargo no podía hacerlo, pues cada vez que miraba a Jesús, el modelo de su cara ya no era el mismo, había cambiado debido a la luz tan especial que emanaba de su rostro lo cual le impedía determinar con algún trazo sus facciones.

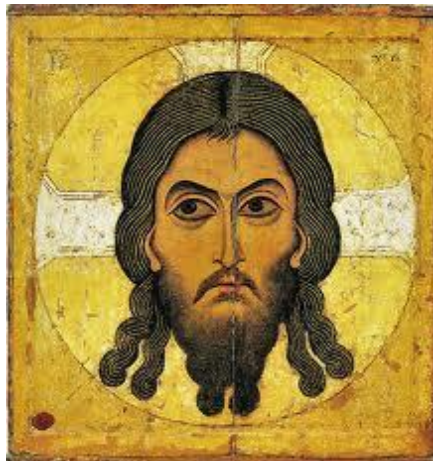
Mientras Jesús predicaba vio a Hannan subido en el árbol tratando de dibujarle. Al terminar su predicación mandó a uno de los suyos a traerle a ese hombre, quien gustoso se acercó y le dio la carta del rey Abgaro. Jesús la leyó y le dijo que él no podía venir debido a que las Escrituras tenían que cumplirse, pero que por lo pronto devolviera esa carta al rey que lo sanaría parcialmente y que después mandaría a uno de los suyos a sanarlo totalmente. Jesús, tomando el papiro de la carta lo acercó a su rostro como para besarlo, lo enrolló y lo dio al emisario diciéndole que regresara, que ese papiro sería la prueba de su entrevista.

El emisario regresó y platicó todo como había sucedido al rey Abgaro, al final le extendió el papiro. Cuando Abgaro lo desenrolló vio estampado el rostro de Jesús ante el cual se arrodilló para sorpresa de todos los presentes, vio entonces que su lepra

²⁷¹ Bouller, L, *Diccionario de teología*, Ed. Herder, Barcelona, 1990, 601

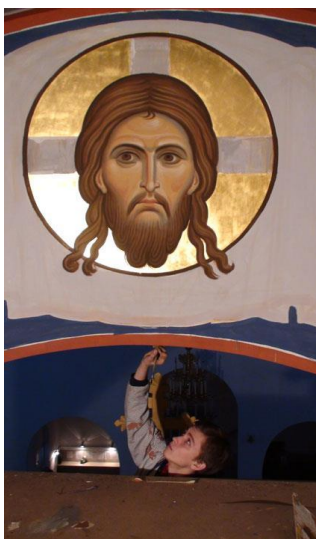
Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

había sanado. La sanación total a la que Jesús se refería vendría después de su resurrección; era la sanación espiritual del rey y de su pueblo también. El rey Abgar (Abgar) fue el primer monarca cristiano, todo su reino en Edessa abrazó la doctrina cristiana, siendo el primer pueblo cristianizado. Hay escritos de tradiciones diferentes con esta misma leyenda²⁷². Remitirse al Anexo 4.



Arquetipo de Jesús²⁷³

Esa imagen estampada en el papiro se tomó como el arquetipo del rostro de Jesús, el cual fue llamado “Archeiropoietos” lo cual significa “no hecho por mano del hombre”. Se conoce también como el *Mandylion de Edessa*.



²⁷² Los ortodoxos no atribuyen la imagen del prototipo de Jesús a la leyenda de la Verónica. En su tradición, el Mandylion de Edessa es el primer icono de Jesús y es el único “no hecho por la mano del hombre”, supuestamente conservado en Armenia. Ninguna leyenda es bíblica, ni ésta, ni la Verónica, que fue más bien popularizada por el catolicismo a partir que el papa Inocencio III (S.XI) que le atribuyó indulgencias; más tarde, por el S.XV, se insertó en el vía crucis.

²⁷³ Es el arquetipo, o el Archeiropoietos, del cual todos los iconógrafos se inspiran; su imagen es de dominio público.

²⁷⁴ Mural pintado por el muralista Victor Dovnar, Rusia; reproduciendo el arquetipo de Jesús. Como se puede apreciar cada iconógrafo tiene una manera particular de expresar cada imagen. Sin embargo, siempre se reconoce el personaje de Cristo en un icono o en un mural.

El Mandylion de Edessa se considera milagroso por dos motivos, el primero, por haber sido enviado por Jesús y por la sanación milagrosa del rey. El segundo milagro fue cientos de años después, ya que una vez que el reino de Edessa fue conquistado, el papiro se adosó a la pared en donde estaba expuesto contra unas tejas, para protegerlo. Muchos años después, ya olvidado, al hacer unas excavaciones se descubrió el papiro nuevamente, pero al haber permanecido durante tanto tiempo entre las tejas de pizarra, se había calcado en una de ellas, la cual supuestamente fue enviada a Rusia, una vez que se cristianizó. Esta pizarra ha sido el modelo o arquetipo a partir del cual se desarrolló toda la iconografía Rusa desde el S.X. Ver ejecución de un mural actualmente, bajo el mismo canon del parecido al Prototipo.

De igual manera el arquetipo del rostro de la Virgen María se extendió por todo el imperio bizantino y posteriormente el ruso. Se atribuye a San Lucas la pintura de los primeros iconos de la Virgen. Para ver los diferentes tipos de iconos de la Virgen María, ver Anexo 5.

C. El signo, el símbolo y la divinidad desde lo sagrado

“De acuerdo al aristotelismo, el hombre tiene un doble acceso al conocimiento del mundo”²⁷⁵: mediante el pensamiento directo o el indirecto. Esto es, que si un objeto real esta frente a la percepción se conoce directamente y se reconoce inmediatamente. Pero si hay algo interpuesto entre el objeto y la percepción, entonces opera de otra manera el poder acceder a su conocimiento. En este último proceso podemos distinguir dos partes: el significante (el objeto material) y el sentido que éste anuncia, es decir, el (o su) significado. Por consiguiente al referirnos a la iconografía la señal interpuesta entre la realidad (el objeto) y el espíritu del mismo (su significado o mensaje) constituyen el signo, o el símbolo, que une al mundo material con el espiritual.²⁷⁶ Veamos más definidamente uno y el otro.

C. 1. El signo

El signo opera como un mensaje que se representa de una manera indirecta, “que informa y proporciona datos. Su contenido es más elemental y vacío de toda presencia”²⁷⁷. Puede estar adecuado a una realidad como la señalización en calles, carreteras, escuelas, edificios públicos, o palabras en un idioma, entre otros. En este sentido, el signo hace presente al objeto de acuerdo a ciertas convenciones e intenciones. Pero cuando un objeto que no puede ser representado como tal debido a que el contenido de su significado es un ente abstracto entonces el signo resulta superado y alcanza otra dimensión convirtiéndose así en un símbolo.

C. 2. El símbolo

En el símbolo, tanto el significante como el significado están siempre unidos, al igual que en el signo, pero su unión se representa como una analogía y no como la igualdad del signo. Para el pensamiento “de los Padres de la Iglesia y según la tradición litúrgica,

²⁷⁵ Sedler, *Op.cit.* p. 76 « Selon l'aristotélisme, l'home a un double accès à la connaissance du monde » (Traducción personal).

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ Balderas, *Op.cit.* p. 217.

contiene en sí mismo la presencia de lo que simboliza²⁷⁸ debido a la íntima unión de los dos elementos (significante y significado) en el símbolo, el significante representa el sentido absoluto del significado en el cual está contenido su mensaje. Veamos por ejemplo lo que significa para la gente de un país su bandera nacional como significante contiene la composición de sus colores, la manera de representarlos incluyendo o no un escudo, por el lado del significado, su presencia simplemente se impone y apunta a agrupar en torno a ella a quienes se identifican con una vida y una cultura que ella representa como símbolo. El caso de las imágenes sagradas es igual. Los elementos del símbolo que contiene, como significante un icono es un retrato, una imagen, pero su significado nos reúne en torno a ella ya que representa el símbolo de una creencia que apunta a la divinidad. Y esta cualidad del significado, de lo que representa su esencia, otorga al símbolo una estabilidad que perdurará en el tiempo de una manera inalterable. Lo cual amplía la visión de mi hipótesis y el intento de demostrar que eran los elementos teológicos aquellos que daban la permanencia y fuerza al icono haciéndolos perdurar en el tiempo.

El símbolo tiene una gran riqueza de formas y funciones; pueden ir desde una insignia o una metáfora hasta la visión de un artista, de una época, o incluso de una filosofía. De esta manera se puede hacer del símbolo una lectura siempre actual, porque su fuerza centrípeta lo proyecta ampliamente de acuerdo a una escala de valores que sobrepasa tiempos y lugares e incluso hacia alusiones antinómicas como las que menciona el Padre Sandler ejemplificándolo con el símbolo del fuego que puede ser desde purificador hasta infernal. Ya hemos visto otros ejemplos de símbolos paganos que en el proceso de cristianización se consagraron cristianos como fue el caso del pescado, la paloma, el cordero y demás. Esto es debido a la virtud del símbolo que hace que la esencia trascendente de su naturaleza una vez establecida no cambie.

El padre Gonzalo Balderas²⁷⁹ a propósito del símbolo, explica su función reveladora del sentido y como receptáculo de la presencia, apela al mundo simbólico del creyente y motiva su imaginación, sensibilidad, conocimiento y más invitándole a encontrar el sentido que evoca su presencia; convoca a quien medita, a desvelar esa Intención para su propia vida; mueve a que descifre “el mensaje del símbolo y capte el carácter epifánico de *presencia* figurada, simbolizada, pero real, de lo trascendente”²⁸⁰ de esta manera, lo indecible puede materializarse en un significante que muestra “una realidad ausente, imposible de percibir”²⁸¹ a simple vista. De acuerdo con Von Balthazar “las obras de Dios dan bastantes ocasiones de alcanzar a Dios por un razonamiento analógico”²⁸² que representa otra manera de expresar aquello que puede venir de Dios. La analogía es ampliamente usada para definir lo relativo a lo divino como bondad, sagrado, belleza, justicia y más como veremos en el siguiente apartado.

C. 3. Lo sagrado y lo divino

Con el desarrollo de una teología cristiana y más específicamente de la Encarnación, de la Trinidad y con una cristología más refinada, se vinieron a remplazar los recursos simbólicos paleocristianos. Con la figura humana en la imagen concreta de Jesucristo

²⁷⁸ *Idem.*

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 218.

²⁸¹ Sandler, *Op. Cit.* p. 76.

²⁸² Von Balthazar, *La gloire...* p.30, « des œuvres de Dieu donne asses d'occasions d'atteindre Dieu par un raisonnement analogique » (Traducción personal)

se complementó el significado del signo y símbolo preservando las propiedades de ambos. “El símbolo se convierte en imagen trascendente pero concreta.”²⁸³ Se volvió a su vez la representación de los misterios cristianos en cuya presencia lo indecible se puede explicar, lo invisible se puede ver y esto es porque la fenomenología lo explica así: el hombre no puede tener acceso a lo invisible si no es por medio de las cosas visibles. Alcanzamos una idea de lo inmaterial únicamente a través de la materia.

Así como “la Escritura se adapta a la insuficiencia de nuestro espíritu para despertar nuestro deseo hacia Dios (de la misma manera a partir de la) imagen consubstancial que es el Verbo, desemboca en un icono, el reflejo de las realidades invisibles en la materia”²⁸⁴ Esto es, que las realidades entendidas como posibles escenarios espirituales, intangibles, se vuelven visibles, tangibles, en Jesús de Nazaret, el Verbo divino hecho materia que quedó divinizada con la Encarnación.

El monje y teólogo Juan Damasceno inspirado en la teología de Dionisio desarrolló su defensa de las santas imágenes; definió a la imagen representada en un icono como “mediadora” de la gracia debido al parecido ontológico con el prototipo. Fue a partir de éste principio que Damasceno hizo su categorización de las imágenes:

1º En lo más alto de la jerarquización esta la forma perfecta de la imagen en la Santísima Trinidad. Por lo tanto, el Verbo encarnado como parte de la Trinidad es un parecido y una participación perfecta de la divinidad.

2º Está la predeterminación de todas las cosas creadas que primero estuvieron en la mente de Dios en tanto que imágenes antes de la creación.

3º Es la objetivización de las cosas invisibles a fin de que los misterios de la fe puedan ser conocidos; todo hombre puede tener así acceso a Dios, pues para que el hombre pudiera conocer y parecerse a Dios recibió la inteligencia, el verbo y el ‘soplo’ divino.

4º Está la posibilidad de prefigurar en el presente, mediante un evento, o imágenes, o cosas, algo que vendrá en el futuro.

5º Está una imagen guardada con el fin de preservar en la memoria cosas del pasado como personajes o eventos. En esta última categoría es donde Damasceno coloca al icono.²⁸⁵

Debemos recordar que la filosofía medieval bizantina fue particularmente religiosa, su teología trató de vincular la visión de Dios recogida en la Revelación con la visión de hombre posterior a la Encarnación. Pero hay que tener presente que en lo general había un gran desprecio por la materia que se consideraba impura por lo cual, era incapaz de representar realidades espirituales y que en este sentido, Juan Damasceno fue inspirador de una postura de gran avanzada para esa época. Revalorizar la materia llevó mucho trabajo de reflexión y debates hasta modificar decisiones que incluso alcanzan a llegarnos en la modernidad. Damasceno insistió en no despreciar la materia, puesto que por ella nos vino la redención y añadió “nada de lo que ha hecho Dios es vergonzoso (...) yo venero el resto de la materia que trajo mi salvación como llena de energía divina y de gracia.”²⁸⁶ Se podría considerar que en ésta teología reside la base del humanismo cristiano que posteriormente se desarrollaría en mayor medida en la

²⁸³ *Ibidem*, p. 77, « le symbole devient image transcendente mais concrete » (Traducción personal).

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 78, cita la teología de Juan Damasceno.

²⁸⁵ Cfr. Sendler, *Op. cit.*, pp. 77-79.

²⁸⁶ Sendler, *Op. cit.* p.79, cita a Juan Damasceno, «*Contre deux qui rejettent les images*», col, 1243-1245.

iglesia latina; su arte es el mejor ejemplo de ese cambio en el ese universo simbólico religioso del Medio Oriente que lanzo la idea de un mayor humanismo que prosperó y se concretó en la cultura occidental.

Con lo dicho, podemos deducir que la Eucaristía, la Cruz o un Icono han sido los símbolos de nuestra fe que nos hacen más accesible comprender y recibir el mensaje cristiano y su significado que por lo general, aunque se trate de lo divino, lo pensamos en imágenes. Así es como pensamos en Dios en tanto que su Ser y muy difícilmente podríamos escapar de acudir a las imágenes mentales que nos hemos hecho de Dios, ya sea como el Padre que nos crea, o nos cuida, o nos guía, o que incluso 'castiga' si nos portamos mal. Pensamos en el Hijo, en la figura de Cristo, en la imagen de su cruz, en la imagen de la eucaristía. Y en algunos casos, al Espíritu Santo lo pensamos como una paloma. En este sentido el arte ha tenido mucho que ver con respecto a las imágenes antropologizadas, o materializadas de alguna manera, que nos hemos hecho de la divinidad a través del tiempo. Pero no hay que dejar de lado aquello que Jacques Derrida pone en palabras claras al decir que en la apertura de la pintura sagrada hay una referencia a la "ley de la desproporción, disimetría y expropiación."²⁸⁷ Y no podría ser de otra manera considerando la distancia infinitamente obvia entre lo trascendente y lo inmanente, entre lo que se nos ha revelado y lo que intuimos que está más allá de nuestro alcance y de poder conocerlo. Por esta razón la iconografía tampoco deja de tener un fondo simbólico, porque logra vincular la inmanencia de Dios en el mundo material gracias a la presencia, con lo abstracto de su mensaje escatológico del mundo trascendente espiritual, como veremos en el siguiente apartado.

C. 4. Iconografía, una fenomenología del artista inmerso en lo sagrado

*... The limits of art can not be delivered ;
there is no artist whose talent is fulfilled.*²⁸⁸

La fenomenología aporta al desarrollo del pensamiento teológico debido a ser una disciplina que integra experiencias humanas de una manera global en tanto que toma a la persona, el artista en nuestro caso, como objeto y sujeto del conocimiento. Esto es que al ser estudiado desde sus experiencias en sus motivaciones e intenciones, el artista se convierte en objeto de estudio, para poder indagar desde su interior aquello que le motivó a crear un determinado objeto como sería desde el arte del icono. Así mismo, el artista se convierte en sujeto de conocimiento en su calidad de sujeto pensante, de cuya experiencia puede adquirirse algún saber. Y es que el proceso de la adquisición del conocimiento pasa por diferentes momentos o etapas, la primera es la sensorial y la segunda es la racional. La fenomenología se interesa por indagar la esencia del conocimiento, esto es, indagar lo que está en su raíz, en el corazón o médula de las sensaciones, que provocó la percepción de un objeto antes que haya pasado a la etapa racional y del conocimiento, en la que se construyen conceptos de los objetos percibidos dándoles forma y pudiéndolos definir. La riqueza de la fenomenología es que conjuga la importancia de ambas etapas, la sensorial compuesta por las percepciones, las emociones y las impresiones que se tienen de primera mano, a primera vista de las cosas, para luego pasar al sujeto pensante que intencionalmente las jaló a su interior al interesarse en ellas y que mentalmente las construyó a partir de

²⁸⁷ Lawlord, *Op.cit.* p.38, "The law of disproportion, dissymmetry and expropriation" (Traducción personal).

²⁸⁸ <http://www.peoplesawa.com/fr/bnlogik.php?bnid=747&bnk=24&bnrub=1> "The Teachings of Ptahhotep: The Oldest Book in the World", Sept. 2014.

definiciones, ideas, conceptos, experiencias y más, lo cual hace del conocimiento algo muy particular.

Por lo tanto no podemos desligar la obra de arte, religiosa o no, de su creador, pues es un reflejo espiritual de una experiencia intencionalmente o no, vivida, o sea que pasó por el proceso arriba mencionado. En esa experiencia conscientemente expresada por medio del arte hay contenidos de “algo” no intencional y que no obstante es medular en el proceso creativo que muchos llaman inspiración. Aquello “no consciente” es un fenómeno compuesto de algunas sensaciones y experiencias aún no reconocidas, que mueven al artista a expresarlas y crear en su arte al recrearse intentando despertar emociones que él mismo guarda en su microcosmos interior. Las emociones, como dijimos, son muy primitivas en el hombre y forman una parte primordial para el conocimiento y la intención. En el arte de la iconografía, el artista integra su experiencia emocional para describir lo experimentado, representarlo en su arte y exponerlo, compartiendo así su gozo y espiritualidad con los demás en una experiencia religiosa que se coloca más allá de lo material.

Es en esta dimensión de la explicación fenomenológica que se articula la intención del pintor de iconografía con la teología. Volviendo a la frase con la que inicié este capítulo diciendo que “en toda expresión humana que nos encamine a Dios hay una teología” esto sugiere que en todo icono subyace una intención del artista que está encaminada hacia Dios, que se une al deseo de Dios de descubrir en Él su intención, que marca el destino divino y personal. Esto sugiere un mayor conocimiento del misterio de Dios que para los cristianos fue en parte revelado por Jesús. Entonces, pertenece conocer desde la fenomenología lo que motiva esa intención del artista y lo que significa ese gozo, que de alguna manera, vincula al ser humano sensual y espiritual que puede ligarse con realidades abstractas; el ser humano sensual que siente placer en lo material que ve, que toca o que escucha, y lo comparte en la forma de arte utilizando su conocimiento tanto como sus emociones, desde las más primarias. En lo que sigue hablaré desde mi propia experiencia personal, pero en relación con otras experiencias que reportan artistas en el arte del icono.

Podemos entonces decir que en el artista que escribe iconos se presenta una serie de impulsos inconscientes que podemos entender como deseos en imágenes mentales, que dan vueltas y vueltas en la mente como ideas, figuras, composiciones que forzan, por así decirlo, porque no puede uno escapar de ellas hasta no tomar un lienzo, dibujar lo que está en la mente y empezar a pintar. Todo esto no tienen nada que ver con cualquier tipo de conocimiento adquirido por el artista, sino que más bien representa aquello llamado inspiración que es la fuerza creadora que todo artista posee y que hace de cada uno, un ser único e irreplicable en sus cualidades y percepciones del mundo que lo rodea, así como de su manera de comprenderlo y expresarlo. Por eso cada icono es único aunque compartan la figura del prototipo y sus cánones; y aunque parezcan copias uno de otro, no es así. Cada uno posee un mensaje propio, emana una espiritualidad única e irreplicable propia de la personalidad del pintor y del mensaje teológico que recibió y tenga la intención de transmitir. Pongo un ejemplo. Yo tengo en proceso de pintura un icono del pasaje de Jesús en que dice: *Dejad que los niños vengan a mí...* (Mt 19,14). El mensaje de este versículo ha sido interpretado por diferentes iconógrafos, pintando a Jesús rodeado de muchos niños, pero singularmente vi que todos los niños siempre son blancos. Lo que hace a mi icono diferente y lo personaliza es que yo estoy pintando niños de diferentes razas, porque me pareció que sería un mensaje más universal.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Me parece que esto tiene que ver con la manera en la que yo recibo el mensaje debido a mis experiencias de vida frente a otras culturas, que me dicen otra cosa de lo que puede interpretar quien no ha salido jamás de su lugar de nacimiento, y aunque pueda saber que hay más razas no las ubica como una realidad propia, porque están fuera de su realidad personal y cotidiana. Mi caso, no es ese. Soy una persona muy cosmopolita por mi etnia tan plural y tipo de vida; esto lo reflejo en la manera de expresarme pintado niños castaños, rubios, una pelirroja, un chino, un indio, un negrito. Lo cual hace de un tema muy socorrido y amado por los iconógrafos un icono muy personalizado y diferente a los demás, que habla tanto del mensaje de Jesús al igual que dice también quien soy yo.



289

Este ejemplo es ilustrativo para comprender lo que la fenomenología trata de determinar: la forma del contenido empírico²⁹⁰ y cómo se presenta en la conciencia lo que permanece de una experiencia. Lo trata de hacer a partir de la esencia de la experiencia, esto es, lo que hace ser a la experiencia misma desde la perspectiva del ser de las cosas, lo cual se explicaría con el ejemplo de mi icono como aquello que se fue sellando en mí durante mis experiencias en diferentes viajes y estancias que me pusieron en con otras culturas y enfrentar el descubrimiento de 'otros diferentes a mí' y a mi cultura pero con iguales necesidades humanas, ilusiones y problemas. Lo cual refiere a las emociones y experiencias que interioricé al descubrirlo, al igual que a las reflexiones que en mí suscitaron y que fueron modelando una manera de ser y de percibir el mundo, con lo que pude ir armando mis propios conceptos, fuera del conocimiento tipo académico, y más a partir de toda la información de vida que iba teniendo. Así, el ver un icono con un tema que me inspira, lo pienso y lo hago mío al personalizarlo, respetando siempre los cánones de la iconografía pero utilizando mi libertad. Eso hace a cada icono ser una pieza única en el mundo.

²⁸⁹ Icono en proceso de escritura realizado por la autora de esta tesis.

²⁹⁰ Cfr. Lawlord, *Op.cit.* p. 48.

A lo anterior añadiremos la puntualización de Jacques Derrida quien afirma que la “presencia siempre ha estado (en) la forma en la que (...) la diversidad del contenido se producirá”²⁹¹ esto es, a partir de horizontes concretos de percepción de su esencia, misma que no puede entenderse como presencia objetiva, tan sólo subjetiva. Esto sería así posiblemente en toda la creación y desde la teoría creacionista, que apoya la idea de que Dios está presente en todas las cosas que ha creado, por lo tanto contienen la esencia de Dios que le es necesaria para existir. Con respecto a los seres humanos contingentes, nuestra presencia es limitada en el mundo y nuestra esencia, que nos hace ser lo que somos, es igualmente limitada, diferente en cada persona y en cada momento, por lo tanto, no es perfecta ni trascendente como sería la esencia divina. Así que podemos afirmar que esencia y presencia no son la misma cosa; que la presencia contiene una esencia, y en cada esencia está también la de su creador. Hablar de esencia y presencia en este sentido, ésta última nos remite a la persona que tiene una descripción física, desde su forma exterior y una naturaleza interna, subjetiva, específica, los hombres tenemos como esencia la naturaleza humana por oposición a la naturaleza de Dios que es divina, hermosa, pura, perfecta, eterna. El gran misterio que nos fascina es saber que en Jesucristo encarnó en su naturaleza divina otra naturaleza, la humana, lo que se denomina unión hipostática. La presencia entonces involucra a la persona, al otro y a la alteridad.

Al igual, es hermoso descubrir que en el proceso de creación en la iconografía existe una hipóstasis, desde que un artista parte de la esencia de su experiencia para luego expresarla, todo inicia en la cuna de su conocimiento referido a algo que vio (un objeto exterior a él) pero al expresarlo involucra también aquello que sintió y experimentó al verlo; el resultado en el caso de un icono es una “Presencia celestial”²⁹² de la cual podemos decir que contiene también la esencia del artista como una hipóstasis de lo divino del Santo representado unido a lo humano del artista. Es la presencia de otro y de la alteridad, unidas. Así mismo se comprende, si consideramos que la inspiración puede venir como mencionó Ex 31,1-6 en tanto que un conocimiento plantado por Dios, como una gracia, como un don, y esto aunado a la fuerza creadora del artista combinada con sus experiencias personales, resulta en una destreza muy particular para realizar obras de arte que pueden alcanzar un estatus muy alto o incluso el de arte

²⁹¹ *Ibid.* p.51, “Presence has always been... the form in which...the diversity of content will be produced” (Traducción personal).

²⁹² Desde el campo de liturgias cristianas y algunas teologías de los sacramentos, la presencia contiene una parte abstracta como sería la presencia de Cristo en medio de los que se reúnen en su nombre, pero hay otra presencia más concreta en la celebración de la eucaristía al consagrar el pan y el vino que se convierte en cuerpo y sangre de Cristo. En lo personal me gusta pensar en la presencia usando la palabra hebrea antigua cielo, *shamáyím*, porque “*ím*” denota que la palabra sólo existe en plural mayéutico, al igual que ‘*elohím* que podría ser Dios (de dioses). Pero en el caso de cielo me gusta, porque me parece totalmente abarcadora de todo lo que hay. Me explico. Me da la idea de que es la única palabra que por la idea de su amplitud puede contener a Dios, lo cual significaría que el cielo es la morada de Dios, porque alude a lo más grande que puede existir para poder contener la grandeza de Dios y porque abarca todo el cosmos en el que somos sólo una pequeñísima parte. Sin embargo, a pesar de esa presencia tan abrumadora de la creación en la que Dios se manifiesta en cada cosa creada, no lo vemos. No lo escuchamos. No sentimos su presencia. No nos habla. No nos responde. En pocas palabras parece no estar, que es lo mismo a estar ausente. Así se percibe una ausencia, por la no presencia. Dicho esto, un icono se convierte entonces en una sí presencia del que visto así como dije arriba, está ausente. Pero que gracias a la Encarnación, Dios nos regaló el rostro del Santo. Del Santo de Dios que se re-presenta en la iconografía por intermediación del prototipo, como ya dijimos, con lo cual se hace presente una realidad inmaterial, una presencia objetiva de quien percibimos Ausente, pero que para los cristianos se convierte en la presencia de Dios vivo, encarnado en Jesús, quien al habernos mostrado un rostro, es describible, y hay una presencia que se puede ver, tocar, sentir. Una presencia que re-presenta la immanencia de la trascendencia.

sagrado. En el proceso de la iconografía cada artista inicia en un espacio completamente en blanco, vacío de todo contenido tal cual sería un recién nacido; luego comienza a hablar cuando le va dando forma y va expresando su pensamiento en un sentido contrario al que produjo el conocimiento que parte de un objeto material para entrar al mundo abstracto de las ideas. El pintar es un proceso contrario, la composición sale del microcosmos del pintor, de su mundo invisible y abstracto de las ideas, para plasmarse en la materia visible a todos y de nuevo la esencia invisible en la materia regresa al mundo interior, al microcosmos del creyente, del espectador, reproduciendo así, a otra escala, el círculo virtuoso del esquema cósmico del retorno.

Esta es una experiencia verdaderamente sublime para todo artista-pintor que el teólogo Hans Urs Von Balthazar lo expresa muy acertadamente al decir que “desde el punto de vista bíblico, eso significa que más se le da a un ser creado de encontrar profundamente la gloria de Dios, más también él desearía celebrar muy en alto esta gloria por encima de sí mismo y sobre todo lo creado”²⁹³. Desde mi propia experiencia, pintar un icono es una forma de experimentar la gloria, un gozo especial que en esos momentos me transporta a otro mundo en el que puedo olvidarme de lo que me rodea e incluso de mí misma. Poder hacerlo lo recibo como un don, como un regalo, como una gracia especial y única el poder vivir esta experiencia y poder revelar con mi trabajo parte del mundo simbólico y sagrado anhelado por los cristianos es un privilegio. Así como poder convertirlo, gracias a una teología de la imagen, en el arte de las artes cuando éste se eleva hacia la representación de algún aspecto del universo divinizado manifestando una presencia de la alteridad, sacramentando así lo invisible del misterio divino en una experiencia real, visible y material.

Conclusiones del Capítulo III.

En el recorrido histórico-teológico de esta investigación se puede constatar que la mayoría de las imágenes religiosas han tenido una función: invitar a vivir una experiencia de Dios. Los iconos se santificaron porque procuran esa relación con el amor de Dios tal y como lo entendemos, desde nuestra humanidad limitada, pues así fuimos creados y así somos amados “dice Evdokimov, la misma imperfección humana se vuelve inefablemente *bella*, ya que es una superación, verdadera transfiguración, el obstáculo se pone al servicio del Espíritu en una misteriosa conformidad con el destino secreto de un ser”²⁹⁴. El espíritu teológico nos lleva a la búsqueda de esos caminos, del destino que nos acerque de alguna manera más tangible a Dios, al misterio que es Dios. En este sentido, los iconos cumplen con ese papel, pues son un llamado a la contemplación, a la meditación, al encuentro con el Otro y con nosotros mismos, al encontrar la “intención” para nuestra vida que llamamos destino, para lo que fuimos creados. Esos momentos de encuentro, frente a un icono, son una fuente de paz y equilibrio en la vida. Un equilibrio entre mente y cuerpo, entre espíritu y materia, entre sueños y realidad.

Los Iconos venerados en la tradición ortodoxa representan la Verdad, en ella reside su belleza y la belleza del hombre creado a imagen de su Creador; creado así “también es creador, artista y poeta. Una teurgia poética y doxológica condiciona y da forma a una

²⁹³ Von Balthazar, *La gloire*,... p.14, « Du point de vue biblique, cela signifie que plus il es donne à une être créé de rencontrer profondément la gloire de Dieu, plus aussi il voudrait célébrer bien haut cette gloire au-dessus de lui-même et de tout le créé » (Traducción personal).

²⁹⁴ Balderas, *Op. cit.* p. 202.

teología viva en la Iglesia ortodoxa²⁹⁵ que por medio del respeto a sus cánones y el apego al modelo establecido desde la antigüedad, puede hacerse presente hasta nuestros días, con todo su valor y belleza. Y no sólo como arte promoviendo una serie de experiencias místicas y emociones inagotables, sino que se ancla en su carácter sagrado, al ser considerado reflejo fiel de la imagen del Invisible que se hizo visible por amor a los hombres, para que estos últimos recibieran el mensaje central en el mundo ortodoxo, acerca del destino último de la humanidad: la deificación del género humano. Este valor lo representa el icono de la Santísima Virgen quien es el primer ser humano deificado; cada icono, en su esencia, es portador de santidad y un recordatorio de este mensaje, convirtiéndose en un símbolo religioso poderoso, que apunta a la divinidad y que está dogmática y teológicamente sustentado; y que por el poder del símbolo, que analizamos en este capítulo, el icono confirió identidad a miles de cristianos que separó definitivamente los caminos hacia la divinidad señalados por la religión judía en la que estaba anclado en cristianismo. La aceptación de la Encarnación y de su representación en un icono, se enriqueció todo el cristianismo, la teología y el arte, marcando así sus diferencias con su pasado y con las demás creencias religiosas. Por eso, no aceptar la presencia como la esencia en un icono equivale a negar la Palabra; es negar la Encarnación.

Lo anterior es en síntesis, el soporte teológico del arte de la iconografía ortodoxa, cuya historia se expuso en el capítulo uno para poner en contexto el trabajo de éste capítulo. Así mismo fue de gran beneficio contar con el apoyo de la fenomenología para complementar este trabajo, teniendo acceso a herramientas conceptuales que permiten describir el tipo vivencias con lo Inefable, de una manera espontánea y neutral tal y como lo indica el método fenomenológico, ya que de hecho, desde la postura del artista en el arte del icono, las experiencias que vive son tan íntimas que es difícil darles una forma bien sustentada para poder compartirlas.

El intercambio que tuve en el Instituto Católico de París y ahí haber encontrado la maestría en su Facultad de Teología del Arte, me hizo comprender esta realidad más profundamente y le dio a mi experiencia una dirección más sólida. Comprendí el valor del arte, el gran valor de la expresión humana como medio del que Dios puede servirse para acercarnos a él, para revelarnos Su intención para con nosotros, la cual puede estar muy alejada del arte en sí pero es un medio para poder descubrirla, porque la dimensión estética en el arte también posee un sentido espiritual, que puede presentarse tanto en la exterioridad de la creación como en la interioridad del ser humano cuando un pensamiento abstracto puede volverse tangible, comprensible y capaz de llevarnos hacia una reflexión, en una experiencia con el Otro, en un acercamiento a la belleza de la Verdad, que logra una trasfiguración de la persona cuando toca al Invisible por medio de lo visible.

²⁹⁵ *Idem.*

CONCLUSIONES

“En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios... La Palabra era la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo” (Jn 1: 1, 9) y por medio de la palabra hablada y después escrita, los hombres desde la muy lejana antigüedad se hicieron imágenes de Dios. Se presentía hace miles de años que Dios podía reducirse a los límites del logos para poder llegar así a nuestra realidad y comprensión humanas. Sin embargo, cuando el logos se agota es porque podemos intuir que hay algo tan grande e indecible que se acerca más a la divinidad y que va mucho más allá de aquello que podemos pensar y decir. Evocando el pensamiento de Jankélevitch (Vladimir) diremos que el arte nos lleva a la experiencia infinita de lo inefable donde el logos se agota en lo indecible de la inmensidad del sentimiento espiritual humano así como en el infinitesimal microcosmos de su intimidad.²⁹⁶ Es en el horizonte del microcosmos de la intimidad que la teología y el arte se hermanan y pueden empezar a hablar de Dios rescatando la Palabra presente en el corazón de los hombres desde hace miles de años heredada a los cristianos en el Antiguo Testamento, actualizándola con la Palabra hecha carne y presentándola con su rostro humano gracias al recurso artístico de la pintura.

A partir de este estudio fue posible hacer una aproximación al origen de las imágenes sagradas del cristianismo en Bizancio. Vimos como fue que la religión cristiana de ser perseguida, pasó a ser una religión de Estado en Bizancio, en donde el Emperador y su aparato político controlaron cada espacio de poder político y religioso en el Imperio durante la Edad Media; costumbre que duraría hasta bien entrado el Renacimiento en los Imperios Occidentales. Durante la conformación del nuevo Imperio Romano en Oriente el cristianismo era una religión nueva, naciente de un escándalo social y humano, con poca estructura y sin poder. Este último vendría a partir de la declaración de fe de Constantino al hacerse emperador y abrazar el cristianismo como su religión lo cual la elevó al estatus de religión del Imperio, mismo que destinó una gran cantidad de recursos humanos y económicos para consolidarla, dándole una estructura sólida en todos aspectos y enriqueciéndola en todo, en donde el arte hallaría un lugar privilegiado.

Así mismo, podemos decir que las grandes mentes de esa época, herederas del más alto nivel del pensamiento Griego y Romano así como de su realeza, formaban parte de la corte bizantina. Esas mentes brillantes aportaron el valor de su intelecto, de sus conocimientos, de su buen gusto y afición por el arte, lo cual, aunado a valores humanos que de la antigüedad se mezclaron con la nueva religión, crearon un anclaje tan profundo en el Imperio Romano de Oriente que sentaría la base para el desarrollo de una cultura cuyo poder en Oriente e influencia hacia Occidente duraría más de mil años. Esta cultura bizantina con sus valores religiosos y humanos son los cimientos en los que se modeló la cultura occidental, de la que hoy somos herederos tanto en Europa Occidental como en los territorios de América, África y Oceanía que ellos colonizaron. En ese contexto nació el arte del icono bizantino, no sólo como una expresión pictórica más, sino que se elevó al siguiente nivel al haberla sustentado teológicamente por primera y única vez en el mundo del arte pictórico, basando su presencia en el testimonio en la Verdad de la Palabra escrita y luego encarnada. El icono se purificó, se pulió en cada arista de su presencia y de su esencia, después de salir victorioso como vimos, después de más de un siglo de persecuciones convirtiéndose así en un símbolo

²⁹⁶ Citado por Dr. André Dupeix, *Curso de Teología del Arte*, ICP, Institut de Théologie des Arts, Paris, 2011.

del cristianismo triunfante, que dio y sigue dando identidad a millones de cristianos ortodoxos hasta hoy.

También vimos como la teología y la técnica hicieron de los iconos una “presencia intencional” en la que la inmanencia del Dios trascendente motiva una relación espiritual profunda, lograda por una composición espacial de dibujos estilizados que muestran imágenes hieráticas, despojadas de lo mundano o superfluo. Sus fondos lisos hablan con solemnidad; sus adornos equilibrados y simples muestran el ascetismo del espíritu que sólo se goza en Dios; sus composiciones con movimientos graciosos de personajes o en pliegues de ropas, invitan a integrar nuestro espíritu en ese movimiento hacia Dios; una serie de actitudes armoniosas de los santos y demás motivos que los rodean, se diseñaron con el fin de no distrajeran al creyente del contenido teológico del icono ni que desviaran de su mensaje anclado en el dogma y en la tradición de la Iglesia. Nada que ostentaran valores ajenos al ámbito espiritual cristiano se incluyó en un icono, sino que cada icono posee un ambiente propio y propicio a sí mismo y a su mensaje. Cada icono habla desde la humildad del santo que ahí se representa con su parecido al Santo de Dios. Y eso ha sido suficiente para jalar al espíritu cristiano y transportarlo a otra dimensión en la que puede establecerse una relación yo-Tú, con el Tú trascendente. Es entonces que puede iniciarse un proceso de transfiguración a la que todo cristiano estamos llamados y a gozar de la presencia de Dios desde nuestra propia realidad.

Lo anterior no se comprendería fácilmente sin una teoría que estudie la manera en la que se produce el conocimiento y las experiencias que motivan el comportamiento humano otorgándole una intencionalidad que subyace en toda decisión que se toma al ir hacia un sentido u otro. Este andamiaje teórico nos ha permitido circular entre los diferentes temas y capítulos de este trabajo, vinculando historia y técnica, filosofía y teología, con el proceso creativo regalado por Dios a los artistas, dando razones fenomenológicas y teológicas que dan cuerpo y unidad a este trabajo. En este sentido resultó ser muy útil la propuesta del filósofo Jean-Luc Marion para ampliar y profundizar en este tema del pasado cristiano desde una visión actual, en la comprensión del trabajo del artista en el arte del icono. Porque esta propuesta trata de indagar desde el corazón de la experiencia, aquello que es la esencia misma de la experiencia, es decir, rescata las emociones y vivencias que causaron una huella indeleble en la mente del artista, que le motivan posteriormente a darle un sentido a su trabajo y posiblemente a su vida como fue mi en caso.

Bien se dice que a Dios no se le estudia y creo que tampoco se le enseña. A Dios primero se le siente, se le vive y convive, y después se le conoce, se le comprende, se le aprehende y ¿qué mejor para suscitar esta experiencia en personas de espíritu sensible, que la presencia intencional en un icono? Una vez que se comprende y se busca esta primera experiencia, se convierte en un manantial inagotable de sentido, de energía, de luz, de admiración, de emoción, siempre renovado al infinito vía el camino que ahí se descubrió que conduce a esta fuente de goce y de placer. Es así también que vive esta experiencia el artista de lo sagrado, goza, disfruta, se entrega cuando por medio de su arte toca lo sagrado y lo convierte en una oración. En esta dimensión se llega en un instante a un momento de éxtasis, a una experiencia indecible, cuando teniendo la mente en blanco al igual que un lienzo vacío, en ese vacío experimenta la grandeza de Dios. Y es entonces que el pincel pinta sólo; la técnica actúa y hace su trabajo; y el artista no es más que un humilde instrumento al servicio de Dios y de los demás.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Realizar este trabajo fue para mí un compromiso obligado conmigo misma, es un testimonio de vida que une mis recuerdos con mi conocimiento, mis emociones con mis aptitudes, mi trabajo con mis gustos. Hace muchos años el arte me reveló una Intención que empató con la mía y modificó mi vida, la encausó y le dio sentido; y lo he vivido intensamente en cada aspecto. Fue hermoso lanzar mi pequeño velero a la inmensidad del océano del misterio de Dios, ahondar en sus razones e ir hallando respuestas; ha sido un camino largo. Pero al día de hoy, es halagador reafirmar mis aptitudes y respaldarlas en conocimiento. Pero es aún más comprometedor el haber elevado mi espíritu a un mayor nivel de comprensión. Por eso espero contribuir, aunque sea con mi granito de arena, al conocimiento del tesoro escondido que guardan desde hace tanto tiempo los cristianos de Oriente. Ese tesoro es patrimonio nuestro, de nuestra Iglesia, de nuestro pasado. Espero que quienes comprendan el mensaje encriptado en ese lenguaje pictórico, comprendan que es un lugar en donde brota un manantial de gracia de la divinidad para todos los hombres y mujeres del mundo cristiano. Es necesario revalorar el pensamiento de los Padres que nos dieron Iglesia, dogma y tradición; revalorar la sangre de los mártires que dieron su vida defendiendo nuestro Rostro bendito, el rostro de Cristo y de su Madre, purificando así estas santas imágenes que son un lugar de oración, de encuentro, de santidad, de intimidad con lo divino. Es una presencia que nos envuelve en lo inefable del Otro deseado que anhelamos encontrar en el más allá, pero que aquí y ahora, podemos experimentar un goce espiritual, antesala del goce eterno, reconociendo al icono como un "Sagrario de la Presencia intencional de Dios" que se ha regalado a nuestra vida para ayudarnos a vivir en su verdad.

ANEXOS

Anexo 1.

Carta de Plinio al Emperador Trajano²⁹⁷

Plinio el Joven, fue sobrino e hijo adoptivo del Enciclopedista Plinio el Anciano. Fue abogado, buen orador y hombre político. Fue un hombre honesto y culto. El Emperador Trajano lo designó Delegado en Betania. Plinio publicó su correspondencia con el emperador, concerniente al trato de los cristianos, así como la respuesta del emperador. Pide entre otras cosas, consejo para el juicio de los cristianos, así como las razones de los actos que deberían ser castigados. Pero lo que nos interesa en este caso, es ver el resumen de las confesiones que hace sintéticamente, acerca de las actividades y compromisos que hacen los cristianos en sus reuniones. Veamos.

“... se reúnen (los cristianos) un día fijo, antes del amanecer, cantan un himno a Cristo, en tanto que su Dios, se comprometen en un sermón, a no perpetrar algún crimen, ni robo, ni adulterio, a no faltar a su palabra, a no negar un préstamo y a liquidarlo cuando se les demande hacerlo. Después de una comidita ordinaria e inocente, se retiran...”

Este párrafo resalta de una manera simple, pero muy elocuente, la importancia de la moral cristiana, que desde entonces, se comenzó ya a difundir. Su alto nivel de humanización y de afinación de la conciencia personal que logró pudo sentar las bases de una nueva cultura que modeló el oriente y occidente Cristianos durante todos los siglos venideros, imponiéndose como el modo de vida en la cultura Europea y en el Medio Oriente cristianizado.

²⁹⁷ <http://arquehistoria.com/plinio-el-joven-el-torquemada-de-los-primeros-cristianos-6997>

Anexo 2.

Extraits de la lette apocryphe de Grégoire le Grand à l'ermite Secundinus

"Il nous plaît beaucoup que vous nous demandiez des images, puisque vous cherchez avec tout votre cœur et avec une ardeur extrême Celui dont vous désirez contempler l'image, afin que, lorsque vous voyez une image de sa Personne, votre âme, ainsi accoutumée à cette vision corporelle quotidienne, brûle d'amour pour celui dont vous désirez voir l'image. Il n'y a nul mal à vouloir montrer l'invisible au moyen du visible"²⁹⁸

"Je sais cependant, que vous ne vous adressez pas à l'image de notre Sauveur comme si vous adoriez Dieu, mais que votre âme s'enflamme au souvenir du Fils de Dieu en son amour dont vous désirez contempler l'image. Et nous ne devons pas nous agenouiller devant elle comme devant une divinité, mais nous devons adorer celui que notre souvenir au moyen de l'image, nous représente, comme naissant, comme souffrant ou comme siégeant sur le trône. Et, en nous ramenant au souvenir du Fils de Dieu, l'image comme l'écriture, ravit notre esprit avec la Résurrection ou le caresse avec la Passion". (Ep IX, 52, PL, 77 col. 990 sv)

²⁹⁸ Extraits de la lette apocryphe de Grégoire le Grand à l'ermite Secundinus, ICP, catedra Paris 2011.

Anexo 3.

Lettre du Pape Jean-Paul II aux Artistes²⁹⁹ (1999)

À tous ceux qui, avec un dévouement passionné,
cherchent de nouvelles «épiphanies» de la beauté
pour en faire don au monde dans la création
artistique.

«Dieu vit tout ce qu'il avait fait : cela était très bon» (Gn 1, 31).

L'artiste, image de Dieu Créateur

1. Personne mieux que vous artistes, géniaux constructeurs de beauté, ne peut avoir l'intuition de quelque chose du pathos avec lequel Dieu, à l'aube de la création, a regardé l'œuvre de ses mains. Un nombre infini de fois, une vibration de ce sentiment s'est réfléchi dans les regards avec lesquels, comme les artistes de tous les temps, fascinés et pleins d'admiration devant le pouvoir mystérieux des sons et des paroles, des couleurs et des formes, vous avez contemplé l'œuvre de votre inspiration, y percevant comme l'écho du mystère de la création, auquel Dieu, seul créateur de toutes choses, a voulu en quelque sorte vous associer.

Pour cette raison, il m'a semblé qu'il n'y avait pas de paroles plus appropriées que celles de la Genèse pour commencer la lettre que je vous adresse, à vous auxquels je me sens lié par des expériences qui remontent très loin dans le temps et qui ont marqué ma vie de façon indélébile. Par cet écrit, j'entends emprunter le chemin du dialogue fécond de l'Église avec les artistes qui, en deux mille ans d'histoire, ne s'est jamais interrompu et qui s'annonce encore riche d'avenir au seuil du troisième millénaire.

fonctionnels, mais qui s'enracine aussi bien dans l'essence même de l'expérience religieuse que dans celle de la création artistique. La première page de la Bible nous présente Dieu quasiment comme le modèle exemplaire de toute personne qui crée une œuvre : dans l'homme artisan se reflète son image de Créateur. Cette relation est évoquée avec une évidence particulière dans la langue polonaise, grâce à la proximité lexicale entre les mots *stwórca* (créateur) et *twórca* (artisan).

Quelle est la différence entre «créateur» et «artisan» ? Celui qui crée donne l'être même, il tire quelque chose de rien - *ex nihilo sui et subiecti*, dit-on en latin -, et cela, au sens strict, est une façon de procéder propre au seul Tout-Puissant. À l'inverse, l'artisan utilise quelque chose qui existe déjà et il lui donne forme et signification. Cette façon d'agir est propre à l'homme en tant qu'image de Dieu. Après avoir dit, en effet, que Dieu créa l'homme et la femme «à son image» (cf. Gn 1, 27), la Bible ajoute qu'il leur confia la charge de dominer la terre (cf. Gn 1, 28). Ce fut le dernier jour de la création (cf. Gn 1, 28-31). Les jours précédents, scandant presque le rythme de l'évolution cosmique, le Seigneur avait créé l'univers. À la fin, il créa l'homme, résultat le plus noble de son

²⁹⁹ Copyright © Libreria Editrice Vaticana.

projet, auquel il soumit le monde visible, comme un immense champ où il pourra exprimer sa capacité inventive.

Dieu a donc appelé l'homme à l'existence en lui transmettant la tâche d'être artisan. Dans la «création artistique», l'homme se révèle plus que jamais «image de Dieu», et il réalise cette tâche avant tout en modelant la merveilleuse «matière» de son humanité, et aussi en exerçant une domination créatrice sur l'univers qui l'entoure. L'Artiste divin, avec une complaisance affectueuse, transmet une étincelle de sa sagesse transcendante à l'artiste humain, l'appelant à partager sa puissance créatrice. Il s'agit évidemment d'une participation qui laisse intacte la distance infinie entre le Créateur et la créature, comme le soulignait le Cardinal Nicolas de Cues : «L'art de créer qu'atteindra une âme bienheureuse n'est point cet art par essence qui est Dieu, mais bien de cet art une communication et une participation(1).

C'est pourquoi plus l'artiste est conscient du «don» qu'il possède, plus il est incité à se regarder lui-même, ainsi que tout le créé, avec des yeux capables de contempler et de remercier, en élevant vers Dieu son hymne de louange. C'est seulement ainsi qu'il peut se comprendre lui-même en profondeur, et comprendre sa vocation et sa mission.

La vocation spéciale de l'artiste

2. Tous ne sont pas appelés à être artistes au sens spécifique du terme. Toutefois, selon l'expression de la Genèse, la tâche d'être artisan de sa propre vie est confiée à tout homme : en un certain sens, il doit en faire une œuvre d'art, un chef-d'œuvre.

Il est important de saisir la distinction, mais aussi le lien, entre ces deux versants de l'activité humaine. La distinction est évidente. Une chose, en effet, est la disposition grâce à laquelle l'être humain est l'auteur de ses propres actes et est responsable de leur valeur morale; autre chose est la disposition par laquelle il est artiste, c'est-à-dire qu'il sait agir selon les exigences de l'art, en accueillant avec fidélité ses principes spécifiques(2). C'est pourquoi l'artiste est capable de produire des objets, mais cela, en soi, ne dit encore rien de ses dispositions morales. Ici, en effet, il ne s'agit pas de se modeler soi-même, de former sa propre personnalité, mais seulement de faire fructifier ses capacités créatives, donnant une forme esthétique aux idées conçues par la pensée.

En réalité, il s'agit d'un dialogue qui non seulement est dû aux circonstances historiques ou à des motifs

Mais si la distinction est fondamentale, la relation entre ces deux dispositions, morale et artistique, n'est pas moins importante. Elles se conditionnent profondément l'une l'autre. En modelant une œuvre, l'artiste s'exprime de fait lui-même à tel point que sa production constitue un reflet particulier de son être, de ce qu'il est et du comment il est. On en trouve d'innombrables confirmations dans l'histoire de l'humanité. En effet, quand l'artiste façonne un chef-d'œuvre, non seulement il donne vie à son œuvre, mais à travers elle, en un certain sens, il dévoile aussi sa propre personnalité. Dans l'art, il trouve une dimension nouvelle et un extraordinaire moyen d'expression pour sa croissance spirituelle. À travers les œuvres qu'il réalise, l'artiste parle et communique avec les autres. L'histoire de l'art n'est donc pas seulement une histoire des œuvres, elle est aussi une histoire des hommes. Les œuvres d'art parlent de leurs auteurs, elles

introduisent à la connaissance du plus profond de leur être et elles révèlent la contribution originale qu'ils ont apportée à l'histoire de la culture.

La vocation artistique au service de la beauté

3. Un poète polonais connu, Cyprian Norwid, écrit : «La beauté est pour susciter l'enthousiasme dans le travail, / le travail est pour renaître(3).

Le thème de la beauté est particulièrement approprié pour un discours sur l'art. Il a déjà affleuré quand j'ai souligné le regard satisfait de Dieu devant la création. En remarquant que ce qu'il avait créé était bon, Dieu vit aussi que c'était beau(4). Le rapport entre bon et beau suscite des réflexions stimulantes. La beauté est en un certain sens l'expression visible du bien, de même que le bien est la condition métaphysique du beau. Les Grecs l'avaient bien compris, eux qui, en fusionnant ensemble les deux concepts, forgèrent une locution qui les comprend toutes les deux : «kalokagathía», c'est-à-dire «beauté-bonté». Platon écrit à ce sujet : «La vertu propre du Bien est venue se réfugier dans la nature du Beau(5).

C'est en vivant et en agissant que l'homme établit ses relations avec l'être, avec la vérité et avec le bien. L'artiste vit une relation particulière avec la beauté. En un sens très juste, on peut dire que la beauté est la vocation à laquelle le Créateur l'a appelé par le don du «talent artistique». Et ce talent aussi est assurément à faire fructifier, dans la logique de la parabole évangélique des talents (cf. Mt 25, 14-30).

Nous touchons ici un point essentiel. Celui qui perçoit en lui-même cette sorte d'étincelle divine qu'est la vocation artistique - de poète, d'écrivain, de peintre, de sculpteur, d'architecte, de musicien, d'acteur... - perçoit en même temps le devoir de ne pas gaspiller ce talent, mais de le développer pour le mettre au service du prochain et de toute l'humanité.

L'artiste et le bien commun

4. La société, en effet, a besoin d'artistes, comme elle a besoin de scientifiques, de techniciens, d'ouvriers, de personnes de toutes professions, de témoins de la foi, de maîtres, de pères et de mères, qui garantissent la croissance de la personne et le développement de la communauté à travers cette très haute forme de l'art qu'est «l'art de l'éducation». Dans le vaste panorama culturel de chaque nation, les artistes ont leur place spécifique. Lorsque précisément, dans la réalisation d'œuvres vraiment valables et belles, ils obéissent à leur inspiration, non seulement ils enrichissent le patrimoine culturel de chaque nation et de l'humanité entière, mais ils rendent aussi un service social qualifié au profit du bien commun.

Tout en déterminant le cadre de son service, la vocation différente de chaque artiste fait apparaître les devoirs qu'il doit assumer, le dur travail auquel il doit se soumettre, la responsabilité qu'il doit affronter. Un artiste conscient de tout cela sait aussi qu'il doit travailler sans se laisser dominer par la recherche d'une vaine gloire ou par la frénésie d'une popularité facile, et encore moins par le calcul d'un possible profit personnel. Il y a donc une éthique, et même une «spiritualité», du service artistique, qui, à sa manière, contribue à la vie et à la renaissance d'un peuple. C'est justement à cela que semble

vouloir faire allusion Cyprien Norwid quand il affirme : «La beauté est pour susciter l'enthousiasme dans le travail, / le travail est pour renaître».

L'art face au mystère du Verbe incarné

5. La Loi de l'Ancien Testament interdit explicitement de représenter Dieu invisible et inexprimable à l'aide d'«une image taillée ou fondue» (Dt 27, 15), car Dieu transcende toute représentation matérielle : «Je suis celui qui est» (Ex 3, 14). Toutefois, le Fils de Dieu en personne s'est rendu visible dans le mystère de l'Incarnation : «Quand vint la plénitude des temps, Dieu envoya son Fils, né d'une femme» (Ga 4, 4). Dieu s'est fait homme en Jésus Christ, qui est devenu ainsi «le centre par rapport auquel il faut se situer pour pouvoir comprendre l'énigme de l'existence humaine, du monde créé et de Dieu lui-même(6).

Cette manifestation fondamentale du «Dieu-Mystère» constitue un encouragement et un défi pour les chrétiens, entre autres dans le domaine de la création artistique. Il en est sorti une floraison de beauté qui a tiré sa sève précisément de là, du mystère de l'Incarnation. En se faisant homme, en effet, le Fils de Dieu a introduit dans l'histoire de l'humanité toute la richesse évangélique de la vérité et du bien, et, en elle, a révélé aussi une nouvelle dimension de la beauté : le message évangélique en est totalement rempli.

La Sainte Écriture est devenue ainsi une sorte d'«immense vocabulaire» (P. Claudel) et d'«atlas iconographique» (M. Chagall), où la culture et l'art chrétien ont puisé. L'Ancien Testament lui-même, interprété à la lumière du Nouveau, s'est avéré source inépuisable d'inspiration. À partir des récits de la création, du péché, du déluge, du cycle des Patriarches, des événements de l'Exode, jusqu'à tant d'autres épisodes et personnages de l'histoire du salut, le texte biblique a enflammé l'imagination de peintres, de poètes, de musiciens, d'auteurs de théâtre et de cinéma. Une figure comme celle de Job, pour prendre un exemple, avec sa problématique brûlante et toujours actuelle de la souffrance, continue à susciter à la fois l'intérêt philosophique et l'intérêt littéraire et artistique. Et que dire du Nouveau Testament ? De la Nativité au Golgotha, de la Transfiguration à la Résurrection, des miracles aux enseignements du Christ, jusqu'aux événements rapportés par les Actes des Apôtres ou entrevus par l'Apocalypse dans une perspective eschatologique, d'innombrables fois la parole biblique s'est faite image, musique, poésie, évoquant par le langage de l'art le mystère du «Verbe fait chair».

Dans l'histoire de la culture, tout cela constitue un vaste chapitre de foi et de beauté. Ce sont surtout les croyants qui en ont bénéficié pour leur expérience de prière et de vie. Pour beaucoup d'entre eux, en des époques de faible alphabétisation, les expressions imagées de la Bible constituèrent même des moyens catéchétiques concrets(7). Mais pour tous, croyants et non-croyants, les réalisations artistiques inspirées par l'Écriture demeurent un reflet du mystère insondable qui enveloppe et habite le monde.

Entre l'Évangile et l'art, une alliance féconde

6. En effet, chaque intuition artistique authentique va au-delà de ce que perçoivent les sens et, en pénétrant la réalité, elle s'efforce d'en interpréter le mystère caché. Elle jaillit du plus profond de l'âme humaine, là où l'aspiration à donner un sens à sa vie s'accompagne de la perception fugace de la beauté et de la mystérieuse unité des choses. C'est une expérience partagée par tous les artistes que celle de l'écart

irrémediable qui existe entre l'œuvre de leurs mains, quelque réussie qu'elle soit, et la perfection fulgurante de la beauté perçue dans la ferveur du moment créateur : ce qu'ils réussissent à exprimer dans ce qu'ils peignent, ce qu'ils sculptent, ce qu'ils créent, n'est qu'une lueur de la splendeur qui leur a traversé l'esprit pendant quelques instants.

Le croyant ne s'en étonne pas : il sait que s'est ouvert devant lui pour un instant cet abîme de lumière qui a en Dieu sa source originare. Faut-il s'étonner si l'esprit en reste comme écrasé au point de ne savoir s'exprimer que par des balbutiements ? Nul n'est plus prêt que le véritable artiste à reconnaître ses limites et à faire siennes les paroles de l'Apôtre Paul, selon lequel Dieu «n'habite pas dans des temples faits de mains d'homme», de même que «nous ne devons pas penser que la divinité soit semblable à de l'or, de l'argent ou de la pierre, travaillés par l'art et le génie de l'homme» (Ac 17, 24. 29). Si déjà la réalité profonde des choses se tient toujours «au-delà» des capacités de pénétration humaine, combien plus Dieu dans les profondeurs de son mystère insondable !

La connaissance de foi est d'une tout autre nature : elle suppose une rencontre personnelle avec Dieu en Jésus Christ. Toutefois, cette connaissance peut, elle aussi, tirer avantage de l'intuition artistique. Les œuvres de Fra Angelico, par exemple, sont un modèle éloquent d'une contemplation esthétique qui est sublimée dans la foi. Non moins significative est à ce sujet la lauda extatique, que saint François d'Assise reprend deux fois dans la chartula rédigée après avoir reçu sur le mont de l'Alverne les stigmates du Christ : «Tu es beauté... Tu es beauté !(8). Saint Bonaventure commente : «Il contemplait dans les belles choses le Très Beau et, en suivant les traces imprimées dans les créatures, il poursuivait partout le Bien-Aim(9).

Une approche semblable se rencontre dans la spiritualité orientale, où le Christ est qualifié de «Très Beau en beauté plus que tous les mortels(10). Macaire le Grand commente ainsi la beauté transfigurante et libératrice du Ressuscité : «L'âme qui a été pleinement illuminée par la beauté indicible de la gloire lumineuse du visage du Christ, est remplie du Saint Esprit,... n'est qu'œil, que lumière, que visage(11).

Toute forme authentique d'art est, à sa manière, une voie d'accès à la réalité la plus profonde de l'homme et du monde. Comme telle, elle constitue une approche très valable de l'horizon de la foi, dans laquelle l'existence humaine trouve sa pleine interprétation. Voilà pourquoi la plénitude évangélique de la vérité ne pouvait pas ne pas susciter dès le commencement l'intérêt des artistes, sensibles par nature à toutes les manifestations de la beauté intime de la réalité.

Les origines

7. L'art que le christianisme rencontra à ses origines était le fruit mûr du monde classique, il en exprimait les canons esthétiques et en même temps il en véhiculait les valeurs. La foi imposait aux chrétiens, dans le domaine de l'art comme dans celui de la vie et de la pensée, un discernement qui ne permettait pas la réception automatique de ce patrimoine. L'art d'inspiration chrétienne commença ainsi en sourdine, étroitement lié au besoin qu'avaient les croyants d'élaborer des signes pour exprimer, à partir de l'Écriture, les mystères de la foi, et en même temps un «code symbolique», à travers lequel ils pourraient se reconnaître et s'identifier, spécialement dans les temps difficiles des persécutions. Qui ne se souvient de ces symboles qui furent aussi les premières

esquisses d'un art pictural et plastique ? Le poisson, les pains, le pasteur, évoquaient le mystère en devenant, presque insensiblement, les ébauches d'un art nouveau.

Quand, par l'édit de Constantin, il fut accordé aux chrétiens de s'exprimer en pleine liberté, l'art devint un canal privilégié de manifestation de la foi. En divers lieux commencèrent à fleurir des basiliques majestueuses dans lesquelles les canons architectoniques du paganisme ancien étaient repris et en même temps soumis aux exigences du nouveau culte. Comment ne pas rappeler au moins l'ancienne Basilique Saint-Pierre et celle de Saint Jean de Latran, construites aux frais de Constantin lui-même ? Ou, pour les splendeurs de l'art byzantin, la Haghia Sophia de Constantinople, voulue par Justinien ?

Alors que l'architecture dessinait l'espace sacré, le besoin de contempler le mystère et de le proposer de façon immédiate aux gens simples conduisit progressivement aux premières expressions de l'art pictural et sculptural. En même temps apparurent les premières esquisses d'un art de la parole et du son; et si Augustin, parmi les nombreux thèmes de ses œuvres, incluait un *De musica*, Hilaire, Ambroise, Prudence, Éphrem le Syrien, Grégoire de Nazianze, Paulin de Nole, pour ne citer que quelques noms, se faisaient les promoteurs d'une poésie chrétienne qui atteint souvent une haute valeur non seulement théologique mais aussi littéraire. Leur programme poétique mettait en relief des formes héritées des classiques, mais il puisait à la pure sève de l'Évangile, comme le déclarait à juste titre le saint poète de Nole : «Notre unique art est la foi et le Christ est notre chant(12). Quelque temps plus tard, Grégoire le Grand, pour sa part, avec la compilation de l'*Antiphonarium*, posait les prémisses du développement organique de la musique sacrée si originale qui a pris son nom. Par ses modulations inspirées, le chant grégorien deviendra au cours des siècles l'expression mélodique typique de la foi de l'Église durant la célébration liturgique des Mystères sacrés. Le «beau» se conjugait ainsi avec le «vrai», afin qu'à travers les chemins de l'art les esprits soient transportés de ce qui est sensible à l'éternel.

Les moments difficiles ne manquèrent pas tout au long de ce chemin. Précisément à propos de la représentation du mystère chrétien, la période antique connut une controverse très dure, qui passa dans l'histoire sous le nom de «querelle iconoclaste». Les images sacrées, qui s'étaient largement répandues dans la dévotion populaire, furent l'objet d'une violente contestation. Le Concile célébré à Nicée en 787 fut un événement historique, non seulement du point de vue de la foi mais aussi pour la culture, en décidant la licéité des images et du culte qui les entourent. Pour régler la controverse, les Évêques firent appel à un argument décisif : le mystère de l'Incarnation. Si le Fils de Dieu est entré dans le monde des réalités visibles, en jetant par son humanité un pont entre le visible et l'invisible, il est loisible de penser, de manière analogue, qu'une représentation du mystère peut être employée, dans la logique des signes, comme une évocation sensible du mystère. L'icône n'est pas vénérée pour elle-même, mais elle renvoie au sujet qu'elle représente(13).

Le Moyen Âge

8. On fut témoin, au cours des siècles suivants, d'un grand développement de l'art chrétien. En Orient, l'art de l'icône continua à fleurir. Cet art reste lié à des canons théologiques et esthétiques précis, et il est sous-tendu par la conviction que, en un certain sens, l'icône est un sacrement: en effet, d'une manière analogue à ce qui se

réalise dans les sacrements, elle rend présent le mystère de l'Incarnation dans l'un ou l'autre de ses aspects. C'est précisément pour cela que la beauté de l'icône peut surtout être appréciée à l'intérieur d'une église avec les lampes qui brûlent et jettent dans la pénombre d'infinis reflets de lumière. Pavel Florenski écrit à ce propos: «L'or, barbare, lourd, futile dans l'éclat du plein jour, se ravive sous la lueur vacillante d'une lampe ou d'une bougie, car il brille alors de myriades d'étincelles qui jettent leurs feux ici ou là et font pressentir d'autres lumières, non terrestres, qui remplissent l'espace céleste» (14).

En Occident, les artistes partent de points de vue extrêmement variés, en fonction des convictions de fond présentes dans le milieu culturel de leur temps. Le patrimoine artistique s'est enrichi au cours des siècles et compte une abondante éclosion d'œuvres d'art sacré qui témoignent d'une haute inspiration et remplissent d'admiration même l'observateur d'aujourd'hui. Les grands édifices du culte demeurent au premier plan; leur caractère fonctionnel se marie toujours au génie, et celui-ci se laisse inspirer par le sens de la beauté et l'intuition du mystère. Il en est résulté des styles bien connus dans l'histoire de l'art. La force et la simplicité de l'art roman, exprimées dans les cathédrales et les abbayes, se développeront graduellement, donnant les formes élancées et les splendeurs du gothique. Derrière ces formes, il n'y a pas seulement le génie d'un artiste, mais l'âme d'un peuple. Dans les jeux d'ombre et de lumière, dans les formes tour à tour puissantes et élancées, interviennent, certes, des considérations de technique structurale, mais aussi des tensions propres à l'expérience de Dieu, mystère qui suscite «crainte» et «fascination». Comment résumer en quelques traits, et pour les diverses formes de l'art, la puissance créatrice des longs siècles du Moyen Âge chrétien ? Une culture entière, tout en restant dans les limites toujours présentes de l'humain, s'était imprégnée de l'Évangile et, là où la pensée théologique aboutissait à la Somme de saint Thomas, l'art des églises poussait la matière à se plier à une attitude d'adoration du mystère, tandis qu'un poète admirable comme Dante Alighieri pouvait composer «le poème sacré, / où le ciel et la terre ont mis la main(15), ainsi qu'il qualifiait lui-même la Divine Comédie.

Humanisme et Renaissance

9. L'heureux climat culturel d'où a germé l'extraordinaire floraison artistique de l'Humanisme et de la Renaissance a eu également une influence significative sur la manière dont les artistes de cette période ont abordé les thèmes religieux. Bien évidemment, leur inspiration est tout aussi variée que leurs styles, du moins en ce qui concerne les plus grands d'entre eux. Mais il n'est pas dans mes intentions de vous rappeler ces choses que vous, artistes, connaissez bien. Je voudrais plutôt, vous écrivant du Palais apostolique, véritable écrin de chefs-d'œuvre peut-être unique au monde, me faire l'interprète des grands artistes qui ont déployé ici les richesses de leur génie, souvent pétri d'une grande profondeur spirituelle. D'ici, parle Michel-Ange, qui, dans la Chapelle Sixtine, a pour ainsi dire recueilli tout le drame et le mystère du monde, depuis la Création jusqu'au Jugement dernier, donnant un visage à Dieu le Père, au Christ Juge, à l'homme qui chemine péniblement depuis les origines jusqu'au terme de l'histoire. D'ici, parle le génie délicat et profond de Raphaël, montrant, à travers la variété de ses peintures, et spécialement dans la «Controverse» qui se trouve dans la salle de la Signature, le mystère de la révélation du Dieu Trinitaire, qui, dans l'Eucharistie, se fait le compagnon de l'homme et projette sa lumière sur les questions et les attentes de l'intelligence humaine. D'ici, de la majestueuse Basilique consacrée au Prince des Apôtres, de la colonnade qui se détache d'elle comme deux bras ouverts pour accueillir

l'humanité, parlent encore un Bramante, un Bernin, un Borromini, un Maderno, pour ne citer que les plus grands; ils donnent, à travers les formes plastiques, le sens du mystère qui fait de l'Église une communauté universelle, accueillante, une mère et une compagne de voyage pour tout homme qui cherche Dieu.

Dans cet ensemble extraordinaire, l'art sacré a trouvé une expression d'une exceptionnelle puissance, atteignant des sommets d'une impérissable valeur tout autant esthétique que religieuse. Ce qui le caractérise toujours davantage, sous l'impulsion de l'Humanisme et la Renaissance, puis des tendances de la culture et de la science qui ont suivi, c'est un intérêt croissant pour l'homme, pour le monde, pour la réalité de l'histoire. En elle-même, cette attention n'est en aucune manière un danger pour la foi chrétienne, centrée sur le mystère de l'Incarnation et donc sur la valorisation de l'homme par Dieu. Les grands artistes que je viens de citer nous le montrent bien. Qu'il suffise de penser comment Michel-Ange, dans ses peintures et ses sculptures, exprime la beauté du corps humain(16).

En outre, même dans le nouveau climat de ces derniers siècles, où une partie de la société semble devenue indifférente à la foi, l'art religieux n'a jamais interrompu son élan. Cette constatation se confirme si, des arts figuratifs, nous en venons à considérer le grand développement qu'a connu, dans le même laps de temps, la musique sacrée, composée pour répondre aux exigences de la liturgie ou liée seulement à des thèmes religieux. En dehors de tant d'artistes qui se sont très largement consacrés à la musique sacrée - comment ne pas mentionner au moins un Pier Luigi da Palestrina, un Roland de Lassus, un Tomás Luis de Victoria ? -, on sait que beaucoup de grands compositeurs - de Händel à Bach, de Mozart à Schubert, de Beethoven à Berlioz, de Listz à Verdi - nous ont donné des œuvres d'une très grande inspiration dans ce domaine.

Vers un renouveau du dialogue

10. Il est vrai cependant que, dans la période des temps modernes, parallèlement à cet humanisme chrétien qui a continué à être porteur d'expressions culturelles et artistiques de valeur, s'est progressivement développée une forme d'humanisme caractérisée par l'absence de Dieu et souvent par une opposition à Lui. Ce climat a entraîné parfois une certaine séparation entre le monde de l'art et celui de la foi, tout au moins en ce sens que de nombreux artistes n'ont plus eu le même intérêt pour les thèmes religieux.

Vous savez toutefois que l'Église n'a jamais cessé de nourrir une grande estime pour l'art en tant que tel. En effet, même au-delà de ses expressions les plus typiquement religieuses, l'art, quand il est authentique, a une profonde affinité avec le monde de la foi, à tel point que, même lorsque la culture s'éloigne considérablement de l'Église, il continue à constituer une sorte de pont jeté vers l'expérience religieuse. Parce qu'il est recherche de la beauté, fruit d'une imagination qui va au-delà du quotidien, l'art est, par nature, une sorte d'appel au Mystère. Même lorsqu'il scrute les plus obscures profondeurs de l'âme ou les plus bouleversants aspects du mal, l'artiste se fait en quelque sorte la voix de l'attente universelle d'une rédemption.

On comprend donc pourquoi l'Église tient particulièrement au dialogue avec l'art et pourquoi elle désire que s'accomplisse, à notre époque, une nouvelle alliance avec les artistes, comme le souhaitait mon vénéré prédécesseur Paul VI dans le vibrant discours qu'il adressait aux artistes lors de la rencontre spéciale du 7 mai 1964 dans la Chapelle

Sixtine(17). L'Église souhaite qu'une telle collaboration suscite une nouvelle «épiphany» de la beauté en notre temps et apporte des réponses appropriées aux exigences de la communauté chrétienne.

Dans l'esprit du Concile Vatican II

11. Le Concile Vatican II a jeté les bases de relations renouvelées entre l'Église et la culture, avec des conséquences immédiates pour le monde de l'art. Il s'agit de relations marquées par l'amitié, l'ouverture et le dialogue. Dans la constitution pastorale *Gaudium et spes*, les Pères conciliaires ont souligné «la grande importance» de la littérature et des arts dans la vie de l'homme: «Ils s'efforcent en effet de comprendre le caractère propre de l'homme, ses problèmes, son expérience dans ses tentatives pour se connaître et se perfectionner lui-même, pour connaître et perfectionner le monde; ils s'appliquent à mieux saisir sa place dans l'histoire et dans l'univers, à mettre en lumière les misères et les joies, les besoins et les forces de l'homme, et à présenter l'esquisse d'une destinée humaine meilleure(18).

En partant de ces bases, les Pères conciliaires ont, à la clôture des travaux, salué les artistes en leur lançant un appel en ces termes : «Ce monde dans lequel nous vivons a besoin de beauté pour ne pas sombrer dans la désespérance. La beauté, comme la vérité, c'est ce qui met la joie au cœur des hommes, c'est ce fruit précieux qui résiste à l'usure du temps, qui unit les générations et les fait communiquer dans l'admiration(19). C'est précisément dans cet esprit de profonde estime pour la beauté que la constitution *Sacrosanctum Concilium* sur la liturgie avait rappelé la longue amitié de l'Église pour l'art. Et, en parlant plus spécifiquement de l'art sacré, «sommets» de l'art religieux, ce document n'avait pas hésité à considérer comme un «noble ministère» le travail des artistes quand leurs œuvres sont capables de refléter, en quelque sorte, l'infinie beauté de Dieu et d'orienter l'esprit de tous vers Lui(20). Grâce aussi à leur apport, «la connaissance de Dieu se manifeste mieux, et la prédication de l'Évangile devient plus facile à saisir par l'intelligence des hommes(21). À la lumière de ce qui vient d'être dit, l'affirmation du P. Marie-Dominique Chenu ne nous surprend pas, lui qui considère que l'historien de la théologie ferait œuvre incomplète s'il n'accordait pas l'attention qui leur est due aux réalisations artistiques - qu'elles soient littéraires ou plastiques -, qui constituent, à leur manière, «non seulement des illustrations esthétiques, mais de véritables "lieux" théologiques(22).

L'Église a besoin de l'art

12. Pour transmettre le message que le Christ lui a confié, l'Église a besoin de l'art. Elle doit en effet rendre perceptible et même, autant que possible, fascinant le monde de l'esprit, de l'invisible, de Dieu. Elle doit donc traduire en formules significatives ce qui, en soi, est ineffable. Or, l'art a une capacité qui lui est tout à fait propre de saisir l'un ou l'autre aspect du message et de le traduire en couleurs, en formes ou en sons qui renforcent l'intuition de celui qui regarde ou qui écoute. Et cela, sans priver le message lui-même de sa valeur transcendante ni de son auréole de mystère.

L'Église a besoin, en particulier, de ceux qui sont en mesure de réaliser tout cela sur le plan littéraire et figuratif, en utilisant les infinies possibilités des images et de leur valeur symbolique. Dans sa prédication, le Christ lui-même a fait largement appel aux images,

en pleine harmonie avec le choix de devenir lui-même, par l'Incarnation, icône du Dieu invisible.

Mais l'Église a également besoin des musiciens. Combien de compositions sacrées ont été élaborées, au cours des siècles, par des personnes profondément imprégnées du sens du mystère! D'innombrables croyants ont alimenté leur foi grâce aux mélodies qui ont jailli du cœur d'autres croyants et sont devenues partie intégrante de la liturgie, ou du moins concourent de manière remarquable à sa digne célébration. Par le chant, la foi est expérimentée comme un cri éclatant de joie et d'amour, une attente confiante de l'intervention salvifique de Dieu.

L'Église a besoin d'architectes, parce qu'il lui faut des espaces pour rassembler le peuple chrétien et pour célébrer les mystères du salut. Après les terribles destructions de la dernière guerre mondiale et avec la croissance des métropoles, une nouvelle génération d'architectes s'est formée autour des nécessités du culte chrétien, prouvant ainsi la puissance d'inspiration du thème religieux même au regard des canons architecturaux de notre temps. Souvent, en effet, on a construit des églises qui sont des lieux de prière et, en même temps, d'authentiques œuvres d'art.

L'art a-t-il besoin de l'Église ?

13. Ainsi donc, l'Église a besoin de l'art. Mais peut-on dire que l'art a besoin de l'Église ? La question peut paraître provocante. En réalité, si on l'entend dans son juste sens, elle est légitime et profonde. L'artiste est toujours à la recherche du sens profond des choses, son ardent désir est de parvenir à exprimer le monde de l'ineffable. Comment ne pas voir alors quelle grande source d'inspiration peut être pour lui cette sorte de patrie de l'âme qu'est la religion ? N'est ce pas dans le cadre religieux que se posent les questions personnelles les plus importantes et que se cherchent les réponses existentielles définitives ?

De fait, le religieux est l'un des sujets les plus traités par les artistes de toutes les époques. L'Église a toujours fait appel à leur capacité créatrice pour interpréter le message évangélique et son application concrète dans la vie de la communauté chrétienne. Cette collaboration a été source d'enrichissement spirituel réciproque. En définitive, elle en a retiré comme profit la compréhension de l'homme, de son image authentique, de sa vérité. Cela fait apparaître aussi le lien particulier qui existe entre l'art et la révélation chrétienne. Ce qui ne veut pas dire que le génie humain n'a pas trouvé également des inspirations stimulantes dans d'autres contextes religieux. Il suffit de rappeler l'art antique, spécialement grec et romain; et celui encore florissant des plus anciennes civilisations de l'Orient. Cependant, il reste vrai que le christianisme, en vertu du dogme central de l'incarnation du Verbe de Dieu, offre à l'artiste un univers particulièrement riche de motifs d'inspiration. Quel appauvrissement serait pour l'art l'abandon de la source inépuisable de l'Évangile !

Appel aux artistes

14. Par cette lettre, je m'adresse à vous, artistes du monde entier, pour vous confirmer mon estime et pour contribuer à développer à nouveau une coopération plus profitable entre l'art et l'Église. Je vous invite à redécouvrir la profondeur de la dimension spirituelle et religieuse qui en tout temps a caractérisé l'art dans ses plus nobles

expressions. C'est dans cette perspective que je fais appel à vous, artistes de la parole écrite et orale, du théâtre et de la musique, des arts plastiques et des technologies de communication les plus modernes. Je fais spécialement appel à vous, artistes chrétiens : à chacun, je voudrais rappeler que l'alliance établie depuis toujours entre l'Évangile et l'art implique, au-delà des nécessités fonctionnelles, l'invitation à pénétrer avec une intuition créatrice dans le mystère du Dieu incarné, et en même temps dans le mystère de l'homme.

Aucun être humain, en un sens, ne se connaît lui-même. Non seulement Jésus Christ révèle Dieu, mais il «manifeste pleinement l'homme à lui-même(23). Dans le Christ, Dieu s'est réconcilié le monde. Tous les croyants sont appelés à rendre ce témoignage; mais il vous appartient, à vous hommes et femmes qui avez consacré votre vie à l'art, de dire avec la richesse de votre génie que, dans le Christ, le monde est racheté : l'homme est racheté, le corps humain est racheté, la création entière est rachetée, elle dont saint Paul a écrit qu'elle «attend avec impatience la révélation des fils de Dieu» (Rm 8, 19). Elle attend la révélation des fils de Dieu même à travers l'art et dans l'art. Telle est votre tâche. Au contact des œuvres d'art, l'humanité de tous les temps - celle d'aujourd'hui également - attend d'être éclairée sur son chemin et sur son destin.

Esprit créateur et inspiration artistique

15. Dans l'Église retentit souvent l'invocation à l'Esprit Saint : Veni, Creator Spiritus... - «Viens, Esprit Créateur, / visite l'âme de tes fidèles / emplis de la grâce d'en haut / les cœurs que tu as créés(24).

L'Esprit Saint, «le Souffle» (ruah), est Celui auquel fait déjà allusion le Livre de la Genèse : «La terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et le souffle de Dieu agitait la surface des eaux» (Gn 1, 2). Et il existe une telle affinité entre les mots «souffle - expiration» et «inspiration» ! L'Esprit est le mystérieux artiste de l'univers. Dans la perspective du troisième millénaire, je voudrais souhaiter à tous les artistes de pouvoir recevoir en abondance le don des inspirations créatrices dans lesquelles s'enracine toute œuvre d'art authentique.

Chers artistes, vous le savez bien, nombreuses sont les stimulations, intérieures et extérieures, qui peuvent inspirer votre talent. Cependant, toute inspiration authentique renferme en elle-même quelque frémissement de ce «souffle» dont l'Esprit créateur remplissait dès les origines l'œuvre de la création. En présidant aux mystérieuses lois qui régissent l'univers, le souffle divin de l'Esprit créateur vient à la rencontre du génie de l'homme et stimule sa capacité créatrice. Il le rejoint par une sorte d'illumination intérieure, qui unit l'orientation vers le bien et vers le beau, et qui réveille en lui les énergies de l'esprit et du cœur, le rendant apte à concevoir l'idée et à la mettre en forme dans une œuvre d'art. On parle alors à juste titre, même si c'est de manière analogique, de «moments de grâce», car l'être humain a la possibilité de faire une certaine expérience de l'Absolu qui le transcende.

La «Beauté» qui sauve

16. Au seuil du troisième millénaire, je vous souhaite à tous, chers artistes, d'être touchés par ces inspirations créatrices avec une intensité particulière. Puisse la beauté que vous transmettez aux générations de demain être telle qu'elle suscite en elles

l'émerveillement ! Devant le caractère sacré de la vie et de l'être humain, devant les merveilles de l'univers, l'unique attitude adéquate est celle de l'émerveillement.

De cet émerveillement pourra surgir l'enthousiasme dont parle Norwid dans la poésie à laquelle je me réfèrais au début. Les hommes d'aujourd'hui et de demain ont besoin de cet enthousiasme pour affronter et dépasser les défis cruciaux qui pointent à l'horizon. Grâce à lui, l'humanité, après chaque défaillance, pourra encore se relever et reprendre son chemin. C'est en ce sens que l'on a dit avec une intuition profonde que «la beauté sauvera le monde(25).

La beauté est la clé du mystère et elle renvoie à la transcendance. Elle est une invitation à savourer la vie et à rêver de l'avenir. C'est pourquoi la beauté des choses créées ne peut satisfaire, et elle suscite cette secrète nostalgie de Dieu qu'un amoureux du beau comme saint Augustin a su interpréter par des mots sans pareil : «Bien tard, je t'ai aimée, ô Beauté si ancienne et si neuve, bien tard, je t'ai aimée !(26).

Puissent vos multiples chemins, artistes du monde, vous conduire tous à l'Océan infini de beauté où l'émerveillement devient admiration, ivresse, joie indicible !

Puissiez-vous être orientés et inspirés par le mystère du Christ ressuscité, que l'Église contemple joyeusement ces jours-ci !

Et que la Vierge Sainte, la «toute belle», vous accompagne, elle que d'innombrables artistes ont représentée et que le célèbre Dante contemple dans les splendeurs du Paradis comme «beauté, qui réjouissait les yeux de tous les autres saints(27) !

«Du chaos surgit le monde de l'esprit». Partant des mots qu'Adam Mickiewicz écrivait dans une période particulièrement tourmentée pour la patrie polonaise(28), je formule un souhait pour vous : que votre art contribue à l'affermissement d'une beauté authentique qui, comme un reflet de l'Esprit de Dieu, transfigure la matière, ouvrant les esprits au sens de l'éternité !

Avec mes vœux les plus cordiaux !

Du Vatican, le 4 avril 1999, en la Résurrection du Seigneur

Anexo 4.

El Archeiropoietos o Mandylion de Edessa

La tradición oral de muchos acontecimientos que sucedieron en los inicios del cristianismo y que no aparecen en los libros del canon del N.T. tienen su origen en escritos y documentos que quedaron fuera del Canon conocidos como Apócrifos. Por mucho tiempo se mantuvieron en secreto sin embargo contienen una gran riqueza acerca de la historia de esa época; son narraciones de la vida de Jesús y de sus apóstoles. Posiblemente los documentos Apócrifos no fueron útiles a la hora de elegir darle unidad al N.T. Sin embargo hoy, salidos a la luz, muestran la diversidad cultural, étnica, artística, lingüística, arqueológica y más que había en toda la región en esa época de la dominación romana; así como la manera en la que cada uno de estos lugares acogió y comprendió el cristianismo en sus orígenes, dando lugar a diferentes narraciones, fábulas y mitos con lo que se que trató de explicar algunos acontecimientos reales como fue por ejemplo el de los tres reyes magos. Este acontecimiento aparecen en pinturas muy antiguas en Egipto en el Oásis de Bawit³⁰⁰ en donde están establecidos los Cristianos Coptos. Pero igual más tarde fueron pintados en frescos y vitrales de nuestras catedrales, son relatos de diferentes eventos que comparte el cristianismo, algunos de acuerdo a su región, como es esta historia tan difundida en el mundo ortodoxo.

Los Apócrifos forman el Corpus Christianorum. Pues bien, en uno de ellos está una historia que nos interesa narrar, porque explica el origen del primer retrato de Jesús conocido como el “Archeiropoietos” o “no hecho por mano del hombre”. Esta historia narra un intercambio de cartas entre Jesús y el rey de Edessa, Abgar V, apodado Oukhama “el moreno”. Es un pasaje contenido en un documento apócrifo atribuido a un discípulo Tadeo conocido como la Doctrina de Addaî. Los estudiosos ingleses y franceses, después de revisar documentos de esa época y confrontarlos dedujeron que podría tratarse de Judas Tadeo porque el nombre de Judas, después de la traición de Iscariote, se fue eliminando de los textos poco a poco para evitar confusiones. Por lo tanto, dedujeron que podría bien tratarse de él o de un discípulo Tadeo, pues en siríaco se diría Thaddaî y posiblemente, para facilitar nombrarlo, o como diminutivo, se le pudo haber dicho Addaî.³⁰¹

Los mapas de la época muestran al reino de Edessa, en la alta Mesopotamia, colindando con Armenia. El rey Abgar V, fue citado por Eusebio de Cesárea obispo y primer historiador de la Iglesia quien da por auténtico este hecho. Lo presenta como el rey que creyó en Cristo antes de su muerte, sin conocerlo en persona; lo cita como ejemplo del primer rey cristiano.³⁰² Entre algunas actas que Eusebio de Cesárea revisó había escritos del historiador más reconocido en medio oriente durante esa época, Orígenes, quien entre otros, reconocía que Tadeo había sido el enviado por Jesús al rey Abgar de Edessa posterior a su muerte y resurrección, pero lo habría anunciado en su carta al rey antes de morir. Tadeo era parte de los 72 discípulos que se encargaron después de la cristianización de los pueblos de esa región. De acuerdo a Eusebio, este acontecimiento tuvo lugar en el año 340 del calendario griego que corresponde al 28-29 de nuestra era.

³⁰⁰ Desreumaux, Alain, *Histoire du roi Abgar et de Jésus*, Brepols, Belgique, 1993, p.9.

³⁰¹ Desreumaux, Alain, *Histoire du roi Abgar et de Jésus*, Brepols, Belgique, 1993, p.27.

³⁰² Cfr, *Ibid*, pp. 13-31

Esta es la crónica del rey Abgaro y Jesús de acuerdo a la primera traducción del texto siríaco al Francés. El texto original completo, escrito en siríaco conocido como la Doctrina de Addaï, se encuentra guardado como un manuscrito venerable en los archivos de la Biblioteca Pública de Saint Petersburg.³⁰³ Hay traducciones de este apócrifo en griego, armenio, georgiano, eslavo, copto, árabe, etiope, latín, rumano, italiano e irlandés. Veremos que difiere en parte de la tradición oral en occidente y de otra versión que apareció diez siglos después, en una cultura diferente y distante, sacada del árabe y que forma parte de la tradición del cristianismo Etiope. Citaré ambos a manera de comparar y hacer presente que cada tradición ha puesto lo suyo, lo cual es natural cuando la tradición pasa de boca en boca primero, pudiéndose confirmar hasta que se puede hallar algún documento, de otra manera queda como una leyenda.



Pero esto pasa después de tantos siglos, que en realidad parece que aquello que permanece es lo que se vino pasando oralmente sobre todo, que en esas épocas, poca gente sabía leer y escribir. El hecho es que este acontecimiento está fuertemente respaldado en la tradición por lo que desde esa perspectiva podría afirmarse que fue real, que sucedió verdaderamente con palabras más o palabras menos, pero que tanto nombres como fechas y lugares coinciden en gran parte con textos de la historia y escritos de la época que hacen referencia a Edessa o al rey Abgaro. Trataré de ser lo más breve y fiel posible al relatar y resaltar lo más importante en los siguientes párrafos de una parte del manuscrito Apócrifo.

4.1 La historia de Jesús y el rey Abgaro³⁰⁴ en el texto siríaco

En esta narración parten tres personas de Édessa, dos son nobles y uno es el archivista oficial, pintor del rey, llamado Hannan. Cuando llegaron a Jerusalén se encontraron con una multitud, pues era sabidos los prodigios de Jesús hasta tierras lejanas (Mc 3,7-8; Mt 4,24-25), Se quedaron en Jerusalén diez días escuchando todo sobre Jesús: qué hacía y había hecho, lo que escucharon de la gente a favor y en contra. Hannan escribió todo; incluso lo incómodo que estaban los judíos acerca del número de seguidores que tenía Jesús, y que crecía cada vez más. Ya buscaban la manera de deshacerse de él.

Finalmente los tres hombres regresaron a Edessa y comentaron al rey todo lo que habían visto y escuchado. Hannan le leyó todo su manuscrito. Al rey le pareció que los milagros de curaciones y resucitaciones no eran cosa de hombres sino de Dios.

³⁰³ *Ibidem*

³⁰⁴ *Ibid*, p.p.53-65

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Deseaba de todo corazón hacer el viaje a Palestina y ver a Jesús. Pero como vivían bajo el control romano, no le estaba permitido cruzar algunos territorios. Así que escribió una carta a Jesús y encargó a Hannan de entregársela personalmente. Hannan salió de Édessa el día catorce Adar que corresponde al 14 de Marzo y llegó a Jerusalén el miércoles doce Nisan que corresponde al 12 de Abril. Era la víspera del arresto de Jesús quien se encontraba alojado en casa de Gamaliel un gran sacerdote judío. Una vez leída la carta, si hubiera accedido a la oferta del rey Abgaro bien pudo haber evitado su pasión y muerte. Dicha carta estaba escrita más o menos en los siguientes términos:

Del rey Abgaro a Jesús...sé que curas sin hiervas ni drogas...
que haces ver a los ciegos, curas leprosos, haces oír a los
sordos y caminar a los paralíticos, resucitas a los muertos;
sé que curas por tu palabra, sin drogas ni hiervas, cuando
supe estos prodigios, me dije esto no es cosa de hombres,
o él es Dios o es el Hijo de Dios.
Yo te adoro, es por lo que escribo pidiéndote venir a
verme y sanarme de una lepra, porque creo en ti. Además
sé lo que los judíos tramán en tu contra. Quieren crucificarte.
Yo tengo una villa muy bella y será suficiente para que
ambos podamos vivir en paz.

Cuando Jesús leyó la carta, respondió a Hannan:



305

Dile a tu maestro. Bienaventurado tú que has creído sin verme; me pides de ir a verte pero lo que yo tenía que hacer aquí ha terminado; yo subo ahora a mi Padre, quien me ha enviado. Cuando haya subido justo a él, yo te enviaré a un discípulo que sanará tu enfermedad, la que sea. Al igual que a todos lo que te rodean tendrán vida eterna. Tu reino será bendecido de manera que ningún enemigo tenga poder contra él.

Mientras Jesús hablaba Hannan hizo su retrato y lo llevó al rey Abgaro quien lo colgó con gran honor en una de las piezas de su palacio. Una vez que Jesús subió al cielo, el apóstol Judas Tomás envió a Addaï a Edessa y él empezó a cristianizar y a sanar

³⁰⁵ El rey Abgaro de Edessa y su dibujante Hannan descubriendo el lienzo con la estampación del rostro de Jesús, mismo que lo curó de la lepra. Anónimo. S.X.

gente. Cuando el rey lo supo, sabía que era él quien debía venir, lo hizo traer a su palacio. Addaï sabía que el poder de Dios lo llevaba ante el rey. Cuando entró al salón real el rey vio la luz que iluminaba su rostro y se postró delante de él en medio de la sorpresa de todos los nobles presentes, puesto que no tenían la misma visión de luz que el rey. Entonces Abgaro dijo: verdaderamente tú eres el discípulo de Jesús, el héroe poderoso, Hijo de Dios, quien me dijo “Yo mandaré a uno de mis discípulos para la sanación y para la vida”³⁰⁶

La narración sigue y es muy interesante y reveladora de la misión de los apóstoles y sus historias; dice cómo fue que con el poder de Jesucristo Addaï curó al rey y al pueblo. Así mismo cuenta que una vez habiendo oído la historia de Addaï acerca de cómo pasó todo lo relativo al asesinato de Jesús, el rey Abgaro mandó una carta al César Tiberio acusando a los judíos. El César le contestó agradeciendo su lealtad y la noticia. Le dijo que estuvo al tanto de todo, pero que en virtud de estar fuera de Roma, por la guerra contra los españoles, no había podido castigar este hecho; pero que a Poncio Pilato ya lo había removido del cargo por haber quebrantado la ley para complacer a los judíos y por que había muchas revueltas de los judíos que no lograba controlar. Pero que a su regreso, haría lo debido. Así fue que por esta razón Cesar Tiberio mando matar a los Príncipes judíos una vez que regresó de España.

4.2 La historia de Jesús y el rey Abgaro³⁰⁷ en la versión Etiope

“Cuando fue el año 5530 de nuestro padre Adam, había en el país de Siria una ciudad que se llamaba Sarmen, en la lengua de Roma, lo que significa: trono de tronos, es decir, la ciudad de Edessa.”³⁰⁸ Este texto dice que el rey era idólatra y que estaba parálítico. Ningún medico ni remedio lo curaba; cuando oyó habla de Jesús y todos sus milagros le escribió a Jerusalén en los siguientes términos:

Yo, tu servido Abgaro, rey de Edessa, escuché hablar de que tú sanas a los enfermos (y después de enumerar todos los milagros que había escuchado, le escribió:) Entonces supe que tú eras el Hijo de Dios. Y yo estoy parálítico y sé que tú estás en posibilidades de sanarme. Porque creo en ti... te suplico que vengas a librarme de esta enfermedad y a bendecir mi ciudad al igual que a quienes en ella habitan. No desprecies mi esperanza. He oído que los judíos no creen en tu revelación Desgracia a ellos de parte de Dios, porque estos quieren matarte. Aquí en mi ciudad tu estarás seguro de la mano de los judíos. Si No vienes, devuélveme esta pizarra de mi carta. A ti la gloria por los Siglos de los siglos, amen.

Una vez que Jesús leyó la carta escrita en la pizarra (ardoise) la devolvió, lo bendijo por haber creído en su revelación sin haberlo visto; bendijo a todo su pueblo. Pero el texto dice que escribió otra carta y adjuntó seis más, cuyo contenido fue el siguiente:

³⁰⁶ *Ibid*, p. 61.

³⁰⁷ Beylot, R. en Desreumaux, A. *Op.cit.*, p.p. 147-152.

³⁰⁸ *Ibid*, p.148. « Quand ce fut l'année 5530 de notre père Adam, il y avait au pays de Syrie une ville qui se nommait Sarmen, dans la langue de Rome, ce qui signifie: trône des trônes, c'est-à-dire la ville d'Edesse. » (Traducción personal). La nota al pie de página de esta narración, dice que se trata de la 1ª era “de la creación del mundo”. Que por simbolismo el nacimiento de Jesús se fijó para el año 5500. El manuscrito etiope da como fecha de la historia de Abgar el año 5540 que coincide con el texto siriano, situando la muerte de Jesús a la edad de sus 30 años.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Se excusó de no poder venir y dijo que tenía que cumplirse la profecía de los profetas, “yo deseo ir junto al que me envió al mundo. Mira que te enviaré a uno de mis discípulos cuyo nombre es Tadeo. El te sanará de tu enfermedad y te dará vida eterna.

1. Dios es el primero y el último.
2. El me envió a este mundo a salvar las almas de los enfermos.
3. Vine de al lado de Dios y regreso a su lado
4. Yo descendí sobre la tierra y yo subiré de dónde yo soy.
5. Yo soy la luz y vivo en una criatura de carne.
6. Y yo nací de una muchacha joven virgen ³⁰⁹

Le pidió de guardar esta carta en un lugar digno porque él no había escrito nunca para cualquiera de su puño y letra. Lo instruyo acerca de la crucifixión y le mandó la paz a él y a su pueblo, así como su protección. Cuando el rey hubo recibido el mensaje, fue sanado.

Este texto parece afirmar que Jesús ya deseaba regresar al Padre; esto es una reseña que leo por primera vez. Y podría no dudarle! Pero recalquemos que no contiene nada escrito acerca de la imagen llamada el Archeiropietos. Sin embargo, este libro de Desreumaux dice que en las actas de Tadeo, en griego, el tema de la imagen de Cristo tiene un papel preponderante³¹⁰ y la tradición oral sigue siendo tan fuerte en nuestros días, que sigue pasándose de pintor a pintor; a todo iconógrafo que inicia esta reseña pasa a él por parte de su profesor.

Bien cabe aclarar que en la tradición occidental Judas Tadeo es otra persona, por lo que bien este apóstol Tadeo debió ser alguien diferente a Judas Tadeo, primo-hermano de Jesús, quien es nombrado en el N.T. como apóstol y mártir en Roma junto con Pedro. Por otro lado, en la tradición latina, tenemos la narración del Rostro Sagrado de la Verónica, sacado a la luz por los Franciscanos, luego de componer el vía crucis, guardando la tradición del lienzo “no hecho por mano del hombre” con el rostro de Jesús. Existe en el fondo toda una controversia entre ortodoxos y latinos, porque en la Biblia no se menciona nada de la Verónica, en ningún evangelio, incluso hay literatura que dice que se trataba de una princesa de Edessa; supongo que es para vincular este acontecimiento, de alguna manera, con la tradición ortodoxa.

³⁰⁹ *Ibid*, p.150.

³¹⁰ *Ibid*, p. 156

Anexo 5.

Antes de presentar los tipos de iconos de la siempre Virgen María es preciso contemplar la explicación de su importancia, puesto que por un lado, María es la Madre de Dios, la Theotokos, pero también por otro lado, es el primer ser humano deificado; en ella se cumple por primera vez el misterio que explica la Encarnación, para los ortodoxos “Dios se hizo hombre para que el hombre se haga Dios”. Por eso, la Virgen María es igualmente tan venerada como los iconos de Cristo y se le reconoce una energía divina muy poderosa.

Su divinización, explica la Iglesia ortodoxa, fue por sus méritos como ser humano pues su naturaleza fue igual a la de cada uno de nosotros. El teólogo y papa Ruso Sergio Bulgakov explica la teología del icono de la Virgen María, haciendo una exégesis de la creación del ser humano, hombre-mujer, de la siguiente manera. El nacimiento de María fue natural, de un padre y una madre, como el de todos los seres humanos, que somos uno con toda la creación divina de Dios, misma que fue creada de una vez por todas, en un acto único y sempiterno de Dios.

En ese acto, cada elemento recibió el poder creativo de su propia existencia, tanto en su originalidad como en su diversidad³¹¹. El ser humano, hombre-mujer, creado naturalmente por medio de la concepción de los padres biológicos, comparte una cuerpo físico y una alma que se refleja en la personalidad, el carácter, y que varía entre cada persona, de acuerdo también al medio en el que se desarrolla, esta parte biológica puede decirse que es animal³¹².

Lo que hace al hombre diferente es un tipo de “segunda creación”³¹³ dice Bulgakov, al igual que los ángeles son la segunda luz divina, reflejo de la sempiterna Luz. Así, el ser humano creado naturalmente, supone una herencia genética. Pero también tiene una creación supernatural cuando su cuerpo natural es fusionado al soplo divino, en el que Dios le imprime su Espíritu y con ello, no sólo recibe una vida (biológica) sino su misión (espiritual), la cual es libre de aceptar o no, al igual que el ser morada o tabernáculo del Espíritu de Dios.

El ser humano - hombre-mujer - (ha’ādâm - iš-iššah -) al ser creado, no es eterno y tampoco necesita ser creado otra vez, porque ya lo fue, ni necesita una creación ‘especial’ que lo predestinaría y su libertad quedaría mancillada. Sin embargo, como surge también con la vida que Dios le imprime en tanto que su imagen, el ser humano, hombre-mujer, se convierte en una repetición incesante surgida del corazón (amor) de Dios en el mundo; el soplo divino que contiene en su espíritu, hace su ser también eterno. Así el hombre es y no es creado. Es temporal en su naturaleza humana, y eterno en su espíritu. Y al igual que Dios es Amo del universo, el ser humano ‘hombre-mujer’ recibió el poder de Dios de ser amo del mundo.

Por eso, todo ser humano es santo y todo ser humano es llamado a la divinización. Y en la siempre Virgen María, la Madre de Dios, este hecho está consumado. Y por eso es tan venerado su icono.

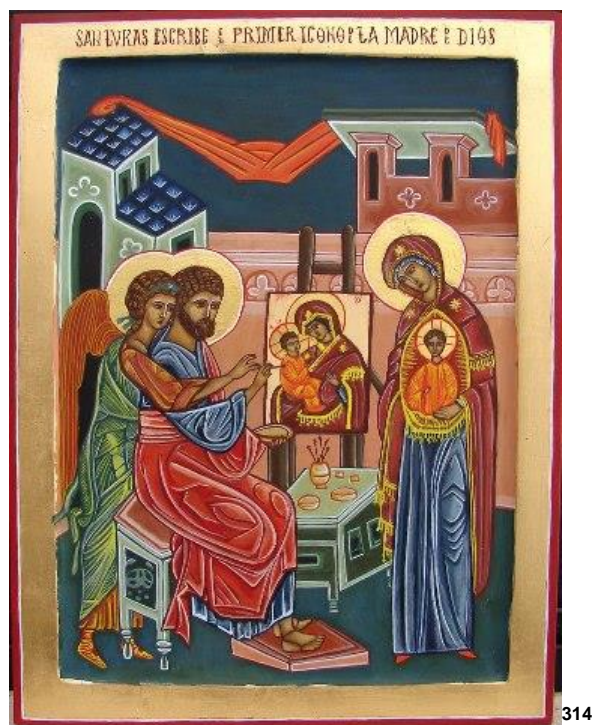
³¹¹ Bulgakov, Sergius, *The burning bush*, Eerdmans, U.S.A., 2009, p.p. 47-63.

³¹² *Ibidem*, p. 61.

³¹³ *Ibidem*, p. 59.

Arquetipo y tipos de iconos de la Virgen María

En la tradición de la iconografía bizantina, el icono o iconos del arquetipo de la Virgen María se le atribuyen a St. Lucas, patrón de los iconógrafos y presunto autor de decenas de iconos milagrosos de la Virgen María repartidos en Europa y parte de Asia cristiana. Su icono es muy socorrido por iconógrafos de todos los tiempos, lo muestra con un caballete, pintando a la Virgen con el Niño:



En este icono vemos a St. Lucas guiado por un ángel de Dios, la Virgen María es su modelo en su tipo Platytera, conteniendo en su vientre a Jesús Emmanuel. Este icono es de un artista contemporáneo. No hay ningún icono antiguo que se conserve en este estado. Los iconos inspirados del 'original' podemos saber que se trata de un icono Ruso, por su colorido y su escenario.

³¹⁴ St. Lucas pintando a la virgen, guiado por un ángel de Dios. Enfrente está la Virgen como modelo con una imagen de Jesús Emmanuel.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos



La imagen de este icono que se muestra aquí, arriba, llegó a Roma hacia el año 590. Puede verse la diferencia en los estilos, colores y épocas entre el estilo bizantino y el Ruso que fue posterior. Ambos son muy canónicos en lo que manda el canon, pero podemos apreciar también la libertad que tiene el artista con respecto al uso de alguna gama de colores; maneras de acomodar los espacios; posturas que da a sus personajes, entre otros. Este icono presentado es conocido como “Salus Populi Romani” fue recibido por el papa Gregorio el Grande. Y ha sido venerado por los papas hasta Francisco, quien lo sacó a la Plaza de St. Pedro para orar por la paz en Siria en el 2013. La frase de “Salus Populi Romani” tiene origen pagano pero como el icono de la Virgen María se trajo en el momento en que Roma fue azotada por la peste negra, se le encomendó la “salud del pueblo de Roma” así que con esa frase popular se identificó desde un inicio y así se le ha venido diciendo, esto es la frase se cristianizó.³¹⁵



316

Prácticamente todo icono se reconoce como una imagen milagrosa. En este icono vemos a St. Lucas pintando a la Virgen María en un modelo conocido como Odighitría, su mano derecha señala a Jesús Emmanuel, como el camino, la verdad y la vida. La belleza y poder de un icono residen en que son una representación de la Verdad. Una

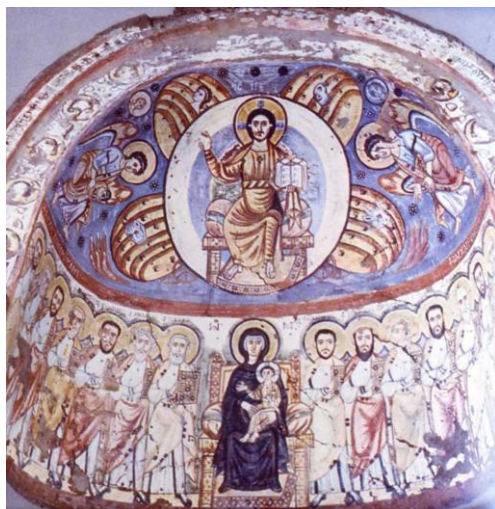
³¹⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Salus_Populi_Romani, Junio 10/2014.

³¹⁶ St Lucas pintando a la Virgen que señala el camino, apuntando su mano hacia Jesús Emmanuel.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

presencia de la Verdad. A pesar que se ha insistido siempre en que no debe atribuírseles ningún poder pues éste no significa presencia. Como ya se mencionó en el capítulo uno, difiere de la eucaristía por ser presencia intencional y no consubstancial esto significa que un icono es la figura de una imagen cristiana proyectada hacia el espectador con un fin teológico determinado. Pero ¿será posiblemente el poder de la oración frente a dicha Presencia? Nadie tiene las respuestas pero las oraciones son respondidas. Hay tantos milagros que se han venido realizando en pueblos y casas en donde habita la Presencia de Dios, en un icono, que seguirán siendo imágenes veneradas a las que se les atribuye poder (imagen milagrosa).

Existen varios tipos o modelos en los que la Virgen María se representó. Cada uno de ellos, responde a una intención teológica bien establecida. Un modelo muy difundido es conocido como Theotokos o Madre de Dios, la virgen está entronizada, representada en majestad. La finalidad teológica fue presentarla como la madre de Jesús afirmando así el origen humano y al mismo tiempo divino de Jesucristo, en lo que mencionamos se conoce como la unión hipostática o unión de ambas naturalezas que están presentes en Jesús, al mismo tiempo. Aquí, abajo, se muestra un mural de la Visión de Ezequiel (S.VI,VII) en el monasterio de Baouit, Egipto. Vemos en la parte superior de la cúpula a Cristo en Majestad rodeado de cuatro lengüetas, cada una contiene el símbolo de uno de los cuatro evangelistas. Abajo la Theotokos o la Madre de Dios, en majestad, rodeada de apóstoles y posiblemente santos patrones del lugar. Cabe mencionar que la virgen entronizada, también ha sido símbolo del triunfo de la Iglesia; aparece a veces junto a la sinagoga, que también es una mujer a la que Jesús le quita el velo mientras corona a la virgen, la Iglesia.



Algunos otros modelos de los más representativos en la iconografía, están marcados por las posturas de la Virgen y de Jesús Emmanuel:

- El tipo Eleúsa o Virgen de la Ternura”, el niño tiene su carita pegada a la de la Virgen; el más conocido y con una larga historia, es el de la Virgen de Vladimir, actualmente está en la galería Trtiakov en Moscú.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos



- El tipo Odighitría o “La que muestra el camino”. Esta señalando a Jesús Emmanuel, que sostiene en el otro brazo. Indica con su mano que Él es el Camino la Verdad y la Vida.



- El tipo Platytera o “más allá del cielo”, se conoce también como la Virgen del Signo que contiene al Incontenible en su vientre, ya sea de cuero entero o sólo el busto de la virgen. El niño está dentro de una mandorla; si es en forma de círculo que evoca la esfera celeste; aunque es muy común que sea un óvalo en forma de almendra, que de hecho, eso es lo que significa mandorla. Su significado es el paso de una vida a otra o la presencia del personaje en otra vida.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos



Existen otras formas más si embargo, éstas cuatro son las más comunes. Entre otras, podrían nombrarse las siguientes:

- El modelo de la Virgen de la Pasión. Ella está sosteniendo y tranquilizando a Jesús Emmanuel que sostiene en sus brazos mientras que el niño, inquieto y temeroso, ve los instrumentos de la pasión presentados por los ángeles laterales. En la Iglesia latina es conocida como La Virgen del Perpetuo Socorro (el alo se le cambió por una corona)



- El modelo Kyriotissa o Señora. La Virgen tiene al niño sentado sobre sus piernas a manera de trono, así es el modelo de la Virgen "Magestis" (o el de Cristo "Magestis") la virgen tiene un papel más como la representación de la Iglesia triunfante.



- El modelo Galattotrefoussa, está alimentado con su pecho a niño Jesús.
- El modelo de la Virgen Orante, sus manos están juntas en oración mientras Jesús Emmanuel está en un círculo de gloria.
- El modelo de Virgen Panaghia o Toda Santa, plenitud de santidad interna y externa.
- El modelo de la Virgen Consuela mi pena, representa a la madre de Dios consolando a los fieles.
- La Virgen de la Intercesión o Deesis. La virgen en oración intercede por todos ante su Hijo.

Otros iconos conocidos con el tema de la vida de la Virgen María son:

El rencuentro de Joaquín y Sta. Ana frente al templo de Jerusalén; una vez que se separaron por cuarenta días, al reencontrarse concibieron a la Virgen María. Este icono se regala siempre a una pareja cuando contraen matrimonio desearles una feliz procreación.

Otros son el nacimiento de la Virgen María, su Presentación al Templo, La Anunciación, La visitación de María a su Prima Isabel, la Dormición de la Virgen o Koimesis dormida y recibida por el Señor en la gloria.³¹⁷

Algunos de estos tipos ortodoxos se latinizaron al propagarse en la iglesia de occidente y pasaron a formar parte de la iconografía latina.

³¹⁷<http://www.aciprensa.com/arte/Iconos/tipos.htm>, 10 de Junio de 2014

BIBLIOGRAFÍA

- Balderas Vega, Gonzalo, *Cristianismo, sociedad y cultura en la edad Media. Una visión contextual*. UIA, Plaza y Valadez Editores, México, 2008.
- Bedel, Florence, *La philosophie de l'art*, Seuil, Paris, 1998.
- Benedicto XVI, *Los Padres de la Iglesia II*, Colección raíces de la fe, Ciudad Nueva, Madrid, 2010.
- Bouller, L, *Diccionario de Teología*, Ed. Herder, Barcelona, 1990.
- Bulgakov, Sergius, *The burning bush*, Eerdmans, U.S.A., 2009.
- Bulgakov, Segius, *The Orthodox Church*, svsPress, U.S.A., 1988.
- Bulgakov, Sergius, *Jacob's Ladder*, Eerdmans, U.S.A., 2010.
- Cheng, Francois, *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, France, 2006.
- Desreumaux, Alain, *Histoire du roi Abgar et de Jésus*, Brepols, Belgique, 1993.
- Evans, Helen C., *Bysantium and Islam, Ade of Transition*, The Metropolitan Museum of Art, N.Y, by Yale University Press, New Haven and London, USA, 2012.
- Effa, Gaston-Paul, *Icône, sanctuaire de la présence*, Editions Pierron, France, 2000.
- Flores Vargas Natanael Javier, *El cambio del paradigma Platónico de la inmortalidad del alma a la resurrección cristiana*, Tesis Ibero, 2013.
- Grabar, André, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne, antiquité et moyen âge*, Champs arts, Paris, 1994.
- Gorbounova, Irina, *Icônes de fêtes*, Académie de Peinture d'Icônes. Bruxelles, 2008.
- Gutierrez Saéñz Raúl, *Historia de las doctrinas filosóficas*, Ed. Esfinge, Edo. México, 2001.
- Haustein-Bartsch, Eva, *Icônes*, Taschen, Kohn, 2008.
- Léaustic, René, *Écrire une Icône*, Médiaspaul, France, 2006.
- Lévinas, Emmanuel, "Trascendencia y Mal" en *Dios, la Muerte y el Tiempo*, Cátedra, Madrid, 2008.
- Lévinas, Emmanuel, *Ética e infinito*, Gráficas Rógar, Navalcarnero, Madrid, 2008.
- Lawlord, Leonard, *Derrida and Husserl, The Basic problem of Phenomenology*, Indiana University Press, USA, 2002.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Lawlord, Leonard, *The Implications of Immanence, Toward a New Concept of Life*, Fordham University Press, USA, 2006

Marion, Jean Luc, *La croisée du visible*, Presse Universitaire de France, Paris 6^{ème}, 1996.

Marion, Jean Luc, *Dieu sans l'être*, Presse Universitaire de France, Paris 6^{ème}, 1991.

McNamara, Denis R. *How to read churches*, Rizzoli Ed. U.S.A. 2011.

Medvedkova, Olga, *Les Icônes en Russie*, Gallimard, France, 2010.

Nemo, Philippe, *Job y el exceso del mal*, Caparrós, Madrid, 1995.

Nichols, Aidan, OP, *Scattering the seed, A Guide Through Balthazar's early Writings on Philosophy and Arts*. CUAP, Washington D.C. 2006.

Oupensky, Léonide, *La Théologie de l'icône, dans l'Eglise orthodoxe*, Ed. du Cerf, Paris, 1982.

Plokhy Serhii, *Tsars and Cossacks, A Study in Iconography*, Harvard University Press, USA, 2002.

Quenot, Michel, *Les clefs de l'icône, son langage symbolique*, Saint-Augustin, Saint Morice, 2009.

Ratzinger, Joseph, *Jesús de Nazaret*, Planeta, Mexico, 2007.

Ricoeur, Paul, *El mal*, Amorrortu, Buenos Aires, 2011.

Salvat, Editores S.A. Barcelona, *Historia del Arte, Tomo III*, Impresora y Editorial Mexicana, S.A. de CV. México, 1979, p.52.

Sedler, Egon, *L'ICONE, Image de l'invisible*, Desclée de Brouwer, Paris, 1981.

Soskice, *Sight and Vision in Medieval Christian Thought, in Vision in Context*, Ed. by Brennan, Teresa and Martin Joy, USA.

To Perivoli tis Panagias, *Le Synaxaire*, T.V, Grèce, 1996.

Tradigo, Alfredo, *Icons and Saints of Eastern Orthodox Church*, Paul Getty Trust, USA, 2006.

Verhaegen, Philippe, *L'icône de la Trinité d'Andréi Roublev*, Ed. Fildélité, Belgique, 1995.

Viladesau, Richard, *Theology and the Arts*, Paulist Press, U.S.A.

Vidal Manzanares, César, *Diccionario de Patrística*, Verbo Divino, Pamplona, 2008.

Von Balthasar, Hans Urs *La Gloire et la Croix*, Les Aspects Esthetiques de la Révelation III, Aubier, 1974.

Surgimiento de la Iconografía Bizantina y sus Elementos Teológicos

Von Balthasar, Hans Urs, Von Balthasar, Hans Urs, *The Glory of the Lord*, Ignatius Press, U.S.A. 1986.

Vol.I : Seeing the Form

Vol.II : Studies in Theological Style:Clerical Styles

Vol.III : Studies in Theological Style : Lay Styles

Weissman, Gilles, *Les Icônes de Tradition Byzantine, Techniques*, Ulisseditions, Paris 2009.

Williams, Rowan, *The Dwelling of the Light*, Wm.B. Eerdmans Pub. Co. U.S.A. 2004.

Zahavi, Dan, *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, California, USA, 2003.

Conferencias y cursos

Dupleix, André, *Approche systématique de la articulation entre théologie et art*. Cátedras dictadas en el Instituto Católico de Paris, Facultad de Teología del Arte, Paris, Enero a Junio de 2011.

Boichut, Odile, *Seminaire des Images II*, cátedras dictadas en el Institut Catholique de Paris, Facultad de Teología del Arte, Paris, Enero a Junio de 2011.

Journée d'Etudes *Lumière de l'Antiquité*. 8 de Abril de 2011.

Aya, Abdelmumyn, Conferencia en Simposio de Teología, UIA, Setp 2013.

Medios electrónicos

NOTA:

Algunos de estos sitios que cito, parece que ya no están activos en las ligas mencionadas como sigue. Sin embargo, en los años 2010 y 2011 principalmente, que fue cuando estuve en un intercambio en Paris, tenía la necesidad de investigar algunos temas de mis lecturas del curso y los encontré en los sitios que cito. Algunos aparecen ahora con el "código de campo cambiado".

Carta de Plinio al emperador Trajano.

<http://arquehistoria.com/plinio-el-joven-el-torquemada-de-los-primeros-cristianos-6997>

Pifano, Paolo *Teología de la Belleza*,

<http://ares.unimet.edu.ve/humanidades/fbhu51/virtual/Apoyo/Teologia%20de%20la%20Belleza.pdf>, p.2. Julio 5/2010.

Von Balthasar, Hans Urs, *Art chrétien et annonce du message*,

Texte imprimé, Diocèse de Luçon, Bibliothèque et Centre de Documentation LA SOURCE. Catalogue en ligne,

http://lasource.catho85.org/pmb/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=23848

Pintura al fresco

http://www.carlesarola.com/pintura_al_fresco.htm, Julio 30/2010.

<http://www.aparences.net/fresques/fresques1.html>, Julio 30/2010.

Carta de Juan Pablo II a los Artistas

<http://www.aciprensa.com/Docum/artista.htm>

Ratzinger, Joseph, *La Contemplación de la belleza*.

<http://sintesis.wordpress.com/2007/03/11/ratzinger-la-contemplacion-de-la-belleza/> Julio 4/2010

Historia medieval.

<http://unaodiseamedieval.blogspot.mx/2011/04/la-invasion-de-los-normandos.html>, Marzo 27/14.

Cleopatra.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cleopatra.htm>, Marzo, 2014.

Mimar Sinan

<https://unmundodeluz.wordpress.com/2012/03/11/sinan-el-arquitecto-del-imperio-otomano/> Febrero 20/2015.