



**UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA  
DEL ESTADO DE PUEBLA**

---

---

**SISTEMA UNIVERSITARIO DE MODALIDADES ALTERNATIVAS  
MAESTRÍA EN *BIENES CULTURALES DE ORIGEN ECLESIAÍSTICO*  
CAMPUS PUEBLA**

**Tesis**

**Para obtener el Título Profesional de  
Maestro en *Bienes Culturales de Origen Eclesiástico***

*Guía metodológica para la aproximación teológico-pastoral en el arte, a partir del  
icono bizantino.*

**Presenta**

**Marco Antonio Morales Pérez**

**Asesor**

**Dra. Verónica Lorena Orozco Velázquez**

**Puebla, Pue. México 2022.**



**UPAEP – Secretaría General**

Dirección General de Apoyos Académicos

Dirección del Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación.

Biblioteca Central - **Karol Wojtyła**

**Tesis Digitales Restricciones de uso:**

**DERECHOS RESERVADOS ©**

**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de textos, imágenes, gráficas, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente de donde la obtuvo mencionando el autor o autores involucrados en el documento.

Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos.**

En memoria de nuestro querido Rev. P. Charles Brown (1929-2022). Su sacerdocio fue para nosotros una “epifanía” del Rostro autentico de Cristo.

A nuestra querida profesora y maestra Dra. Verónica L. Orozco Velázquez, quien con la trayectoria de su vida profesional ha sido un testimonio de la presencia del resucitado en los bienes culturales de origen eclesiástico.

Al claustro de profesores de la maestría, que nos han entregado parte de su vida con su guía y acompañamiento profesional.

Al Sr. arzobispo don Víctor Sánchez Espinoza, nuestro padre y pastor. Por su apoyo y motivación para seguir preparándonos para brindar un servicio de caridad al pueblo de Dios, en la gestión del tesoro artístico eclesiástico.

A mis papás, Calixto Marco Antonio y Gloria; a mis parroquianos por su paciencia y cariño.

Que brille en sus corazones la belleza del Rostro autentico de Jesús.

## INDICE

<b>Guía metodológica para la aproximación teológico pastoral en el arte, a partir del icono bizantino.....</b>	<b>7</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>7</b>
<b>1 Planteamiento del Problema.....</b>	<b>7</b>
<b>2 Estado del arte. ....</b>	<b>11</b>
<b>2. 1 Perspectiva internacional.....</b>	<b>11</b>
Estudios teóricos.....	12
2.1.1 Asociación In Novitate Radix.....	12
2.1.2 Revista digital Orthodox Art Journal.....	13
Estudios Teórico-prácticos. ....	14
2.1.3 Asociación “Russia Cristiana”.....	14
2.1.4 Centro Alleti. ....	14
2.1.5 Tesis doctorales .....	15
2.1.6 Papa Francisco.....	15
<b>2.2 Perspectiva Nacional. ....</b>	<b>16</b>
Estudios Teóricos. ....	16
2.2.1 Conferencia Episcopal Mexicana a través de la Comisión Episcopal para la Pastoral Litúrgica en su Dimensión Episcopal del cuidado de los Bienes Eclesiástico y el Arte sacro (DIBEAS).....	16
2.2.2 Sociedad Mexicana de Liturgistas A.C. (SOMELIT) .....	17
2.2.3 Maestría de Bienes Culturales de Origen Eclesiástico de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, (UPAEP) Modalidad Online .....	17
2.2.4 Dirección de Conservación de los Bienes Culturales de la arquidiócesis de Puebla (AR Conservación).....	18

Estudios Teórico-prácticos.....	18
2.2.5 Universidad Pontificia de México y casa de oración Bet Tefilá.....	18
2.2.6 Apostolado Oriente Lumen de Puebla.....	19
<b>3 Objetivo General .....</b>	<b>20</b>
<b>4 Ruta metodológica y alcances.....</b>	<b>20</b>
<b>5 Estructura Capitular: .....</b>	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO 1 Bases escatológicas en la fundamentación litúrgica, teológica y</b>	
<b>artística .....</b>	<b>24</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>25</b>
<b>1.2 Marco Teórico-Conceptual Litúrgico del Icono Bizantino.....</b>	<b>26</b>
<b>1.2.1 El Icono bizantino.....</b>	<b>27</b>
<b>1.2.2 Divina Liturgia e Icono bizantino. ....</b>	<b>33</b>
<b>1.2.3 La Escatología de la Liturgia en el Icono. ....</b>	<b>42</b>
<b>1.2.4 Ecumenismo, expresión del Icono. ....</b>	<b>47</b>
<b>1.3 Marco Teórico-Conceptual Teológico del Icono Bizantino .....</b>	<b>51</b>
<b>1.3.1 Teología del icono: Dogma Cristológico. ....</b>	<b>53</b>
1.3.1.1 La Cristología en el icono.....	60
1.3.1.2 La Encarnación de Cristo: del ser Hijo de Dios al ser Hijo del Hombre. ....	61
1.3.1.3 La Exaltación de Cristo: el “Pasaje Pascual”. ....	68
1.3.1.4. Ejes teológicos del icono bizantino: .....	74
I Gregorio de Palamas: Luz increada .....	75
II. Imagen Acheropita de Cristo. ....	81
III Mirada de fe en el icono del símbolo a la realidad. ....	92
IV. El símbolo Escatológico: La belleza suprema, la belleza pascual.....	97

<b>1.3.2 Antropología del icono bizantino .....</b>	<b>102</b>
1.3.2.1 Concepto de Persona: Hipóstasis del Verbo Encarnado.....	105
1.3.2.2 Significado antropológico del icono: representación de la ascesis en la figura humana. .....	118
1.3.2.3 Concepto de Divinización: Persona eucarística.....	132
1.3.2.4 El conflicto de la legitimidad de las imágenes sagradas: De la herejía-idolatría al dogma-culto.....	139
<b>1.4 Marco Teórico-Conceptual Artístico del Icono Bizantino.....</b>	<b>175</b>
<b>1.4.1 El icono bizantino y la geometría euclidiana: Perspectiva geométrica y perspectiva invertida. ....</b>	<b>175</b>
1.4.1.1 Referentes artísticos.....	176
<b>1.4.2 La expresión, técnica y estilo de la estética bizantina: entre el arte de la Baja Antigüedad y Alta Edad Media.....</b>	<b>204</b>
<b>Conclusión del capítulo. ....</b>	<b>233</b>
<b>CAPÍTULO 2 Representación artística de la “divina armonía” de la humanidad transfigurada. Modelos iconográficos ante la tensión escatológica. ....</b>	<b>235</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>236</b>
<b>2.1 El canon y el pintor: el icono ventana y puerta escatológica.....</b>	<b>237</b>
<b>2.2 La técnica iconográfica .....</b>	<b>244</b>
<b>2.3 Devenir histórico del icono bizantino, del s. II hasta la caída de Bizancio 1453. .....</b>	<b>254</b>
Los primeros iconos s. II-IV.....	254
Periodo del iconoclasmo Bizantino s. VIII-IX .....	259
El periodo de la dinastía Macedonia 867-1056, s. IX-XI.....	262

Periodo Comneno: época de los Ducas, de los Comnenos y de los Angelos (1059-1204) s. XI- XII. ....	266
El arte bizantino del s. XIII .....	277
El arte tardo-bizantino dinastía de los Paleólogos, siglo XIV- primera mitad del s. XV, caída del imperio bizantino. ....	283
Después de la caída de Bizancio, segunda mitad del s. XV .....	294
<b>2.4 Análisis de los programas iconográficos a partir del valor escatológico inspirados en el icono bizantino de Cristo de artistas cristianos contemporáneos orientales y occidentales:.....</b>	<b>299</b>
a) Artistas occidentales .....	299
Fray Gabriel Chávez de la Mora: Icono de Cristo Pantocrátor de la abadía de Prince of Peace Abbey (1985).....	299
Estética Bizantina. ....	305
Estilo Bizantino. ....	308
Iconografía Bizantina. ....	314
Madurez Litúrgica .....	317
b) Artistas orientales.....	320
Viktor Bezcasny (Monje Pavel) 1967-2017: Icono Acheropita del Salvador, capilla de la Natividad de la Theotokos Puebla México. ....	320
Estética Bizantina. ....	328
Estilo Bizantino. ....	329
Iconografía.....	333
Madurez Espiritual .....	335
<b>Conclusión del capítulo. ....</b>	<b>336</b>
<b>CAPÍTULO 3 Guía metodológica para la aproximación teológico pastoral, para la formación de los artistas plásticos.....</b>	<b>338</b>

<b>Introducción.....</b>	<b>339</b>
<b>3.1 La naturaleza del artista, una vocación llamada al ministerio eclesialístico (Juan Pablo II).....</b>	<b>341</b>
<b>3.2 Constantes escatológicas: Esencia del icono bizantino de Cristo y del arte al servicio de la liturgia (Cardenal J. Ratzinger, Benedicto XVI).....</b>	<b>358</b>
<b>3.3 La esperanza escatológica, fuente de alegría (Papa Francisco).....</b>	<b>374</b>
<b>3.4 El icono en el mundo contemporáneo: Tradición, canon y creatividad ante el arte contemporáneo.....</b>	<b>383</b>
<b>3.5 Guia metodológica para la aproximación teológico pastoral para el planteamiento de un arte sacro contemporáneo litúrgico. ....</b>	<b>393</b>
<b>3.6 Vinculación con las instituciones eclesialísticas de la arquidiócesis de Puebla: pastoral de diálogo con los artistas contemporáneos. ....</b>	<b>401</b>
<b>Conclusión del capítulo. ....</b>	<b>408</b>
<b>Conclusiones generales.....</b>	<b>409</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>416</b>

## Guía metodológica para la aproximación teológico pastoral en el arte, a partir del icono bizantino.

### Introducción

#### 1 Planteamiento del Problema

El icono bizantino en el campo del arte refiere a la “representación canónica” de la persona de Cristo, es decir, al sistema artístico bizantino que se elaboró con los artistas griegos con base en la doctrina de los padres de la iglesia y las orientaciones conciliares de los primeros siglos. principalmente en el imperio romano de oriente teniendo como centro la capital de Constantinopla. La palabra “icono” proviene del griego “Eikon” que se traduce como “imagen” de aquel que es el “Verbo Eterno” de Dios, pero que se dignó tomar nuestra carne y habitar entre nosotros, Jesús el “Verbo Encarnado” como lo indica el apóstol san Pablo <<Él es imagen de Dios invisible (...)>>.<sup>1</sup>

A partir de la lectura de la obra de Michel Quenot<sup>2</sup> sobre el icono bizantino, suscitó en el autor de este documento un interés así como un acercamiento a las representaciones de la imagen de Cristo, que lo llevó al estudio, al análisis y a la vivencia más profunda del tesoro cultural-artístico de las iglesias orientales. Durante el periodo de estudio de la facultad de ciencias religiosas<sup>3</sup> por el enfoque a la tradición oriental, propició un trabajo de investigación para la licenciatura con el título de “El icono, como apertura a la visión del Reino de los

---

<sup>1</sup> 1 Colosenses 1:15 (Biblia de Jerusalén).

<sup>2</sup> *El icono*, (1990).

<sup>3</sup> Con una intención de dar a conocer el arte de los iconos y su simbolismo teológico el autor de este documento, realizó pequeños artículos puestos en el periódico diocesano de Puebla de aquel tiempo llamado “Koinonia”. Daban la oportunidad a los seminaristas de escribir pequeños artículos para colaborar con el mismo, hasta ese momento el arte de los iconos era tan poco conocido.

cielos”, con la intención de indicar la importancia teológica y simbólica del icono de Cristo.<sup>4</sup> Paralelamente, con la participación en los diplomados de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) antesala de la actual maestría en los Bienes Culturales de Origen Eclesiástico, el acercamiento a los teóricos como el padre Heinrich Pfeiffer, el padre Juan Plazaola Artola, Fray Gabriel Chávez de la Mora, la profesora María Giovanna Muzj, el profesor Daniel Estivill, entre otros, favorecieron la formación más específica en el arte cristiano, en particular en la iconografía bizantina. Otro momento importante fue la formación litúrgica, teológica y artística en la escuela iconográfica de Seriate en Italia, de la asociación Rusia Cristiana, que vino a complementar la “visión de fe” con el acercamiento a la teología, a la tradición y técnica de la pintura de iconos. Todo esto ha auspiciado un camino de formación integral sobre el icono bizantino en sus ejes litúrgicos, teológicos y artísticos, desde la concepción de la tradición cristiana oriental ha dado pautas concretas para observar cómo a partir del conocimiento orgánico del icono bizantino se puede fortalecer y complementar los programas iconográficos de los templos católicos de la arquidiócesis de Puebla y de nuestro país. Esta investigación puede abonar favorablemente a la formación del “artista litúrgico” contemporáneo, es decir, aquellos artistas plásticos que ponen su talento “al servicio de la fe” sean creyentes o no creyentes, pero que reciben la inspiración divina por las *“Semina Verbi”* (Semillas del Verbo) como bien lo señala el decreto *Ad Gentes* 15 del Concilio Vaticano II <<*El Espíritu Santo, que llama “a todos los hombres” a Cristo por las semillas de la Palabra y la predicación del Evangelio y suscita en los corazones el homenaje de la fe (...)>>.*

Percibimos una crisis de valores cristianos y de identidad religiosa en un mundo secularizado, golpeado por la post pandemia y los horrores de la guerra. Esta crisis se ha venido gestando en las últimas décadas y, ante el fenómeno de la virtualidad consecuentemente ha generado una decadencia de la sacramentalidad en la iglesia. Esto es parte del problema que hemos

---

<sup>4</sup> Con el apoyo del P Charles H. Brown, sacerdote de rito bizantino radicado en Puebla, favoreció la formación litúrgica y teológica de la iglesia oriental, así como un primer acercamiento a la formación artística de la pintura de iconos con un iconógrafa rusa otodoxa, Profa. Olga Rusinova, radicada en Puebla.

detectado y que ha afectado al amplio campo del arte al servicio de la liturgia, que ha suscitado un distanciamiento de los programas de formación litúrgica y teológica de los artistas contemporáneos en occidente que son llamados al servicio de la liturgia. Lo podemos percibir en una forma de persecución sistemática que se ha dado contra la iglesia católica en todo el mundo, que no solo ataca directa e indirectamente la doctrina cristiana, sino por consecuencia el patrimonio cultural y artístico que fundamenta su “quehacer” en la evangelización. Por ejemplo, en Irak entre los años 2016 al 2020 el estado islámico (con sus siglas ISIS) destruyó más de treinta iglesias e imágenes sagradas, entre monasterios importantes y sitios de peregrinación<sup>5</sup>; en Estados Unidos una cadena de destrucción de imágenes sagradas en varias iglesias entre 2020 y 2021<sup>6</sup>; imágenes sagradas e iglesias quemadas en Chile<sup>7</sup>; en España se ataca las imágenes de la fe cristiana con elementos blasfemos para ridiculizarlas<sup>8</sup>; la destrucción masiva de recintos religiosos por la guerra de Ucrania de 2022<sup>9</sup>; en México se han realizado marchas de protestas donde por consecuencia se dañan los monumentos patrimoniales especialmente los templos católicos y las imágenes sagradas<sup>10</sup>; en la arquidiócesis de Puebla en 2021 un templo fue profanado destruyendo imágenes religiosas<sup>11</sup>. Entre otros muchos ejemplos en el mundo globalizado que reflejan la crisis de los valores cristianos en la destrucción de los símbolos artísticos de la iglesia, sea por falta de interés, de empatía, por indiferencia o por persecución directa. Esta realidad se refleja, de alguna manera, en los programas de formación de los artistas plásticos; que en muchos casos se limitan solo a lo artístico, restando importancia al método teológico

---

<sup>5</sup> Suzuki, H. (2021)

<sup>6</sup> Aciprensa. (2022)

<sup>7</sup> Vargas, G. (2016)

<sup>8</sup> Sanchez, W. (2022)

<sup>9</sup> Aciprensa (2022)

<sup>10</sup> Ramos, D. (2020)

<sup>11</sup> Ramos, D. (2021)

pastoral en el arte; limitando a la doctrina cristiana en los programas artísticos, justificando la acción como un atentado ante la “libertad laica”.

Tenemos la certeza que actualmente, ante este panorama de la cultura del descarte como bien lo señala el papa Francisco, se puede fortalecer la formación artística con el conocimiento de la tradición eclesial de los fundamentos cristológicos y litúrgicos de la imagen sagrada del oriente cristiano. Ante este panorama proponemos como referencia el acercamiento y estudio del icono bizantino que parte “no del origen artístico”, sino de la imagen “arquetipo” revelada en la inspiración divina. La cuál se vincula al evento de la encarnación de Cristo y, muestra plásticamente a los fieles la plenitud escatológica que da razón y sentido a la humanidad transfigurada <<*Vean mis manos y mis pies, soy yo en persona. Tóquenme y convézanse de que un fantasma no tiene carne ni huesos, como ven que yo tengo*>>,<sup>12</sup> El artista contemporáneo litúrgico, por el acercamiento al método teológico pastoral en los fundamentos dogmáticos del icono bizantino podrá comprender cómo se “manifiesta” la verdad divina por los medios artísticos de la continuidad del cuerpo terreno de Jesús y su transformación gloriosa, fundamentado en la doctrina de los santos Padres de la Iglesia.<sup>13</sup>

Creemos que la aproximación al método teológico pastoral aportaran al artista plástico respuestas de la fe cristiana y pueda así “ser testigo” del que se dignó tomar nuestra humanidad para transfigurarla; en un tiempo donde hay una clara corriente secularista, auspiciada por una negación de Dios en occidente, negación de la verdad fundamental de la humanidad divinizada reflejada en el campo de las artes y concretamente del Arte Sacro<sup>14</sup>. Por tanto, el artista plástico puede aumentar su posibilidad de continuar haciendo visible plásticamente la realidad transfigurada de la humanidad y del rostro auténtico de Cristo con lenguajes artísticos novedosos adaptados al mundo contemporáneo. El arte litúrgico entre sus finalidades específicas es de mostrar la esperanza escatológica ante la realidad de una

---

<sup>12</sup> Lucas 24:39.

<sup>13</sup> Concilio II de Nicea (787).

<sup>14</sup> (Dieguez, 2013).

humanidad que peregrina y es golpeada, por la muerte, la enfermedad, el sufrimiento, la injusticia, fruto de una post pandemia y ante la realidad de una guerra que destruye al ser humano y a la obra de sus manos; su patrimonio cultural y artístico.<sup>15</sup>

## 2 Estado del arte.

### 2. 1 Perspectiva internacional.

Al llevar acabo el análisis del estado del arte, hemos detectado cómo a nivel internacional se ha intentado resolver varias causas y efectos del problema planteado, de manera puntual nos enfocamos en el continente europeo en el país de Italia; donde numerosas universidades, asociaciones y escuelas artísticas tanto pontificias como civiles, han retomado la tradición de la pintura de los iconos bizantinos y proponen la elaboración de una iconografía contemporánea a partir del método teológico. Esto ha llevado a una producción sustanciosa de publicaciones e investigaciones en esta línea por múltiples expertos, entre libros, tesis doctorales, artículos, conferencias, talleres, etc., traducidas en diferentes lenguas extranjeras. Además de abrir el camino al diálogo ecuménico por el arte sacro, entre la iglesia oriental y occidental, con las iglesias protestantes y con los no creyentes, enfatizando los fundamentos litúrgicos, teológicos y artísticos en la obra artística al servicio de la liturgia. El artista plástico (católico, ortodoxo, protestante, como no creyente) por estos fundamentos, encuentra la razón y sentido de poner su “talento artístico” al servicio de la fe en la liturgia.

Por otra parte, a nivel nacional en nuestro país de México hemos detectado ante las causas y efectos del problema planteado, que el método teológico en el arte sacro es inédito en algunas instituciones académicas; ya sea por desconocimiento o por ser algo nuevo. Así el acercamiento a la tradición de la pintura de los iconos bizantinos del oriente cristiano, y la difusión del sistema bizantino viene a ser algo novedoso. Y una forma de constatarlo es por encontrar una producción mínima de trabajos de investigación por el método teológico en el

---

<sup>15</sup> (papa Francisco, 2021).

arte en las instituciones artísticas, además de encontrar publicaciones exiguas en español por expertos en este campo.

A continuación, se enumeran algunas instituciones académicas a nivel internacional y nacional que refieren a la cuestión del arte y a la solución del problema planteado, que vienen a corroborar el análisis realizado.

Estudios teóricos.

### 2.1.1 Asociación In Novitate Radix

Se traduce como “La Novedad en la Raíz” refiriendo a Cristo como la raíz del arte cristiano, es decir, en la tradición y siempre novedoso; esta asociación está vinculada al Pontificio Instituto Oriental<sup>16</sup> de Roma. Realizó en el año 2016-2018 un seminario de formación teológica, litúrgica dirigida a los artistas plásticos y estudiantes interesados en el tema.<sup>17</sup> Realizan “encuentros nacionales e internacionales de los amigos del icono” donde se reflexiona a través de ponencias de expertos sobre el arte litúrgico a partir del icono bizantino, organiza talleres de pintura de iconos con la técnica tradicional.<sup>18</sup> Se citan algunos eventos:

- a) Del Seminario de formación del 2016-2018<sup>19</sup> con distintas ponencias<sup>20</sup> con la finalidad concreta de la formación del artista litúrgico. La razón de este seminario fue la de formar a estudiantes y artistas en los fundamentos teológicos del arte.

---

<sup>16</sup> Se puede consultar en <http://www.innovitateradix.it/>

<sup>17</sup> El programa de actividades se puede encontrar en <http://www.innovitateradix.it/programma-2016-2017-risplenda-la-luce-del-tuo-volto/>

<sup>18</sup> Vicariato di Roma, Pastorale Universitaria (2016). Risplenda la luce del Tuo Volto. Icone e Iconografi nella Chiesa Cattolica di Rito Latino. Trabajo presentado en el Incontro Nazionale degli amici dell'icona, in occasione dei dieci anni della fondazione dell'associazione privata de fedeli In Novitate Radix, Roma Italia.

<sup>19</sup> Se encuentran en el área reservada del sitio <http://www.innovitateradix.it/area-riservata/>

<sup>20</sup> “La teología del Color” impartida por el profesor e iconógrafo Stefano Armakolas, “Antropología y simbología sacramental” por el profesor Lubomirk Zark, “El Escatón en el arte” por el profesor Alfonso Caccese, “El tetramorfos y la majestad del Señor” por el profesor Ruberval Monteiro da Silva, “La fuente del Espíritu que desciende: símbolo humano y mistagógica cristiana” por la profesora María Giovanna Mujz, entre otras.

- b) Encuentro Nacional de los amigos del Icono Roma 22-25 de abril.<sup>21</sup> En estos encuentros se estudió y analizó el icono bizantino desde su fundamentación teológica como referencia actual para el arte sacro contemporáneo.

### 2.1.2 Revista digital *Orthodox Art Journal*<sup>22</sup>

Publica artículos y noticias para la promoción de las artes litúrgicas tradicionales ortodoxas. La Revista cubre artes visuales, música, ceremonias litúrgicas, textos, historia y teoría del arte relevantes. Presenta temas para resaltar el testimonio unificado de las artes sobre la belleza del Reino de Dios y para difundir una comprensión del culto de la Iglesia. El personal y los colaboradores son cristianos ortodoxos de diversos orígenes. The Journal opera con la bendición del Metropolitan Hilarion Alfeev of Eastern America y Nueva York (ROCOR), fue fundado en 2012 por Andrew Gould. Se destacan algunas publicaciones y artículos en el área de Iconografía<sup>23</sup> entre los años 2004-2020 sobre la labor de algunos artistas iconógrafos contemporáneos<sup>24</sup>. Estas entrevistas nos ayudan a entender la misión y vocación del artista al servicio de la liturgia.

---

<sup>21</sup> Citamos algunas ponencias: “Renacimiento de la iconografía en el s. XX” por el profesor Alfonso Caccese, “La anáfora. Icono estático o icono dinámico” por el profesor Cesare Girauda, “El descubrimiento del icono y el movimiento litúrgico” por el profesor Andrea Grillo, “Belleza y Salvación” por el profesor Emilio Bettinni, “La concepción del espacio litúrgico: desafíos y engaños de la contemporaneidad” por el profesor Diego Sabatino, “Iconógrafos de Italia: ¿Cual futuro? Una propuesta de formación” por los Profesores Garau, Caccese, Polverari y de Benedectis, entre otras.

<sup>22</sup> Se puede consultar en <https://orthodoxartsjournal.org/>

<sup>23</sup> Se puede consultar en <https://orthodoxartsjournal.org/topics/iconography/>

<sup>24</sup> “The Living Icon,” Anton Daineko 2019; “Hacia una síntesis pictórica: entrevista a Ioan Popa”, por P. Silouian Justiniano abril 2018; “Hoy y mañana: principios en la formación de futuros iconógrafos”, Aidan Hart mayo 2016; “Entrevista con el iconógrafo serbio Todor Mitrovic: sobre el diálogo entre las artes sagradas y seculares”, Philip Davydov y Olga Shalamova; “Archimandite Zenon (Theodor): su vida y obra”, Por Aidan Hart noviembre 2004.

Estudios Teórico-prácticos.

### 2.1.3 Asociación “Russia Cristiana”<sup>25</sup>

Fundada por el P. Romano Scalfi, favoreció una escuela de iconos “Scuola Iconográfica di Seriate”<sup>26</sup> siendo la más antigua de Italia, tiene una tradición de 40 años formando artistas pintores de iconos tanto orientales como occidentales. Esta fraternidad, a través de cursos de formación teóricos y prácticos, promueve la enseñanza de la pintura de iconos en la técnica tradicional.<sup>27</sup> En el año 2020 por la pandemia se centró en una formación permanente por educación e-learning<sup>28</sup> de ponencias de estudio, en formato de video y audio.<sup>29</sup> A partir de los fundamentos teológicos destaca la importancia del lenguaje pictórico del icono como expresión auténtica de la fe.

### 2.1.4 Centro Alletti.

Dirigido principalmente a académicos y artistas de inspiración cristiana de Europa Central y Oriental. Promueve la convivencia entre católicos y ortodoxos, con miras al crecimiento y la unidad de la Iglesia, en la caridad de Cristo. El Atelier es dirigido por el Jesuita Marko Ivan Rupnik donde se promueve un entorno de comunión entre el arte y fe en la propia creación artística, como la relación entre arte y lugar litúrgico. Se pueden subrayar las conferencias en la plataforma YouTube,<sup>30</sup> donde el artista fundamenta su creación artística en la iconografía bizantina.

---

<sup>25</sup> Se puede consultar en <https://www.russiacristiana.org/>

<sup>26</sup> Se puede consultar <https://scuolaseriate.eu/>

<sup>27</sup> La técnica Tradicional de la pintura de iconos en que se enseña en la “Scuola di Seriate” es aquella de los antiguos iconógrafos rusos: el sankir y el sistema novedoso de la membrana.

<sup>28</sup> Se puede consultar <https://www.lanuovaeuropa.org/corsi-on-line/>

<sup>29</sup> “El canon bizantino y los esquemas compositivos” por la profesora Elena Tagliabue, “El símbolo y el icono” por la profesora Amelia Limata, “Arte icónico de la ecúmene cristiana” por la profesora Giovanna Parravicini. Russia Cristiana (2020).

<sup>30</sup> (Rupnik, 2015).

### 2.1.5 Tesis doctorales.

En la red de internet hemos encontrado en formato PDF el siguiente material de tesis doctorales, que favorecen a la realización de este proyecto de investigación:

“De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador” Sánchez, A. (2001); donde aborda la simbología del color, su implicación en la liturgia, en los ropajes, así como los sistemas jerárquicos de la iconografía cristiana.

“La obra de Kiko Arguello. Una propuesta estética en el contexto del arte sacro contemporáneo” Diéguez, M. (2015), aborda la importancia del magisterio en el arte sacro, la arquitectura sacra que se centra en la nueva estética del camino Neocatecumenal fundado por Kiko Arguello, así como los fundamentos teóricos y estéticos del icono. Tiene un apartado sobre el icono y el mundo contemporáneo; muestra los fundamentos teológicos que pueden colaborar en la formación-educación de los artistas cristianos.

“Arte litúrgico e iconografía en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik en Italia (1996-2015)” Ruiz de Loizaga M. (2018); donde analiza arte litúrgico en los trabajos del padre Marko Rupnik, sobre el arte contemporáneo, del simbolismo del arte cristiano y su lenguaje. Habla sobre el subjetivismo del arte contemporáneo.

“Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del siglo de Oro”, Velandia, D. (2014), aborda la importancia de los concilios pos tridentinos provinciales y diocesanos en la nueva España que se reflejan en la doctrina teórica de las imágenes.

Consideramos que son trabajos muy valiosos en el campo de la teología del arte al servicio de la liturgia.

### 2.1.6 Papa Francisco.

Se puede subrayar en el mensaje a las academias pontificias “La iglesia, oasis de belleza y acogida”<sup>31</sup> la afirmación del pontífice “Los artistas son testigos de esperanza para la

---

<sup>31</sup> (Francisco, 2016).

humanidad”. Y el documental “Mi idea del arte”<sup>32</sup>, en donde el pontífice resalta que el valor del arte es aún más profundo, porque es un componente de su pensamiento salvífico, catequético y de evangelización.

## 2.2 Perspectiva Nacional.

Estudios Teóricos.

### 2.2.1 Conferencia Episcopal Mexicana a través de la Comisión Episcopal para la Pastoral Litúrgica en su Dimensión Episcopal del cuidado de los Bienes Eclesiástico y el Arte sacro (DIBEAS)<sup>33</sup>.

Tiene el objetivo de ofrecer un servicio subsidiario para cada una de las diócesis por medio de las Provincias Eclesiásticas, acompañando la formación permanente para crear equipos profesionales con encargo de la conservación de los bienes eclesiológicos y culturales, que actúen como consejo para sus obispos, quienes como últimos responsables reciben la custodia de estos bienes por parte de la Iglesia y del Estado. En el año 2017 se realizó la publicación de un subsidio “Inmuebles Eclesiológicos. Orientación Pastoral para proyectar, conservar, adecuar iglesias y conjuntos eclesiológicos” (2017)<sup>34</sup> en un apartado reflexiona sobre la importancia que tiene los programas iconográficos apoyándose en los libros litúrgicos post conciliares y, como estos deben evocar la realidad del misterio celebrado. Esto ayuda a reflexionar, a partir de las normas, que la iconografía litúrgica debe ser y favorecer el simbolismo de las realidades celestiales. Aunque no lo menciona al hablar de realidades celestiales, está expresando el valor escatológico como culmen y plenitud de la vida cristiana. Fundamento que será tratado abiertamente en este trabajo de investigación.

---

<sup>32</sup> (Lupi, 2017).

<sup>33</sup> Se puede consultar en <https://www.cem.org.mx/comisionLiturgica.php>

<sup>34</sup> (Pastoral Litúrgica, Dimensión de Bienes Eclesiológicos y Arte sacro DIBEAS, 2017).

### 2.2.2 Sociedad Mexicana de Liturgistas A.C. (SOMELIT).<sup>35</sup>

Es una Asociación Civil de Liturgistas que de manera interdisciplinaria profundiza en la Ciencia Litúrgica y promueve la formación teológica, antropológica y pastoral de sus asociados, con miras a la comunión y participación litúrgica de sus destinatarios y de quienes están a su servicio. Su objetivo es consolidar la SOMELIT A.C. como el organismo especializado para la investigación teológico-litúrgica, para la formación de los agentes al servicio de la Celebración y para la promoción orgánica de la animación litúrgica en las diócesis y provincias de la Iglesia en México. Además, realizó la XXXIX Semana de estudio, oración y convivencia Somelit, A.C. Liturgia Via Pulchritudinis Arte y Arquitectura al servicio de la liturgia del 7 al 10 de enero 2019 en Jalisco. Se tocaron temas de estudio de los cuales podemos destacar: “La ministerialidad del arte al servicio de la liturgia” por el doctor Pbro. Fernando Sedano, donde reflexiona a partir de los documentos conciliares, principalmente Sacrosanctum Concilium, sobre la labor del artista cristiano que se considera un ministerio en clave vocacional. Este concepto será especificado en este trabajo de investigación. También destacamos una segunda ponencia “Fundamentos teológicos y dogmáticos de la iconografía cristiana,” por el Pbro. Marco Antonio Morales, que hace una reflexión donde se destaca la relación profunda que hay entre iconografía y teología a partir de la doctrina patristica.

### 2.2.3 Maestría de Bienes Culturales de Origen Eclesiástico de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, (UPAEP) Modalidad Online<sup>36</sup>.

Teniendo como coordinadora académica a la Dra. Verónica Lorena Orozco Velázquez. Forma especialistas con una visión global del valor, importancia y necesidad de preservar los Bienes Culturales de origen eclesiástico, así como fomentar la concepción y creación del nuevo arte y arquitectura al servicio de la liturgia, a través de la generación de propuestas espaciales, artísticas y semiológicas óptimas, para que las decisiones tomadas en el campo

---

<sup>35</sup> Se puede consultar en <https://sometit.org/>

<sup>36</sup> Para solicitar información <https://upaep.mx/maestrias/online-bienes-culturales-de-origen-ecclesiastico>

de la salvaguarda, conservación, adecuación y gestión de los mismos, garanticen la permanencia y trascendencia del legado cultural artístico-eclesiástico a generaciones futuras. La misión y visión de la maestría apunta a formar en la teoría y en la práctica a los candidatos, así, ofrece una formación más completa en el ámbito de los bienes culturales de origen eclesiológico. Se destacan las asignaturas: “Fundamentos teológicos para el arte y la arquitectura al servicio de la liturgia” e “Historia del arte y la arquitectura al servicio de la liturgia”, entre otras. Que reflejan como todo Bien Cultural de origen eclesiológico que, ante los programas de difusión y conservación, tienen un fundamento teológico litúrgico que complementa su estudio e investigación.

#### 2.2.4 Dirección de Conservación de los Bienes Culturales de la arquidiócesis de Puebla (AR Conservación)<sup>37</sup>.

Desde el año 2020 ofrece cursos de formación en el campo de la conservación y difusión de los BBCCOE (Bienes Culturales de Origen Eclesiológico). Se realizaron en el año 2020 las ponencias “Protección y Conservación en las expresiones del arte sacro en el s. XXI. Como se hace sacro hoy en día: artistas contemporáneos que pintan iconos bizantinos” por la profesora Andrea Montiel López y Carina Flores García. “Escenografías celestiales: El pasado y el presente de los retablos en el arte sacro” por la Dra. Dolores Elena Álvarez Gasca. “Geografía teológica: Oriente Occidente. Y fundamentación teológico-litúrgica del Arte sacro”, por la Dra. Verónica L. Orozco Velázquez. Los cuales han subrayado la importancia que tienen los fundamentos teológicos que fundamentan la iconografía cristiana.

Estudios Teórico-prácticos.

#### 2.2.5 Universidad Pontificia de México y casa de oración Bet Tefilá<sup>38</sup>.

Es un proyecto de evangelización de las consagradas de Regnum Christi que ofrece contenido formativo en los campos de la oración, la Palabra de Dios y el arte, buscando hacer

---

<sup>37</sup> Se puede consultar en <https://www.facebook.com/conservacionbcAP/>

<sup>38</sup> Se puede consultar en <https://bettefila.com/talleres-y-cursos-3/>

presente el Reino de Dios en el mundo desde el 2018. Ofrecen talleres teórico-prácticos con el lema “Dejarse mirarse por Dios” con propuestas fundamentadas en la iconografía bizantina, está avalado por la Universidad Pontificia de México. Con el objetivo de transmitir el conocimiento de la técnica y espiritualidad de la iconografía bizantina.

#### 2.2.6 Apostolado Orientale Lumen de Puebla<sup>39</sup>.

Es un apostolado de la arquidiócesis de Puebla fundado por el p. Charles H Brown con sede en la capellanía de la Natividad de la Theotokos ubicada en la col. Mayorazgo. A través de cursos anuales de iconografía se ofrece una formación teórica y práctica a la iniciación de la pintura de iconos en la técnica tradicional siguiendo la línea de estudios de la asociación Russia Cristiana de la “Scuola de Seriate”. Se ha vinculado al Seminario Palafoxiano para colaborar en la formación teórico-práctica de las facultades de filosofía y teología. Se han realizado talleres de iconografía bizantina en el Seminario Palafoxiano desde 2015; en la Congregación de Carmelitas MCSTNJ de la arquidiócesis de Puebla durante el ciclo escolar 2016-2017; con la finalidad de enseñar y comprender el sistema bizantino tradicional tanto a seminaristas como religiosas. Así como talleres anuales de iconografía bizantina en la capellanía de la Natividad de la Theotokos, ubicada en la col. San José Mayorazgo de la ciudad de Puebla, desde el año 2016 abiertos a estudiantes y artistas en general. Los cuáles han sido positivos y favorables para la formación artística, liturgia y teológica ante el interés por el icono bizantino en nuestro tiempo.

Concluimos ante este panorama internacional y nacional referido, afirmando y comprendiendo por este análisis de la cuestión del arte, cómo en nuestro continente latinoamericano concretamente en México ante un renovado interés por el icono bizantino se están abriendo líneas de investigación al método teológico del arte; de frente a una vasta producción de investigaciones desarrolladas en el continente europeo. Sin embargo, aunque el arte es universal y el sistema bizantino de la iglesia oriental ha dado la apertura a desarrollar diferentes investigaciones optimizadas en Europa; podemos deducir que nuestra propuesta

---

<sup>39</sup> Se puede consultar en <https://www.facebook.com/OrientaleLumenPuebla>

en este trabajo de investigación en nuestro país y en la arquidiócesis de Puebla se justifica al subrayar el “equilibrio” que tiene que existir entre los fundamentos litúrgicos, teológicos y artísticos de la formación del artista litúrgico mediante una aproximación al método teológico pastoral en el arte. Es decir, no solo destacar el valor artístico sino una visión de conjunto y complementaria con la teología y la liturgia para generar un auténtico programa iconográfico, con un lenguaje novedoso y contemporáneo para la iglesia. Será una importante aportación que destacará lo esencial del amplio campo del método teológico en la formación litúrgica de los artistas plásticos en general.

### 3 Objetivo General

Como resultado del análisis anterior se propone el siguiente Objetivo General de este proyecto final:

Aportar una “guía metodológica de aproximación teológico pastoral en el arte, mediante la reflexión en los fundamentos dogmáticos del icono bizantino” para reconocer los valores escatológicos en los que se fundamenta el arte litúrgico y, con ello auspiciar las carencias de la formación litúrgica, teológica e iconográfica de los artistas plásticos contemporáneos en la arquidiócesis de Puebla, que son llamados a crear obras artísticas al servicio de la liturgia.

Para abordar este problema se propone la siguiente ruta metodológica y los alcances.

### 4 Ruta metodológica y alcances

De acuerdo al objetivo general planteado, el autor pretende alcanzarlo mediante un enfoque desde el método cualitativo porque parte de una serie de reflexiones a partir del sistema artístico del icono bizantino de Cristo de las iglesias orientales, para rescatar el valor escatológico del arte al servicio de la liturgia contemporáneo de la iglesia occidental.

Y se va apoyar, para el desarrollo del trabajo, del método teológico de planificación pastoral del “Ver, Juzgar y Actuar”<sup>40</sup>. Con la finalidad concreta de favorecer una aplicación pastoral del método teológico desde la universidad para la arquidiócesis de Puebla.

- En el capítulo primero, por el primer paso del método teológico pastoral del “ver”, realizaremos un acercamiento al marco teórico conceptual de los fundamentos litúrgicos, teológicos y artísticos del icono bizantino; sustentado en las bases de la Sagrada Escritura, la liturgia, los sermones y tratados teológicos de los padres griegos del periodo bizantino. Se analizará el marco teórico contextual de la historia del oriente cristiano de los concilios ecuménicos cristológicos para la formación y desarrollo de una teología favorable al culto a las imágenes, para identificar las constantes escatológicas del arte al servicio de la liturgia.
- En el capítulo segundo, mediante el segundo paso del “Juzgar”, se partirá del método deductivo hipotético a partir de un análisis artístico del “sistema bizantino” y de las “constantes escatológicas” en el devenir de historia del icono bizantino, desde el s. II hasta la caída del imperio bizantino del 1453 y el paso al icono cretense. Se analizarán desde los fundamentos litúrgicos-teológicos-artísticos la obra artística inspirada en el sistema bizantino, de dos artistas litúrgicos contemporáneos de la iglesia católica y ortodoxa, Fray Gabriel Chaves de la Mora y el monje Pavel (Viktor Bezcasny); para ver cómo se complementan las tradiciones eclesiales en el icono de Cristo.
- En el capítulo tercero, por el tercer paso del “Actuar”, se desarrollará la “guía metodológica” para la aproximación teológico pastoral que darán respaldo a la obra artística para el servicio de la liturgia. Con la intención de favorecer la formación teológica del artista plástico llamado al ministerio eclesiástico.

---

<sup>40</sup> Es método de planificación pastoral, que nació como método de acción en el seno de la Juventud Obrera Católica belga, usado también en los documentos de la iglesia, y más precisamente por san Juan XXIII en *Mater et Magistra*, en 1961. En seguida con la *Gaudium et Spes* (promulgada por el papa Pablo VI el 8 de diciembre de 1965, último día del concilio) se transforma en método teológico, y más tarde se convierte en un principio arquitectónico de los documentos conclusivos de las Conferencias generales de la Iglesia latinoamericana.

Concretizando una aplicación pastoral de este trabajo de investigación para la comisión diocesana de liturgia de la arquidiócesis de Puebla (CODIPAL).

## 5 Estructura Capitular:

Título propuesto: *Guía metodológica para la aproximación teológico pastoral en el arte, a partir del icono bizantino.*

### Introducción

### Capítulo 1



#### **Bases escatológicas, en la fundamentación litúrgica, teológica y artística.**

Mostraremos el marco teórico conceptual de los ejes litúrgicos, teológicos e iconográficos que fundamentan la escatología en el sistema artístico bizantino.

### Capítulo 2

#### **Representación artística de la “Divina armonía” de la humanidad transfigurada: modelos iconográficos ante la tensión escatológica.**

Realizaremos un recorrido en el devenir histórico del arte cristiano enfocado al icono bizantino del s. II-XV. Analizaremos las obras de arte de dos artistas litúrgicos contemporáneos que hemos seleccionado de la geografía de oriente y occidente.



### Capítulo 3

#### **Guía metodológica para la aproximación al método teológico pastoral, para la formación de los artistas plásticos.**

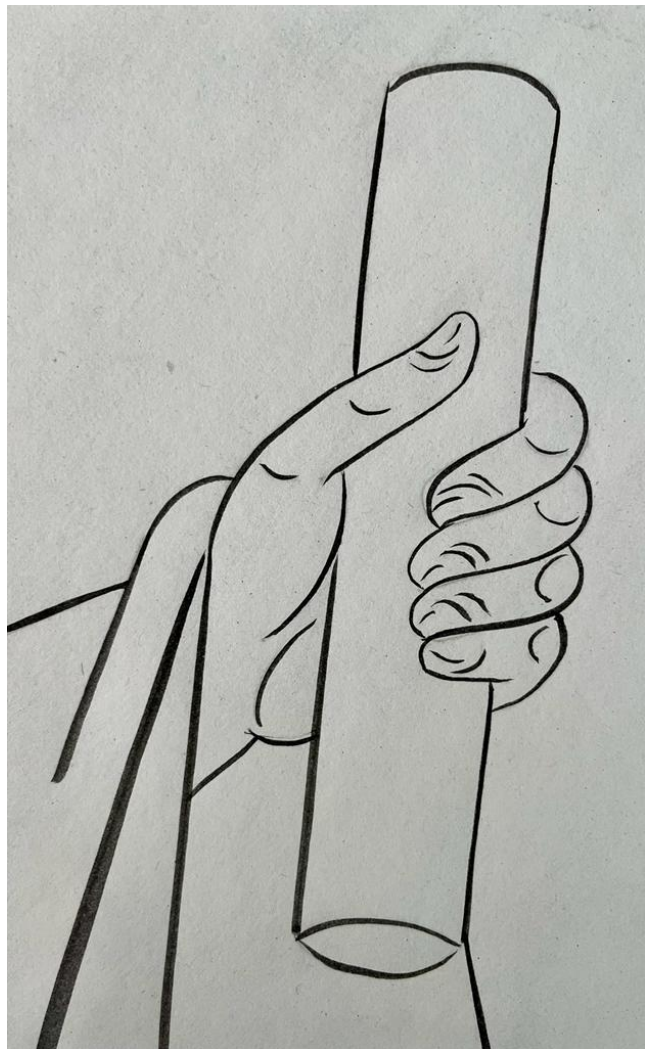


- 1 Destacaremos las aportaciones del magisterio de la iglesia en los papas contemporáneos, sobre el arte y el artista.
- 2 Presentaremos una guía metodológica para la aproximación al método teológico de pastoral, para la reelaboración de un arte contemporáneo litúrgico.
- 3 Proponemos una vinculación de este trabajo de investigación.

### Conclusiones generales

# CAPÍTULO 1

Bases escatológicas en la fundamentación litúrgica, teológica  
y artística.



## Introducción

La finalidad de este capítulo es la de mostrar y destacar aquellos elementos que fundamentan al icono bizantino, es por eso que hemos dividido este primer capítulo en tres apartados esenciales de acuerdo a la función de los mismos, y que forman un tripié que sostiene al icono bizantino, no como una “simple referencia a lo divino” sino como “el lugar en el cual se revela el divino”. Estos fundamentos son: primero; los litúrgicos, segundo; teológicos y tercero; artísticos, entorno al icono bizantino que tiene su origen en la Divina Liturgia celebrada en el templo de la iglesia de tradición oriental. Así como hemos estudiado en esta maestría que los Bienes Culturales de Origen Eclesiástico vinculan valores históricos y artísticos, espirituales y de catequesis, de caridad y de uso litúrgico. El icono bizantino vincula los valores en la dimensión del arte y de la fe, de la belleza y de espiritualidad, de la estética y de teología. Además de la importancia capital que tiene en fomentar el diálogo ecuménico entre la iglesia ortodoxa y la iglesia católica, así como con otras iglesias. Nos parece importante indicar que este trabajo no referirá al programa iconográfico en general del templo cristiano, sino se enfocará solamente al icono bizantino que tiene su lugar en la liturgia en el templo bizantino, y que será de gran ayuda para comprender la realidad litúrgica escatológica que le rodea, especialmente para impulsar la formación de los “artistas litúrgicos” contemporáneos, en su afán y deseo de manifestar la representación de Jesucristo el Verbo Encarnado en sus obras pictóricas.

Apoyados del método teológico de planificación pastoral, iniciaremos en este primer capítulo con el primer paso propuesto por este método teológico que es el “Ver”. Colocaremos las bases y fundamentos que nos servirán como referentes para comprender la esencia y profundidad del icono bizantino desde la concepción de las iglesias orientales; buscaremos realizar un análisis “teórico-conceptual” litúrgico, teológico, y artístico como lo hemos referido. Con la intención de que nuestro acercamiento al icono bizantino no solo sea somero y superficial, vamos a indagar en la escatología que lo vincula a la liturgia para descender a su esencia y su misterio en la Divina Liturgia de las iglesias orientales. Y así comprender que el icono se complementa con la Liturgia. Para su estudio y comprensión correcta no se puede separar de su entorno de fe, culto, y su desarrollo teológico, si intentamos separarlo de su

entorno litúrgico donde nació, nuestra percepción sería errónea e insuficiente para su correcta interpretación litúrgica artística. Así como destacar las bases teológicas, que lo hacen un lugar donde Jesús a partir de su encarnación, ha legitimado la representación de su imagen y el derecho al culto; en la tradición eclesiástica de los padres de la iglesia desarrollaron su fundamento el dogma cristológico. Y finalmente, los medios artísticos, desde su concepción geométrica en el espacio físico, así como el origen de su estética que se da en el ámbito clásico pagano, como la elaboración de un estilo e iconografía novedosos que forman el lenguaje del “dogma” que los lleva de la mano a mostrar el auténtico rostro de Jesucristo. Será un bello recorrido que colmará y sanará nuestro corazón con la contemplación de la belleza del Salvador, como afirma Pavel Florenski la belleza suprema, la belleza pascual.

## 1.2 Marco Teórico-Conceptual Litúrgico del Icono Bizantino.

Para poder entender el sentido y la esencia del icono bizantino, debemos conocer el contexto donde tiene su origen cultural que es en la Liturgia, el cardenal Gianfranco Ravasi dirá es su “habitación privilegiada en el templo”, que es inaugurada según la economía de la salvación en los últimos tiempos, los tiempos escatológicos, y que favorece por la vía de la belleza el ecumenismo entre la iglesia oriental y occidental.

El icono bizantino en la Liturgia, expresa la escatología y favorece el diálogo ecuménico. Es necesario comprender estos aspectos, antes que nada, de manera primordial desde la perspectiva de las iglesias orientales. Nos apoyaremos en este apartado en la reflexión de las obras del padre Jean Corbon, quien fue miembro de la comisión internacional para el diálogo entre católicos y ortodoxos; Mons. Manuel Nin, consultor de la congregación para las iglesias orientales; metropolitano Hilarion Alfeev, presidente del departamento de relaciones externas del patriarcado de Moscú y miembro permanente del sagrado sínodo; cardenal Angelo Bagnasco, miembro de la congregación para las iglesias orientales, la cual ha tenido una amplia trayectoria en el ecumenismo entre la iglesia oriental y occidental; cardenal Gianfranco Ravasi, presidente del consejo Pontificio para la Cultura y de la Pontificia comisión de arqueología Sagrada; padre Romano Scaffi (+2016), fundador del centro de estudios Rusia Cristiana; padre Enrico Galbiati, protagonista de la renovación bíblica,

litúrgica y ecuménica del Concilio Vaticano II; Cardenal Tomas Spidlik, sacerdote jesuita que fue profesor emérito del Pontificio Instituto Oriental y de la Universidad Gregoriana de Roma, desde 1991 trabajo en el centro Aletti; padre Marko Ivan Rupnik, profesor jesuita en el Pontificio Instituto Oriental y en la Pontificia Universidad Gregoriana, es director del centro Aletti. Las aportaciones de estos teóricos en la materia serán fundamentales, para el desarrollo de este primer apartado de este trabajo y especialmente para el acercamiento al contexto litúrgico que envuelve al icono bizantino.

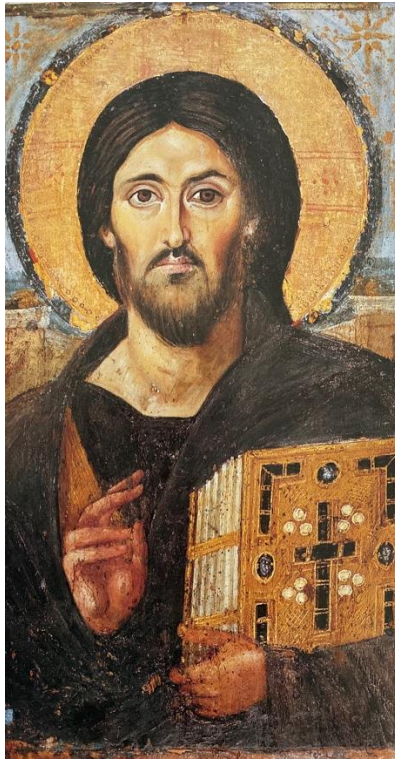
### 1.2.1 El Icono bizantino

Para entender en este trabajo la profundidad del significado del icono bizantino, tomaremos como apoyo las aportaciones del cardenal Ravasi al comentar la obra *Tempio, icona e música sacra*. de Mons. Alfeev<sup>41</sup>, donde nos sitúa concretamente en este género artístico sagrado, tanto las aportaciones del cardenal Spidlik y el padre Rupnik. Entenderemos por la palabra “icono”, el nombre griego que se les da a las imágenes sagradas *Eikon*, específicamente las que son pintadas en madera y destinadas al uso litúrgico.

El icono aparece por primera vez en el monte Sinaí en el s. VI realizado con la técnica artística del encausto en un realismo primogénito; y en su desarrollo en el s. VIII, después de las luchas iconoclastas, se acoge a una nueva ejecución que pasa de la técnica del encausto a la técnica de la tempera al huevo, más centrada en una estilización y linealidad, seria y hierática. Así se configura un tipo de “gramática” o de “cánones” fundando su modelo en la “imagen acheropita” de Edesa, rodeada de eventos legendarios e históricos y de textos literarios. Y que, en el occidente cristiano, también se conoce esta tradición, pero referida a la santa Síndone de Turín.

---

<sup>41</sup> (Alfeev, 2015).



*Ilustración 1 Cristo Pantocrátor, monasterio de santa Catarina del Sinaí.*

Fuente: (Velmans, 2021: 17).

La autenticidad del icono a través de los siglos permanece en su profunda espiritualidad, nos lleva a descubrir el verdadero rostro de Cristo en el icono, el cardenal Ravasi afirma de su teología:

*31<<Es en primer lugar cristológico, más allá de ser un evangelio para los iletrados, la Biblia Pauperum occidental, es una catequesis del Verbo encarnado>>.42*

El cardenal Ravasi nos enfoca a la distinción fundamental entre la concepción occidental de la imagen sagrada que gira en torno a una dirección más didáctica, de enseñanza a los que desconocen los eventos salvíficos; y el oriente cristiano que gira en torno a fundamentar la

---

<sup>42</sup> (Alfeev, 2015: 10).

imagen en el dogma cristológico y su legitimidad al culto. Aquí ya podemos deducir el desarrollo dogmático que se gestó en la iglesia bizantina, que será el camino a proseguir en estas líneas.

Por tanto, el icono bizantino es una manifestación de la transfiguración del hombre y del cosmos que se da en el contexto de la Liturgia, que se libera de las representaciones naturalistas, que el oriente considera ilusorias y vanas; hacia el prototipo de una futura humanidad redimida escatológica y en ella, es decir; a partir del hombre, también la naturaleza que trasparenta la belleza divina.

*<<El icono es una transfiguración antropológica... libre de representaciones naturalistas- emotivas, se convierte “en el prototipo de la futura humanidad transfigurada” despojada del peso de la carnalidad... es también una síntesis cosmológica porque la naturaleza misma es convocada... para reflejar “las condiciones escatológicas... de la naturaleza redimida y deificada”>>.<sup>43</sup>*

Es decir que, por el hombre llamado a transfigurarse, en él participa el cosmos de esta transfiguración, la creación misma y, es un aspecto fundamental que se muestra en la Divina Liturgia que resalta más su aspecto cosmológico, tanto en la arquitectura, en el canto y en la iconografía, a diferencia de la Santa Misa. En la Divina Liturgia la creación misma, el reino animal, el reino vegetal, el reino mineral y los elementos cosmológicos, están llamados a transfigurarse porque en ellos a través del hombre participan del Espíritu Santo, por eso decimos que la Liturgia es el cielo en la tierra. La tierra, la casa común de todos los seres vivos como afirma el papa Francisco en su encíclica “Hermanos Todos” es donde se desarrolla el misterio de la “Tremenda liturgia”, abierta a el “Escatón” es decir, a Cristo en la tensión de su segunda venida, que la iglesia aguarda en el tiempo y en la historia.

Para el cardenal Ravasi la dimensión de la liturgia es para el icono su “habitación privilegiada” en el templo, porque conduce a una experiencia mística, de contemplación, de oración, es escuela de oración. Pero también es raíz de la moral, más en este tiempo del virus

---

<sup>43</sup> (Alfeev, 2015: 10).

secularista se convierte en signo de los valores supremos en el espíritu y en la ética, la dignidad de la persona, el amor y pureza, la verdad y la virtud, el valor de la maternidad y la concepción, etc. Por eso su lugar natural y propio es la liturgia. En la Divina Liturgia se destaca además de la experiencia mística a partir del s. VIII y IX con el “triunfo de la Ortodoxia” del 843 en el oriente, es decir el triunfo de la legitimidad de las imágenes: la ascesis que, a través de la oración, el hombre se purifica y participa de la naturaleza divina. Pavel Florenski afirma así la experiencia y el valor ascético que tiene el icono bizantino en la liturgia, y que se desvirtúa cuando se extrae de la liturgia:

*<<Como subraya Florenski, el icono en la galería de una pinacoteca o en la exposición de un museo se apaga, sus figuras se cristalizan, el oro se hace bárbaro, la naturaleza se esteriliza, porque la imagen sacra puede vivir solo en la penumbra del templo, en el resplandor de las velas, en el aroma del incienso, en el coro de las voces que cantan y rezan>>. <sup>44</sup>*

En esta afirmación podemos ver qué, el espacio natural del icono por excelencia es la liturgia, aunque ciertamente una galería un museo de arte sacro tiene esa gran labor de conservar y difundir este patrimonio, protegido por las leyes de la preservación, para heredar a las futuras generaciones. Por eso es muy recomendable que aquellos objetos que ya no tienen un uso litúrgico se protejan, a través de programas de conservación y difusión, en un museo parroquial o diocesano. Para evitar su deterioro o destrucción y poder transmitir a las futuras generaciones como al turismo cultural y religioso el conocimiento de estos bienes culturales de origen eclesiástico que son símbolos de nuestra identidad y pertenencia. Al respecto, su santidad el papa Francisco en la primera sesión de trabajos del sínodo en el Vaticano del 9-10 de octubre de 2021, nos hace ver que la liturgia y el culto se vuelven estériles ante una iglesia que se concibe solo como una galería de un museo bello y hermoso, dice lo siguiente en la oración al Espíritu Santo de apertura a estos trabajos sinodales, citamos algunos extractos:

---

<sup>44</sup> (Alfeev, 2015: 10).

*<<Ven Espíritu Santo. Tú que suscitas lenguas nuevas y pones en los labios palabras de vida, libranos de convertirnos en una iglesia de museo, hermosa pero muda, con mucho pasado y poco futuro. Ven en medio nuestro, para que la experiencia sinodal no nos dejemos abrumar por el desencanto(...).>><sup>45</sup>*

Es decir, el papa nos hace comprender que la iglesia no se reduce a ser un museo es su acción de pastoral y evangelización, pero no refiere a la gran labor museística, solo utiliza la palabra análogamente. La iglesia ha creado leyes de preservación junto con los estados y naciones a nivel local, estatal, nacional, internacional y mundialmente, porque necesitamos de estas leyes y de las ciencias de conservación, para que por la museología podamos también proteger los Bienes eclesiásticos.

El cardenal Ravasi hace una distinción entre el icono bizantino y la decoración iconográfica del templo, que es un cuerpo viviente que se reviste y adorna, que incluye los muebles litúrgicos, los vasos sagrados, etc., y que Mons. Alfeev define a este conjunto como el “Templo Decorado”.

*<<Es como la piel del cuerpo vivo del templo, constituido de una admirable secuencia de frescos con un programa iconográfico, dominado por el Cristo Pantocrátor y de la Madre de Dios, se desenvuelve a partir del ábside y de la cúpula para extenderse a los diversos registros de los pasillos e incluso las pilastras, conjugando siempre según los cánones cristológicos, mariológicos y hagiográficos>>.<sup>46</sup>*

En este trabajo de investigación, cabe mencionar que nos vamos enfocar a los cánones cristológicos del icono bizantino, no a los mariológicos ni los hagiográficos, en su misterio litúrgico, teológico y artístico, en la transfiguración como símbolo transparente del cuerpo

---

<sup>45</sup> (Aleteia, 2021).

<sup>46</sup> (Alfeev, 2015: 7)

incorruptible de Cristo. Que principalmente en Ravena, de acuerdo a Mons. Alfeev, encuentra su matriz iconográfica de la tradición proto-bizantina.

Mons. Alfeev afirmará que el icono bizantino es la parte de la tradición ortodoxa difundida más allá del ámbito de la “ortodoxia canónica”. Hoy se pueden ver reproducciones de iconos en ambientes ortodoxos como católicos, protestantes e incluso no cristianos.

*<<El icono constituye un anuncio silencioso y elocuente de la ortodoxia no solo al interno de la Iglesia, y en el mundo ajeno o incluso hostil. El icono batalla por la ortodoxia, por la verdad, por la belleza... por el alma humana, porque en la salvación del alma está el fin y el sentido de la existencia de la iglesia>>.<sup>47</sup>*

En base a estas reflexiones del cardenal Ravasi y Mons. Alfeev, nuestro trabajo se enfocará, más que al programa iconográfico del templo decorado, al misterio del icono bizantino en contexto litúrgico, teológico y artístico, que se dan en el contexto de la Iglesia oriental, en el entorno de la Divina Liturgia que se celebra en el templo decorado, el aula celebrativa; con la finalidad de transmitir el dogma cristológico y comunicar la gracia a través del culto cristiano. El cardenal Spidlik y el padre Rupnik, definen la imagen sagrada desde un punto de vista ecuménico de las dos grandes tradiciones oriente y occidente:

*<<... dos aspectos principales de toda imagen sagrada: enseñar los misterios de Dios y comunicar la gracia. Este Dios que revela su gloria es aquel que enseña a los hombres los misterios de su vida>>.<sup>48</sup>*

“Enseñar y comunicar”, es la conjunción del oriente y del occidente cristiano que se hace presente en el ecumenismo entre las dos grandes tradiciones cristianas. Principalmente a través del icono cristiano, donde sus fundamentos dogmáticos legitimaran el culto cristiano y complementan al occidente con su valor didáctico.

---

<sup>47</sup> (Alfeev, 2015: 117)

<sup>48</sup> (Spidlik y Rupnik, 2013: 99).

Por tanto, el icono es uno de los tres ejes o polos litúrgicos de la Divina Liturgia, de acuerdo a Mons. Alfeev: el templo, el canto y el icono. Para conocer su significado y esencia es fundamental imbuirse en el espíritu de la Divina Liturgia, de la cual no se puede separar, porque la esencia del icono es la Liturgia. Cuando se separa de la liturgia, de acuerdo al cardenal Ravasi, especialmente en occidente que puede solo limitarse al aspecto artístico, se disipa en estereotipos privados del alma de la ortodoxia. De ahí la necesidad de que por este trabajo podamos tener una experiencia en plenitud del icono bizantino, desde sus tres fundamentos que se complementan: Liturgia, teología e iconografía, no limitándonos a un solo fundamento, el aspecto artístico.

### 1.2.2 Divina Liturgia e Icono bizantino.

Para comprender la importancia del icono bizantino es esencial acercarnos y abrir nuestra alma<sup>49</sup> al conocimiento y vivencia de la Divina Liturgia, no podemos analizar el icono bizantino independiente del contexto litúrgico como lo hemos referido en las palabras de Pavel Florenski y del papa Francisco.

Para la iglesia, la Liturgia es la reunión que parte de la “convocatoria sagrada” del pueblo en la reunión litúrgica, donde la Iglesia “eclesia” es la reunión concreta de los fieles congregados en un mismo lugar en el templo decorado, en el aula litúrgica. El cardenal Spidlik y el padre Rupnik nos dan una radiografía de lo que es la liturgia, para entender el sentido simbólico de la misma en nuestro acercamiento al icono bizantino:

*<<Uno es introducido en esta asamblea por un rito litúrgico, el bautismo (cf. Hch 2, 38-41 y 47). El punto culminante de la reunión como Iglesia es la “fracción del*

---

<sup>49</sup> *El autor de este trabajo refiere una bella experiencia, cuando comenzó a vivenciar la forma de cómo celebrar la Divina Liturgia, él pensó en un aprendizaje a través del intelecto, basado en los tratados de teología antes de poder presidir la Divina Liturgia como es el método en el seminario, es decir, iniciar de la teoría a la práctica. Sin embargo, eso no paso, el P Charles H. Brown su tutor, lo inicio al acercarlo a la vivencia de fe ante el misterio revelado en la Divina Liturgia y así fue conducido a este fin. Años después el padre Charly le dijo “Tu alma poco a poco ha ido aceptando y abrazando la Divina Liturgia”. Aquí el proceso didáctico del oriente cristiano que habla al alma y corazón del bautizado. Antes que al intelecto o a la cabeza como nuestros métodos de aprendizaje en occidente.*

*pan” (cf. Hch 2, 42.46; 20,7 y 11), es decir, la participación en la mesa de Cristo resucitado que preside de forma invisible esta comida (cf. Lc 24, 30-35; I Cor 11, 20) y nos invita a participar de la liturgia celeste en la vida de la Santísima Trinidad>>.<sup>50</sup>*

Podemos destacar los elementos esenciales en la liturgia, el acceso por el rito del bautismo, la unidad en la participación (acción) en la fracción del pan, y la apertura a la escatología en la vida Trinitaria. Mons. Ravasi comenta que la Liturgia es para el icono bizantino “su habitación privilegiada”, es decir que si aislamos al icono o lo separamos de este contexto litúrgico nuestro conocimiento será solamente somero y superficial, es importante descender a lo esencial del icono que nos muestra el misterio del rostro de Cristo en la acción litúrgica. Para vivenciar la experiencia de fe en el icono bizantino debemos partir concretamente de la vivencia del espíritu de la “Divina Liturgia”, la celebración de la cena del Señor en el oriente cristiano. Ciertamente hay una diferencia en la forma de celebrar la Eucaristía, tanto en oriente como en occidente, pero tiene su origen en la misma tradición y fundamentación eucarística que es la Última Cena de Jesús. Al respecto Mons. Alfeev en el congreso eucarístico internacional de Budapest en Hungría en septiembre de 2021 comenta de la eucaristía:

*<<Somos simples guardianes de la rica tradición que nos llegó del mismo Cristo y de los primeros padres de la Iglesia>>.<sup>51</sup>*

---

<sup>50</sup> (Spidlik y Rupnik, 2013: 97).

<sup>51</sup> (Ruiz, 2021).



Ilustración 2 Divina Liturgia de san Juan Crisóstomo.

Fuente: (Russia Cristiana, 2008).

Es decir que la Eucaristía, la Divina liturgia para los orientales y la Misa para nosotros los occidentales, está fundamentada en la Sagrada Escritura y en la Tradición de los Padres de la Iglesia, las cuales contienen en plenitud al Espíritu Santo, es decir la eucaristía es una herencia que Jesús confió a su Iglesia universal.

Mons. Alfeev por su parte también resalta que para los cristianos ortodoxos la eucarística no es una presencia simbólica de Cristo, sino es la presencia real la cual recibimos y nos lleva a la divinización:

*<<(…) la iglesia cree “que en el pan y el vino eucarísticos no hay una presencia simbólica de Cristo, sino su presencia plena y real” (…) “en la tradición ortodoxa, le Eucaristía está estrechamente relacionada con la noción teológica de deificación”>>.<sup>52</sup>*

Es decir que la presencia plena y real de Cristo en el sacramento, el icono bizantino es imperantemente su prolongación simbólica en la Liturgia cristiana en la Divina Liturgia; donde el fiel ortodoxo se alimenta del sacramento de la eucaristía y contempla, con sus oídos y ojos, su manifestación en la representación simbólica del icono bizantino.

---

<sup>52</sup> (Yoder. 2021).

*<<Este Dios que revela su gloria es aquel que enseña los hombres los misterios de su vida>>. <sup>53</sup>*

A partir de la revelación de la Gloria del Señor, manifiesta la realidad de la divinización a la cual está llamado el hombre y el cosmos, se contempla en el icono bizantino.

Como menciona el padre Romano Scalfi, en su obra “Cristo in mezzo a noi. Omelie e catechesi /1”. Seriate: La casa di Matriona<sup>54</sup> desde una visión pastoral, reflexiona que en la mentalidad oriental se considera el rito de la Divina Liturgia, como el corazón de la vida cristiana y de la existencia misma; siendo una característica que nosotros en occidente hemos descuidado por el virus de la secularización. Se desarrolla propiamente para llamar al hombre en sus carismas a la unidad en Cristo, la Divina Liturgia reúne la unidad de toda la persona, sus sentimientos, el corazón y la experiencia, no habla principalmente a la cabeza o entendimiento, como es en la liturgia latina. Sino al alma y corazón del bautizado, y por consiguiente al entendimiento. En esto podemos encontrar la diferencia latente entre oriente y occidente, entre la celebración de la Divina Liturgia que se dirige al alma y corazón, y la Santa Misa que se dirige al entendimiento. Por esta razón el padre Scalfi subraya que en la liturgia somos llamados no solo para ser capaces de ofrecernos a fin de que venga lo más pronto lo que deseamos; no solo es por nuestro bien, sino pedimos por el bien de nuestra gente y de todo el mundo. Así el fundamento de la unidad de la iglesia universal es la Eucaristía y, la tarea de la liturgia es educar al hombre para ver a Dios, para crear conciencia de que somos capaces de la presencia de Dios, que nos ama, nos perdona y acompaña:

*<<La Divina Liturgia en sentido amplio es la respuesta a Dios que nos hace ser, nos hace hacer y que nos hace existir>>. <sup>55</sup>*

Al respecto de esta mentalidad característica del occidente latino, el padre Rupnik y el cardenal Spidlik, citan la definición de Persona de Boecio respecto a su enseñanza sobre la

---

<sup>53</sup> (Spidlik y Rupnik, 2013: 99).

<sup>54</sup> (Scalfi, 2020: 144).

<sup>55</sup> (Scalfi, 2020: 127).

Trinidad y la antropología que de alguna manera muestra la línea que sigue nuestra liturgia occidental:

*<<De aquí su famosa definición: “La persona es una sustancia individual de naturaleza racional”. Por tanto, sería la “racionalidad” la que empuja el hombre a tomar libremente sus decisiones, según su propio pensamiento (...)>>.56*

La tarea de la liturgia es aprender una regla de vida, un criterio de vida, una mirada capaz de entrever una presencia que nos salva, nos acompaña y que nos ama: Cristo, levantándose por encima del intelecto. Reconocer a Dios como fuente de nuestro ser, de la existencia, del bien, del amor y de todo. La Divina Liturgia es para educarnos en la presencia viva de Cristo que se da por todos, más que una práctica es el corazón de la vida, donde el culto va más allá de la acción litúrgica abraza en su totalidad a la vida humana:

*<<El culto, en la Divina Liturgia entonces, es vinculado a la vida y no puede ser una práctica que se concluye con la última oración recitada>>.57*

Para Mons. Nin la liturgia es donde la vida de una iglesia se convierte en la vida de Cristo en plenitud; vincula la teología, la liturgia y la espiritualidad. A partir del Espíritu Santo que está presente en la comunidad que celebra su fe, la Divina Liturgia es el manantial, el alma, el centro de toda la vida de fe, es decir la comunidad congregada en el Espíritu, y que hace camino hacia el Señor.

*<<La vida de fe de una comunidad cristiana expresada y celebrada en los diversos sacramentos y celebraciones litúrgicas, enmarcadas en un conjunto de gestos, palabras y signos (...) constituyen la celebración litúrgica>>.58*

La eucaristía es el lugar donde la Palabra se hace carne, donde se lleva a cabo la configuración con Cristo. La liturgia a partir de los santos Padres de los siglos IV-V se transforma en el

---

<sup>56</sup> (Spidlik y Rupnik., 2013: 82).

<sup>57</sup> (Scalfi, 2020: 128).

<sup>58</sup> (Nin, 2008: 12).

lugar privilegiado de la mistagogía, es decir el camino de introducción al misterio del amor de Dios manifestado en Cristo.

*<<(…) la lectura de la Palabra en la liturgia, lectura de los textos bíblicos y lectura de los textos litúrgicos... a lo que debemos añadir la iconografía de las iglesias orientales es claramente teológica y doctrinal, en el sentido de que la teología trinitaria, la cristología, la eclesiología de cada iglesia cristiana están contenidas en ellas>>.<sup>59</sup>*

Mons. Nin afirma que en la liturgia se implica además del hombre en su totalidad, el cosmos, del cual Cristo es su Señor y Luz: la Liturgia es el lugar de la total divinización del hombre y de la creación. En este sentido la creación se impregna en Cristo, y en él encuentra su sentido más pleno, y brota de ella la sacramentalidad de la iglesia, de donde brota un aspecto esencial de la liturgia que es la estética de la liturgia y la dimensión de la belleza. El valor de la materia y la corporeidad en la liturgia develan su más íntima realidad, Mons. Nin cita a san Juan Pablo II:

*<< (...) la corporeidad que es valorada de este modo en la acción litúrgica, en la que el cuerpo humano muestra su naturaleza íntima de ser Templo del Espíritu y llega a unirse al Señor Jesús, hecho también cuerpo por la salvación del mundo (...) La liturgia revela que el cuerpo, por el misterio de la cruz, está en camino hacia la transfiguración, la pneumatización: sobre el monte Tabor Cristo ha mostrado resplandeciente, la transformación que quiere el Padre para el Cuerpo humano. Juan Pablo II, Orientale Lumen II>>.<sup>60</sup>*

La Liturgia es equilibrio del hombre nuevo con el mismo, con la creación que lo rodea, por la acción del Espíritu Santo, que alcanza su transfiguración en su cuerpo al unirse a Cristo

---

<sup>59</sup> (Nin, 2008: 6).

<sup>60</sup> (Nin, 2008: 18).

por el sacramento eucarístico. Transfiguración, o pneumatización del cuerpo humano, por el misterio de la cruz visible, en el icono bizantino en la liturgia.

El cardenal Spidlik y el padre Rupnik destacan el aspecto del espíritu contemplativo ante la acción transfigurativa de la liturgia en el realismo del icono bizantino que destaca en oriente, especialmente en la cultura de los pueblos transfigurados por el cristianismo:

*<<La liturgia es una “acción” en vista de la contemplación. Es lo que el espíritu contemplativo de Oriente ha comprendido siempre (...) el arte del icono se integra en la celebración cuyo marco sacro contribuye a estructurar. Aquí revela su gloria visiblemente>>.<sup>61</sup>*

Los aspectos celebrativos de la Divina Liturgia, y la forma como celebra a Cristo en las plegarias y en las oraciones litúrgicas también son dirigidas al icono bizantino; el padre Galbiati nos ilustra la forma como la Liturgia bizantina tiene su modo propio de considerar y expresar la devoción a Cristo en las plegarias como en las ceremonias rituales, que se distingue de los lineamientos de la liturgia romana. Los textos litúrgicos bizantinos son antiquísimos como la anáfora atribuida a san Juan Crisóstomo, en las cuales no se encuentra el “*Por nuestro Señor Jesucristo*” en las oraciones sacerdotales, pero si tienen un final Trinitario, se evita mencionar y mostrar a Cristo como un mediador:

*<<Y concédenos Señor, que, con una sola voz y un solo corazón, glorifiquemos y alabemos tu Santo Nombre, digno de todo honor y grandeza, Padre, Hijo y Espíritu Santo, ahora y siempre y por los siglos de los siglos>>.<sup>62</sup>*

A esta invocación final sigue una bendición, en la cual Cristo aparece aislado con la intención de poder evidenciar su divinidad.

---

<sup>61</sup> (Spidlik y Rupnik, 2013: 98).

<sup>62</sup> (Galbiati, 2014: 30).

*<<Y que la misericordia de nuestro Dios y salvador nuestro Jesucristo, este con todos ustedes>>. <sup>63</sup>*

El padre Galbiati indica que la conclusión de la oración va dirigida a la Trinidad, y que también se dirige al Padre que se distingue del Hijo y del Espíritu Santo en la vida Trinitaria. El concepto de “Cristo mediador” permanece y es esencial en la doctrina católica oriental, pero no es puesto en la fórmula trinitaria que concluyen las oraciones sacerdotales, para adaptar las oraciones ante las controversias teológicas desarrolladas en los primeros siglos.<sup>64</sup>

Si existen oraciones dirigidas solamente a Cristo, que se encuentran en épocas más recientes, por ejemplo, la oración sacerdotal recitada durante el Himno Querúbico con un gran contenido teológico que prepara al sacerdote al momento del ofertorio, la cual expresa con claridad el carácter de Mediador de Cristo de la cual citamos algunos extractos:

*<< (...) a causa de tu indecible e ilimitado amor a la humanidad, sin confusión ni alteración te hiciste hombre y sumo Sacerdote a favor nuestro, y nos encomendaste este sacrificio sacerdotal litúrgico e incruento>>. <sup>65</sup>*

Aquí se refleja como la Mediación de Cristo no es abolida, él es el “Sacerdote”, la víctima, pero también Dios que recibe el sacrificio. Sin embargo, en la Divina Liturgia se resalta más el aspecto Trinitario:

*<<Pues Tu eres el que ofrece, y el que es ofrecido, el que recibe y es partido, Cristo Dios nuestro, y a ti rendimos gloria, con tu Padre sin comienzo, con tu santo, bueno y vivificante Espíritu, ahora y siempre, y por los siglos de los siglos>>. <sup>66</sup>*

---

<sup>63</sup> (Galbiati, 2014: 31).

<sup>64</sup> El cardenal Schonborn comenta que, para Cirilo de Alejandría, el Logos no puede ser, como lo era para Arrió (lo mismo que para Eusebio de Cesárea), un ente intermedio. El Logos es totalmente Dios, fruto perfecto de la esencia del Padre. Schonborn, C. (1999).

<sup>65</sup> (Galbiati, 2014: 32).

<sup>66</sup> (Galbiati, 2014: 32).

De acuerdo al padre Galbiati la piedad bizantina se mueve en una atmosfera en la cual en primer lugar está la divinidad, y en segundo orden el aspecto de Mediador, por temor a la herejía arriana que negaba la Divinidad del Verbo Encarnado.

*<<Cristo se encuentra en una posición similar a la del Padre, donde deriva la necesidad del alma devota de encontrar mediadores con Cristo, y ellos son María Santísima y los Santos. Este matiz (...) del Oriente es aprobado en el mundo latino en el alto medioevo junto con los iconos y las fiestas de la Virgen>>. <sup>67</sup>*

Ante este fundamento fuertemente Trinitario de la Divina Liturgia, el cardenal Spidlik y el padre Rupnik resaltan el realismo de esta presencia del misterio, la mistagógica que se desarrolla en la liturgia, donde Dios revela su gloria y hace participar en su amor incondicional. El pueblo de bautizados es alertado por el sacerdote a estar atento ante la “Tremendo Misterio” de la Liturgia sobre la tierra, el “Sursum Corda” que precede a la anáfora tanto en la Divina liturgia como en la Santa Misa el “Levantemos el Corazón”:

*<< (...) el Sursum Corda que precede la anáfora, reviste, debido precisamente a su antigüedad y a su universalidad, una importancia particular. “El sacerdote alerta al pueblo diciendo: “Levantemos el corazón” –escribe Teodoro de Mopsuestia- para dar entender, si queremos llevar a cabo esta tremenda liturgia sobre la tierra, es a lo alto, hacia el Cielo, donde es necesario mirar (...)”>>. <sup>68</sup>*

De ahí el realismo mistagógico y la apertura a escatología en la acción litúrgica tanto en la Divina Liturgia y la Santa Misa. Por lo cual los lineamientos litúrgicos de la devoción bizantina “no” permiten considerar la “dulce figura de Cristo” separado de su divinidad. En la composición poética, muchos textos se dirigen directamente a Cristo sin separarlo de su divinidad y de los misterios cristológicos, en las plegarias y oraciones de la Divina Liturgia,

---

<sup>67</sup> (Galbiati, 2014: 33).

<sup>68</sup> (Spidlik, y Rupnik, 2013: 98).

esto según el padre Galbiati ha conservado la piedad de caer en el sentimentalismo de la devoción popular latina en las formas equivocadas de su expresión.

*<<Así en la devoción bizantina prevalecen las consideraciones de la gloria divina, que refleja en los misterios de la vida de Jesús. Gran importancia tiene no solo la Epifanía (fiesta del bautismo de Jesús), sino también la Transfiguración>>.<sup>69</sup>*

El padre Galbiati nos hace ver que en el oriente cristiano el pueblo permanece más ligado a la liturgia más que a las devociones populares como ocurren en occidente. Y por consecuencia el icono bizantino se mantendrá siempre unido a la representación de Cristo al dogma cristológico y su culto. El icono bizantino tiene una forma concreta de ser representado y su lugar natural es la Divina Liturgia. La iglesia misma en su liturgia es un icono de Cristo, el cardenal Spidlik y el padre Rupnik afirman:

*<<Toda tradición atribuye a la liturgia un lugar privilegiado como “teología esencial”: ya sea en el sentido de que la liturgia expresa un credo recibido, ya sea el sentido de que precede a la formulación del dogma. “Un vínculo estrecho – escribe Vladimir Lossky- une el dogma y el culto, inseparables en la conciencia de la iglesia”>>.<sup>70</sup>*

El dogma cristológico y el culto que fundamenta al icono bizantino en la Divina Liturgia, son aspectos esenciales como fruto del desarrollo cristológico de las luchas iconoclastas que se desarrollaron en el s. VI-IX en el imperio bizantino.

### 1.2.3 La Escatología de la Liturgia en el Icono.

Para comprender el icono bizantino en la escatología en la liturgia nos asomaremos en las reflexiones del padre Corbon, padre Scalfi y Mons. Nin. El padre Corbon en primer lugar parte de la economía de la salvación, para poder explicar el sentido escatológico en la liturgia,

---

<sup>69</sup> (Galbiati, 2014: 33).

<sup>70</sup> (Spidlik y Rupnik, 2013: 99).

que se une y transparenta en el icono bizantino. El padre Corbon explica desde la sagrada escritura como se revelan los tiempos de la economía de la salvación:

*<< (...) la economía de la salvación, distingue los tiempos de su realización: el principio de los tiempos, el desarrollo de los tiempos (Antiguo Testamento), la plenitud de los tiempos, los últimos tiempos en que nos encontramos y la consumación de los tiempos>>. <sup>71</sup>*

De acuerdo a este breve esquema de explicación del padre Corbon, la iglesia en la actualidad después de la “plenitud de los tiempos” en Cristo estamos viviendo los últimos tiempos y, son los escatológicos. Fueron inaugurados una vez que Cristo Resucitó, y Ascendió a los cielos derramando como “beneficio” el Espíritu Santo sobre los apóstoles y en ellos la nueva Iglesia apostólica. Para el padre Corbon la “Liturgia” es manifestación y realización como “beneficio” de la Ascensión y venida del Espíritu Santo:

*<< (...) cuando entra con el Padre en su humanidad y derrama el don vivificante del Espíritu, no cesa de manifestar y realizar la Liturgia>>. <sup>72</sup>*

Es la inauguración de una relación de fe totalmente nueva, de un tiempo nuevo, es decir “el comienzo de la liturgia” en la iglesia apostólica recién fundada, según la economía de la salvación de los últimos tiempos, los tiempos escatológicos; inaugurados en la liturgia por el Espíritu Santo que se ha derramado sobre los apóstoles. El padre Corbon reflexiona que esta realidad fue intuida por los primeros siglos del cristianismo hasta el comienzo del segundo milenio, en el Cristo de la Ascensión que aparece en las bóvedas de las iglesias manifestando este tiempo escatológico inaugurado en la liturgia. El pueblo de Dios se reunía para manifestar y llegar a ser el Cuerpo de Cristo, “su Señor está allí y viene” en la bóveda del templo se expresa esta realidad litúrgica, él es la cabeza y atrae a su Cuerpo hacia al Padre dando vida con su Espíritu. Por tanto, la iconografía de la iglesia en este periodo, tanto en

---

<sup>71</sup> (Corbon, 2009: 61).

<sup>72</sup> (Corbon, 2009: 62).

oriente como occidente, es como la extensión de este misterio de la Ascensión en la dimensión escatológica de toda la iglesia en su liturgia:

*<<Cristo, el Señor de todo (Pantocrátor) (...) elevado en la Cruz. Él es elevado en realidad junto al Padre, con el cual se convierte, en su Humanidad vivificante, en fuente del Río de Vida (...) En el santuario encontramos a los ángeles de la ascensión u otras de las Teofanías del Espíritu Santo (...) en los muros de la iglesia (...) la multitud de los santos “nube de testigos”, la iglesia de los primogénitos (Hb 12, 23)>>. <sup>73</sup>*

Así Cristo por su Ascensión, no desaparece, sino se hace presente y al mismo tiempo la Iglesia está en espera de su segunda venida; expresada en el programa iconográfico de la bóveda del templo decorado en la figura del Pantocrátor, expresión de la “Tremenda Liturgia” del cielo en la tierra en la Liturgia cristiana. El padre Corbon afirma que, entre la Ascensión y su segunda venida, la Parusía gloriosa se sitúan los últimos tiempos, es decir los tiempos escatológicos expresados en la Liturgia. La Ascensión es progresiva, es decir, que solo se cumplirá totalmente cuando todos los miembros del Cuerpo de Cristo seamos atraídos hacia la mirada del Padre y vivificados en el Espíritu Santo, de ahí que el sacerdote nos invite con el gesto de sus manos al “*cordis sensus*” previo a la anáfora eucarística “Levantemos el Corazón”, a elevar la mirada de nuestro corazón al Pantocrátor, símbolo trasparente de la escatología en la liturgia, a Cristo que ha ascendido pero que de la misma manera regresará como el rey de la Gloria:

*<<La ascensión del Señor es, realmente, el espacio nuevo de la Liturgia de los últimos tiempos y la iconografía de la iglesia de piedra es su símbolo transparente>>. <sup>74</sup>*

Una vez que el padre Corbon nos hace ver el origen de la liturgia en los tiempos escatológicos, el padre Scalfi por su parte nos indica como es la vivencia de una liturgia en

---

<sup>73</sup> (Corbon, 2009: 63).

<sup>74</sup> (Corbon, 2009: 63).

la tensión escatológica; comentará que la regla fundamental en la liturgia es reconocer la presencia del Esposo, es decir de Cristo con nosotros, quien ora y vive con nosotros. Reconocerle como el Esposo, es reconocer aquel que nos ama en un modo infinito de la eternidad:

*<<Tenemos dos vidas: La vida humana y en ella la vida divina que el bautismo nos infunde, los sacramentos alimentan y que en nuestra libertad nos hace crecer. Esta segunda vida es nuestra identidad más profunda>>. <sup>75</sup>*

El padre Scalfi da entender que es esta la verdadera vida, no es un recuerdo del pasado sino una realidad que continua, que se interpreta en la Divina Liturgia. Todo lo que se hace en Cristo, en Cristo permanece en lo eterno. Es decir que todas las acciones fecundas o estériles desde nuestra libertad, por el bien de otros o dañando a otros trascienden ante el eterno, ante nuestro padre Dios, porque nuestra vida está entre la tensión escatológica de los últimos tiempos. Cita las palabras de los Padres de la Iglesia:

*<< (...) desde que Cristo vivió y murió por nosotros, nos dio la posibilidad de vivir en el instante de la eternidad>>. <sup>76</sup>*

Aquello que hacemos en Cristo no muere. Pero no es la acción por la acción, el “hacer” sino el “ser” en Cristo, injertados en él. La presencia del Esposo hace fecunda la vida de la iglesia y la vida personal, fecunda la historia, la unidad, la amistad, la capacidad de amar, etc. Tenemos la posibilidad de vencer la muerte con Cristo, vivir con la capacidad de hacer todo divino para transfigurar el mundo:

*<< (...) haciendo memoria de esta presencia del Esposo y, nuestros santos, hacen posible vivir para siempre con el Esposo, que es la belleza, la bondad, la gloria de todos: Cristo>>. <sup>77</sup>*

---

<sup>75</sup> (Scalfi, 2020: 30).

<sup>76</sup> (Scalfi, 2020: 32).

<sup>77</sup> (Scalfi, 2020: 33).

Esta realidad escatológica en la liturgia es lo que transparenta el icono bizantino, y se vive en la liturgia, en el banquete eucarístico que nos diviniza en Cristo; fecundando nuestra vida y nos lleva a participar de la misma naturaleza de Jesucristo, el padre Scalfi afirma:

*<<La liturgia es el momento en el cual el hombre se vuelve verdaderamente divino. La divinización se cumple sobre todo durante la misa, y luego se extiende a toda la vida. ¡Pero el punto culminante es propiamente aquí! En este momento en que participamos en un modo extraordinario de la divinidad de Cristo (...) ¡Es la anticipación del Paraíso! ¡Es la eternidad que se transforma en tiempo! Es la totalidad que viene a hacer parte de nosotros y se injerta en la miseria de nuestra vida>>. <sup>78</sup>*

La escatología de la liturgia es la eternidad que se transforma en tiempo, que nos hace participar de la divinidad de Cristo, y su punto culminante es la Eucaristía, que se manifiesta y expresa en el icono bizantino.

Mons. Nin sintetiza a la liturgia como el lugar de configuración con Cristo, el esposo, donde la palabra se hace carne, en ella se revela la verdadera naturaleza de la iglesia, la comunión con aquellos que han sido convocados (sinaxis) por la “epiclesis”, es decir la invocación del Espíritu Santo por el ministro ordenado para que él transforme a su iglesia en el Cuerpo de Cristo, el cuerpo místico.

*<< (...) -la participación en los santos misterios nos hace consanguíneos de Cristo-, lugar también escatológico en cuanto que anticipa la pertenencia a la Jerusalén Celeste>>. <sup>79</sup>*

El padre Corbon, padre Scalfi y Mons. Nin nos ayudan a comprender el sentido escatológico de la liturgia en la perspectiva de la economía de la salvación referida en los “últimos tiempos”, donde se inserta la “escatología” es decir los tiempos escatológicos. En la liturgia

---

<sup>78</sup> (Scalfi, 2020: 57).

<sup>79</sup> (Nin, 2008: 6).

se hace presente el Esposo que nos une en comunión a su cuerpo en los tiempos de la Iglesia y de su liturgia sacramental; es aquí donde la escatología en la liturgia nos hace sentir la pertenencia a la Jerusalén Celestial. Nos ayuda a mirar a la consumación de los tiempos, es decir a la segunda venida del Señor. Entre la ascensión y su segunda venida se sitúa la escatología, donde se derraman los dones del Espíritu Santo, que nos hacen sentir la presencia del Esposo, que ora y vive entre nosotros. Para el padre Corbon el evangelio nos revela el Reino mediante parábolas, y la liturgia nos lo hace vivir a través de símbolos, de manera particular en el icono bizantino.

#### 1.2.4 Ecumenismo, expresión del Icono.

En este trabajo de investigación es importante ahora en enfocarnos en cómo definir lo que es y significa el ecumenismo entre la iglesia católica y la iglesia ortodoxa y que se expresa en el icono de Cristo. Este diálogo ecuménico es favorecido esencialmente en la liturgia y manifestado en la belleza del icono. Nos apoyaremos en la reflexión del padre Scalfi, quien citando al padre Aleksandr Smeman<sup>80</sup> habla del ecumenismo entre católicos y ortodoxos. El padre Scalfi señala que la preocupación de las iglesias se centra muchas veces en el primado del Papa y del rol de independencia de los patriarcas, entre otras cosas, pero esto no es lo que está en el corazón de la iglesia, sino es Cristo:

*<< (...) la unidad no se hace partiendo de lo particular sino debe partir de lo esencial... si discutimos del rol que tenía el papa en el primer milenio, etcétera, en resumen, no terminaremos. Pero si se parte de la eucaristía, esta es una riqueza en común que todos reconocemos serenamente>>.<sup>81</sup>*

El padre Scalfi sostiene que para el ecumenismo hay que partir de la Cena del Señor, de la Eucaristía como sostiene el padre Smeman. Para el cristiano como para la sociedad siempre hay una vida para recomenzar y para esperar, el reino de los cielos esta entre nosotros

---

<sup>80</sup> Aleksandr Smeman (1921-1983) es un sacerdote ortodoxo nacido en occidente, estudio en el Instituto san Sergio de Paris, y después vivió en New York donde enseñó en el seminario ortodoxo.

<sup>81</sup> (Scalfi, 2020: 112).

debemos reconocerlo y vivirlo en la liturgia. Scalfi reflexiona que tampoco se trata solo del diálogo, de convertir al mundo solo por el diálogo, porque no es suficiente limitarse solo a dialogar:

*<<El diálogo es un método, no es una tarea. Cuando la casa vacila, se necesita antes de todo consolidar los fundamentos. La cuestión de fondo no es lo particular, sino siempre lo esencial (...) esto no es descuidar lo particular, porque también lo particular viene tratado con conciencia y sabiduría que se conjunta a lo esencial>>.*<sup>82</sup>

El padre Scalfi menciona el canon de la Divina Liturgia bizantina eslava de san Basilio, donde se muestra que la unidad de la iglesia está fundada por Cristo y, esta es realizada por el Espíritu Santo en la Liturgia. La unidad no solo es caminar en acuerdo o para hacer cosas juntos, sino el ecumenismo parte de la realidad nueva realizada por Cristo a través de su Muerte, Resurrección y Ascensión al cielo. En la comunión eucarística se funda la unidad del pueblo de Dios y no se trata de un empeño en común, o una obra en común, sino la obra de Cristo como el instrumento más adecuado para fundamentar la unidad. El canon de la Divina Liturgia de san Basilio dicta así:

*<<Crezca la unidad entre todos nosotros, que comulgamos del único pan y el cáliz, en la comunión del Espíritu Santo>>.*<sup>83</sup>

Para el padre Scalfi las dificultades que llevan a no estar de acuerdo entre las iglesias, es no reconocer que Cristo se empeñó a buscar la unidad y está presente entre nosotros. En los primeros tiempos de la iglesia la eucaristía era el fundamento, no solo se trataba de un rito entre otros era el punto esencial de la vida cristiana, Cristo que se dona al bautizado y lo hace unidad. Esta unidad en la liturgia es por la colaboración del Espíritu Santo:

---

<sup>82</sup> (Scalfi, 2020: 114).

<sup>83</sup> (Scalfi, 2020: 115).

*<<El Señor no quiere una “globalización” de la persona, no quiere que la comunidad cristiana sea globalizada. Porque el Señor ama a cada uno en modo único e irreplicable y nos da sus carismas (...) deseados y queridos por el Espíritu>>.*<sup>84</sup>

Es decir que la globalización, que abarca el aspecto económico, tecnológico, político, social y cultural, trata a las personas como masas más Dios nos trata como una comunidad de Hijos, con rostro y nombre concreto, que tenemos interdependencia en el amor de comunión que nos lleva al ecumenismo en Cristo. La belleza escatológica del icono de Cristo nos une trasfigurando “nuestro rostro” en el “rostro del Padre”, no en una masa de personas sin Rostro.

Al respecto es enriquecedora la experiencia de fe de la iglesia ortodoxa rusa narrada por Mons. Alfeev en el Congreso Eucarístico Internacional en Budapest en septiembre de 2021, la iglesia vivió setenta años de una situación de persecución privada de sus derechos básicos, como la misión, la caridad, las publicaciones, etc., citamos algunos extractos:

*<<Lo único que quedo en realidad fue la posibilidad de celebrar la liturgia y dar la comunión a los fieles” (...) “lo que nos preservó como iglesia” (...) si bien un número limitado de personas podía asistir al culto de la iglesia bajo el dominio soviético, justo antes del colapso de la Unión soviética, la gente comenzó a regresar, debido a la Eucaristía>>.*<sup>85</sup>

Precisamente la eucaristía es la forma de vida que une a los bautizados en la comunión plena, incluso en las persecuciones, en la vida del Espíritu Santo presente en las iglesias.

Según el padre Scalfi esto quiere decir que el ecumenismo no es pensar que los ortodoxos asuman el rito latino, sino que mantengan su rito, es decir el rito bizantino y los mismo para nosotros los católicos. En la iglesia son al menos cinco ritos orientales (la pentarquía

---

<sup>84</sup> (Scalfi, 2020: 144).

<sup>85</sup> (Yoder, 2021).

ortodoxa), todos de igual importancia y dignidad. No hay necesidad que se tengan las mismas características; las características y carismas son un don del Espíritu Santo, y lo importante es dirigirlos al servicio de la unidad de todos, el ecumenismo no es la globalización del cristianismo sino la complementación en la vida de fe. Para el padre Scalfi el obstáculo mayor entre católicos y ortodoxos es que los católicos no están suficientemente unidos a Cristo.

*<< (...) la tarea ecuménica es en primer lugar una tarea que toca a la persona. La persona, puede, florecer en la comunidad, que en nombre de Cristo y del Espíritu Santo debe reunificar la diversidad de características (...) La unidad florece en el corazón del hombre: cuanto más unido estoy en Cristo, tanto más colaboro en la unidad de todos, en mi comunidad, en la familia, entre católicos y ortodoxos, etcétera>>.<sup>86</sup>*

El ecumenismo entre la iglesia católica y ortodoxa es buscar la unidad que parte de Cristo a través del Espíritu Santo en aquello que es esencial, “fuente y culmen” como dicta *Sacrosanctum Concilium* del Concilio Vaticano II de la vida de fe “la eucaristía”. Que se debe dar en el método del diálogo entre las iglesias y que el icono trasparenta en la belleza como en el esplendor en su liturgia en la iglesia universal.

Por estas reflexiones podemos ya entender porque el icono bizantino nace en el ambiente litúrgico como dice el cardenal Ravasi su “habitación privilegiada” y, la liturgia nace en el inicio de los últimos tiempos, los tiempos escatológicos de acuerdo al padre Corbon según la economía de la salvación. El sacerdote se dirige al icono de Cristo, no solo el mediador como en la “Santa Misa” según el padre Galbiati, sino como aquel que es y revela al Dios Trinitario en la “Divina Liturgia”; en el icono bizantino, como afirma el padre Scalfi, hace sentir la presencia del Esposo en la acción liturgia y que vendrá en la consumación de los tiempos. Para nosotros en occidente la liturgia es la “fuente” de la vida de fe como expresa *Sacrosanctum Concilium*, y para los orientales la liturgia es el “manantial” de toda su vida de fe como lo menciona Mons. Nin. “fuente y manantial” son dos figuras análogas al río que

---

<sup>86</sup> (Scalfi, 2020: 145).

fluye sin límites y que da vida a todo un ecosistema un organismo biológico formado por el hombre, el reino animal, vegetal, mineral. De esta agua que fluye y da vida en las dos tradiciones litúrgicas es el Espíritu Santo, que en la liturgia su acción es transformar los santos dones (pan y vino eucarísticos) en el Cuerpo y la Sangre de Cristo, y en esa secuencia transformar a la comunidad de bautizados reunidos en el Cuerpo de Cristo. De ahí la visión cósmica del icono bizantino en la liturgia que envuelve la vida total del hombre y de su entorno creatural, que es celebrada y conmemorada en la Liturgia, en el hombre transfigurado que es Cristo el Señor, en su Ascensión y su venida gloriosa. Que se expresa en la realidad litúrgica, teológica e iconográfica del icono bizantino.

### 1.3 Marco Teórico-Conceptual Teológico del Icono Bizantino

Una vez que hemos colocado los fundamentos litúrgicos, el primer fundamento de este “tripee” de nuestro trabajo de investigación, ahora en base a lo ya visto nos enfocaremos al segundo fundamento en este apartado, y que es el fundamento teológico, es decir que nos arroparemos en la fuente de la Revelación en la Sagrada Escritura, pero principalmente en la Tradición, a partir de la economía de la salvación en la lógica del Dios Trinitario. Esto nos ayudara a comprender en este bello recorrido como un icono bizantino desde la liturgia y su fundamentación teológica no solo refiere a lo Divino, sino que es el lugar teológico donde se hace presente el Divino. Para este recorrido teológico vamos a profundizar en los principios constitutivos del dogma cristológico, la enseñanza que rige la fe ortodoxa y católica; principalmente en los concilios ecuménicos de los primeros ocho siglos, teniendo su base en la tradición de la Sagrada Escritura y la tradición de la doctrina de los padres de la iglesia. Referiremos especialmente al dogma cristológico en el icono bizantino, en su centro y esencia que es el misterio de la Encarnación, así como su legalización y derecho al culto ante la prohibición vetero-testamentaria. Este es el corazón de este trabajo de investigación; que da el derecho a las disciplinas artísticas de representar al Verbo Encarnado y, su conexión entre el dogma y el culto.

Nos apoyaremos ahora en la reflexión de las obras del cardenal Christoph Schonborn, ordinario para los fieles de rito bizantino en Austria, ha sido secretario general de la Comisión

redactora del catecismo de la Iglesia católica; Hilarion Alfeev ya citado; padre Heinrich Pfeiffer jesuita historiador del arte y asesor de la Pontificia Comisión sobre los Bienes Culturales de la Iglesia; profesor Pier Giorgio Gianazza maestro del instituto teológico de Cremisan en Jerusalén, de la universidad de Belén y el Centro superior de estudios teológicos de Harissa Líbano; profesora Emanuela Fogliadini docente de historia de la teología del oriente cristiano en la facultad teológica de Italia septentrional y de teología ortodoxa del instituto superior de estudios religiosos de Milán; Pavel Florenski (1882-1937) filósofo y teólogo, es uno de los autores más sobresalientes de la edad de plata del pensamiento ruso; padre Marko Ivan Rupnik, ya citado; padre Crispino Valenziano fue miembro del Pontificio Consejo para el Patrimonio Cultural de la Iglesia y de la Pontificia Comisión para la sagrada Arqueología; Giovanna Parravicini investigadora y escritora de la Fundación Russia Cristiana en Moscú. ha trabajado como agregada cultural de la Nunciatura Apostólica y es consultora del Pontificio Consejo para la Cultura; Evgenij Trubeckoj (1863-1920) enseñó en la universidad de Kiev y de Moscú, inicialmente positivista y ateo, llegó a una concepción religiosa del mundo por atribución del gran Soloviev. Profesor Olivier Clement (1921-2009) teólogo ortodoxo oriental, enseñó en el instituto teológico ortodoxo san Sergio en París, Francia, promovió activamente la reunificación de los cristianos; Profesor Vladimir Lossky (1903-1958) teólogo ruso ortodoxo. Padre Egon Sendler (1923-2014) sacerdote católico de la orden de los jesuitas, autor, maestro, teólogo e iconógrafo. Mons. Francesco Braschi, del 2007 es doctor de la biblioteca Ambrosiana, donde dirige la clase de Eslavística de la academia Ambrosiana, a partir del 2012 colabora con la asociación y fundación Rusia Cristiana, de la cual es el actual presidente.

La importancia de la teología del icono bizantino en este segundo apartado es fundamental, nos ayudará a poder comprender en el icono de Cristo; desde el desarrollo dogmático y su articulación cultural, el cardenal Schonborn resalta la importancia que tiene la reflexión teológica en la doctrina de las imágenes sagradas:

*<<La teología de la imagen en la iglesia oriental es incomprensible sin la reflexión sobre los fundamentos teológicos del icono.>><sup>87</sup>*

De aquí que es necesario acercarnos a la reflexión teológica desarrollada por los padres de la iglesia ante la legalidad del dogma-culto del icono bizantino de Cristo, manifestación del Verbo Encarnado, ante la acusación de idolatría-herejía de aquellos que no aceptan las imágenes sagradas.

### 1.3.1 Teología del icono: Dogma Cristológico.

Cuando hablamos de la Teología del icono bizantino, referimos a su vínculo y articulación que ésta tiene con el misterio de la Revelación, dentro de la economía de la salvación. En la liturgia principalmente en el Templo decorado, el icono bizantino, realiza una función catequética, que de acuerdo a Mons. Alfeev no puede ser recibido solo como una ilustración del evangelio o de eventos de la vida de la iglesia como en la iglesia de occidente, donde la iconografía del templo cristiano tiene una función instructiva de la cual hemos ya citado en el apartado anterior; el archimandrita Theodor Zinon, iconógrafo y artista, nos apunta sobre la finalidad del icono bizantino:

*“El icono no representa, pero si manifiesta la realidad.”<sup>88</sup>*

Por tanto, la “función catequética” en oriente se impone ante la “función instructiva” de occidente. Giovanna Parravicini reflexiona que en la tradición oriental la función instructiva (Biblia pauperum) no es el valor primordial, como en la tradición occidental, sin embargo, si está presente esta función que se muestra en los ciclos de frescos en las iglesias, pero que refieren al programa iconográfico del templo decorado; por tanto, el icono bizantino tiene además otras atribuciones que son el dogma y el culto. El icono bizantino aparece aproximadamente en el s. VI en el monasterio del Sinaí con la técnica del encausto y en el s.

---

<sup>87</sup> (Schonborn, 1999: 50).

<sup>88</sup> (Alfeev, 2017: 122).

VIII después de las disputas iconoclastas aparece pintado en tabla de madera, pasando de la técnica del encausto a la técnica del huevo al temple. La profesora Parravicini cita:

*<<El icono no puede definirse sin más como arte sacro según los criterios de los cuadros que ilustran temas bíblicos o episodios de vidas de santos en la tradición occidental (...) no tiene una función (...) edificante o instructiva (...) función confiada en esa misma tradición oriental a las pinturas parietales y a los ciclos de frescos en las iglesias>>. <sup>89</sup>*

Según esto, el valor “instructivo” y “artístico” en el icono pasan a ser elementos accesorios o secundarios, es decir, que solo indican un valor principal, por lo contrario, el “valor simbólico” se manifiesta en el concepto teológico bizantino de “presencia”<sup>90</sup> del mismo Dios, expresado en el arte icónico y desarrollado por los padres de la iglesia en las luchas iconoclastas.

La función catequética unida a la liturgia, no solo instruye, sino que forma y enseña un estilo de vida, a partir del encuentro íntimo con aquel que ha tenido la iniciativa de amarnos primero y que viene a nuestro encuentro “Encarnándose”, el esposo que viene al “encuentro nupcial” en la liturgia, con su esposa que es la iglesia. El padre Valenziano ve en este encuentro un intercambio entre Dios y el hombre, afirma:

*<< (...) el núcleo del sentido del ofrecimiento de la celebración cristiana es el sentido nupcial, teándrico,<sup>91</sup> de lo alto-bajo, de Dios-hombre, pero para salir,*

---

<sup>89</sup> (Parravicini, 2012: 777).

<sup>90</sup> “La Presencia de Jesucristo (Prototipo) en el icono NO ES SEGÚN SU ESENCIA (ousia), sino ES EN VIRTUD DE SU SEMEJANZA de su Persona (hipóstasis) representada. Esta Presencia es puramente personal, relacional, de aquí la dignidad y respeto. Por lo cual el icono no posee una unión sobrenatural alguna con la divinidad, sino solo una PARTICIPACIÓN conforme a la “Relación.” Morales, M. (2017).

<sup>91</sup> Teándrico. Término formado del griego y que significa divino-humano. Empleado en un sentido poco ortodoxo por los monofisistas, el término será conservado gracias a los escritos del Pseudo-Dionisio que hacen un gran empleo de él para designar las obras del Señor en las que su divinidad se transparenta a través de la instrumentalidad de su humanidad. Recuperado de <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Te%C3%A1ndrico>

*Hombre-Dios. Él se hace hombre, para que la esposa sea hecha Dios: esto es el “admirable commercium”>>.92*

Esto nos refleja que el icono bizantino manifiesta y es un testigo de este “admirable commercium” es decir el intercambio entre Dios y su pueblo, pero es un intercambio orgánico a partir de la libertad de los contrayentes, un intercambio amoroso “nupcial” el esposo Cristo que viene a amar a su esposa la iglesia, que tiene que hacerse carne para donarse íntegramente a la misma; y la iglesia que a través de la carne del esposo se diviniza. Esta realidad divina se manifiesta en el icono bizantino en la liturgia, en la teología y en la iconografía de la iglesia. Cuando Valenciano reflexiona utilizando los conceptos “Dios-Hombre y Hombre-Dios” está mostrando la unidad cristológica y eclesiológica de la que el cardenal Schonborn nos ha referido en su obra sobre el icono bizantino, el pasaje pascual del Verbo que “se encarna tomando nuestra humanidad”, y “hecho hombre en su pasión y muerte ha resucitado ascendiendo a Dios” exaltando nuestra humanidad eclesial. Con su exaltación eleva nuestra naturaleza humana en un cuerpo diferente al “cuerpo terreno”, en un “cuerpo incorruptible”, exalta a su esposa la iglesia. Esta verdad cristológica es la que encierra y manifiesta el icono bizantino: de la Encarnación-Exaltación (crucifixión-resurrección-ascensión-consumación), del cuerpo terreno al cuerpo incorruptible.

Podemos comprender la función catequética y entender que el icono bizantino manifiesta a los hombres a Dios “invisible”, “visible” en la persona de Jesucristo, verdadero Dios y verdadero Hombre. Se comprende porque es de gran importancia el icono de Cristo, que refleja la fe del fiel ortodoxo, pero una imagen que muestra el rostro auténtico del Verbo encarnado.

Para Mons. Alfeev el semblante iconográfico de Cristo se forma de manera definitiva en el periodo de las disputas iconoclastas. En su obra cita el Kontakion de la fiesta del “Triunfo de la Ortodoxia” del s. IX, el decreto universal y definitivo del triunfo de la legalización de las imágenes sagradas en la iglesia ortodoxa sobre los iconoclastas, donde viene formulado de

---

<sup>92</sup> (Grillo y Valenziano, 2017: 94).

acuerdo a su reflexión el fundamento dogmático que da derecho a la representación y culto de la iconografía de Jesucristo:

*<<El Verbo indescribible del Padre se ha hecho describible, encarnándose en ti, Madre de Dios; y habiendo restaurado la imagen colmada en su antigua dignidad. Le ha unido a la belleza divina. Y confesando la salvación, expresamos todo esto con acciones y palabras>>.*<sup>93</sup>

La belleza divina, mezclada con la miseria humana, ha salvado la naturaleza del hombre haciéndola “incorruptible”. Esta salvación se expresa con “acciones” y “gestos” y en los textos sagrados con “palabras” en la Liturgia cristiana. Por tanto, el icono bizantino no solo manifiesta al hombre Jesucristo sino al Dios encarnado, Mons. Alfeev hace una distinción del icono bizantino:

*<<En esto está la diferencia entre el icono y la pintura renacentista, que presenta un Cristo “humanizado”, reducido a humanismo>>.*<sup>94</sup>

Mons. Alfeev reflexiona que después de la época de la iconoclastia bizantina en la fisonomía icónica del Salvador, Cristo continúa siendo representado con la barba, cabellos largos, una túnica roja purpura y un manto azul, pero su rostro adquirirá lineamientos más icónicos, es decir menos realismo naturalista y más fineza simétrica.

*<<El icono de Dios, la única representación divina admitida, del punto de vista de la tradición ortodoxa, es el icono de Cristo, el Dios hecho hombre>>.*<sup>95</sup>

El icono por tener un significado catequético debe ofrecer una visión de la verdad revelada que corresponda a la teología y la tradición eclesial, para no ofrecer una visión equivocada de Dios.

---

<sup>93</sup> (Alfeev, 2017: 123).

<sup>94</sup> (Alfeev, 2017: 123).

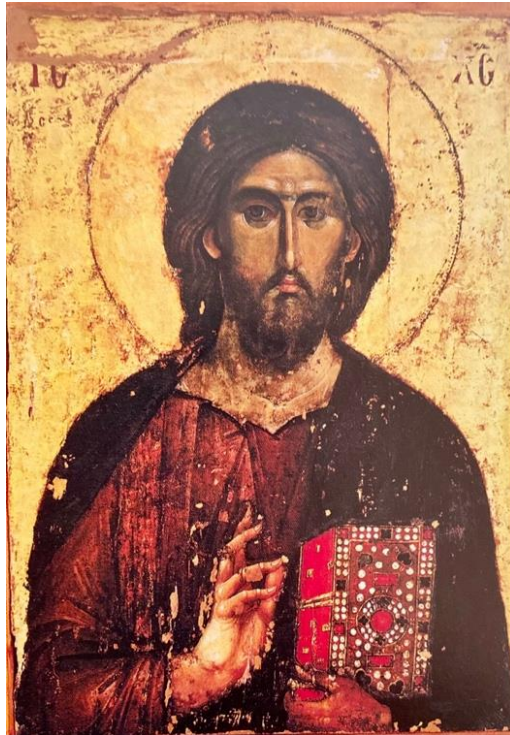
<sup>95</sup> (Alfeev, 2015: 230).

Por esta razón se vincula al dogma, del cual no se puede separar. Por los medios artísticos comunica los dogmas principales del cristianismo: la Trinidad, la Encarnación, la Salvación y la Divinización del hombre. Estos dogmas principales son los que el icono nos muestra, y que a partir de la representación canónica dan por consecuencia el desarrollo iconográfico de los eventos salvíficos. Por esta razón la iconografía bizantina, parte del dogma de la encarnación a la “ascensión de la visión espiritual” del artista y del fiel ortodoxo, el cardenal Spidlik y padre Rupnik comentan:

*<< (...) los iconos son más “legibles” que otros tipos de pintura, a menudo demasiado individuales. Si al color rojo se le atribuye, por ejemplo, el significado de la divinidad y al azul de la humanidad, de ello se seguirá la siguiente disposición: Jesús tendrá la túnica interna roja y encima el manto azul –La humanidad que ha asumido para sí- (...)>>.<sup>96</sup>*

---

<sup>96</sup> (Spidlik y Rupnik, 2013: 99).



*Ilustración 3 Pantocrátor, 1260, monasterio de Chilandri, Athos.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 71).

Desde la teología, el canon iconográfico es universal “católico” en el sentido que todos entiendan el dogma expresado en el canon del color, como un lenguaje accesible a todos los pueblos y, que por consecuencia tenga que ser “ortodoxo” correcto, de acuerdo a las enseñanzas y doctrina de la iglesia cristiana. De ahí comprendemos con humildad, que el arte al servicio de la liturgia no puede ser “demasiado individual” como afirma el cardenal Schonborn y el padre Rupnik, donde en una galería de arte solo el artista entienda el auténtico sentido de su obra, el espectador tenga que adivinar y hacer su propia interpretación. En el arte al servicio de la liturgia no sucede así, porque la doctrina y el dogma de la iglesia se mantiene en su verdad que se actualiza y se comunica de manera clara y concisa en los medios artísticos iluminados por el dogma iconográfico. Mons. Alfeev afirma:

*<<Muchos eventos de las historias evangélicas vienen tratados en la pintura de iconos principalmente en un contexto dogmático>>.<sup>97</sup>*

Mons. Alfeev ha señalado los dogmas principales que se manifiestan en el icono son la Trinidad, la Encarnación, la Salvación y la Deificación del hombre. De estas afirmaciones debemos partir para nuestra comprensión dogmática en el icono bizantino. Debemos tener en cuenta que en la base de estos dogmas está el dogma cristológico, el cual ha sido desarrollado por los concilios ecuménicos y por los padres de la Iglesia.

Pavel Evdokimov indica del icono bizantino que no se tratan simplemente de ilustraciones, sino que cuando se toca al icono se toca el dogma cristológico. Cristo libera al hombre de la idolatría, revelando una verdadera imagen humana de Dios, los Padres de la iglesia del VII Concilio de Nicea segundo, declaran:

*<<”su humanidad misma es imagen de la divinidad”. “Quien me ha visto, ha visto al Padre”. El invisible se afirma en su función iconográfica de visión del invisible>>.<sup>98</sup>*

El icono manifiesta esta realidad del dogma, se centra en aquello que es fundamental en la vida de fe de la iglesia, lo que la iglesia cree, celebra y da culto. Y donde el fiel delante del icono abraza esta verdad, que profesa con acciones y palabras. Así el icono se convierte en una verdad de fe unido al dogma que da legitimidad al culto cristiano.

En este marco de la teología del icono bizantino el profesor Gianazza señala que el dogma Cristológico, muestra como en Cristo se realiza ese encuentro entre lo divino con lo humano, a través del icono bizantino viene revelada la manifestación de la presencia en la persona divina (hipóstasis divina).

El término “hipóstasis divina” refiere a la persona del Verbo Encarnado, que une sin diferencia y distinción la naturaleza divina y la humana en la persona de Cristo, afirmada en

---

<sup>97</sup> (Alfeev, 2017: 125).

<sup>98</sup> (Evdokimov, 2015: 12).

el Concilio de Calcedonia del 451, y desarrollado por los padres de la iglesia del s. IV y que vamos a seguir en los siguientes apartados. Esta concepción es elemental para comprender el dogma cristológico en el icono bizantino, a partir de la profundidad teológica. El profesor Gianazza cita palabras de la encíclica “El Concilio de Nicea y la teología del icono” de Dimitrios I:

*<< “Quien me ha visto a mí, ha visto al Padre” (Jn 14, 9). Esto significa que las dos naturalezas, unidas en la única hipóstasis del Señor, nos ofrece la imagen única del Dios-hombre Jesús, una imagen que expresa a Dios mismo, aunque sea absolutamente inconcebible e indescribible>>.*<sup>99</sup>

Para el profesor Gianazza el icono muestra el cuerpo glorioso e inmerso en la luz de Dios de la cual es revestido, el cual proyecta a los fieles la luz del rostro de Cristo en su “Persona glorificada”. Esto significa que cuando contemplamos el icono bizantino contemplamos el “rostro” de la “persona glorificada” de Cristo y en él, el “rostro develado” del Padre celeste. A continuación, vamos a reflexionar sobre la importancia del dogma cristológico en el icono bizantino.

#### 1.3.1.1 La Cristología en el icono.

Al iniciar este apartado somos conscientes de que la Cristología es un tema muy amplio con muchas vertientes y con muchos teóricos en la cuestión. Sin embargo, nosotros en nuestro trabajo de investigación nos acercaremos a la cristología en el icono bizantino desde la obra y reflexión del cardenal Christoph Schonborn. De acuerdo al cardenal todo el camino de Jesús aparece en su unidad cristológica, porque es visto como Hijo de Dios en su misterio pleno, esto se muestra por ejemplo en la confesión de fe en el credo Niceno Constantinopolitano, en el evangelio de Juan y los evangelios sinópticos hasta las cartas de san Pablo, que tiene una unidad interna en un todo:

---

<sup>99</sup> (Gianazza, 2014: 39).

*<< (...) la encarnación, la vida terrena, la pasión, la cruz, la resurrección y la glorificación de Jesús... se encuentran todos íntimamente entrelazados>>.<sup>100</sup>*

Desde el punto de vista del cardenal Schonborn, toda cristología debe manifestar su fidelidad al *Kerygma*, a la sencilla fórmula de la tradición, condensadas en las fórmulas del símbolo de la fe, que desde el Nuevo Testamento forman las bases de la comunidad creyente; en la relación viva con Cristo presente en la Liturgia, en la oración y en servicio divino. La confesión de fe en Jesús de Nazaret, el Logos Encarnado, contiene una “unidad interna” que comprende los eventos salvíficos: Preexistencia,<sup>101</sup> Encarnación, Vida Terrena, Pasión, Cruz, Resurrección y la Ascensión. Estos se encuentran íntimamente entrelazados, vistos como conjunto en el Hijo de Dios. La iglesia lo reza en el símbolo apostólico de Nicea,<sup>102</sup> base de la catequesis y predicación, estructurada a la base del año Litúrgico; de tal manera que el arte cristiano solo es comprensible desde el símbolo de la fe. Esta confesión cristológica nos ayudará a comprender el marco conceptual del icono bizantino de Cristo, que visualiza sus palabras, sus hechos y gestos en la unidad de su misterio pleno. Partiendo de este presupuesto cristológico del cardenal Schonborn podemos iniciar nuestro recorrido en los siguientes apartados, teniendo como referente el icono de Cristo.

### 1.3.1.2 La Encarnación de Cristo: del ser Hijo de Dios al ser Hijo del Hombre.

El evento de la encarnación, que aconteció en la plenitud de los tiempos de acuerdo a la economía de la salvación, es la llave que da legalidad al arte cristiano de representar a Cristo,

---

<sup>100</sup> (Schonborn, 2006: 60).

<sup>101</sup> “<<Muchas veces y de varias formas ha hablado Dios a los padres por los profetas; pero en este último tiempo nos ha hablado por medio de su Hijo, a quien ha puesto como heredero de todo y por quien el mundo ha sido creado>> (Hb 1, 1-2). Preexistencia, participación del Hijo en la creación, encarnación y elevación, todo ello se encuentra aquí expresado de nuevo.” (Schonborn, 2006: 62).

<sup>102</sup> << (...) y en Jesucristo, su único Hijo, nuestro señor, que fue concebido por obra del Espíritu Santo, nació de santa María la virgen, padeció bajo Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado, descendió a los infiernos y al tercer día resucitó de entre los muertos y está sentado a la derecha del Padre todopoderoso; desde ahí ha de venir a juzgar a vivos y muertos (...) >>. (Schonborn, 2006:60).

Verbo Encarnado ante la prohibición vetero-testamentaria fundamentada y promovida por los opositores de las imágenes sagradas; fue la respuesta de la elaboración cristológica de los padres de la iglesia a favor del culto de las imágenes ante la acusación iconoclasta de ser idolatría el culto a los iconos, por no estar fundamentado en la Sagrada Escritura en el Antiguo Testamento.

Sin embargo, la iglesia occidental como oriental profesan en la tradición y en el símbolo de la fe, que Cristo es verdadero Dios y verdadero Hombre; esta expresión dogmática es un reto para la representación artística que se debatió arduamente en la lucha iconoclasta que tuvo su origen principalmente en el Concilio Bizantino iconoclasta de Hiera del 754 con carácter de ecuménico. Los padres de la iglesia ante el cuestionamiento sobre cuál era la forma en que se puede llegar a representar la realidad divino-humana y principalmente a través de los medios artísticos desarrollaron toda una teología de la imagen sagrada, que se reflejó en la cristología de los primeros concilios ecuménicos y en la elaboración de los dogmas del cristianismo, principalmente el que atañe al concilio ecuménico IV de Calcedonia del año 451. Citamos algunos extractos de la declaración conciliar extraídos de la obra del profesor Vladimir Lossky:

*<< (...) proclamamos con unanimidad que se debe confesar un mismo y único Hijo, nuestro Señor Jesucristo, perfecto en divinidad y perfecto en humanidad, verdadero Dios y verdadero hombre, compuesto de un alma racional y un cuerpo, siendo consustancial al Padre por la divinidad y consustancialidad a nosotros por la humanidad, semejante a nosotros en todo, excepto en el pecado (...) un mismo y único Cristo, Hijo, Señor, Unigénito, que se presenta en dos naturalezas sin mezcla, sin cambio, indivisiblemente, inseparablemente, de modo que la unión no destruye la diferencia entre ambas naturalezas, sino que (...) las propiedades de cada naturaleza permanecen todavía más firmes cuando se encuentran unidas en una*

*sola persona o hipóstasis, que no se separa ni se divide en dos personas, siendo la misma y única persona del Hijo, Unigénito, Dios y Verbo, Señor Jesucristo>>.<sup>103</sup>*

Este desarrollo teológico solo se elaboró en la iglesia de oriente al margen de la iglesia occidental, aunque los Papas en Roma de este periodo histórico se mantuvieron en todo momento a favor del culto de las imágenes durante toda la lucha iconoclasta. El padre Pfeiffer en este aspecto comentará que a través del fundamento teológico de la Encarnación se coloca la base de toda la doctrina dogmática sobre las imágenes sagradas.

*<< (...) la teología de la Encarnación de Dios, por el contrario, reclama la representación artística del Hijo de Dios como una consecuencia lógica. Si Dios se ha hecho hombre, Él ha de ser visible, representable, es más, existe la necesidad imperiosa de caracterizarlo>>.<sup>104</sup>*

El padre Pfeiffer, indica que en el oriente cristiano es donde se realizó el primer desarrollo teológico sobre las imágenes, por la razón de que se constituyó como entidad cultural antes que el occidente, así la iglesia oriental aporta al cristianismo una imagen de Cristo que tiene la capacidad de almacenamiento y configuración de la profundidad del desarrollo del pensamiento teológico; que por la encarnación dio legalidad de caracterizarlo por los medios artísticos, ante la acusación de herejía e idolatría por los iconoclastas:

*<< (...) del icono del Hijo de Dios, en el que coexisten la naturaleza divina y la naturaleza humana. A causa de la encarnación, Dios “puede” ser representado y “debe” ser representado>>.<sup>105</sup>*

Estas palabras “caracterizar” y “representar”, que retoma el padre Pfeiffer nos hacen ver como el arte tiene ese gran alcance de “manifestar” la realidad de la humanidad del Verbo encarnado, en la cual se apareció y se dio a conocer; este desarrollo de la teología de la

---

<sup>103</sup> (Lossky, 2009: 106).

<sup>104</sup> (Fortino, E., Pfeiffer, H., Muscato, F., Coda, P., y de Mira, C, 2016: 25).

<sup>105</sup> (Fortino, et al., 2016: 27).

encarnación de los padres de la iglesia fue fundamental para entender y comprender la legalidad de la iglesia de representar a Cristo en el icono bizantino, y su legalidad al culto.

El cardenal Schonborn cita la doctrina de san Cirilo de Alejandría (+444) llamado el teólogo del concilio de Éfeso, que en su cristología habla del “*intercambio de propiedades*” o “*comunicación de idiomas*” para afirmar que, si Dios se ha hecho hombre, habrá un intercambio entre la humanidad y la divinidad de Cristo, el cardenal Schonborn citando a san Cirilo afirma:

*<<Así como el ser-Hijo se hizo en Cristo propiedad de su ser-hombre por la unión con el Logos, de acuerdo con el plan de salvación de la economía, así se hizo él propiedad del Logos, para estar rodeado de una multitud de hermanos y ser su primogénito por su unión con la carne>>. <sup>106</sup>*

El Hijo se identifica con toda la historia de la humanidad, con su situación de miseria y muerte, la Encarnación para Cirilo significa que Cristo “tomo nuestra carne” a pesar de su caducidad y miseria. La Encarnación no es como el aglutinamiento de dos sustancias, sino un proceso existencial:

*<< (...) el proceso dramático de la aceptación por Dios de la humanidad, ya no solo como afirmación, sino como identificación de una manera inconcebible e inimaginable, como verdadera encarnación del Hijo>>. <sup>107</sup>*

La reflexión de san Cirilo, nos ayuda a comprender el sentido misericordioso de Dios que se encarna en la plenitud de los tiempos según la economía de la salvación. La encarnación es la “aceptación” por parte del Hijo de Dios de la naturaleza humana pero no como una simple afirmación sino como “identificación” en la carne con la humanidad, “aceptar” la humanidad con su situación de “corruptibilidad”, de miseria y de muerte “Hijo del Hombre”. Por eso san Cirilo utiliza la frase “proceso dramático” porque el Hijo abraza la humanidad con su drama

---

<sup>106</sup> (Schonborn, 2006: 35).

<sup>107</sup> (Schonborn, 2006: 136).

es decir con su fragilidad que es el pecado y la muerte. La realidad de la encarnación, muestran la belleza del Siervo del Hijo del hombre, que no consiste en la belleza naturalista sino en su “obediencia y entrega” al aceptar y asumir la carne humana, transformándola en incorruptibilidad. Esta Incorruptibilidad de la carne se muestra en la representación del icono bizantino.

Cuando un iconógrafo toma dos pigmentos distintos, por ejemplo, el blanco de titanio a la base y el negro durazno o vite en pequeñas porciones, realiza la mezcla por un “aglutinante” como la yema del huevo, para obtener un nuevo pigmento el azul querúbico o azul transfigurado para aplicarlo a la obra artística. La encarnación no es como una mezcla aglutinada de dos sustancias (dos naturalezas), a la manera del pintor; según san Cirilo es la divinidad que “toma carne” abraza la humanidad como propiedad, en su “proceso dramático” en su situación de fragilidad y corruptibilidad, para divinizarla por su incorruptibilidad. El Hijo de Dios también, por la encarnación, se convierte en Hijo del Hombre.

Citando al profesor Oliver Clement, resalta que la encarnación es la realización “amorosa” del Hijo hacia la voluntad del Padre, une en su “Persona” (hipóstasis) la divinidad y la humanidad y, esta se refleja en su cuerpo místico es decir en la iglesia: la iglesia es la prolongación de la Persona encarnada:

*<<El Hijo realiza la voluntad amorosa del Padre, uniendo en su persona la divinidad y la humanidad. Al obrar así, da espacio al Espíritu “vivificante” en su cuerpo eclesial. Este designio trinitario se inscribe en la historia como “misterio de Cristo”>>. <sup>108</sup>*

En cuanto la humanidad asumida ¿qué sucede con el hombre? el ser humano que está en el culmen de la creación ante el evento de la encarnación. Después de que Cristo entra en la historia y el tiempo humano en la “plenitud de los tiempos” de acuerdo a la economía de la salvación, la humanidad sufre una “Unión Cristica” cita Oliver Clement:

---

<sup>108</sup> (Rupnik, 2014: 19).

*<< (...) la unión crística de lo humano y lo divino en la composición misma del hombre que une en sí lo visible y lo invisible. El hombre, criatura espiritual y corporal, es ya un lenguaje de Dios, un lenguaje de la encarnación. Reflejo personal del Logos, es logikos, capaz de descifrar el sentido de las cosas, sus logoi. Está llamado a asumir toda la creación para ofrecerla al Padre y transfigurarla>>.<sup>109</sup>*

El hombre participa de la encarnación, su composición biológica une lo visible y lo invisible realismo que vemos en la liturgia cristiana. Oliver Clement al llamarle “Logikos” se refiere a que de ser imagen de Dios pasa a enfocarse a ser imagen de Cristo, de la “Palabra encarnada”. El hombre no es solo una criatura corporal, sino que se abre a la gracia del amor de Dios en el Hijo del Hombre, su primogénito; donde toda la creación se convierte en ofrenda para el Padre y en el alcanza su transfiguración. El Hombre se convertirá en el “altar”, como afirma Nicolas de Cabasilas en su obra “La Vida de Cristo”, donde se manifiesta la realidad de la “unión crística” a partir de la Encarnación del Verbo Divino. Olivier Clement comenta que por la encarnación “Cristo el Verbo Encarnado” se convirtió en el modelo de la creación del hombre, el arquetipo del hombre; y hace la distinción de que fue creado a imagen del Hijo en cuanto Dios:

*<<Por eso el medioevo cristiano se atrevió a decir (...) que el hombre no solo fue creado a imagen del Hijo en cuanto a Dios, sino a imagen de Cristo, del Verbo Encarnado, del Hijo de Dios hecho Hijo del hombre. No fue el antiguo Adán el que hizo de modelo al nuevo, sino el nuevo al antiguo>>.<sup>110</sup>*

El Hijo de Dios, al tomar nuestra carne y convertirse en el Hijo del Hombre por su Encarnación, fue desde siempre desde el “principio” el modelo de Adán, de toda la humanidad. Por el bautismo recuperamos esta “imagen”, ofuscada por el primer Adán. El icono bizantino manifiesta esta nueva realidad de la Carne Redimida por el Hijo del Hombre.

---

<sup>109</sup> (Rupnik, 2014: 19).

<sup>110</sup> (Rupnik, 2014: 22).

El padre Romano Scalfi, en su homilía sobre la navidad afirma que la persona solo se comprende desde la Encarnación de Cristo, como su único eje divino humano. Ya que en Cristo es más nuevo que la misma novedad:

*<<En las odas de Salomón, un texto del s. II, está escrito: “su amor por mí ha humillado su grandeza. Se hizo como yo para que yo pudiera acogerlo, porque él me arroja. No tengo miedo de verlo porque él es misericordioso conmigo. Tomo mi naturaleza para que yo la pueda comprender, mi rostro, para que yo no me apartara de él”>>.*<sup>111</sup>

El padre Scalfi claramente nos indica que el camino para comprender nuestra vida, nuestra naturaleza es el mismo Hijo del Hombre, una historia personal de misericordia donde Dios viene al encuentro del hombre, donde él tiene la iniciativa de amarnos primero, y por eso se humilla en nuestra carne para vaciarse de sí mismo y elevarnos a la incorruptibilidad. Sin embargo, cuando el hombre se concibe sin Cristo, entonces aparece la imagen ofuscada del primer Adán, la imagen ofuscada por el pecado, que se desencarna de Cristo y desfigura su Rostro divino.

*<<Esta es la razón que impulso al Verbo a hacerse hombre: su gran misericordia, un amor pleno de compasión dispuesto a compartir nuestra naturaleza humana, a sufrir con nosotros para llevarnos a lo sublime de su naturaleza>>.*<sup>112</sup>

El icono bizantino, entonces manifiesta la realización plena del hombre en el misterio total de Cristo. En la Divina Liturgia el fiel ortodoxo contempla en los iconos a la persona transfigurada por la gracia de Cristo, en la transparencia de la encarnación, el hombre “Imagen de Dios” creado a “Imagen de Cristo” por la sinergia de la Encarnación.

---

<sup>111</sup> (Scalfi, 2020: 60).

<sup>112</sup> (Scalfi, 2020: 60).

### 1.3.1.3 La Exaltación de Cristo: el “Pasaje Pascual”.

Al iniciar este siguiente apartado, debemos tener presente las afirmaciones del cardenal Schonborn que habla de la unidad cristológica; y que se describe de esta manera Encarnación-Exaltación (Crucifixión-Resurrección-Ascensión-Consumación), del cuerpo terreno al cuerpo incorruptible de Cristo. Esto nos ayuda a comprender y ver en conjunto los eventos de la vida de Cristo que el padre Rupnik define como el “Pasaje Pascual” es decir que la humanidad asumida en la encarnación la ha convertido en una humanidad de gloria a través del “Misterio Pascual”:

*<<San Juan Damasceno dice que no es una cosa simple, porque esta humanidad de Cristo ha dado un paso preciso, de una humanidad mortal anclada a la fragilidad, muerte, pecado, etc., a una humanidad de Gloria, de Luz (...) este pasaje lo conoce solo a quien pertenece, es decir a la iglesia con la humanidad redimida de Cristo incorporada en su humanidad (...) La iglesia custodia este pasaje (...)>>. <sup>113</sup>*

Es decir que la iglesia cristiana a través de los siglos ha sido la única custodia y heredera del Pasaje Pascual de Cristo como el centro de la vida de fe y, que la iconografía cristiana es su expresión visible en el Templo decorado, que se manifiesta en el icono bizantino en el aula litúrgica. El hombre redimido es símbolo del pasaje pascual.

Ante esta realidad pascual, el cardenal Spidlik y el padre Rupnik sostienen que, en la humanidad asumida por Cristo por la encarnación por la cual se convierte en el Hijo del Hombre en su primogénito, se manifiesta el Padre celeste, basta referir el evangelio de Jn 14, 9 <<Quien me ha visto a mí, ha visto al Padre>> se presenta como el Hijo de Dios:

*<<Al manifestarse como Hijo del hombre e Hijo de Dios, Jesús muestra las consecuencias que se desprenden de dicha unión: la elevación de la humanidad a*

---

<sup>113</sup> (Rupnik, 2013).

*la gloria divina por medio de la humillación humana en un modo tan radical que san Pablo lo define como el “vaciamiento” de sí (cf. Flp 2, 7)>>. <sup>114</sup>*

Pareciera contradictorio que la elevación a la Gloria Divina se da por la virtud de la humildad, en el vaciamiento: en la kénosis (humillación) del Hijo de Dios en nuestra carne para ser “Hijo del Hombre”. Esta kénosis se convierte en sufrimiento, donde Cristo toma nuestro pecado hasta el final. De aquí que Jesús nos enseña que los acontecimientos trágicos que nos traen sufrimiento son capaces de expresar como culmen una victoria y con creces en el amor: la cruz y la glorificación del Salvador que se entrega por amor. La cruz y glorificación del salvador, el “Pasaje Pascual” nos muestra que cuando la muerte parece tener la última palabra, aparece la vida nueva. Que cuando el sufrimiento, el dolor, la depresión nos empujan aceptar una situación en la que no vemos la salida, en ese momento por la pascua llega la solución. Que cuando el odio parece vencer, permanece el amor. Y esta pascua orquestada en el amor divino se extiende, en el hombre redimido y a todas las creaturas y al mismo cosmos:

*<<Todo lo que nosotros vemos que se verifica en primavera sucederá en la Resurrección de los muertos. En primavera, cada creatura existente se renueva; y del mismo modo se renovarán en la resurrección (...) cada tallo y cada hierba salen del seno de la tierra. Lo mismo sucederá en el último día (...)>>. <sup>115</sup>*

El padre Rupnik reflexiona que en la pascua de Cristo se revela la verdadera imagen de Dios como amor, el hombre está invitado a colaborar en construir la historia en el amor, implicándose en el sacrificio en el derramamiento de sangre.

*<< (...) el hombre vence la imagen falsa de Dios, se entrega a Él, sin temer ya por sí mismo, y así puede entregarse a los demás, puede amar al convencerse, en Cristo, de que todo lo consumado en el amor no muere, sino que resucita al tercer día (...)*

---

<sup>114</sup> (Spidlik y Rupnik, 2013: 70).

<sup>115</sup> (Spidlik y Rupnik, 2013: 142).

*logra leer también la tierra no bajo la óptica del sepulcro sellado, sino bajo la tumba abierta>>.<sup>116</sup>*

La Pascua es el triunfo definitivo sobre la decadencia del hombre, el odio, la cultura de la muerte, la polarización de la realidad, etc., el amor que triunfa sobre la fuerza del mal, el amor es ilimitado trasciende la muerte a la vida “todo lo consumado en el amor no muere, sino que resucita al tercer día”; esto es la esperanza cristiana ante un mundo decadente por la fragilidad de nuestra humanidad, la esperanza de la resurrección, de la vida nueva en Cristo y, que lleva a los redimidos en vida a leer los acontecimientos de la historia “bajo la óptica de la tumba abierta” es decir bajo la óptica del “Pasaje Pascual” del hijo del hombre, nuestro primogénito; detrás de él la humanidad que se configura siguiendo el mismo pasaje pascual. El icono bizantino viene a ser un testigo latente de esta realidad Pascual, de la encarnación a la exaltación.

*<< (...) el proceso está llevando a Cristo a la muerte, con la que se destruirá el templo hecho con manos de hombre, pero después de tres días él “edificará otro no edificado por hombres” (Mc14, 58; 2 Cor 5, 1; Heb 9, 11). No solo eso. Después de que el proceso le lleve a la destrucción y a la muerte, Cristo Resucitará con el esplendor de un cuerpo no hecho por manos de hombre, es decir, el cuerpo del Hijo eternamente generado por el Padre. Pero ahora las llagas que le ha clavado el pecado humano están grabadas en el cuerpo no hecho por manos de hombre”.<sup>117</sup>*

---

<sup>116</sup> (Rupnik, 2014: 233).

<sup>117</sup> (Rupnik, 2014: 238).



*Ilustración 4 Descenso a los infiernos, finales del s. XII santa Catarina del Sinaí.*

Fuente : (Popova, et al., 2011: 60).

Aquí el padre Rupnik claramente expone el “Pasaje Pascual” confiado y custodiado por la Iglesia, que san Juan Damasceno nos dice que es el “amor de Dios” el “amor pascual”; que precisamente es un camino de vida, necesario para que al igual que Cristo el Señor, nuestro cuerpo de los bautizados se convierta en un cuerpo “no hecho por mano humana” generado por el Padre; el cuerpo “generado eternamente” marcado por las llagas de nuestra propia pasión que se unen en Cristo el siervo sufriente. El icono bizantino es el testigo visible del “Pasaje Pascual” de la humanidad, y del cosmos en Cristo.

Al respecto la reflexión del teólogo Vladimir Lossky cita en su obra una triple barrera que separa al hombre de Dios, y son la muerte, el pecado, naturaleza. Pero que Dios salva en su infinita bondad descendiendo hacía el hombre en Cristo en su encarnación, muerte y resurrección, por el “pasaje pascual”.

*<< (...) la triple barrera que nos separa de Dios (...) insuperable para los hombres, será salvada por Dios en el orden inverso, comenzando por la unión de las naturalezas separadas y terminando por la victoria sobre la muerte (...) a apartado uno por uno todos los obstáculos: el de la naturaleza, por su encarnación; el del*

*pecado, por su muerte; el de la muerte, por su resurrección. He aquí por qué san Pablo escribe: el ultimo adversario que será reducido será la muerte (1 Cor 13, 12)>>. <sup>118</sup>*

Vladimir Lossky habla de un movimiento inverso al hombre que asciende, Dios desciende para sanar y superar esta triple barrera: el de la naturaleza por su encarnación, el del pecado por su muerte y el de la muerte por su resurrección: el Misterio Pascual que normalmente citamos como el “Paso” el “Triduo Pascual” de la Pasión, Muerte y Resurrección, en su base la Encarnación del Hijo de Dios.

El icono bizantino por tanto manifiesta esta realidad del pasaje pascual de Cristo, como cita Mons. Nin, una humanidad generada eternamente por el Padre celestial que ha alcanzado “la plenitud total del misterio de Cristo”, desde la encarnación, muerte, resurrección y exaltación. En nuestra vida cotidiana, el bautizado se llena de esperanza al ver y comprender en el icono bizantino que, su paso de este mundo está inserto en el “pasaje pascual”, en la Liturgia experimenta su pertenencia a la Jerusalén Celestial, donde el Padre celestial será el autor de nuestro cuerpo incorruptible “no hecho por mano humana” el día de la resurrección final (una humanidad generada eternamente). Al respecto Vladimir Lossky citando a Gregorio de Palamas, comenta que el cuerpo humano no es un obstáculo para la experiencia mística:

*<<No aplicamos el nombre de Hombre por separado al alma o al cuerpo, sino a los dos juntos, pues el hombre entero fue creado a imagen de Dios (...) El Cuerpo debe ser espiritualizado, volverse un “cuerpo espiritual” (...) Nuestro fin último no es tan solo una contemplación intelectual de Dios; si así fuera, la resurrección de los muertos sería inútil. Los bienaventurados verán a Dios cara a cara en la plenitud de su naturaleza creada>>. <sup>119</sup>*

Vladimir Lossky nos hace ver que la Resurrección final será contemplar “ver a Dios cara a cara, en la plenitud de su naturaleza” es decir en el cuerpo elevado a la naturaleza redimida

---

<sup>118</sup> (Lossky, 2009: 101).

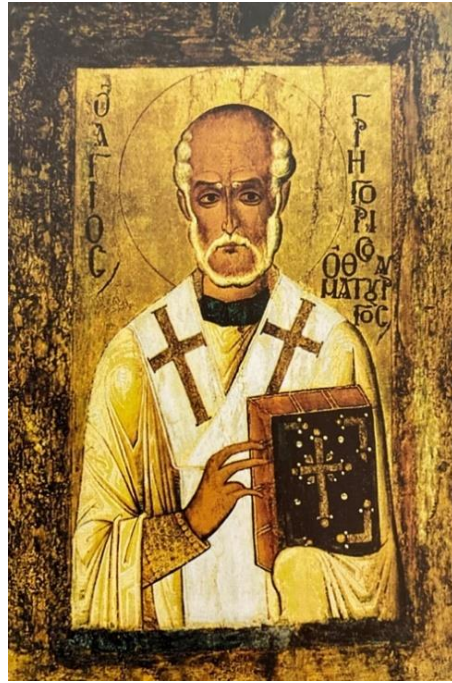
<sup>119</sup> (Lossky, 2009: 166).

y asumida en el misterio pleno de Cristo, en un cuerpo “no hecho por mano humana” es decir que ha recorrido el “Pasaje Pascual”. Y no es solo como se predica en occidente “tan solo una contemplación intelectual de Dios”. Es decir, el Pasaje Pascual no es en el orden solo intelectual. Se contempla en la ventana del icono bizantino la realidad de la vida eterna. Vladimir Lossky cita la visión escatológica de san Macario de Egipto:

*<<El fuego celestial de la divinidad –dice- que los cristianos reciben aquí... en el interior de sus corazones donde actúa, este fuego, cuando el cuerpo sea destruido, actuara en el exterior; restituirá de nuevo los miembros desjuntados y recibirá los cuerpos descompuestos (...) Los cuerpos de los santos se volverán parejos al cuerpo glorioso del Señor, tal como apareció a los apóstoles el día de la Transfiguración (...) la luz de la Santísima Trinidad, resplandecerá en la multitud de las hipóstasis humanas (...) semejantes al Hijo, transfigurados por el Espíritu Santo, donador de la Luz>>.<sup>120</sup>*

---

<sup>120</sup> (Lossky, 2009: 174).



*Ilustración 5 San Gregorio Taumaturgo, segunda mitad del s. XII, Hermitage san Petersburgo.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 59).

Por tanto, el Pasaje Pascual nos conduce a que el cuerpo humano, destruido por la corruptibilidad, se transforme en un cuerpo glorioso como el del Hijo, Trasfigurado; no hecho por mano humana es decir “generado eternamente por el Padre celestial”. La hipóstasis humana se transforma en una hipóstasis deificada manifestada en el icono bizantino de Cristo.

#### 1.3.1.4. Ejes teológicos del icono bizantino:

Para que en nuestro acercamiento hacia el icono bizantino de Cristo desde el fundamento teológico sea más claro en nuestro trabajo de investigación tomaremos como referencias lo que llamaremos “ejes teológicos” que desarrollaremos en cuatro momentos: la luz increada, la imagen acheiropoietos “no hecha por mano humana”, símbolo de fe, y símbolo escatológico. Estos nos ayudaran a comprender el amplio contexto teológico del icono bizantino de Cristo.

## I Gregorio de Palamas: Luz increada

Para nuestro estudio sobre el icono bizantino en sus aspectos teológicos, uno de los ejes importantes es la doctrina de la Luz increada, fundamentada en la doctrina de Gregorio de Palamas (1296-1359) santo y teólogo bizantino del s. XIV; el padre Pfeiffer al respecto reflexiona sobre la manera de cómo es que la iglesia oriental en sus medios y modos, manifiesta la representación de la Encarnación del Hijo de Dios en el icono bizantino según la tradición eclesial ortodoxa:

*<<¿no surge ahora la pregunta de cómo cumplir plenamente la difícil tarea de representar a Cristo según su naturaleza humana y su naturaleza divina?>>. <sup>121</sup>*

Y una forma específica, fue a partir del fundamento de la “Luz increada”, como reflejo de la Naturaleza Divina de Cristo que confiere al icono algún reflejo de las “Energías” divinas de las que habla san Juan Damasceno. El cardenal Spidlik y el padre Rupnik afirman que Gregorio de Palamas admite como todos los ortodoxos, la imposibilidad de acceder directamente a Dios, solo se le puede conocer en las maneras en las que él mismo eligió y que son diversas:

*<<Para indicarlas, Gregorio eligió el nombre genérico de enégeia, energía>>. <sup>122</sup>*

El padre Egon Sendler al hablar del fundamento de esta Luz increada, en el icono bizantino se apoya en la doctrina de san Gregorio de Palamas, el cual hace una clara distinción entre “energía” y “esencia” al hablar de la simplicidad de Dios; aclara como la creación, el hombre, participa no de la esencia sino de la “energía”, definiendo la “energía” como la fuerza de la luz increada:

*<<Para Gregorio la luz del Tabor no es la esencia divina, pero sí su energía; es su propiedad. Así la distinción entre esencia y energía no están en contradicción con la simplicidad de Dios. La creación no puede participar de la esencia de Dios, pero*

---

<sup>121</sup> (Fortino, et al., 2016: 29).

<sup>122</sup> (Spidlik y Rupnik, 2013: 42).

*sí de su energía: Dios se manifiesta por medio de las energías (dynameis) en los seres, “multiplicándose sin abonar a su unidad” y las criaturas van a su deificación, trascendiendo las manifestaciones de Dios en la creación (...)>>. <sup>123</sup>*

Esta afirmación es fundamental porque favorece el por qué un icono participa de esa gracia de Dios, por el hecho de comunicar esa energía por la fuerza de la “luz increada”, la cual santifica la materia y la vuelve en un instrumento de gracia en la liturgia y, esto a partir de que el Verbo se encarna siendo exaltado. En la iglesia oriental un icono se convierte teológicamente en un instrumento que comunica gracia, y “genera” la posibilidad de la iglesia de dar culto y veneración. No se confunde con adoración porque Gregorio de Palamas claramente hace una distinción entre “esencia y energía”, que no se contraponen porque son dos realidades divinas y distintas, que se unen en la contemplación dentro de la celebración de la Divina Liturgia.

*<< (...) la luz del icono no tiene nada más que ver con la luz natural: se convierte en gracia encarnada (materializada) y como tal se recibe en la contemplación>>. <sup>124</sup>*

---

<sup>123</sup> (Sendler, 2001: 168).

<sup>124</sup> (Sendler, 2001: 162).

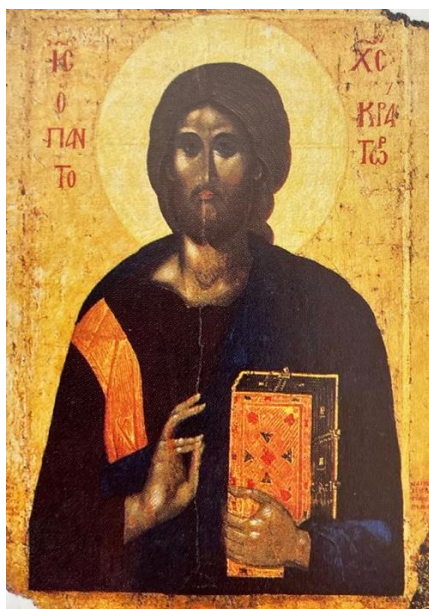


Ilustración 6 Pantocrátor, cerca del 1363, Hermitage, san Petersburgo.

Fuente: (Popova, et al., 2011: 82).

Para Valdimir Lossky la experiencia de la Luz divina no es una metáfora, o figuras de retórica, sino que expresa un aspecto real de la divinidad que se percibe en la experiencia mística, cita las palabras de san Simeón en nuevo teólogo:

*<<Dios es luz y aquellos a quienes él vuelve dignos de verlo, lo ven como luz. Porque la luz de su gloria precede a su faz y es imposible que aparezca de otro modo que en la luz. Los que no han visto esa luz no han visto a Dios, pues Dios es Luz>>. <sup>125</sup>*

Vladimir Lossky une esta experiencia de la “energía” la fuerza Luz con el camino místico, y que más que partir del “esfuerzo humano”, es una visión que el mismo Dios da gratuitamente a los que son “dignos” y esta luz es la primera manifestación teofánica “la Luz que precede a su faz”, que conduce a reconocer su “Rostro” en su impronta en el icono bizantino. El modo primario de acercarse a Dios es la Luz, la “energía” divina.

---

<sup>125</sup> (Lossky, 2009: 162).

La profesora Luciana María Mirri reflexiona que esta luz es el esplendor de la santidad, el santo es solo Cristo y, su resplandor esta colmado de la meta escatológica en la cual al iluminar a los discípulos en el monte Tabor pasaron de la carne al Espíritu cita a Gregorio de Palamas:

*<<La luz no tiene comienzo y no tiene fin; permanece incircunscrita e imperceptible por los sentidos, aunque fuese contemplada por los ojos de los Apóstoles (...) Y que, por una transformación de los sentidos, los discípulos del Señor pasaron de la carne al Espíritu>>. <sup>126</sup>*

La luz increada, sin principio ni fin, es una categoría divina de Cristo, es comunicada por la “Dignidad” a las personas, que es “pasar de la Carne al Espíritu” que para la profesora Mirri es el proceso de “conversión ontológica” que en la iglesia oriental se llama “Theosis” o “Deifización”, el padre Sendler dice que se extiende al cosmos “las criaturas van a su deificación”. Para Gregorio de Palamas quien participa de la “energía” divina, se transforma en luz y así se trasciende a los sentidos corporales y el mismo intelecto.

Vladimir Lossky reflexiona que si a Dios se le llama Luz no es por analogía a la Luz material, no tiene un sentido alegórico u abstracto, sino que es parte de la experiencia mística. La profesora Mirri considera así que el arte del icono bizantino que trasmite esta “energía” la fuerza de la luz increada, escrito en su mayoría por autores anónimos, no puede ser más que una “Teofanía” que define como “divina manifestación”:

*<< (...) inundado del esplendor de a Transfiguración, la representación del icono en última estancia, no puede ser más que una teofanía: divina manifestación>>. <sup>127</sup>*

Esta divina manifestación de la energía, de la fuerza de la Luz increada, no se detiene en los objetos sensibles o en los cuerpos terrestres, sino que los ilumina haciéndolos símbolos transparentes, de la naturaleza divina, de tal manera que el icono bizantino al ser teofanía

---

<sup>126</sup> (Mirri, 2009: 53).

<sup>127</sup> (Mirri, 2009: 55).

manifiesta la realidad de la deificación como expresa en su experiencia personal el Archimandrita Sophrony:

*<<La luz celeste no queda sometida a un control sensible. Distinta, inasible por su propia naturaleza, llega de modo indefinible a nosotros. Un Ser de otras dimensiones desgarró la cortina del cuerpo terrestre: la energía increada atraviesa la naturaleza creada. Nos comunica la comprensión del ser supremo a través no de una visión intelectual o sensible, sino de una visión espiritual>>.<sup>128</sup>*

Nuestra naturaleza creada es transfigurada, al ser atravesada por la “energía” de la fuerza de la Luz increada. Elevando nuestro intelecto al paso de una visión espiritual. Con esto podemos comprender el sentido simbólico de la Luz en el icono bizantino en la Liturgia cristiana, que nos lleva a un encuentro de amor con la visión espiritual del Representado, pasando de la carne al Espíritu, esta Luz es ante todo la experiencia del amor Trinitario.

Este amor que es la Luz increada que se refleja en la energía, nos lleva al culmen primero por el arrepentimiento y consecuentemente al amor, que el ojo puede percibir de acuerdo a Sophrony:

*<<Llega la Luz santa cuando se ora por sí mismo con profundo arrepentimiento, y también cuando se ora con amorosa compasión por los que nos ofenden: de repente, el amor se funde con la Luz, la Luz penetra en el alma y esta queda envuelta en una atmósfera luminosa, que el ojo puede percibir>>.<sup>129</sup>*

Hay una percepción sensible, aunque la Luz increada no se perciba por el intelecto. Pero si en las personas transfiguradas que por el “camino ascético” se unen a Dios por la deificación, que en el icono bizantino se convierte en un testigo de esta percepción de la “energía” Luz increada.

---

<sup>128</sup> (Sophrony, 2002: 179).

<sup>129</sup> (Sophrony, 2002, 179).

Morales cita la reflexión del padre Pfeiffer sobre la experiencia de la Luz increada, una experiencia interior de una total transparencia y esta se llama “Amor”; es la Luz más fuerte donde no entran las tinieblas, nos ayuda a comprender que somos creados, pero no de este mundo. Pfeiffer cita a Gregorio de Nisa cuando refiere a la carta a los Hebreos << (...) *el cual siendo resplandor de su Gloria e impronta de su substancia*>>. (Hb 1, 3), resalta estos dos aspectos “Resplandor” e “Impronta del ser”, que para Pfeiffer son la esencia del evento de la encarnación:

*<<Dos características importantes en Cristo (...) para mostrarnos la “persona” transfigurada, y alentarnos en nuestro peregrinar hacia nuestra propia transfiguración, que alcanzaremos en la cruz misma como la prueba más grande del amor, de la Luz (cf. 1Jn 4, 9-10)>>. <sup>130</sup>*

Estas características subrayadas en la carta a los Hebreos refieren claramente al Verbo encarnado y glorificado, que se unen en el evento fundante de la encarnación que nos hace capaces por la contemplación de participar de su divinización. Este “Resplandor de su Gloria” que proviene de la Luz, es decir Cristo, es la fuente del amor mismo es Dios Padre y el Espíritu Santo la contemplación misma, la gracia que recibimos en el bautismo el pórtico de inicio a nuestra divinización. Para Gregorio de Nisa no supone una transformación de nuestra naturaleza humana, sino una unión con la esencia divina mediante la gracia y las virtudes.

La Luz Increada para la iglesia de oriente es una confesión de fe en Dios Trinitario, que nos invita a la “doxología”, es decir a “glorificar a Dios en su unidad” en la Divina Liturgia que confirma nuestra esperanza en la resurrección de la carne y en la vida futura; de acuerdo a la economía de la salvación los últimos tiempos, es decir los tiempos escatológicos. El padre Galbiati nos ha explicado el porqué del culmen Trinitario de las oraciones sacerdotales en la Divina Liturgia, aquí vemos su vínculo al concepto de la Luz increada, “resplandor de su

---

<sup>130</sup> (Morales, 2017: 8).

Gloria” como confesión de fe, a partir del hecho de la encarnación manifestada en el icono bizantino, que es bellamente expresado por Hans Urs Von Balthasar:

*<<El foco de luz soberana e inaccesible se sumerge en este hombre, sin dejar de ser lo que necesariamente es: “Gloria en las alturas”. Pero se revela definitivamente como lo que era desde siempre: “Bondad y amor hacia los hombres” (Tit. 3, 4), más aún, “mansedumbre y humildad de corazón” (Mt 11, 29)>>. <sup>131</sup>*

El icono bizantino manifiesta esta verdad de fe, al ser tocado por esta energía de la Luz increada de acuerdo a Gregorio de Palamas, que santifica la materia y que comunica esta santificación a los bautizados por la contemplación en Jesús de Nazaret Gloria en las alturas, bondad y amor a sus hermanos los hombres; mansedumbre y humildad en su entrega generosa. Finalmente, Vladimir Lossky afirma que esta luz es la fuerza de la Resurrección, conferida por el Espíritu Santo la gracia de la Luz interior que transforma nuestra naturaleza deificándola y haciéndola perceptible:

*<<La visión perfecta de la divinidad hecha perceptible en su Luz increada es “el misterio del octavo día”, pertenece al siglo futuro (...) quienes son dignos de ella, consiguen ver “el reino de Dios venido en su fuerza” (Mc 19, 1) desde esta vida, como lo vieron los tres apóstoles en el monte Tabor>>. <sup>132</sup>*

## II. Imagen Acheropita de Cristo.

El segundo eje litúrgico es la imagen “acheiropietos” que se traduce como imagen “no hecha por mano humana”. El padre Pfeiffer reflexiona sobre la importancia fundante que tiene la “imitación” artística en la concepción del oriente cristiano, es decir emular las figuras originales retomadas como modelos para representar el auténtico retrato del Verbo encarnado, Jesucristo. Especialmente para la liturgia oriental, que representa el auténtico

---

<sup>131</sup> (Balthasar, 1979: 21).

<sup>132</sup> (Lossky, 2009, p. 162).

Rostro de Cristo; para la cultura religiosa ortodoxa existe la imagen de Edesa que reproduce las facciones originales del Rostro de Cristo, la imagen acheropita<sup>133</sup> es decir “no producida por mano humana”. Y para nuestra cultura occidental existe la tradición de la imagen de la “Síndone” de Turín de la cual se inspiran el acheropita de Edesa de acuerdo a las investigaciones del padre Pfeiffer:

*<<La imagen no producida por manos de hombre, el retrato de Cristo impreso en un paño se convirtió en el modelo principal para el rostro de Cristo, al menos del s. VI en adelante. He intentado mostrar que esta imagen, custodiada por el rey Abgar de Edesa, ha de ser considerada bien como una copia directa de la Síndone que se conserva hoy en Turín, bien como la Síndone misma>>. <sup>134</sup>*



*Ilustración 7 El rostro de la Síndone (negativo fotográfico).*

Fuente: (Lamberto, 2000: 10).

El padre Pfeiffer apoya esta teoría en las investigaciones del profesor Ian Wilson que afirma que los orígenes de esta imagen son semi-legendarios, hay una fuerte semejanza entre el rostro del hombre de la Síndone y de las imágenes de Cristo del tipo Pantocrátor del s. VI, retratos que aparecen en el mismo tiempo que aparece la imagen de Edesa. Es importante

---

<sup>133</sup> “Acheropita (no hecho por mano humana). Nombre dado en particular a los iconos de Cristo y de la Virgen, considerados de origen milagroso, humanamente irrealizables y divinamente auténticos. Pueden tratarse de un arquetipo, es decir de primera forma, original, tomado como modelo ejemplar; o de un apógrafo, es decir de una copia directa o primera copia conforme al original.”

<sup>134</sup> (Fortino, et all, 2016, p.31).

conocer que antes del s. VI era otra la forma de representar el Rostro de Cristo, y que posiblemente la Síndone fue el prototipo de la imagen de Edesa, como lo afirman en hipótesis el padre Pfeiffer, el profesor Wilson, Mons. Alfeev, entre otros; el padre Pfeiffer cita:

*<<Síndone (...) Este objeto indudablemente existía en la forma de un paño en el cual Jesús había dejado impreso su semblante. Tal paño ha sido el modelo de retratos de Jesús específicos, que aparecen en el s. VI en adelante (...) la imagen de Edesa fue una tela sepulcral... un rostro impreso sobre una tela (...) tal imagen es identificada con aquella de la Síndone (...)>>. <sup>135</sup>*

En acuerdo a la hipótesis del profesor Wilson, el termino más común para los estudios modernos y contemporáneos es “Mandylyon”<sup>136</sup> es decir pañuelo o manto, con sus propias características y dimensiones que tiene un mantel. La Síndone se identifica con el Mandylyon, la cual viene representada en cuerpo entero, Ian Wilson cita:

*<<Juan Damasceno, escribe en torno al 730, usa la palabra himatión (...) “Jesús puso un himatión sobre su rostro y nos dejó impreso su semblante” (...) era un indumento muy largo (cerca de dos metros y de largo tres), no propiamente una tela del rostro>>. <sup>137</sup>*

---

<sup>135</sup> (Coppini y Cavazzuti, 2000: 79).

<sup>136</sup> “Mandylyon (...) del árabe mandil, pañuelo, las raíces del griego parece ser, del latín mantel, o manto, que denota inmediatamente las dimensiones de un mantel...” (Coppini y Cavazzuti, 2000: 80).

<sup>137</sup> (Coppini, y Cavazzuti, 2000: 80).



*Ilustración 8 Il Volto di Cristo.*

Fuente: (Fogliadini, 2011: 102).

El “himatión” se identifica con el Mandylion con la imagen de Edesa, y estos con la Sindone y, aunque san Juan Damasceno especifica que se puso en el Rostro de Jesús, era una sábana sepulcral larga de tres metros que cubría no solo el rostro sino todo el cuerpo. Estos datos nos hacen comprender la hipótesis del padre Pfeiffer, Wilson y Mons. Alfeev, que probablemente fue así; la Sindone como modelo de los “acheropitas” que en historia y la leyenda hacen referencia a la imagen no hecha por mano humana de Cristo.

El cardenal Ravasi nos ha indicado que la autenticidad del icono está en su profunda espiritualidad que nos lleva a descubrir el verdadero rostro de Cristo, el Verbo encarnado, en la Divina Liturgia. Esta realidad salvífica en la encarnación es la que toca el icono bizantino y se comprende en la Divina liturgia, no puede ser entendido como un aspecto secundario; recordemos como Mons. Alfeev nos habla de los tres ejes litúrgicos esenciales en la Divina Liturgia que son el Templo, el Icono y el canto sagrado. Por esto el icono bizantino de Cristo a partir de la encarnación conserva toda una tradición en torno al auténtico retrato del rostro de Cristo. El icono bizantino parte de una tradición eclesial litúrgica, Mons. Alfeev afirma

que es aquella en la que somos simplemente guardianes indignos de la rica tradición que nos llegó del mismo Cristo y de los primeros padres de la iglesia.<sup>138</sup> Por esto Wilson afirma:

*<<En realidad, las imágenes más representativas del Cristo son testimonios silenciosos que prueban la existencia de la Síndone en las representaciones del Mandylion.>><sup>139</sup>*



*Ilustración 9 Confrontación realizada por P. Vigno con el positivo fotográfico de la Síndone y el correspondiente realizado a lápiz.*

Fuente: (Lamberto y Francesco, 2000: 14).

Estas afirmaciones hipotéticas del padre Pfeiffer y del profesor Wilson son esenciales para entender como el icono bizantino nos revela el misterio del Rostro autentico del verbo encarnado, develando el misterio del Rostro del Padre Celestial en la liturgia cristiana. El padre Pfeiffer reflexiona que la Síndone de Turín muestra el momento exacto de la Resurrección del crucificado, por la radiación que emana la luz del sepulcro que acompaño este momento glorioso y que atemorizo a los custodios del sepulcro como se describe Mt 28, 2. Mons. Alfeev comenta que la imagen de Cristo Pantocrátor producida en el Sinaí en el s.

---

<sup>138</sup> Obispo ortodoxo ruso ofrece preciosa catequesis sobre la Eucaristía, 6 de septiembre de 2021 Recuperado de <https://www.aciprensa.com/noticias/obispo-ortodoxo-ruso-ofrece-preciosa-catequesis-sobre-la-eucaristia-38555>

<sup>139</sup> (Coppini y Cavazzuti, 2000: 85).

VI refleja que ya existía un canon artístico bien estructurado, donde aparece con sus características peculiares como son la barba y los cabellos peinados con una raya central. Mons. Alfeev se pregunta si el origen de esta imagen canónica de Cristo del Sinaí, fue inspirado en la imagen del Edesa:

*<< ¿Cuál es la génesis de la imagen canónica de Cristo?... es difícil dar una respuesta unívoca a esta pregunta, pero amerita la atención una hipótesis que vincula el rostro canónico de Cristo a la tradición de la “Imagen acheropita” que se encontraba inicialmente en Edesa y después en Constantinopla. Esta leyenda viene custodiada con la devoción de la iglesia ortodoxa, que celebra hasta hoy la fiesta de la traslación de la imagen de Edesa a Constantinopla>>.<sup>140</sup>*

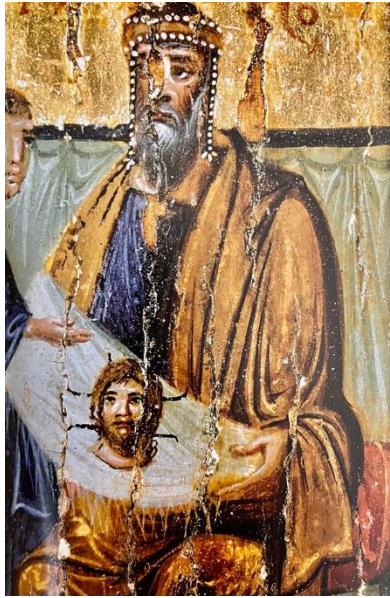
Mons. Alfeev refiere a la tradición que habla de “la imagen de Edesa” y comenta en su obra la existencia de dos versiones, una de tradición siríaca y otra de tradición griega, sobre la imagen “acheropita”; la primera mención en es la “Doctrina de Addai”, una obra de origen siríaco del s. IV-V donde se narra sobre un retrato pintado verdadero de Cristo, citamos algunos fragmentos:

*<< (...) se narra del rey de Edesa Abgar, sufría “una enfermedad”. Al escuchar hablar de Cristo, el rey envió su archivero Ananías, sin embargo, Jesús no pudo ir al rey Abgar, más le hizo una promesa de enviarle, después de su ascensión, un discípulo a sanarlo de la enfermedad. “Cuando Ananías (...) vio que Jesús había hablado así, al ser pintor del rey, pintó un retrato de Jesús con los mejores colores y lo llevó consigo al rey Abgar (...) lo acogió con grande gozo y lo colocó con todos los honores en una sala del palacio>>.<sup>141</sup>*

---

<sup>140</sup> (Alfeev, 2015: 136).

<sup>141</sup> (Alfeev., 2015, p: 136).



*Ilustración 10 Díptico del Sinaí, particular del Rey Abgar con el Mandylion s. X, santa Catarina del Sinaí.*

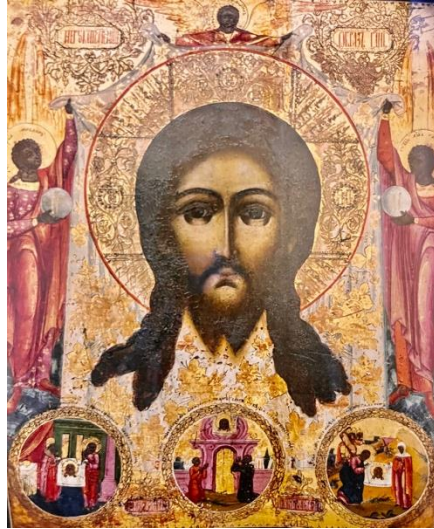
Fuente: (Fogliadini, E 2011:103).

Esta versión claramente habla de una imagen copia del rostro directo de Cristo, realizada por Ananías quien era pintor. Una imagen artística tomada del mismo Rostro de Jesús.

La otra variante de la historia, que comenta Mons. Alfeev, narrada en los “Actos de Tadeo”, es una obra griega del s. VII, más tardía, la cual habla de una imagen “no hecha por mano humana”. Esta segunda versión se difunde en todo Bizancio, la cual viene mencionada entre el s. VI-VII por algunos padres de la iglesia, por ejemplo, en el s. VIII por san Juan Damasceno y al inicio del s. IX por san Teodoro Estudita, ellos son los grandes defensores a favor del culto y la legalidad de la representación de las imágenes sagradas ante los iconoclastas. Citamos algunos extractos de los “Actos de Tadeo”:

*<< (...) se narra que Ananías enviado por el rey Abgar al Salvador para pintar su retrato, no logro ejecutarlo, mientras ponía todo su empeño. Entonces Cristo se lavó el rostro, y tomo un lino, se secó, e inmediatamente su rostro se imprimió sobre*

*la tela. Llevo el lino a las manos de Ananías y, venerada la sagrada reliquia, Abgar obtiene inmediatamente la curación>>. <sup>142</sup>*



*Ilustración 11 Mandylion con la historia de la vida del rey Abgar, s. XIX.*

Fuente: (Fogliadini, 2015: 82).

Esta segunda obra griega refiere a una imagen “no hecha por mano humana” enviada por Cristo al rey Abgar, de la cual obtiene la curación. Una imagen prodigiosa que se queda impresa en un manto de lino con el cual Jesús se limpió el Rostro. Estas dos versiones nos hacen ver que la imagen de Edesa tiene un origen divino, ya sea porque fue copiada directamente del rostro de Cristo o porque se quedó impresa de forma prodigiosa “no hecha por mano humana”, pero que nos muestran el auténtico rostro de Cristo que sano de la enfermedad al rey Abgar de Edesa.

Otra tradición que ubica esta imagen acheropita en la historia, es citada por Mons. Alfeev es aquella que habla del asedio del Rey de Persia Cosroes (532-578) en el año 545, de la cual la ciudad de Edesa su liberación fue atribuida a la imagen prodigiosa de Cristo:

---

<sup>142</sup> (Alfeev., 2015, p: 137).

*<< (...) mientras Cosroes se preparaba a tomar por asalto a la ciudad, los habitantes desesperados mandaron a tomar “la imagen acheropita, obra divina que Cristo envió a Abgar, cuando había deseado verlo”. Los habitantes de Edesa rociaron esta imagen con agua bendita y con esta misma agua rociaron el terraplén construido por Cosroes. Inmediatamente lograron encender con fuego el terraplén y, en tres días, Cosroes abandono sin gloria su plan>>.*<sup>143</sup>

De esta narración, Mons. Alfeev cita otra variante donde la imagen acheropita fue milagrosamente encontrada por el Obispo de Edesa, citamos algunos extractos:

*<< (...) la imagen acheropita fue milagrosamente encontrada por el obispo de Edesa, Eulabio, en un nicho de la muralla en la cual estaba escondida por los siglos. Después de que la ciudad se unió en procesión con la imagen, las tropas persianas abandonaron el asedio>>.*<sup>144</sup>

Mons. Alfeev afirma que la imagen fue custodiada del año 545 al 944, y fue venerada por muchos peregrinos como la principal reliquia de la ciudad, por lo cual sus copias se multiplicaron tanto en oriente como en occidente, pero su particularidad fue que solo se representaba su rostro de Cristo, sin cuello, espalda y brazos. De acuerdo a Mons. Alfeev la copia más antigua de la imagen acheropita cerca del s. VI se encuentra en el Vaticano con el nombre griego de “Mandylion”.

*<<Las huellas de la imagen acheropita se pierden después del saqueo de Constantinopla por los cruzados en el año 1204 (...) termino en manos de los cruzados y fue llevada a occidente. Así la historia de la imagen acheropita parece concluir>>.*<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> (Alfeev., 2015: 138).

<sup>144</sup> (Alfeev., 2015: 138).

<sup>145</sup> (Alfeev., 2015: 139).

Ahora nos asomamos a las aportaciones de la obra de la profesora Emanuella Fogliadini que vienen a complementar esta visión en conjunto de la imagen “acheropita” de Cristo; el icono bizantino se va convertir en el lugar en el cual se revela el Divino no una “simple referencia” a lo divino:

*<< (...) las imágenes “no hechas por mano de hombre” han sido recibidas del cristianismo oriental como imágenes no atribuidas a un origen artístico ajenos a su invención “ideológica” destinada a apoyar una doctrina>>. <sup>146</sup>*

Esto nos hace reflexionar y comprender con mucha claridad que el origen divino de los “Acheropitas”, es un origen divino y no artístico. El misterio del rostro de Cristo en la liturgia no se limita solamente a cuestiones artísticas, como solemos reflexionar en occidente, donde se parte del polo intelectual-artístico y no del polo litúrgico. La profesora Fogliadini presenta otra imagen milagrosa llamada la “Camuliana”<sup>147</sup> de la cual la crónica más antigua es entre los años 560-574 de la cual nacen del original otras dos copias en Capadocia; en estas se encuentran los trazos típicos de los Acheropitas: el origen milagroso, donde aparecen con todas sus peculiaridades, mediante una aparición de Cristo a una mujer creyente de nombre Hipatia, obrando el icono curaciones milagrosas.

*<<La reproducción de la camuliana viene en modo milagroso (...) la mujer fue curada no del original, sino de la copia (...) sobre el rol de los acheropitas en la tradición del oriente cristiano: no es determinante la cuestión de cual sea el original y cual la copia, basta la naturaleza y su papel que estas imágenes revisten en la vida de la Ortodoxia>>. <sup>148</sup>*

La profesora Fogliadini reflexiona que para los cristianos de oriente basta una copia para obrar milagros, porque su nacimiento es en “modo prodigioso” reconocido por la tradición,

---

<sup>146</sup> (Fogliadini, 2011: 128).

<sup>147</sup> *Camuliana*. Imagen acheropita aparecida en la ciudad de Kamul o Camuliana, en Capadocia: Llevada a Constantinopla, desaparecida durante la lucha iconoclasta.” (Coppini y Cavazzuti, 2000: 237).

<sup>148</sup> (Fogliadini, 2011: 130).

y a diferencia del Mandylion el “grupo de los iconos de la Camuliana” su origen viene por una intervención indirecta de Cristo, a través de una aparición milagrosa, y las reproducciones se generaron por el contacto con el primer ejemplar. Estos iconos de la camuliana dieron “soporte a la devoción local”, para “abrir el camino del culto” al Rostro de Cristo en todo el imperio.

Es muy interesante ver como la Síndone de Turín es una tela que toca directamente el “cuerpo” del crucificado-resucitado, y de ahí tiene su origen; lo mismo el Mandylion, el acheropita de Edesa, una tela que toca directamente el “rostro” del Salvador en su vida terrena, de este contacto se origina su impronta. En el caso de la Camuliana, la profesora Fogliadini nos dice que es un origen distinto, indirecto, una aparición, del cual se generan otros dos de acuerdo a la tradición. Y como estos retratos, de origen “directo e indirecto” generan la fe y el culto del fiel ortodoxo en los iconos que manifiestan la realidad de la Encarnación del Señor. Esto nos dirige a nuestro País en México, tenemos un acheropita de la Madre de Dios, que dejó su impronta en la tilma de san Juan Diego, con el título de Guadalupe, generado en forma indirecta de acuerdo a las especificaciones que nos ha mostrado Fogliadini, en una aparición milagrosa.

En cuanto a los trazos del Rostro de Cristo en la Camuliana no se especifican, lo mismo pasa con el Mandylion y el rostro de la tradición del “velo de la Verónica” en occidente, pero sus reproducciones artísticas que se han dado posteriores muestran trazos físicos y precisos.

*<< (...) en el caso del Mandylion, es la base para todo iconógrafo llamado a reproducir el rostro del Verbo encarnado. La única referencia posible al rostro de la Camuliana actualmente es dada por el rostro del santo Manoppello... al original Acheropita perdido de Camuliana; muestra la mirada de Cristo, que para los expertos fue destruido en la primera ola iconoclasta>>.<sup>149</sup>*

Ante este bello recorrido teológico de la imagen “no hecha por mano humana” en el marco de la encarnación el padre Pfeiffer, destaca que la función del arte es la “imitación” de la

---

<sup>149</sup> (Fogliadini, 2011: 131).

naturaleza o de las otras obras producidas por el hombre, más en el caso del icono de Cristo es considerado una copia del velo de Edesa, el Mandylion, que hipotéticamente y en último análisis es copia de la Síndone, paralelamente a la aparición de la Camuliana, de acuerdo a Fogliadini en una hipótesis que se reflejada en la tradición de la Rostro de Cristo del Manoppello de Pescara.



*Ilustración 12 Santo Rostro de Pescara, Santuario del Manoppello, Italia.*

Fuente: (Fogliadini, 2011: 105).

### III Mirada de fe en el icono, del símbolo a la realidad.

El tercer eje teológico es como a partir del símbolo se pasa a la realidad de la fe. El padre Pfeiffer nos muestra el sentido de fe en el aspecto artístico del icono de Cristo, cual es la forma de cómo un fiel bautizado se acerca al icono de Cristo:

*<<La imagen de Cristo es una representación del Hijo de Dios en el sentido más estricto... hace presente a la persona representada. Aquella persona (fiel) que posee ojos iluminados por la fe descubre dicha presencia en la materia circunscrita*

*y deja que sea no la imagen, sino Jesucristo mismo quien ponga su mirada sobre su propia persona (fiel). El símbolo pasa a ser realidad, o, mejor, verdad>>. <sup>150</sup>*

El padre Pfeiffer en esta afirmación tan importante para el desarrollo de nuestro trabajo de investigación utiliza la palabra “representación”, cuando al inicio de este apartado teológico, hemos citado las palabras del archimandrita Zinon donde afirma que el icono no “representa” sino “manifiesta” la realidad divina, esto no nos lleva a entrar en conflicto de palabras y conceptos, más bien se entrelazan de manera gradual; la finalidad de la “representación” es “manifestar” a la “persona” representada, su “hipóstasis glorificada” como ha subrayado el profesor Gianazza, “hipóstasis” refiere al concepto de “Persona” del Verbo encarnado, ampliamente desarrollado por los padres capadocios del s. IV. La forma en que se puede acceder a dicha “presencia en la materia circunscrita” es por los “ojos de la fe”; es decir será a partir de la fe por el Bautismo recibido. Mons. Braschi nos ha dado comentarios importantes por email, al preguntarle acerca del método de planificación pastoral, su respuesta nos ayuda a entender el significado de ver con los “ojos de fe”; es decir a partir de la fuerza y esencia del bautismo, que en la iglesia oriental con el nombre de “misterios” refiere a los primeros sacramentos que se reciben en los primeros meses de Vida de una persona en la iglesia oriental:

*<<Los orientales preguntarían: ¿qué vez? ¿qué observas? yo puedo observar con una mirada puramente sociológica, o política, olvidándome de cuál es la verdadera naturaleza de las cosas. Entonces para ver necesito no olvidar que... el mundo, es decir toda la realidad creada es habitada por Cristo resucitado, presente en su Espíritu. Por lo cual no puedo decir he visto y puedo juzgar, si en mi visión he olvidado la presencia de Cristo (que se ve con los ojos de la fe) (...) yo, con mi*

---

<sup>150</sup> (Fortino, et all, 2016: 34).

*mirada, soy ya “injertado” por Cristo en el Bautismo, y entonces al recibir el Bautismo, el Crisma y la Eucaristía, esto me permite caminar y vivir>>.<sup>151</sup>*

Vemos claramente cómo se articula el icono bizantino en los sacramentos, o santos misterios como le llaman los cristianos de oriente. Por tanto, la fe es el don que se recibe en el Bautismo, que nos lleva a ver la realidad creada habitada por “Cristo resucitado presente en su Espíritu” y, en el icono bizantino, “el bautizado se deja ver” por la mirada del mismo Jesús que trasciende la materia circunscrita como reflexiona el padre Pfeiffer. Podemos citar las palabras de su santidad papa Francisco al pedir un momento a solas ante la Tilma de san Juan Diego, ante la imagen acheropita de la Virgen de Guadalupe en su santuario en el Tepeyac en su primera visita a nuestro país de México en el año 2016, “con ojos de fe”.

*<<Hoy vengo (...) también como hijo que quiere rendir homenaje a su madre, la Virgen de Guadalupe, y dejarse mirar por ella>>.<sup>152</sup>*

El “dejarse mirar por ella” son las palabras de Francisco ante una imagen acheropita, porque es la auténtica experiencia de fe de la iglesia, ante una imagen no de origen artístico sino de origen milagroso, que no solo refiere a lo divino, sino que es lugar donde habita el divino y donde “el símbolo pasa a ser realidad o mejor dicho verdad” de acuerdo al padre Pfeiffer. Así podemos entender que la fe no consiste solo en ir a la Liturgia “a ver” a Dios en el templo decorado sino es ir a la Liturgia para “dejarse ver” por Dios. A partir de esta mirada misericordiosa de Dios hacia mi persona, poder ver la realidad del mundo habitado por el Espíritu de Cristo resucitado a partir de los sacramentos como menciona Mons. Braschi, esto es la vivencia de fe en el oriente cristiano ante el icono bizantino del verbo Encarnado.

Pavel Florenski a través de sus reflexiones nos ayuda a entender más el sentido teológico de esta mirada de fe que trasciende el símbolo a la realidad, la mirada del fiel al icono, el dejarse mirar por aquel que es la realidad divina representada y manifestada en el icono bizantino.

---

<sup>151</sup> Mons. Francesco Braschi, del 2007 es doctor de la biblioteca Ambrosiana, donde dirige la clase de Eslavística de la academia Ambrosiana.

<sup>152</sup> (Francisco, 2016).

<<Los testigos (...) surgen en la frontera de lo visible y lo invisible, como imágenes simbólicas de las visiones durante el paso de una conciencia a la otra (...) son el alma viviente de la humanidad, el alma con la que esta ha ascendido al mundo celeste (...)>>. <sup>153</sup>

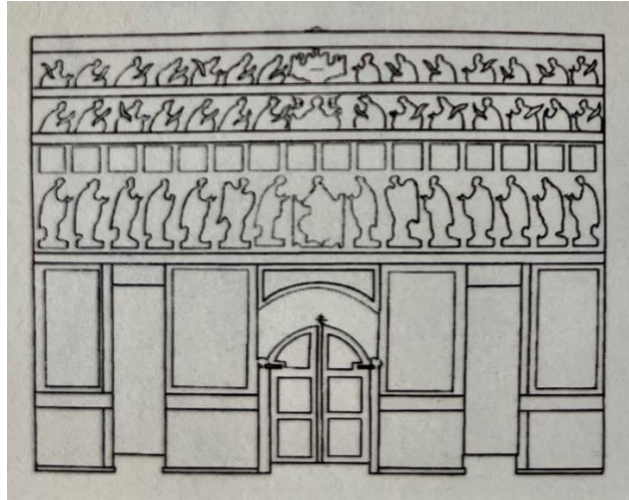


Ilustración 13 Esquema de iconostasio ruso.

Fuente: (Passarelli, 2013: 349).

Refiriéndose a los santos que ocupan su lugar en el iconostasio<sup>154</sup> del templo decorado, en la mirada contemplativa del fiel ortodoxo, comienza la conciencia del mundo celeste; es la frontera escatológica de la Liturgia, el pasar de mi conciencia terrena por la mirada a la conciencia celestial; es cuando ante el testigo, el santo, “me dejo mirar”. Los santos, de acuerdo a Florenski en el iconostasio, unen en sí mismos la vida de este mundo con el mundo celestial, testifican con sus semblantes la acción del misterio de Dios, la visión espiritual simbólica. El papa Francisco “se dejó ver” por la Virgen, hizo suya la visión espiritual

---

<sup>153</sup> (Florenski, 2016: 65).

<sup>154</sup> Iconostasio. Indica cualquier soporte que sostiene uno o más iconos: en las iglesias rusas designa la pared, adornada de iconos dispuestos en filas, dividiendo la nave ocupada por los fieles del santuario (o presbiterio), reservado a los sagrados ministros de la acción litúrgica. En las iglesias griegas tal pared es más baja y se le llama <<Téplon>>. (Coppini y Cavazzuti, 2000: 239).

simbólica, que lo llevo del símbolo a la realidad espiritual, que lo llevo a la auténtica visión materna.

*<<El iconostasio es una visión (...) la manifestación de los santos y de los ángeles (...) la manifestación de los testigos celestes, en primer lugar, de la Madre de Dios y de Cristo mismo en la carne; es la manifestación de los testigos que anuncian lo que hay más allá de la carne (...) anuncian con sus semblantes y sus palabras su tremenda y gloriosa presencia>>.<sup>155</sup>*

Pavel Florenski utiliza estos conceptos teológicos “semblante” y la “palabra”, para referir al Verbo Encarnado. El verbo que al encarnarse toma rostro y en su semblante nos revela al Dios invisible, la profundidad del acontecimiento de la encarnación como el centro de la economía de la salvación, es decir la plenitud de los tiempos. Afirma que, ante la incapacidad de la visión espiritual de los fieles, la iglesia tiene esa necesidad de construir este soporte, el iconostasio, para hacer visibles a estos testigos “visiones celestes” a través de la materia y el color, al Verbo Encarnado que les precede. Debemos recordar lo ya visto, como la Divina liturgia tiene tres ejes en los que se desarrolla: el templo decorado, el canto litúrgico y el icono; el icono que revela el misterio del “auténtico rostro” del Verbo Encarnado, y en él se devela el “rostro” del Padre celestial que trasciende el símbolo a la realidad divina. Es importante considerar esta afirmación para poder entrar en la visión de los cristianos de oriente y entender el sentido profundo del icono bizantino desde la liturgia, y su trascendencia simbólica. El padre Rupnik comenta a san Juan Damasceno:

*<<La oración ante la imagen es la demostración de que la imagen es habitada de una presencia tal, que suscita el hacerme el signo de la cruz (...) de hacer una súplica, una oración (...)>><sup>156</sup>*

---

<sup>155</sup> (Florenski, 2016: 67).

<sup>156</sup> (Rupnik, 2017).

Citando a la profesora Mirri comenta la experiencia del filósofo Kirievskij, un no creyente; en el s. XIX narra su experiencia de fe, al ver (mirada de fe) los honores a un icono milagroso que los fieles le dirigen y que el mismo se rinde ante esta realidad divina en el icono:

*<<Las palabras de I.V. Kirievskij, que describen los sentimientos explosivos en él en consecuencia del encuentro con el icono milagroso de Óptina Pustyn, probablemente repetido por muchos: “Este icono hace confluir en él, siglos de exaltación emocional, de oraciones de almas que sufren (...) que le han llenado de fuerza...se ha convertido en un organismo vivo, el lugar de encuentro entre el Creador y la persona (...) yo me he postrado delante de él y me he puesto a rezar”>><sup>157</sup>*

Kirievskij en su experiencia al principio solo intelectual no llega a comprender la realidad del culto que está presenciando, sin embargo, logra comprender con la “mirada de fe” lo que esa imagen significaba un “encuentro” entre el Creador y las personas. Lo llevan a reconocer la presencia más grande que no se limita a su intelecto, la presencia amorosa ante la cual ha terminado postrado y pidiendo clemencia, que lo ha llevado a trascender del símbolo a la realidad. Es la experiencia del fiel cristiano ante el icono bizantino dentro de la Liturgia cristiana.

#### IV. El símbolo Escatológico: La belleza suprema, la belleza pascual.

El cuarto eje teológico nos llevará a entender el sentido del símbolo en el icono de Cristo, es necesario para tener una visión clara y orgánica, acérmanos al pensamiento de Pavel Florenski quien afirma que el iconostasio material trasciende el símbolo, para orientar la atención del fiel bautizado para que desarrolle la “vista espiritual”, para aludir a los testigos celestes:

---

<sup>157</sup> (Mirri, 2009: 130).

<<Metafóricamente hablando (...) El iconostasio abre unas ventanas en este muro y a través de sus cristales vemos, aquello que sucede detrás, podemos ver a los testigos vivos de Dios. Destruir los iconos significa tapiar las ventanas>>. <sup>158</sup>

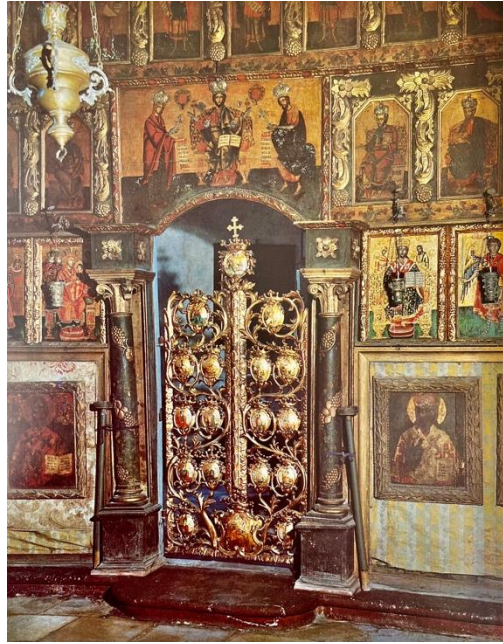


Ilustración 14 Iconostasio de la Iglesia de san Miguel, Szentendre, Hungría s. XVIII.

Fuente: (Babic, 1980: 63).

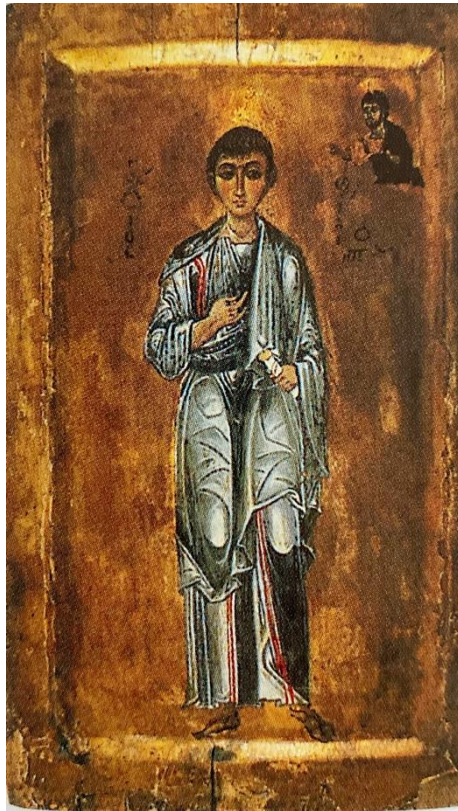
Pavel Florenski utiliza la palabra “ventana” para definir el símbolo en el icono bizantino, esta analogía nos da claridad para entender la dimensión simbólica, “sus cristales” refiere a la materia circunscrita con colores; así podemos captar y ver la fuerza simbólica que “une” en el icono del Verbo Encarnado en el límite entre dos realidades, la terrena y la divina. Es decir, el símbolo en el icono “une” nuestra realidad humana con la realidad escatológica de nuestra vida cotidiana a la pertenencia a la Jerusalén celestial. No solo como una acción subjetiva del pensamiento sino una realidad orgánica a partir del Divina Liturgia, en la participación de la vida sacramental donde nos alimentamos de la eucaristía donde comienza nuestra divinización. De ahí la importancia que tiene trascender a la “vista espiritual” del símbolo a

---

<sup>158</sup> (Florenski, 2016: 68).

la realidad escatológica, para dejarnos ver por los testigos celestes en la “ventana” del icono bizantino en el iconostasio, el “soporte sensorial”, que ayuda al fiel a fijar su atención en los testigos celestiales.

*<<El icono es igual a la visión celeste y al mismo tiempo no lo es: es la línea de contorno de una visión. La Visión no es un icono, es real por si sola. Pero si un icono, cuyo contorno corresponde a la imagen espiritual (...) sin embargo privado, desprovisto de esta imagen, de un modo abstracto, no es una imagen ni un icono, sino una tabla>>.<sup>159</sup>*



*Ilustración 15 Apóstol Felipe con Cristo bendiciendo, segunda mitad del s. X, santa Catarina del Sinaí.*

Fuente:(Popova, et al., 2011: 51).

---

<sup>159</sup> (Florenski, 2016: 70).

La escatología se aplica al aspecto simbólico del icono, es “visión celeste” pero al mismo tiempo es nuestra visión cotidiana, la tensión escatológica entre el evento de la encarnación, su elevación en la cruz y resurrección, su ascensión y su venida gloriosa, de acuerdo a la economía de la salvación, para Pavel Florenski es la línea de contorno de una visión, sin embargo, cuando es privado de esta imagen, de la persona del Verbo Encarnado solo es una tabla, pierde su simbolismo, “porque la visión no es un icono, es real por si sola”. Es decir, se convierte en instrumento de gracia mientras muestra la “hipóstasis” divina, al ya no mostrarla ya no se le considera icono; pierde de su carácter sagrado y su “ser un instrumento de gracia”, esto lo comprendemos ahora por la teología de la doctrina de la Luz de Palamas ya citado.

Ahora vamos apoyarnos en la reflexión del padre Rupnik, para poder comprender el alcance que tiene el símbolo en el icono bizantino. Afirma que la belleza es una unidad que une diversas realidades del ser humano en un organismo y que este es el mismo Cristo, que no es una idea, un sistema, una ley, sino una Persona que se contempla en su Rostro. Aquí se cita el concepto de “Persona” la “Hipóstasis” del Verbo encarnado, que hace referencia a la realidad donde se unen las dos naturalezas de Cristo, sin diferencia ni distinción como afirma el concilio de Calcedonia, de acuerdo a los padres de la Iglesia del s. IV, el Rostro de la hipóstasis de Cristo, que es representable por la disciplina artística. El padre Rupnik al referir el símbolo a la Persona de Cristo dice:

*<<Mirando este rostro somos atraídos, envueltos, unidos (...) a aquel que dentro de una realidad se despliega a una realidad más profunda, porque une diversas realidades. Se contempla el Rostro de Cristo, verdadero Hombre, pero se es insertado en la unión con una persona que es Divina es el Hijo de Dios, Rostro del verdadero hombre y unión con una persona divina>>. <sup>160</sup>*

---

<sup>160</sup> (Episcopal Conferencia, 2015).

El símbolo en la belleza, nos lleva a contemplar dentro de una realidad descubrir otra. El padre Rupnik pone como ejemplo la materia y forma de los sacramentos, el vino y el pan; que nos llevan a trascender lo que simbolizan a la realidad salvífica en la carne de una persona; y no solo los sacramentos sino también sucede lo mismo en la vida de un bautizado, y de la misma iglesia. Por tanto, en el símbolo se unen orgánicamente dos mundos distintos, de tiempos diferentes del humano y del divino, del histórico y del escatológico. Es una unidad orgánica, que en el icono es realizada y manifestada en la persona en Jesucristo. Para que el cristiano que, al contemplar el Rostro del salvador, y al dejarse mirar por el mismo Señor, se convierta también en “símbolo pascual” es decir que manifieste en su vida cotidiana la vida divina de aquel que nos amó hasta entregar su vida y que vendrá a consumir los tiempos. El padre Rupnik cita a Pavel Florenski:

*<<Florenski decía que el sentido de la vida espiritual de cada acto cristiano es llegar a ser bello, es decir ser un símbolo que dentro de la historia abre una ventana al escatón, a la culminación de todo en Cristo>>. <sup>161</sup>*

Es decir, la belleza en Cristo por el símbolo se convierte en aquella que de lo cotidiano trasciende al “escatón”, que se libera de los medios terrenos y de la corruptibilidad de nuestros cuerpos, sujetos al espacio y al tiempo, para transformarse en la belleza suprema en la belleza pascual, es decir el rostro del Verbo Encarnado. Y cuando nos configuramos y nos dejamos mirar por él, según el padre Rupnik nuestra humanidad se vive como una teofanía, como el lugar donde se revela la vida de Cristo, lugar donde Dios ama a nuestros contemporáneos en nuestra humanidad, y los otros encuentran en nuestras acciones el rostro del Salvador.

*<<Por eso la suprema belleza es Cristo Pascual, porque es la humanidad vivida como ofrenda de si como suprema teofanía>>. <sup>162</sup>*

---

<sup>161</sup> (Episcopal Conferencia, 2015).

<sup>162</sup> (Episcopal Conferencia: 2015).

Claramente podemos entender la función del símbolo que une la realidad humana y la divina en Cristo la belleza Pascual y, como esta se hace realidad en la vida del fiel ortodoxo; cuando contempla y, se deja contemplar con la mirada misericordiosa y amorosa de Cristo, de la cual está llamado a imitar. En el icono se trasciende del símbolo a la manifestación de la realidad divina, de la cual está íntimamente unido; sino cumple esta función el símbolo en el icono, entonces queda disfuncional:

*<<El icono es siempre más de lo que él mismo es, cuando es una visión celestial; o menos, si el icono no le abre a una conciencia el mundo suprasensible, en cuyo caso solo se le puede llamar una tabla pintada>>.<sup>163</sup>*

Por tanto, el valor simbólico del icono trasciende lo material siendo parte de los bienes culturales de origen eclesiástico; de acuerdo a nuestra maestría que hemos estudiado, forma parte de la cultura cristiana y especialmente su valor litúrgico es el que le da vida en el aula celebrativa; lo llena de un contenido novedoso de acuerdo al mensaje cristiano que mira hacia al “escatón” es decir a Cristo que viene a culminar la historia en el tiempo y el espacio. Si por el contrario sin el contexto simbólico y litúrgico su valor solo quedaría reducido a lo material serían un bien arqueológico.

### 1.3.2 Antropología del icono bizantino

Ahora nos vemos en la necesidad de dirigirnos a un segundo apartado dentro de los fundamentos teológicos, donde pretendemos reflexionar más concretamente sobre la acción y posición del hombre delante del misterio del Verbo Encarnado en la liturgia a partir de la teología. El ser humano está llamado a participar de la belleza pascual, de ser un “escatón” en su vida cotidiana y, como esto se hace realidad por la “divinización” que inicia en la Divina Liturgia con la participación de la vida sacramental. El icono en la liturgia es la ventana que muestra la humanidad transfigurada, portadora del Espíritu, una epiclesis articulada a la naturaleza del hombre a la cual está llamado por la fe, a trascender de la vida

---

<sup>163</sup> (Florenski, 2016: 71).

cotidiana a la carne incorruptible en Cristo exaltado, que se hace realidad por la comunión eucarística.

El padre Valenziano reflexiona que, si Dios se ha hecho hombre, entonces el hombre tiene que hacerse Dios, asumiendo la divinidad. Aquí podemos vislumbrar el concepto antropológico en la “Divinización” contemplada en el icono bizantino. Es una comunión entre lo divino y lo humano que se da en la liturgia, en un doble sentido teológico y antropológico:

*<< (...) el rito cristiano, en el cual el aspecto antropológico y el aspecto teológico son totalmente connaturales, se transforman en uno. Sobre todo, en la persona del Verbo, de Cristo que es Dios-hombre, y luego de mí, de ti, de todos los cristianos que somos transformados en Hombre-Dios>>.<sup>164</sup>*

Hay una vinculación estrecha entre la teología y la antropología en el icono bizantino se vuelven una unidad orgánica “connaturales”, es decir se complementan en un organismo nuevo que es la carne asumida por el Verbo de Dios, que a partir del evento de la plenitud de los tiempos según la economía de la salvación se hace representable en el icono en la liturgia, manifestando esta realidad de una carne distinta a la terrena marcada ahora por la incorruptibilidad por que ha sido asumida por el Hijo de Dios y exaltada por su glorificación por el Espíritu. Valenziano subraya el papel fundamental del Espíritu Santo que hace realidad esta divinización en la antropología y la teología:

*<< (...) En un pasaje de la carta de Pedro (...) hablando de la vida cristiana, escribe (2 Pe 1, 21) “portadores del Espíritu”, es decir nosotros, toda la iglesia, somos un velero sobre el cual el Espíritu sopla y este se mueve, aunque te parece que estas pasivo, porque es el viento quien arrastra la barca, pero sino se levanta la vela el Espíritu sopla cuanto quiere que la barca se queda quieta (...) “déjate*

---

<sup>164</sup> (Grillo y Valenziano, 2017: 95).

*soplar”*: ser soplado es actividad, pero el hecho de acoger su soplo es pasividad, esta actividad-pasividad hacen el “matrimonio”>>. <sup>165</sup>

Valenziano utiliza conceptos muy bellos e interesantes para darnos a entender que la liturgia es una “sinergia”<sup>166</sup> que desarrolla con el concepto de “boda” es decir un intercambio comunal, esponsal, salvífico donde “la celebración” es actividad y pasividad, la cual origina un continuo movimiento. Refleja tres momentos articulados como son “reflexionar”, “contemplar” y “vivenciar” o experimentar; los cuales corresponden a la actitud “de frente” entre el hombre y Dios. El hombre pasivo-activo que acoge la “escucha la Palabra” y, que “ve en la contemplación su Gloria” la acción de Dios, la vivencia o experiencia en el Espíritu, que produce un “intercambio nupcial” delante de Dios y delante de los demás. La Escucha de la Palabra colabora para que el hombre Contemple la Gloria, y experimente el Misterio. Y el hombre a partir de esta comunión trinitaria se conciba en una comunidad, salga de su individualidad para ser comunión con los demás, en el hombre Jesucristo, y donde todos los hombres y mujeres estamos llamados a ser divinizados en nuestra humanidad. El archimandrita Zinon al decir que el icono bizantino muestra la realidad divina del hombre llamado a divinizarse en el Verbo encarnado, revela la “sinergia” el intercambio activo-pasivo entre Dios y el hombre que se muestra en el “hombre divinizado” <<portador del Espíritu>>. Para el padre Valenziano la acción del hombre en la liturgia es como la “Biología cristiana”:

*“Es biología cristiana: la liturgia es biología cristiana. El <<culmen>>, el <<vértice>> (...), indica que la vida cristiana es como signo emblemático y que no hay nada que diga tanto lo que es la vida cristiana como esta vivencia, en la liturgia, donde se es pasivo-activo frente a Dios y frente a los demás (...) Se trata de*

---

<sup>165</sup> (Grillo y Valenziano, 2017: 95).

<sup>166</sup> Sinergia: literalmente significa <<co-acción>>, energías conjuntas. Este término, clásico en los Padres, intenta expresar la novedad de la unión con Dios con el hombre en Jesucristo, más precisamente de la Energía del espíritu santo que impregna desde dentro la Energía del hombre y le conforma con Cristo. Todo el realismo de la Liturgia y de la deificación radica en esta Sinergia. (Corbon, 2009: 26).

*viviseccionar, porque cuando decimos “escuchar la Palabra”, “mirar la Gloria” y “experimentar el Misterio” estamos viviseccionando la experiencia, la vida, la biología cristiana.”*<sup>167</sup>

Valenziano utiliza una palabra distinta al concepto “diseccionar” comúnmente utilizada en la Biología, que separa un organismo muerto para su estudio; la palabra “viviseccionar” lo refiere a los organismos vivos, más aún al hombre y Dios. La connaturalidad de la “teología y la antropología” en el verbo encarnado al cual se accede en la “biología cristiana” por tres componentes de la liturgia: “Escuchar”, “Ver”, y “Experimentar” el Misterio. La escucha que nos lleva a “contemplar” en el icono bizantino la Gloria, que nos lleva a trascender del símbolo a la realidad, como lo ha afirmado el padre Pfeiffer; para “experimentar” el misterio del Dios encarnado y glorificado, en la cual inicia la divinización del hombre de la liturgia en la comunidad, y de la materia es decir del cosmos. Porque en la Divina Liturgia se invoca al Espíritu Santo, que santifica los dones eucarísticos y, al hombre mismo en la comunidad y el cosmos, la creación misma queda santificada.

#### 1.3.2.1 Concepto de Persona: Hipóstasis del Verbo Encarnado.

En este recorrido lleno de estupor de nuestro trabajo de investigación en el fundamento teológico del icono bizantino de Cristo, creemos necesario asomarnos a la terminología trinitaria desarrollada en las controversias de los primeros ocho siglos del cristianismo, es así que ahora nos enfocaremos en los santos padres de la iglesia del s. IV san Atanasio y los padres capadocios especialmente al pensamiento de San Gregorio de Nisa que es esencial para comprender la teología del icono bizantino, ante las herejías del nestorianismo, monofisismo y el arrianismo. Lo haremos tomados de la mano de las reflexiones cristológicas del cardenal Schonborn en sus obras “El icono de Cristo. una introducción teológica” de ediciones encuentro de 1999 y su obra “Dios ha enviado a su Hijo. Cristología” de la editorial Edicep del año 2006.

---

<sup>167</sup> (Grillo, y Valenziano, 2017: 96).

Estas controversias en su desarrollo teológico, dieron como fruto la elaboración de una teología dogmática en torno al icono de Cristo. Se desarrollaron doctrinas auténticas para la defensa del culto a las imágenes ante la acusación de que estas imágenes promovían la herejía del nestorianismo y del monofisismo. El padre Pfeiffer nos dice que todo parte de este cuestionamiento:

*<< (...) la pretensión de representar la imagen verdadera de Jesús, tanto en su naturaleza divina como en su naturaleza humana, resultaba contradictoria sobre todo con la cristología. O el artista representa solo la imagen de la naturaleza humana y separa de este modo ambas naturalezas en Cristo, o el artífice de tal imagen presume de representar ambas naturalezas juntas, pero no es capaz de distinguirlas en su icono>>.*<sup>168</sup>

El cuestionamiento es muy preciso, cuando se pinta la imagen de Cristo ¿se pinta en su naturaleza humana o en su naturaleza divina? ¿se puede representar? ¿hay una imagen verdadera que represente a Cristo en su naturaleza divina y la humana? Esto da origen a debates y discusiones teológicas para establecer los fundamentos dogmáticos del derecho a la representación del icono de Cristo.

El cardenal Schonborn indica que en la reflexión de la doctrina patristica referente al primer concilio de Nicea del año 325 san Atanasio, afirmará que el Verbo es consubstancial (Homousios) al Padre y su imagen, ante la herejía del arrianismo.<sup>169</sup> Esto sostendrá posibles fundamentos dogmáticos del culto a las imágenes:

---

<sup>168</sup> (Fortino, et al., 2016: 35).

<sup>169</sup> “Arrianismo. Herejía que toma el nombre Arrió (260-336) sacerdote párroco de Alejandría implicado en el cisma de Melizio de Licopoli, hacia el 318 afirmó que el Logos no había existido siempre, sino que era la primera criatura, elevada después por la gracia al estatus divino (Había un tiempo en el que el Logos no existía). Negó la tesis de que el Logos fuera engendrado por el Padre, por considerarla demasiado materialista: mientras que la alternativa de una segunda sustancia no engendrada junto al padre ponía en peligro la unidad de Dios. En su primer momento fue una herejía Trinitaria.” (Farrugia, 2007: 79).

<<El primer concilio ecuménico, el de Nicea, dio una respuesta a esta crisis, reconociendo a Cristo como “ser uno con el Padre”>>. <sup>170</sup>

Para Nicea las ideas de Arrió se apartaban del auténtico núcleo del mensaje cristiano, y ante esto la iglesia se tuvo que proponer definitivamente la unidad de Dios. Cuando se habla del “símbolo de Nicea” en su conjunto, habla de los rasgos fundamentales en la fe en un solo Dios, Padre, Señor creador de todas las cosas, en Cristo y en sus obras salvíficas, en el Espíritu Santo.

<<Creemos “en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de Dios, nacido del Padre, a saber, de la esencia del Padre, Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado no creado, consustancial al Padre (omousioun to patri) por quien todo fue hecho, lo del cielo y lo de la tierra” (DH 125)>>. <sup>171</sup>



*Ilustración 16 Primer Concilio de Nicea , s. XVII.*

Fuente: (Kondakov, 2006: 8).

El cardenal Schonborn destaca del símbolo de Nicea la frase “Hijo único de Dios, nacido del Padre, a saber, de la esencia del Padre”, donde resalta el término “Homoousios”. Se nota

---

<sup>170</sup> (Schonborn, 2006: 70).

<sup>171</sup> (Schonborn, 2006: 73).

como se supera el lenguaje bíblico introduciendo ahora términos filosóficos<sup>172</sup> como apoyo para el desarrollo de su doctrina, pero con un sentido novedoso para una hermenéutica de las expresiones conciliares en el futuro:

*<<La frase: “esto es, de la misma naturaleza del Padre” no figura aquí como una expresión filosófica independiente; más bien para evitar con ella la identificación arriana de la generación del Hijo y la creación de las criaturas (...) El Logos está de parte de Dios, no de parte de las criaturas>>.*<sup>173</sup>

San Atanasio declara la igualdad en esencia (*Ousia*) apoyándose en el texto bíblico *<<Yo y el Padre somos uno>>* Jn 10, 30 retoma la expresión “de la misma naturaleza (*Homoousios*) del Padre” para dar entender que la forma y manera de las criaturas proceden de Dios es distinta a la procedencia del Hijo. El Hijo es consubstancial (*Homoousios*) al Padre, lo revela y lo comunica tal como es “Trinitario”.

El cardenal Schonborn reflexiona que la introducción del “*Homoousios*” fue una expresión accesible al pensamiento griego, más no una helenización del pensamiento cristiano, una “inculturación” de estos términos filosóficos expresados en el Símbolo Niceno con un sentido novedoso en la Revelación, es decir del “paso de la filosofía a la teología”, con contenidos nuevos en orden a la intervención de Dios en el tiempo y la historia humana:

*<<Nicea no es una helenización del cristianismo, más bien es el pensamiento griego el que es ampliado, transformándose en orden al anuncio de la salvación. Hubo inculturación (...) no se incorporó inmediatamente un concepto de la filosofía en el lenguaje de la fe, sino que este concepto recibió un nuevo contenido, gracias a su nueva posición. Conceptos teológicos como “imagen”, “esencia” y también*

---

<sup>172</sup> Esencia (*ousia*) y consubstancial (*Homousios*) tenían antes de Nicea una concreta significación filosófica. Por ejemplo, Aristóteles llega al concepto de sustancia analizando la realidad, pero su significación es insuficiente para la teología trinitaria. Así este concepto experimenta una transformación cristiana empleado por el concilio de Nicea. (Schonborn, 2006: 79).

<sup>173</sup> (Schonborn, 2006: 75).

*“persona” (...) que se refieren teológicamente a una realidad distinta de la que se tenía en su contexto original, filosófico o vulgar (...)>>. <sup>174</sup>*

Según el cardenal Schonborn aquí se ven los orígenes del concepto de la teología Trinitaria contra la concepción arriana<sup>175</sup> de imagen de Dios, especialmente en los tres padres capadocios y la teología trinitaria de san Agustín. Por eso en este periodo de luchas aparecen las primeras imágenes del Pantocrátor con la finalidad de resaltar la igualdad de esencia y naturaleza (Homoousios) del Hijo ante esta crisis arriana.

*<<No fue el concilio de Calcedonia (451) el gran cambio. Este estaba ya presente en la teología postnicena: la doctrina de las dos naturalezas es impensable sin el “Homoousios” niceno>>. <sup>176</sup>*

Por tanto, la doctrina de Atanasio del “Homoousios” será la base doctrinal donde se va a desarrollar la doctrina de las dos naturalezas: Humana y Divina unidas en la Persona de Cristo, estas bases son fundamentales para nuestra comprensión antropológica teológica sobre el icono bizantino.

El cardenal Schonborn para explicarnos la siguiente base doctrinal, después del “Homoousios” ahora dirige su reflexión en la doctrina de San Gregorio de Nisa (+394), san Basilio de Cesarea (+379) y Gregorio Nacianceno (+395) o el teólogo, como le llama la iglesia oriental por sus escritos de teología trinitaria. Gregorio Nacianceno diferencia entre “naturaleza y persona”; Gregorio de Nisa, el más especulativo, define los conceptos especialmente el de “persona”. Su aportación a la teología trinitaria es retomar los conceptos filosóficos con su significado teológico hacen una diferencia entre la Persona (Hipóstasis) de

---

<sup>174</sup> (Schonborn, 2006: 88).

<sup>175</sup> *“A lo largo de la lucha contra el arrianismo tiene también su aparición las primeras grandes imágenes del <<Pantocrator>>”* (Schonborn, 2006: 91).

<sup>176</sup> (Schonborn, 2006: 89).

la Esencia (Ousia), para diferenciar de modo característico a las personas divinas sin dejar de considerarlas en su unidad.<sup>177</sup>

*<<La metafísica antigua diferenciaba entre lo general y lo particular, pero dando a lo general, a lo propio, a lo esencial y verdadero el rango más alto. Lo individual, lo especial se comprendía primariamente como limitación y restricción (...) pero no conoce el concepto de Persona, el “ser-por-sí-mismo”, como última propiedad, irreductibilidad a lo general>>.*<sup>178</sup>

Este concepto de “Persona”, de acuerdo al cardenal Schonborn comienza poco a poco a discurrirse en la teología trinitaria y en la cristología. Gregorio Nacianceno junto con los otros capadocios, trataron de buscar una teología lo más adecuada posible utilizando los términos filosóficos sinónimos para designar la tensión entre “Naturaleza” y “Persona”:

*<< (...) entre “esto y lo otro”, entre el “que” (pregunta esencialista) y el “quien” (pregunta personalista): los conceptos de Ousia (esencia) y ipostasis (persona). En la filosofía profana se denomina ousia “aquello que es” y con ipostasis “aquello que subsiste”>>.*<sup>179</sup>

Ambas palabras refieren a lo “esencial”, los padres capadocios desarrollaron y cristianizaron estos conceptos. Bajo el concepto “Hipóstasis”: “el quien” indican el sujeto individual que llamamos “Persona”, y el cual va hacer referido a Cristo; y el “que” definirá su verdadero ser Dios y su verdadero ser-hombre, como “Ousia-Substancia”. Por tanto, de acuerdo a estas reflexiones, el concepto “Persona” (Hipóstasis) define la unidad de las dos naturalezas en Cristo, el ser Dios y el ser Hombre, en una unidad es decir en su Ousia o substancia. Gregorio de Nisa indica la diferencia entre naturaleza e hipóstasis.

---

<sup>177</sup> <<El orden de la revelación corresponde al orden del ser. La actuación de Dios se nos manifiesta en un orden determinado: proviene del Padre, por la mediación del Hijo y se cumple en el Espíritu>>. (Schonborn, 1999: 33).

<sup>178</sup> (Schonborn, 2006: 127).

<sup>179</sup> (Schonborn, 2006: 128).

*<<Cuando decimos “un hombre” no decimos lo especial, lo propio de este hombre, sino una denominación general, la esencia (ousia), la naturaleza (fisis). Para conseguir una mayor determinación, para que reciba su subsistencia (hipo-stasis) hace falta una mayor precisión (...) la llama Gregorio “caracterizar” de manera que se tomen en cuenta propiedades especiales y particulares>>. <sup>180</sup>*

Una persona se diferencia entre sí no por ser-hombre, sino por las particularidades de cada uno, en las particularidades internas y externas, desde donde se ubica, así como su comportamiento moral, el color de piel, color de ojos, la modulación de la voz, señas específicas, que determinan a un hombre concreto, hasta su “carácter”, su particularidad psicológica. Esto será una aportación muy importante para el desarrollo del culto a la imagen de Cristo, y esta es la siguiente base doctrinal, de cómo en su “Persona” caracterizada podemos contemplar su humanidad asumida y su divinidad.

En Resumen, ¿cómo aplicamos esta doctrina Trinitaria de los padres de la iglesia, de los primeros siglos en el icono bizantino? ¿qué incidencia tienen en el arte pictórico? ¿Porque es, más que importante, fundamental esta doctrina para legitimar la representación artística del misterio del Rostro autentico de Cristo?

De acuerdo con Atanasio por la igualdad en dignidad y esencia (*ousia*), la Palabra no solo participa de Dios, sino que es Dios, es imagen perfecta del Padre. El Hijo es consubstancial (*Homoousios*) al Padre, lo revela y lo comunica tal como es “Trinitario”. El concepto iconográfico no es inferior de acuerdo a la teología Trinitaria contra la concepción arriana de imagen de Dios. Sino que el icono manifiesta al “ser” Trinitario. Gregorio de Nisa ha marcado la distinción entre la Persona (Hipóstasis) de la Esencia (Ousia), para diferenciar de modo característico a las personas divinas sin dejar de considerarlas en su unidad. El término “Hipóstasis” designa lo singular, aquello que subsiste en sí, lo que delimita y circunscribe, lo que en un individuo es común e indefinido. Gracias a sus “características peculiares” el individuo encuentra estabilidad:

---

<sup>180</sup> (Schonborn, 2006: 129).

*<< (...) el concepto común debe ser “circunscrito” de una manera más exacta. El término perigraphein (...) tiene un sentido muy concreto. Significa literalmente “dibujar el contorno”, “esbozar”. En las palabras graphein, graphe se ha mantenido el recuerdo de la actividad manual que representa la raíz común de escribir y dibujar: grabar, entallar, incidir. Esta determinación de las personas como perigraphe, como “circunscrición”, como “dibujo del contorno” de cuanto ha sido “contorneado” en la común demarcación de la esencia (...)>><sup>181</sup>*

Es claro como estos conceptos propios de la filosofía nos ayudan a comprender más el sentido de las palabras “Hipóstasis” del Hijo y su estabilidad en su “caracterización”. Gregorio utiliza “Graphein” referido a lo “circunscrito” la raíz de escribir o dibujar y “Perigraphe” referido a lo “circunscrito” que quiere decir dibujar el contorno, la demarcación de la esencia, lo propio e inconfundible en una persona.

*<< (...) cuando se debatió si la persona de Cristo, cargada de misterio, era representable, “circunscrible” o “incircunscrible” (...) aquello que la graphe del artista capta es lo particular, lo propio e inconfundible, los rasgos distintivos que definen (perigraphe) al representado como este hombre determinado: la imagen capta la persona, no la esencia común, dirán los teólogos del culto de las imágenes>>.<sup>182</sup>*

Sin embargo, Gregorio retoma otra noción, que abonará favorablemente a la teología de la imagen y será el término “Caracterizar” para indicar no solo la característica diferenciante

*<< (...) mientras Perigraphe se refiere a la actividad común que consiste en trazar y esbozar, unos contornos determinados, Charakterizein significa más exactamente: incidir, imprimir en una materia unos rasgos concretos (...) reproducir una precisa*

---

<sup>181</sup> (Schonborn, 1999: 30).

<sup>182</sup> (Schonborn, 1999: 30).

*semejanza (...) no significa solamente “característica diferenciante”, sino también retrato grabado, esculpido o pintado>>.*<sup>183</sup>

Estas dos nociones “Perigraphe” y “Charakter” desempeñan un papel incisivo en la cuestión de las imágenes, Gregorio las utiliza para diferenciar la persona, lo concreto-circunscribible, lo “caracterizado”, de lo común de la esencia.

De acuerdo al cardenal Schonborn, Gregorio de Nisa afirma que una imagen o “icono capta” a la “Persona” (Hipóstasis), no la esencia “Ousious” común, es decir “no la naturaleza humana o divina” diferenciadas, sino las características “Charakter” propias del individuo Jesús de Nazaret, el Verbo Encarnado “Verdadero Dios y verdadero Hombre”, donde la naturaleza divina abraza la naturaleza humana por amor. Esto nos ayuda a comprender como el arte tiene el derecho y capacidad, por sus medios, para alcanzar el misterio del Hijo del Hombre y, “manifestarse” en su “representación” iconográfica. De tal manera que un fiel ortodoxo que se acerca a la liturgia, como afirma el padre Valenziano, a la “escucha de la Palabra”, a “Contemplar la Gloria” en el icono bizantino; contempla la Persona Glorificada (Hipóstasis) y “Caracterizada”. El Verbo Encarnado que, desde su divinidad, como bellamente afirma Cirilo, ha tomado nuestra carne voluntariamente en la forma de siervo obediente. El bautizado experimenta el misterio de la “Divinización” al dejarse mirar por aquel que ha tomado nuestra carne por misericordia y la transforma por la vía sacramental.

*<<Los padres del siglo cuarto (...) afirman: el don de la salvación que recibimos en Cristo en el Espíritu Santo es nuestra “divinización”>>.*<sup>184</sup>

En base a estos conceptos doctrinales fundamentados en la imagen nos llevan a conocer al Hijo en sus características más íntimas. Pero ahora viene otro cuestionamiento ¿de qué manera o en qué sentido él es imagen del Padre? Gregorio de Nisa se fundamenta en la carta a los Hebreos:

---

<sup>183</sup> (Schonborn, 1999: 31).

<sup>184</sup> (Schonborn, 1999: 33).

<< (...) *la carta a los Hebreos (1,3) “Él (Cristo), que es reflejo de su gloria (la de Dios) y la impronta (Charakter) de su sustancia (Hipóstasis)”>>. <sup>185</sup>*

La frase “Impronta (Charakter) de su Persona (Hipóstasis)” muestra que estos conceptos son inseparables en un cuerpo y al mismo tiempo son conceptos distintos en él, podríamos decir son necesariamente complementarios en la unidad de un ser. Si lo referimos a la carta a los Hebreos podemos entender que el Hijo no debe ser separado del Padre del cual es su “Charakter”, su impronta de su persona. Según el cardenal Schonborn el “Charakter” indica al Hijo y, termino “Hipóstasis” al Padre, esto puede llevarnos a una confusión que se podría pensar en una negación del Hijo con su “hipóstasis propia”. Ante esto Gregorio de Nisa retoma la carta a los Colosenses:

<< (...) *Colosenses (1,15) “Él es imagen del Dios invisible” (...) la imagen es lo mismo que el modelo originario (Prototypos), aun siendo algo distinto>>. <sup>186</sup>*

El cardenal Schonborn afirma que Gregorio de Nisa, refiere a la importancia y el modo de cómo el Hijo es la “Imagen” y la “impronta” de la Hipóstasis del Padre celestial.

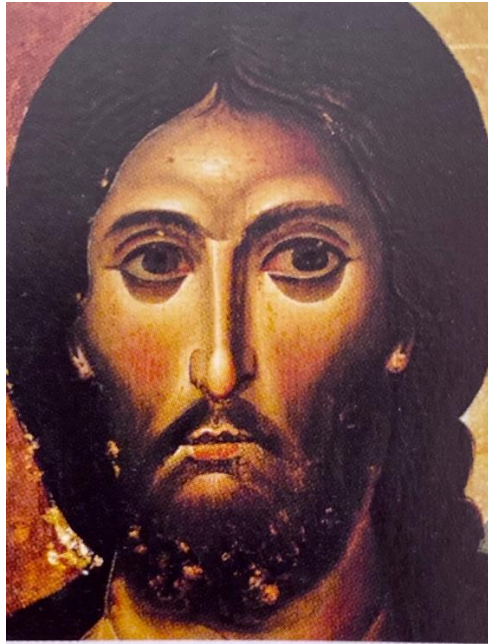
<< *El Hijo es (...) verdaderamente imagen del Padre aun siendo “algo distinto”, es decir, una hipóstasis propia. De hecho, él puede ser la impronta, el carácter de la hipóstasis del padre, desde el momento que es una hipóstasis en sí.>> <sup>187</sup>*

---

<sup>185</sup> Gregorio privilegia en su argumentación este texto de la escritura, ya que introduce el concepto de hipóstasis; recibe nada menos que la sanción de parte de la suprema autoridad de la Escritura. (Schonborn, 1999: 35).

<sup>186</sup> (Schonborn, 1999: 36).

<sup>187</sup> (Schonborn, 1999: 37).



*Ilustración 17 Pantocrátor, inicios del s. XIII santa Catarina del Sinaí.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 68).

De acuerdo a estas afirmaciones “la hipóstasis propia del Hijo”, es quien nos muestra y nos permite ver la “hipóstasis del Padre” y, este misterio se manifiesta en el icono bizantino. Aquí podemos entender porque el icono nace en la liturgia, muestra el auténtico misterio del Rostro de Dios, no un referente a lo divino sino se convierte en la morada del aquel que siendo Divino ha tomado nuestra carne, para divinizarla. El icono bizantino no se puede separar de la liturgia bizantina que es su “habitación privilegiada”, solo así podemos comprender porque el fiel ortodoxo se acerca a un icono porque es el referente de una persona, una hipóstasis<sup>188</sup> con su propio carácter, que revela la hipóstasis del Padre. Gregorio de Nisa muestra que el Hijo es verdaderamente imagen del Padre, aun siendo distinto es decir que tiene “Hipóstasis propia”. La “Persona” del Hijo es la que nos permite ver la “Persona” del Padre.

---

<sup>188</sup> “En Hb 1:3 Hipóstasis aparece con el significado más o menos filosófico de <<realidad>> o <<ser>>: Jesucristo, como el Hijo, es la fiel estampa del ser (inmortal y trascendente) de Dios.” (Schneider,1998: 1901).

Finalmente, el cardenal Schonborn cita las palabras de Gregorio que utiliza la figura del Espejo como un camino y puente para entender la teología de la imagen:

*<<Al igual que quien observa en un espejo la forma que se refleja obtiene un conocimiento preciso del rostro representado (Prósopon), así también quien conoce al Hijo ha recibido en su corazón, con el conocimiento del Hijo, la Impronta de la Persona del Padre>>.*<sup>189</sup>

En el Hijo, es el Padre quien se deja ver; como Hijo amado Cristo es la imagen y el rostro (Prósopon) del Padre. Todo hijo siempre va hacer expresión (Charakter) de su padre, a lo largo de su existencia su rostro mostrará las características faciales de aquel que lo engendro. En el perfil de su esencia podemos ver la imagen de su padre. Así el Hijo, el Verbo Encarnado es la “imagen” y el “rostro” del Padre:

*<< (...) la contemplación del rostro del Hijo imprime en nuestro corazón el sello de la persona del Padre. Porque es el Hijo del Padre, el Padre se deja ver en él. Como Hijo, el verbo es la imagen y el rostro del Padre>>.*<sup>190</sup>

El cardenal Schonborn reflexiona como nuestro pensamiento limitado no puede captar en una sola mirada la distinción entre la unidad de la esencia (Ousia) o de naturalezas, y la diferencia entre personas (Hipóstasis) Padre e Hijo. Esto no es del todo suficiente, por lo cual Gregorio desarrolla otro concepto para “relacionar con exactitud” los conceptos de Esencia y Persona.

*<<Gregorio dice (...) que “la hipóstasis del Hijo es la forma y el rostro (prósopon) del pleno conocimiento del Padre” (...) aprueba el uso del término prósopon por “persona”; pero muestra implícitamente su equivocidad (...) si se usa solo.*

---

<sup>189</sup> (Schonborn, 1999: 37).

<sup>190</sup> (Schonborn, 1999: 38).

*Prósopon tiene aquí el significado de cara (en el uso corriente de la Biblia griega) (...)>>. <sup>191</sup>*

El cardenal Schonborn destaca el término Prósopon, al mismo tiempo la significación latina, también podía significar “Mascara” del papel en un teatro, el cual concepto había sido utilizado en las enseñanzas heréticas de Sabelio.<sup>192</sup> San Basilio y san Gregorio afirman en contra del Sabelismo, que un “Prósopon” entendido como “cara” es tal solo si tiene una subsistencia propia, es decir cada Rostro humano tiene que ser sostenido por una persona para ser expresión de la misma.

*<< (...) como dice Basilio “anhypostaton” (...) muestra, en su forma negativa, que no basta con denominar las diferencias de las “caras” (prósopa) como hacía Sabelio; es necesario además admitir que cada “cara” tiene su subsistencia propia en una hipóstasis real>>”<sup>193</sup>*

La cara se convierte en expresión de la Persona en lugar de una máscara que oculta la expresión, que causa duda y hasta temor. La máscara engaña, muestra una realidad desconcertante de quien la porta, la puede utilizar para hacer mal y fechorías, porque oculta los auténticos rasgos como sentimientos de una persona. De esto podemos ir deduciendo que el icono en la liturgia no es una máscara, del Verbo Encarnado, porque es teológicamente el Rostro auténtico de Cristo, la imagen Acheropita, no de origen artístico sino de origen divino o milagroso. El artista litúrgico no representa a quien el cree que es Jesús de Nazaret, de manera subjetiva, sino que muestra quien es verdaderamente el Verbo encarnado su auténtico Rostro sus rasgos físicos y sus sentimientos en su hipóstasis.

---

<sup>191</sup> (Schonborn, 1999: 38).

<sup>192</sup> “Sabelio había enseñado que <<Dios es uno según la hipóstasis, pero que se le representa en las escrituras por medio de diversas caras (o mascarar), según cada necesidad particular, de manera que unas veces habla como Padre, otras como Hijo y otras como Espíritu Santo>>.” (Schonborn, 1999: 39).

<sup>193</sup> (Schonborn, 1999: 39).

*<<Los defensores de las imágenes pudieron decir sobre la base de estos fundamentos teológicos, que el rostro humano de la Palabra es de modo paradójico la expresión acabada de la Persona (Hipóstasis) de la Palabra>>.<sup>194</sup>*

Así la Persona (Hipóstasis) del Hijo es la Expresión (Carácter) y el Rostro (Prósopon) del conocimiento pleno de la Persona (Hipóstasis) del Padre. Y la Hipóstasis del Padre es conocimiento perfecto en la Expresión de la Hipóstasis del Hijo. Por estas premisas dogmáticas de Atanasio y Gregorio de Nisa se puede afirmar que, en un Icono, se contempla el Rostro del Hijo que imprime el Carácter en nuestro corazón, del ser (Hipóstasis) de la persona del Padre. El icono, representación del Verbo Encarnado, es auto revelación y presencia del Dios Trinitario. Estos fundamentos dogmáticos ayudaran a contrarrestar siglos después las premisas iconoclastas del concilio de Hiera; en el II Concilio de Nicea. Especialmente el desarrollo de la terminología teológica nos ayudara a comprender porque un icono bizantino es un espacio teológico que revela al Dios Trinitario.

#### 1.3.2.2 Significado antropológico del icono: representación de la ascesis en la figura humana.

En este apartado vamos a seguir las reflexiones de Mons. Alfeev, para poder entender el sentido antropológico del icono bizantino. Todo icono es antropológico, porque representa una persona y es la de Jesucristo, el Verbo Encarnado, también de la santísima Madre de Dios o puede ser de un santo. Los iconos no representan paisajes o naturaleza muerta. Con excepciones de algunas representaciones simbólicas o de las figuras angélicas que asumen semblantes humanos, o como la cruz sin el crucificado o la representación de la Etimasia,<sup>195</sup> el Trono vacío preparado para el segundo advenimiento de Cristo. El hombre será siempre el protagonista, y es acompañado de paisajes, plantas, animales, objetos de uso diario. Pero el

---

<sup>194</sup> (Schonborn, 1999: 40).

<sup>195</sup> “Etimasia. Es la representación del trono vacío preparado, con el Libro y la Cruz, para la segunda venida de Cristo. Este tema iconográfico es un modo de asegurar a Cristo una presidencia invisible, por ejemplo, en la época de los concilios, y de anticipar la hora esperada en la cual retornara para el juicio del fin de los tiempos. El valor representativo del trono es fuerte que tiene en él un símbolo de la presencia de aquel que tiene el derecho de sentarse. Vacío representa el carácter trascendente de esperar esta presencia.” (Associazione Russia Cristiana, 2004: 18).

icono no es un retrato, porque su finalidad no es mostrar la fisonomía exacta de un santo, Mons. Alfeev afirma:

*<<No conocemos el aspecto de los antiguos santos, pero tenemos a disposición muchas fotografías de personas canonizadas de la Iglesia de época reciente. La confrontación entre la fotografía del santo y su icono demuestran claramente la intención del iconógrafo de mantener solo las características más generales de la fisonomía del santo. En el icono esto se reconoce, pero al mismo tiempo es un otro, sus rasgos son enrarecidos y ennoblecidos, asumen un aspecto “icónico”>>.<sup>196</sup>*



*Ilustración 18 Menologio, segunda mitad del s. XI, monasterio de santa Catarina del Sinaí.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 53).

El icono muestra a la persona en su condición transfigurada, deificada, es decir que a partir de Cristo transfigurado la persona está llamada a buscar la divinización, esta realidad es a

---

<sup>196</sup> (Alfeev, 2017: 126).

través de la Liturgia, y participando de los santos misterios, principalmente de la eucaristía. El hombre se santifica hasta alcanzar la “deificación”, la palabra que indica que el hombre es elevado al estado divino al participar de la humanidad incorruptible de Cristo. Cuando se habla de “Edificación” quiere decir que el hombre es el artífice de sí mismo; la “Deificación” por el contrario es la gracia que actúa en el hombre independientemente de su fuerza de voluntad, la cual es necesaria. Mons. Alfeev cita a al archimandrita Theodor Zinon:

*<<El icono es el “manifestarse de la creatura trasfigurada, deificada, de la misma humanidad trasfigurada que en su persona se hace manifiesto Cristo”>>. <sup>197</sup>*

La gracia de la Encarnación-Resurrección-Exaltación, viene a restaurar la belleza originaria a la imagen divina en el hombre; profanada por la corrupción, la miseria y la muerte como afirma san Cirilo de Alejandría, restablecida gracias a la acción del Espíritu Santo. Pero de parte del hombre se exige un esfuerzo ascético, debe “edificar” con la finalidad de que la gracia no sea vana sino este en grado de acogerla. La ascesis cristiana para las iglesias de oriente será ese camino a la transfiguración espiritual. A este respecto el cardenal Bagnasco reflexiona como la fidelidad moral no es vista a partir del esfuerzo personal, que no es excluido porque es necesario, sino a partir de la fidelidad a Dios que nos ha creado:

*<<Adorar el misterio de Dios, por su puesto, introduce al creyente en la verdad: delante de Dios creador el hombre vuelve a su verdad de creatura (...) en este reconocimiento nace la decisión de ser coherente con su propio ser a quien lo pensó y lo creo>>. <sup>198</sup>*

El icono bizantino muestra esta “verdad creatural” su verdad originaria que, el hombre en su esfuerzo ascético debe acoger porque le es dada por el Espíritu Santo, muestra lo que le es propio la “persona trasfigurada” la hipóstasis glorificada.

---

<sup>197</sup> (Alfeev, 2017: 126).

<sup>198</sup> (Bagnasco, 2021: 41).

Mons. Alfeev como el cardenal Bagnasco nos hacen reflexionar como el icono bizantino manifiesta la plenitud del misterio de Cristo, la economía de la salvación en la humanidad, en su verdad creatural, originaria, es decir desde la creación “imagen y semejanza” (cf. Gn 1, 26). Ante la caída Dios ha tomado nuestra carne para restaurar nuestra verdad originaria, para elevarla por la transfiguración a la incorruptibilidad, deificando nuestra carne mortal. El cardenal Schonborn habla del misterio en su totalidad en Cristo: Encarnación-Exaltación (crucifixión-resurrección-ascensión-consumación) del cuerpo terreno al cuerpo incorruptible que se manifiesta en la ventana del icono bizantino. Mons. Nin afirmará sobre el icono bizantino:

*<< (...) son iconos de la humanidad transfigurada (...) no tanto de un santo concreto, pero sí de aquel santo en cuanto cristiano que se ha configurado plenamente en el misterio de Cristo>>. <sup>199</sup>*

---

<sup>199</sup> (Nin, M. Il Concilio II di Nicea, 787).



*Ilustración 19 Coronación de san Jorge s. XVI, Galería Nacional Plovdiv Bulgaria.*

Fuente: (Babic, 1980: 51).

Es así que el icono manifiesta, representa y es el lugar del misterio en plenitud de Cristo, donde la economía de la salvación, se abre a la escatología en la liturgia; el santo transfigurado presente en la tabla de madera conduce a la iglesia a orar delante en su presencia, el padre Rupnik comentando a san Juan Damasceno dice al respecto:

*<<La oración ante la imagen es la demostración de que la imagen es habitada de una presencia tal, que suscita el hacerme el signo de la cruz, de hacer una súplica, una oración (...)>><sup>200</sup>*

---

<sup>200</sup> (Rupnik, 2017).

Los procedimientos artísticos entonces son análogos a explicar esta función de la transformación espiritual que padece el cuerpo humano, del “pasaje pascual” como dirá el padre Rupnik, a través de la vida ascética del santo y de la acción del Espíritu Santo. La carne humana en los iconos se diferencia de los cuadros profanos, Mons. Alfeev afirma:

*<<El icono ortodoxo es maestro de vida ascética en la misma medida en la cual enseña los dogmas de fe. El iconógrafo pinta conscientemente las manos y los pies más sutiles que en la vida real, y las características del rostro (nariz, ojos, orejas) más afilados... cambiando las proporciones del cuerpo humano>>.<sup>201</sup>*



Ilustración 20 san Juan Bautista, fresco de la iglesia de santa María, Yugoslavia 1208.

Fuente: (Babic, 1980: 5).

---

<sup>201</sup> (Alfeev, 2017: 126).

Así comprendemos la importancia de la ascesis como parte de la antropología del icono bizantino, el profesor Evgenij Trubeckoj reflexiona que nuestros ojos están habituados a la pintura realística, esto nos lleva a contemplar con extrañeza los iconos en el iconostasio. En occidente, nuestros ojos solo son para las pinturas naturistas y realistas; sin embargo, es necesario habitar nuestra visión a el arte antiguo de la iconografía que representa la ascesis en la figura humana:

*<< (...) estas figuras y rostros se alargan desmesuradamente, la cabeza resulta desproporcionada pequeña respecto al cuerpo, esto porque son de espalda compacta y en el todo destaca el refinamiento ascético de todos los miembros>>.<sup>202</sup>*

Se representa un ser ascético que ha pasado del ser individuo al ser Persona, en comunión con los demás, superando el individualismo de la humanidad donde reina el caos y la discordia. El icono así muestra la verdad de una humanidad liberada de la miseria del pecado y de la muerte, del caos, donde su corruptibilidad es abrazada por la incorruptibilidad el abrazo del Transfigurado, el pasaje Pascual que da vida nueva a una realidad eclesial, el cuerpo de Cristo en la iglesia:

*<<En la iconografía nosotros encontramos representada la futura humanidad eclesial, conciliar-comunitaria>>.<sup>203</sup>*

El padre Rupnik reflexiona sobre esa belleza que es comunión, que es la carne de la verdad y del bien. Hace la diferencia entre el “Individuo” y la “Persona”, un individuo no es bello ni se convierte en símbolo, porque se revela así mismo, se “autoafirma” con la perfección de sus formas, no puede hacer emerger al otro porque le falta la vida como comunión. Podrá ser perfecto mas no hijo de Dios, no puede “ser bello” en el “sentido eclesial” es decir que dentro de sus gestos sus obras no pueden hacer emerger la comunión:

---

<sup>202</sup> (Trubeckoj, 1977: 19).

<sup>203</sup> (Trubeckoj, 1977: 21).

*<< (...) el pecado reduce al hombre a individuo, en Cristo el individuo no está capacitado para la comunión porque simplemente no la tiene; no participa en la vida que es comunión y por esto no puede vivir en la comunidad como realización del “don”, sino como realización de sí mismo por ello para él es siempre un problema, sus obras no pueden hacer emerger al otro sino solo a los propios individuos>>.*<sup>204</sup>

Por lo cual el icono no es la representación del individuo, sino la manifestación de la “persona comunal”, la hipóstasis glorificada se une a la hipóstasis eclesial, haciendo de la Persona una comunión con el otro. La iglesia es Hipóstasis del Hijo, Cuerpo místico de Cristo, en la Liturgia cuando se invoca la epiclesis<sup>205</sup> de la cual están al servicio los ministros ordenados, es decir la invocación del Espíritu Santo sobre los santos dones y en segundo lugar sobre la comunidad; al respecto Mons. Nin comenta:

*<<La celebración litúrgica es un momento esencialmente eclesial: el Espíritu da la vida a los hombres haciendo de ellos el Cuerpo de Cristo (...) la epiclesis del Espíritu que hace realidad el verdadero evento salvífico en la comunidad de creyentes... En ella se convierte plenamente en Cuerpo de Cristo. El misterio de Cristo no puede tomar cuerpo en nosotros si no en su cuerpo que es la Iglesia: allí donde la iglesia celebra la Liturgia, allí se encuentra el Espíritu del Cuerpo de Cristo>>.*<sup>206</sup>

Por tanto, el icono muestra una Persona en su “humanidad eclesial”, el icono no puede separarse de su realidad litúrgica eclesial en la cual nace y se desarrolla. El profesor

---

<sup>204</sup> (Episcopal Conferencia, 2015).

<sup>205</sup> “Epiclesis: <<Llamada sobre>>. Es la <<invocación>> al Padre Celestial para que envíe su Espíritu sobre lo que le ofrece su Iglesia, para que la ofrenda sea transformada en Cuerpo de Cristo. Es el momento central de toda anáfora sacramental, la eficacia nueva de la Liturgia. Los ministros ordenados están (...) al servicio de la Epiclesis, como siervos del Espíritu (...) en la epiclesis se realiza la más poderosa sinergia de Dios y el hombre, tanto en la celebración como en la liturgia vivida.” (Bagnasco, 2021: 25).

<sup>206</sup> (Nin, M. 2008: 13).

Trubeckoj reflexiona como el icono bizantino anuncia una nueva concepción que trasciende la vida biológica, animal en cuando los instintos que dominan al individuo. Es decir, una humanidad libre de las pasiones desordenadas que le arrastran por los instintos, y que lo transfiguran en la Persona de Cristo:

*<< (...) nos anunciara una alegría suprema, una concepción de la vida que trasciende la biología y el fin del reino de la bestia (...) esta alegría viene expresada en nuestro arte religioso no con palabras, pero si imitando visiones en colores (...) en el cual se manifiesta en toda su plenitud la nueva concepción de la vida que empieza a sustituir la adoración de la bestia triunfante, y la visión del templo que abraza al mundo entero. Aquí el mismo dolor se transforma en Gozo>>.<sup>207</sup>*

La humanidad atada al dolor, la miseria, la corrupción, la muerte, dominada por su ser biológico, su ser bestia, es tomada por el divino como lo ha afirmado Cirilo de Alejandría, el movimiento de la encarnación “Dios toma nuestra carne y la asume”. El icono, de acuerdo al profesor Trubeckoj, manifiesta una nueva concepción más allá de la biología, de la persona en su cuerpo corruptible sujeto al dolor y sufrimiento; da el paso a la biología cristiana la liturgia, que muestra una nueva concepción del cuerpo incorruptible y comunal, donde Cristo abraza a todo el mundo transfigurando a la persona y el cosmos: una nueva armonía ante el dolor a la alegría en el Espíritu Santo. El profesor Trubeckoj habla de la concepción de una naturaleza espiritualizada (cosmos espiritualizado) que se representa en el icono, una naturaleza vehículo del Espíritu Santo:

*“Partiendo del Hombre, el nuevo orden relacional se extiende a las criaturas inferiores. Acontece una palingenesia cósmica: el amor y la piedad en el hombre manifestando el inicio de la nueva creatura. Y esta <<nueva creatura>> es representada en la iconografía; por las plegarias de los santos el templo de Dios se*

---

<sup>207</sup> (Trubeckoj, 1977: 21).

*abre a las criaturas inferiores, haciendo espacio a su naturaleza espiritualizada.*”<sup>208</sup>

Respecto a la naturaleza espiritualizada de la Persona y el cosmos, el cardenal Bagnasco reflexiona de una coherencia entre el ser y el actuar refiriendo a la Liturgia como ese espacio de adoración, pero también de formación integral. Aquí es donde el don de la gracia socorre la fragilidad humana, se comprende “don” como obsequio divino, entendido como “participación” en la vida divina, fuerza del Espíritu Santo. La gracia divina provoca en una persona el deseo de Dios, de la decisión de luchar en el camino de las ascesis:

*<<Especialmente en la eucaristía, da vida sobrenatural al alma que se le encomienda, que confirma y acrecienta la forma de ver la realidad según la mirada de Dios, de afrontar el futuro, y de amar a Dios y al prójimo>>.*<sup>209</sup>

El cardenal Bagnasco dice ver la “realidad según la mirada de Dios”, refiriendo al cosmos transfigurado, y Mons. Nin ha afirmado que la liturgia es el lugar de la total divinización del hombre y la creación. La creación se impregna de Cristo, así brota la “sacramentalidad” de la Iglesia, es decir la estética de la liturgia y su dimensión de la belleza, Mons. Nin cita a san Juan Pablo II, en su carta *Oriente Lumen* 11:

*<<En la acción sagrada también la corporeidad participa de la alabanza y de la belleza, que en Oriente es uno de los nombres más queridos para expresar la divina armonía y el modelo de la humanidad transfigurada. Así se muestra en las formas del templo, en los sonidos, en los colores, en las luces, en los perfumes (...) todo expresa una progresiva identificación de la persona con el misterio celebrado (...) las realidades creadas no son ni un absoluto ni un nido de pecado e iniquidad. En*

---

<sup>208</sup> (Trubeckoj, 1977: 27).

<sup>209</sup> (Bagnasco, 2021: 43).

*la Liturgia las cosas desvelan su propia naturaleza de don ofrecido al creador de la humanidad>>.<sup>210</sup>*

San Juan Pablo II habla de aquello que acontece en la liturgia sobre la Persona y el Cosmos, “humanidad trasfigurada” y el “cosmos desvelado” en su propia naturaleza, participa también de la trasfiguración. El icono bizantino manifiesta y representa, al hombre y al cosmos divinizado, morada del Espíritu Santo. En este sentido la corporeidad es análoga a la humanidad espiritualizada, más allá de las formas realísticas y naturistas, un lenguaje pictórico elaborado para expresar la realidad de la transfiguración, del Pasaje Pascual (de la corruptibilidad a la incorruptibilidad en el amor a Dios). Hace del hombre y del cosmos una realidad eclesial, el profesor Trubeckov afirma:

*<< (...) toda creatura aislada, hombre, ángel, mundo animal, mundo vegetal, obedece a la concepción arquitectónica general: tenemos aquí una creación comunitaria, es decir eclesial (...) la creatura se vuelve en si misma templo de Dios... convirtiéndose así en morada del Espíritu Santo>>.<sup>211</sup>*

La antropología unida a la teología, en el icono es manifestación de la vida cristiana inserta en el misterio Trinitario. Es por esto, como reflexiona Mons. Alfeev que los iconos son privados de características físicas, carnales, que puedan asociar al espectador a pensamiento pasionales. Además de que el cuerpo es completamente escondido en las vestiduras, pintando por reglas específicas, es decir no sobresaltando la forma de un cuerpo, sino delineando y sobresaltando la forma simbólica. En algunos casos se presenta el santo desnudo, Mons. Alfeev comenta:

*<<En la iconografía la figura vestida aparece no menos religiosa de aquella sin vestido, observa un teólogo contemporáneo. “Aquí todo induce a un sagrado temor,*

---

<sup>210</sup> (Nin, 2008: 17).

<sup>211</sup> (Trubeckoj, 1977: 29).

*porque desde su interior es reconocido santo, como al inicio de la creación, es inmaculado”>>. <sup>212</sup>*

Para Mons. Alfeev el icono muestra a un hombre no en el combate de las pasiones, sino ya el hombre vencedor, que no está en la búsqueda del reino celeste, porque ya lo ha conquistado. Por eso el icono no es movimiento, sino es estático. El protagonista del icono nunca es representado en movimiento: está de pie o sentado (con excepciones en las escenas hagiográficas, en la cuales el santo puede ser representado en movimiento). En movimiento pueden ser representados también los personajes secundarios. Por las mismas razones los santos no son representados de perfil, casi siempre de manera frontal y algunas veces de tres cuartos. Se presentan de perfil los personajes que no se les tributa veneración, es decir los personajes secundarios o los negativos, pueden ser personas u animales:

*<< (...) al mostrar al hombre en su condición deificada, trasfigurada, induce a los iconógrafos a abstenerse de representar los eventuales defectos físicos poseídos por los santos en vida. Una persona a la cual le falta un brazo, en el icono viene representado con ambos (...) Teófanos (en sus iconos) quería probablemente subrayar que ellos han muerto al mundo y habían hecho morir en sí mismos todo “remedio mundano”>>. <sup>213</sup>*

El padre Egon Sendler reflexiona que después del siglo de la destrucción de los iconos, viene fortificada la teología de las imágenes, la iconografía muestra su gran riqueza en siglos posteriores. Habla de una influencia que viene a transformar la iconografía, porque termina la pompa imperial. En este s. VIII los iconógrafos comienzan a pintar en tablas, se hace a un lado el naturalismo y se empieza a representar el rostro del icono de Cristo más estilizado. El padre Sendler afirma:

*<< (...) todo parece más etéreo y más transparente, en la luz de la encarnación (...) la iconografía de las fiestas es más rica porque refleja la vida litúrgica de la época*

---

<sup>212</sup> (Alfeev, 2017: 128).

<sup>213</sup> (Alfeev, 2017: 130).

*(...) sucesivamente un movimiento espiritual ejercía una influencia importante, en todos los campos de la vida: el Hesicasmo, un movimiento espiritual nace en el s. IV, entre la comunidad de los ascetas (...) permanece presente en la ortodoxia hasta nuestros días>>.<sup>214</sup>*



*Ilustración 21 Cristo Glorificado y bendecido, s. IV.*

Fuente: (Kondakov, 2006:8).

El padre Sendler afirma que, el Hesicasmo en la búsqueda de la experiencia de Dios, los monjes encuentran entre los ejercicios que impulsan al hombre, su cuerpo y su alma, para alcanzar un conocimiento de Dios que es la experiencia de la Luz divina. El monje permaneciendo sentado, se libera interiormente de todo aquello que lo puede distraer, recitando al ritmo de la respiración la “Oración de Jesús”:

---

<sup>214</sup> (Associazione Russia Cristiana san Vladimir Atelier d’Iconografia, 2006: 19).

*<<” Señor Jesús, hijo de Dios, ten piedad de mí, pobre pecador”. Sobre la fuerza de la energía divina el ser humano es transformado para recibir, si Dios lo quiere, la gracia de la luz increada>>.<sup>215</sup>*

Según el padre Sendler estas ideas de esta doctrina se reflejan en el arte, sobre todo en la iconografía. En los rostros que reflejan la experiencia profunda, que reflejan una luz tranquila y transparente en su composición armónica. En el icono bizantino articula la antropología con la teología y la corriente espiritual del Hesicasmo. Para el padre Sendler el icono se convierte en un tratado de teología, con la tarea de enseñar la verdad de la fe, una humanidad trasfigurada:

*<<El icono no es una ilustración –como lo son muchas imágenes en occidente- es un lugar de una Presencia, aquella en la que el Espíritu encuentra su realización y su cumplimiento>>.<sup>216</sup>*

Mons. Alfeev comenta que, según las enseñanzas de los padres de la iglesia especialmente a san Juan Crisóstomo, después de la resurrección de los muertos los hombres recibirán sus antiguos cuerpos, pero claramente estos serán renovados y transfigurados similares al cuerpo de Cristo después de su resurrección. Cita san Gregorio de Nisa:

*<<El nuevo cuerpo “glorioso” del hombre será luminoso y ligero, pero conservara la “imagen” del cuerpo material que el hombre poseyó en su vida terrena>>.<sup>217</sup>*

Según lo visto no conservara ninguna imperfección del cuerpo material, mutilaciones o signos de vejez. El icono no reproduce las imperfecciones físicas, ni muestra la representación naturalista del dolor y el sufrimiento, ni de culpar emotivamente al espectador, es ajeno a la emotividad externa. Muestra no el proceso del dolor, del sufrimiento y agonía que golpea en la figura de Cristo sufriente a los espectadores en occidente. El icono bizantino

---

<sup>215</sup> (Associazione Russia Cristiana san Vladimir Atelier d'Iconografia, 2006: 20).

<sup>216</sup> (Associazione Russia Cristiana san Vladimir Atelier d'Iconografia, 2006: 29).

<sup>217</sup> (Alfeev, 2017: 130).

muestra el cumplimiento, la exaltación la gloria, el rostro canónico de Cristo nunca reflejara un estado emotivo de gloria o de dolor, de ira o de aflicción. Las manos son consideradas parte de la pintura del rostro, expresan e indican que el santo rechaza el mundo que ofrece las pasiones y la concupiscencia:

*<<El elemento que principalmente da significado al icono es el Rostro. Los antiguos iconógrafos distinguían aquellos que pertenecían a la pintura de los rostros del resto: fondos, paisajes, vestiduras, rara vez lo confiaban a un alumno (...) mientras el rostro lo pintaba siempre un artista más maduro (...) el centro espiritual del rostro son los ojos, que raramente se dirigen directamente al espectador, no miran de lado: en la mayor parte de los casos parecen mirar “sobre” el espectador (...) no a los ojos sino a su alma>>.<sup>218</sup>*

#### 1.3.2.3 Concepto de Divinización: Persona eucarística.

Vamos ahora a introducirnos a la importancia del concepto de la Divinización dentro de la doctrina de la iglesia oriental, que refiere a nuestro estudio del icono bizantino dentro de la teología y la liturgia. De acuerdo a Mons. Nin en la doctrina oriental, el Señor nos hace participar de su naturaleza divina a través de los sacramentos (santos misterios); a través de la oración, de la ascesis, la gracia, la fuerza que viene de Dios nos va transformando en él, nos va divinizando. Difiere de término “trasfiguración” que es más la visión, una vivencia nueva de lo que el hombre será en su misma naturaleza. Apoyamos en la doctrina de los padres de la iglesia, el cardenal Schonborn, comenta a Máximo el Confesor (+662):

*<<Quien por la gracia es divinizado y hecho Dios, no es Dios según la naturaleza, según el ser (...) “Todo aquel que es divinizado por la gracia llegará a ser todo lo que Dios es, excepto la identidad de su ser” (...) En este “todo” se fijan de la misma*

---

<sup>218</sup> (Alfeev, 2017: 131).

*manera tanto la iglesia oriental como la occidental, como en el propio contenido de la salvación, la propia meta de la creación y de la redención>>.<sup>219</sup>*

Esto según el cardenal Schonborn refiere a la apertura de parte del hombre hacia la participación de la vida de Dios, no una huida de su ser creatural, sino el “ansia” por la eterna divinidad. Debemos de entender esto como la restauración y plenitud de la amistad con Dios, el “estar junto a Dios” es decir que esta unión se da por la “gracia”. La divinización se considera como el “hacerse Dios por la gracia”, pero no en esencia como resalta Máximo el Confesor “excepto en su identidad de ser” sino por la gracia divina. El cardenal Schonborn continúa:

*<<La explicación más clara que ha experimentado el concepto divinización (...) ha sido identificado con el concepto de adopción tal y como Pablo la describe: “Cuando se cumplió el tiempo Dios envió a su Hijo, nacido de mujer y sometido a la ley, para que liberar a los que estaban sometidos a la ley y consiguiera así la adopción” (Ga 4,4-5) (...) “en el Espíritu Santo glorifica el Logos la creación, llevándola hacía el Padre por la divinización y aceptación filial (...)”>>.<sup>220</sup>*

Es decir que la “divinización” en el hombre, de acuerdo a Máximo el Confesor, solo se da por la “gracia” por una donación participante de la vida de Dios por la “filiación divina”, realizada por el Espíritu Santo en Cristo. Y esta filiación divina se da en el momento de que una persona recibe el sacramento del Bautismo.

Podemos ahora ver que la doctrina de la divinización está presente en la naturaleza y vida misma de la iglesia, desde la doctrina de los Padres de la iglesia; por eso esta divinización es fruto de nuestro ser eclesial y eucarístico; vamos ahora a citar las palabras del archimandrita Scrima:

---

<sup>219</sup> (Schonborn, 2006: 96).

<sup>220</sup> (Schonborn, 2006: 96).

*<<El icono y la iglesia representan las puertas hacia la interioridad del misterio divino>>.<sup>221</sup>*

La realidad eclesial está presente y articulada el icono bizantino, el profesor Trubeckoj en el apartado anterior ha comentado que, el icono bizantino muestra la representación de la “futura humanidad eclesial, conciliar-comunitaria.” Esto nos hace reflexionar que el hombre, no es un individuo, sino una persona que forma parte del “organismo bilógico divino” la humanidad de Cristo, el Cuerpo de Jesús en la Divina Liturgia. Y está llamado a participar de la naturaleza divina, donde Dios toma nuestra humanidad y la transforma haciendo del ser humano una persona en comunión con los demás y habitación del Dios Trinitario. Es decir que la divinización se da como la “experiencia Trinitaria dentro de la vida eclesial”. Dios llama al hombre a Divinizarse al injertarlo al Cuerpo de Cristo, por la participación de los sacramentos (“santos misterios”) alimentándose del Cuerpo y sangre del Señor (“santos dones”); participando de la ascesis y la oración, siendo una persona eclesial. A este respecto en el 52 Congreso Eucarístico Internacional, en Budapest, Hungría del año 2021 en entrevista a Mons. Alfeev, subraya la doctrina de la divinización en la iglesia oriental y su papel fundamental con el sacramento de la Eucaristía:

*<< (...) en la tradición ortodoxa, la eucaristía está estrechamente relacionada con la noción teológica de la deificación (...) estamos llamados a ser deificados (...) estamos llamados a adquirir cualidades divinas sin dejar de ser humanos (...) la Eucaristía es el medio más poderoso para lograrlo, porque es el Cuerpo y la Sangre de Nuestro señor Jesucristo el que entra en nuestro cuerpo y sangre comienza a fluir en nuestro ser>>.<sup>222</sup>*

Mons. Alfeev nos hace ver la relación tan estrecha que hay con la comunión eucarística y la deificación en el hombre. A través del medio eucarístico por esa gracia divina el hombre

---

<sup>221</sup> (Associazione Russia Cristiana san Vladimir Atelier d’Iconografia, 2006: 33).

<sup>222</sup> (Spidlik, 2021).

articula su naturaleza a la naturaleza divina de Cristo; la liturgia será ese espacio donde se hace evento esta experiencia de fe.

Es necesario señalar que la palabra “divinización” o “deificación”, son términos similares, se pueden utilizar los dos conceptos para indicar la misma realidad, la participación de la vida divina, a este respecto el cardenal Spidlik comenta:

*<< (...) “deificación” o “divinización” (...) se impuso a los Padres por ser adecuado para expresar la novedad de la condición en la que el hombre es introducido gracias a la encarnación, a la “humanización” de Dios (...) Clemente de Alejandría quien dio a esta doctrina la expresión adecuada: “El Verbo de Dios se ha hecho hombre para que tú aprendas de un hombre cómo el hombre puede convertirse en Dios” (Redención y Deificación).>><sup>223</sup>*

El cardenal Spidlik nos muestra el fundamento de la divinización, que es a partir de que el hombre se introduce a la “humanidad de Cristo” y, esto los podemos ya constatar en la realidad sacramental de la eucaristía, que es “participar” de la humanidad incorruptible de Cristo, donde nuestra humanidad sujeta a la corruptibilidad, se va deificando. De la realidad sacramental de la eucaristía podemos comprender la realidad de la divinización que corresponde a la representación del icono bizantino; es la extensión de la eucarística, es decir, en el icono contemplamos la humanidad asumida por la deificación. En la Liturgia en el proceso orgánico de “escuchar la palabra”, el “contemplar la Gloria” y la “vivencia del misterio” tiene su plenitud en la comunión sacramental en los “santos dones”, el inicio de la deificación. Inicia desde el bautismo, en los “santos misterios” los sacramentos. En la práctica sacramental en la iglesia oriental, a diferencia de la iglesia occidental, se dan los sacramentos en la misma celebración: el bautismo, crismación y eucaristía; correspondientes en la iglesia occidental al conjunto llamado sacramentos de “iniciación cristiana”, porque una persona desde el comienzo de su vida biológica inicia el proceso de divinización al participar de la humanidad de Dios. En la “vida biológica”, se inserta la “vida biológica divina”; en la

---

<sup>223</sup> (Spidlik, 2007).

humanidad terrena por la participación en el bautismo, confirmación y comunión, se es “injertado” al organismo biológico divino de Cristo, el cual abraza y hace una infusión de sangre divina en nuestro ser dando a nuestra existencia “vida incorruptible”, es una realidad solo posible por participación del sacramento eucarístico. Esto “realidad eucarística” es mostrada en la representación en el icono bizantino, el padre Scrima afirma:

*<< (...) el misterio de la creatura-receptáculo, misterio de la habitabilidad divina, misterio querido desde siempre y alcanzado a través de la Encarnación (...) De esta economía universal de la creación, el hombre permanece naturalmente en el centro, porque en él se abre a la gracia en un gesto de obediencia y amor>>.<sup>224</sup>*

Esto quiere decir que la divinización, encuentra su culmen en el hombre como creatura-receptáculo y, a partir del hombre, el cosmos mismo, el reino animal, el reino vegetal, el reino mineral; es necesaria la “apertura a la gracia” en el hombre en su misma libertad y en las creaturas a partir del trabajo en el “gesto de obediencia y de amor”. El hombre es el centro de la creación, donde el cosmos alcanza la plenitud y divinización; cuando el ser humano deja que en él habite la divinidad, sus obras en la creación se tornaran divinas como lo afirma la doctrina de san Juan Damasceno. El cosmos participa del organismo biológico divino a partir del ser humano en la humanidad incorruptible de Cristo. El archimandrita Scrima reflexiona:

*<< (...) entre los seres visibles, solo el hombre puede constituir verdaderamente un altar, y todo aquello que les es comprendido (...) la liturgia es celebrada –encima del antimisión,<sup>225</sup> este corporal que contiene reliquias de un santo mártir (testigos de la muerte y resurrección de Cristo), y al mismo tiempo la base concreta del templo, la inhabilitación de Dios en el hombre sellada por el amor y la muerte (...)*

---

<sup>224</sup> (Associazione Russia Cristiana san Vladimir Atelier d’Iconografía, 2006: 34).

<sup>225</sup> Antimisión: Es un mantel cuadrado de seda o lino, consagrado por el obispo y contiene reliquias; lleva la estampa del interior de la escena del sepelio de Jesús. En sus pliegues se conserva la pequeña esponja, que sirve para purificar con los dedos de los sacerdotes el disco (patena) de partículas del pan consagradas. Simboliza la esponja con la que abrevaron a Jesús en la crucifixión. Russia Cristiana (2008).

*si llevamos al orden arquitectónico (...) el edificio del bautisterio: es concebido como el sepulcro en el cual su centro en la fuente bautismal, matriz de la muerte y de la resurrección sacramental en Cristo>>.<sup>226</sup>*

El hombre no solo análogamente se constituye altar, es un altar, junto con el cosmos y la creación que comprende en su humanidad; la cual ofrece en la plegaria eucarística como encontramos en la liturgia en el Misal Romano de Pablo VI: <<*Bendito seas, señor, Dios de universo, por este pan, fruto de la tierra y del trabajo del hombre, que recibimos de tu generosidad y ahora te presentamos; él será para nosotros pan de vida*>>. El antimisión (correspondiente al corporal de la liturgia occidental) colocado encima del altar en la Divina Liturgia, es el espacio donde se colocan las especies sacramentales del pan y el vino, que van a ser santificados. En el altar Cristo toma nuevamente nuestra carne, donde se hace presente el Señor con su cuerpo incorruptible que asumió nuestra débil humanidad por su muerte y resurrección. De lo cual podemos entender porque el altar contiene las reliquias de los testigos que lavaron su humanidad con el agua del bautismo inicio de nuestra deificación y del cosmos. El “antimisión en el altar” es el símbolo que “une” nuestra realidad humana a la realidad divina del Verbo Encarnado.

Esta concepción del hombre como altar y como templo nos muestra la centralidad del ser humano en la economía de la creación, Dios Padre acepto que el Verbo tomara nuestra carne. Nicolás de Cabasilas reflexiona sobre esta verdad cuando habla sobre la consagración del altar en el templo bizantino:

*<<El obispo es modelo del altar no solo porque es el artífice, mas también porque entre todas las cosas visibles solo la naturaleza humana puede ser verdaderamente templo y altar de Dios: de manera que el templo edificado de las manos de los hombres es una imagen y tipo de aquello: por lo tanto, era necesario que la realidad*

---

<sup>226</sup> (Associazione Russia Cristiana san Vladimir Atelier d'Iconografia, 2006: 36).

*apareciera en esta forma antes que la imagen y la verdad precediera a las figuras.>><sup>227</sup>*

Nicolás de Cabasilas nos indica que el hombre es imagen de las obras de sus manos, el obispo es imagen del altar porque él lo constituye “de ser una mesa” por la consagración en el rito en “un altar del sacrificio”. Nadie fuera del obispo lo puede hacer solo le está reservado la “consagración del altar” es su artífice; así el templo y el altar son obra de las manos del hombre y él se constituyen en altar, por la divinización al participar de la naturaleza divina, Cristo se convierte en nuestro artífice, al abrazar nuestra naturaleza humana y hacerla suya. Así en la mesa que se convierte el altar por la consagración del obispo y, donde tienen origen los santos misterios, origen de nuestra salvación y divinización en el bautismo y la eucaristía. Mons. Braschi nos comenta al respecto:

*<<La Eucaristía revela así la propia función de “vinculo” entre Jesucristo y los cristianos. Para precisar, y evitar equívocos, no comunica la vida de Jesús a los cristianos, viceversa atrae la vida de los cristianos uniéndola y conformándola aquella de Jesús... la síntesis tiene que ser una vida humana vista como ha sido vista por Jesucristo>><sup>228</sup>*

Es decir que no “comunica una vida” solo aprendida de una forma teórica como una clase en un aula; sino es a partir de la fe en la vida sacramental, de una vivencia del convivir con el Señor a partir de la escucha y práctica de su palabra, de conformar mi vida a la del maestro y ver la realidad como la vio Jesús. Mons. Braschi reflexiona sobre el valor de la eucaristía:

*<< (...) la Eucaristía (...) atrae la vida de los cristianos uniéndola y conformándola a la de Jesús”: se trata en efecto, en primer lugar, de reconocer a Jesucristo resucitado una verdadera y real existencia que permanece en los siglos, haciendo de Él un sujeto con el cual es posible entrar en diálogo (...) este diálogo que realiza*

---

<sup>227</sup> (Cabasilas, 2017: 225).

<sup>228</sup> (Braschi, 2021: 43).

*mi unión y conformación a Él, cuya fuente originaria e ineliminable es la atracción que ejerce a partir de su humanidad>>.<sup>229</sup>*

La humanidad de Jesús que encierra su misterio pleno en su preexistencia y encarnación, muerte y resurrección, exaltación y venida gloriosa. Por la eucaristía nos configura y nos capacita para ver la realidad como la vio Jesús, la divinización que nos conduce al anhelo de realizar en nuestra vida el misterio pleno de la vida de Jesús, a partir de la comunión eucarística y que en el icono bizantino podemos escuchar, contemplar y vivir.

#### 1.3.2.4 El conflicto de la legitimidad de las imágenes sagradas: De la herejía-idolatría al dogma-culto.

En este apartado es necesario referir el impacto que ocasiono la representación del icono bizantino de Cristo en la vida eclesial de los primeros mil años del cristianismo; en el contexto del desarrollo del dogma y la defensa de la legalidad del culto, ante el movimiento de la “iconoclasia” que tuvo lugar entre los s.VI-IX en el imperio bizantino. Esto condujo a la elaboración de una teología que culmino favoreciendo dos aspectos importantes el desarrollo de una cristología a partir del evento de la “encarnación” a favor de la representación de las imágenes sagradas y de su legalidad cultural, con el “Triunfo de la ortodoxia”. Citaremos dos obras que nos parecen centrales para entender el contexto histórico de este apartado, la del profesor Leonid Uspenski “Teología del Icono” de la editorial Sígueme del año 2013; como la obra de profesora Emanuella Fogliadini “L’immagine Negata. Il concilio di Hiera e la formalizzazione ecclesiale dell’iconoclasmo” de la editorial italiana Jaca Book del año 2013; serán referentes fundamentales para lograr una mirada en conjunto de la “querrela de las imágenes”. Por “iconoclastas” entendemos el movimiento contra del culto de las imágenes, ante ellos vino la resistencia conocida como los “iconódulos” a favor del culto de las imágenes. Los iconódulos eran representados principalmente por los monjes, quienes se opusieron incluso hasta dar la vida ante los que no aceptaban la legalidad de las imágenes y su culto, los monjes gozaban de mayor simpatía por el pueblo los consideraban “hombres de

---

<sup>229</sup> (Braschi, 2021: 44).

Dios” a diferencia del clero que eran personas más ligadas a la jerarquía imperial. Esta etapa buscaba soluciones conciliares al conflicto desarrollado; aunque los emperadores iconoclastas validaban sus decretos por su autoridad sobre la iglesia oriental con actas conciliares; incluso pasando por la autoridad del papa en occidente, como también destituyendo a los patriarcas iconódulos de la sede principal de la ortodoxia, de Constantinopla, por obispos iconoclastas simpatizantes del emperador.

En la iglesia en occidente la iconoclasia no llegó a fraguarse como herejía sistemática y organizada, solo en casos aislados, pero antes de la iconoclasia bizantina. Comenzamos citando a Leonid Uspenski que refiere a un evento en el s. VI en año 598 o 599; Sereno, obispo de Marcella, mando sacar los iconos de las iglesias y destruirlos, alegando que eran debidamente adorados por el pueblo. Ante el hecho el papa Gregorio Magno le escribe un par de cartas y en la segunda en el año 600 cita:

*<<Nos han referido que (...) habrías destrozado imágenes de los santos con la excusa de que no deben ser adoradas. Y ciertamente alabamos plenamente que hayas prohibido adorarlas, pero reprobamos que las hayas destrozado (...) en efecto una cosa es adorar una pintura y otra aprender por medio de la imagen de la pintura que hay que adorar. Porque lo que es la Escritura para los que saben leer, esto lo ofrece la pintura a los no instruidos que la miran (...) en ella leen los que no conocen las letras (...) la pintura ocupa el lugar de la lectura.>><sup>230</sup>*

Según Leonid Uspenski este fue solo un hecho aislado, que no produjo consecuencias similares. Pero nos reflejan como la imagen era considerada en su “enseñanza didáctica” sin ningún fundamento dogmático, es decir sin su respaldo cristológico el cual se desarrollará en el oriente cristiano, en los siglos posteriores.

En este contexto citamos otro hecho importante que es el Concilio Quinisexto en Trullo del año 692, realizado en Constantinopla donde se condena la herejía del monofisismo, el

---

<sup>230</sup> (Uspenski, 2013: 111).

profesor Bernardi afirma que esta reunión del concilio de Trullo o Quinisexto, es la primera intervención oficial de la iglesia donde muestra su postura respecto a las imágenes sagradas:

*<<Los cánones, y párrafos en los cuales el concilio (...) intervino directamente sobre el tema (...) dan indicaciones específicas en merito a la creación (...) de las imágenes cristianas (...) Estos cánones parecen hacer proceder el arte sacro hacia un subordinamiento, en la pintura de la imagen de Cristo, de la dimensión simbólica a la realística... representar en efecto el aspecto humano de Jesús...>><sup>231</sup>*

Estos cánones son citados en la obra del profesor Uspenski y, son el canon 73 y el 82 donde se formula por primera vez una declaración conciliar, fundamentada en la doctrina de los padres de la iglesia frente a la iconografía cristiana: sobre la cruz vivificante y sobre el “hacer visible” al Verbo de Dios hecho carne, citamos algunos fragmentos del canon 73:

*<<La vivificante Cruz nos ofreció la salvación, conviene que pongamos toda diligencia en rendirle honor que merece aquello por lo que fuimos salvados de la antigua caída del pecado (...) decretamos: que la imagen de la Cruz que algunos dibujan en el suelo sea completamente borrada, para evitar que ese signo de nuestra victoria sea deshonrado por las pisadas de los que caminan (...)>><sup>232</sup>*

Mons. Nin resalta que la cruz es el “icono primogénito en el culto cristiano”, por lo tanto, el decreto conciliar pide que sea honrado, que no sea colocado en el suelo para que su significado y simbología no se le falte al respeto “pisándola”. La Cruz nos hace ver la salvación, el profesor Uspenski le llamara “estandarte del cristianismo” porque al centro de la salvación esta la cruz viva. En cuanto al canon conciliar 82 es uno de los más importantes, porque presenta a la imagen sagrada como la iglesia la entiende, citamos algunos fragmentos:

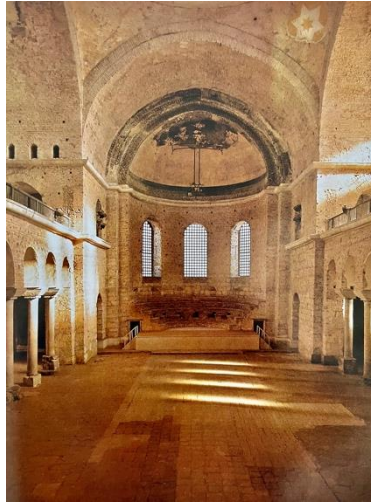
*<< (...) ordenamos que en adelante la forma humana de Cristo nuestro Dios se proponga y se pinte, en vez del Cordero, para que, comprendiendo de esa manera*

---

<sup>231</sup> (Bernardi, 2007: 54).

<sup>232</sup> (Uspenski, 2013: 94).

*la sublimidad de la humillación del Verbo de Dios, seamos conducidos también al recuerdo de su Vida en la carne, de su Pasión y su Muerte salvadora y de la Redención del mundo que fue operada por él>>.<sup>233</sup>*



*Ilustración 22 Mosaico Absidal de la basílica de Santa Irene, Constantinopla.*

Fuente: (Velmans, 2003: 22).

Este canon especifica que se debe suprimir los símbolos y, aquel que representa Cristo “el Cordero”, se tiene que hacer ver la imagen de la forma humana de Jesucristo el Salvador. Esta representación de la humanidad de Jesús es testimonio de su Encarnación, Mons. Nin comentando a Uspenski reflexiona que el “Cordero” es un símbolo del Antiguo Testamento que tuvo un papel muy importante en el arte paleocristiano, con un contenido dogmático y litúrgico; Mons. Nin subraya de Uspenski:

*<<Los sujetos simbólicos son una etapa superada, y se ordena substituirlos con la representación directa de aquel que era prefigurado, por las imágenes contenidas en los símbolos veterotestamentarios convertidas a la realidad de la encarnación>>.<sup>234</sup>*

---

<sup>233</sup> (Uspenski, 2013: 95).

<sup>234</sup> (Nin, Il concilio II di Nicea, 787: 30).

El canon 82 vincula la representación de la humanidad de Cristo al anuncio del Kerigma encarnación, pasión, muerte y redención, debe reflejar la Gloria de Dios; también manifiesta la profesión del símbolo de la fe como lo menciona el cardenal Schonborn. El profesor Uspenski reflexiona que este el objetivo del arte cristiano:

*<<Trasmitir fielmente una imagen concreta, verídica, una realidad histórica y, a través de esta imagen histórica, revelar otra realidad, revelar una realidad espiritual y escatológica>>.<sup>235</sup>*

Las reglas de este concilio son el fundamento teológico del arte litúrgico en la iglesia ortodoxa.

De acuerdo al profesor Uspenski a pesar de los decretos conciliares del Concilio Quinisexto el mundo antiguo venía a contaminar el al arte sacro y lo contradecía porque se venían introduciendo elementos profanos que eran ajenos a la recta doctrina, introduciendo elementos no sacralizables que contradecían la recta doctrina; incluso que intentaban reducir el dogma cristiano, estos elementos también afectaban el arte sagrado:

*<<Introduciendo en el arte sagrado aspectos carnales y sensuales, o, con el “ilusionismo” naturalista del arte antiguo, rasgos del paganismo ajenos a la ortodoxia. La iglesia tuvo que luchar (...) siendo esta lucha el reflejo en el ámbito artístico del combate de la iglesia por su verdad (...) la herejía es el fruto de la incapacidad humana para aceptar la revelación divina en plenitud (...) el arte profano introducía elementos que “abajaban” la revelación; intentaban hacerla más accesible, más familiar, a costa de deformar la enseñanza del evangelio y desviarla de su finalidad>>.<sup>236</sup>*

Esta tendencia va penetrar el arte sagrado a través de las formas del naturalismo y el idealismo, que turbaran su pureza y lo inundaran de elementos profanos. La herejía se

---

<sup>235</sup> (Uspenski, 2013 : 99).

<sup>236</sup> (Uspenski, 2013 : 105).

muestra ante la incapacidad humana por no aceptar la revelación humana, el querer reducir o abajar el contenido dogmático; entendiendo la vida sin apertura a la verdad revelada como la vida terrena la “única realidad” sin apertura al evento litúrgico escatológico. Esto precisamente se daba en el periodo pre-iconoclasta hasta aparecer la iconoclasia.

El primer acto iconoclasta se dio después de firmado el decreto en el año 730 en contra del culto de las imágenes por el emperador León III el Isaurio (717-741), influenciado por los obispos del Asia Menor hostiles al culto de las imágenes, y por la parte eclesial del patriarca Atanasio (730-753) quien sustituyó al patriarca German que se opuso al decreto imperial, el profesor Uspenski relata el primer acto iconoclasta:

*<< (...) fue la destrucción, por orden del emperador, de un icono de Cristo colocado sobre uno de los accesos al palacio imperial. Este hecho provocó el levantamiento popular; el funcionario enviado por el emperador para romperlo fue asesinado, crimen que a su vez fue castigado con dureza por el emperador. Fueron las primeras víctimas de la querrela de las imágenes. Empezó una lucha encarnizada, marcada por la sangre de los mártires y los confesores de la fe. Comenzó el exilio de los obispos ortodoxos y la persecución de los fieles, quienes a menudo sufrían la tortura y la muerte>>.<sup>237</sup>*

El profesor Mario Gallina, quien introduce la obra de Fogliadini comentara que después del s. VI el icono era ya un elemento integral de la vida pública y privada en la sociedad bizantina que tenía sus propios poderes de intervención milagrosa; se creía que de él emanaba un aura benéfica y santificante. Es decir, se había llegado a cruzar el límite de la correcta veneración a aspectos y desviaciones hacia una posible idolatría. La iglesia griega era consciente de los peligros implícitos en su culto, pasando de lo sagrado a lo mágico:

*<< (...) pasar de la fe devota a la práctica supersticiosa (...) se llegó a prácticas que lindaban con el paganismo (...) no solo se sentía una cierta continuidad entre la pintura y su prototipo, sino que se llegaba a pensar que la persona representada*

---

<sup>237</sup> (Uspenski, 2013: 115).

*en ella estaba realmente presente ahí (...) Seguía para los defensores de la imagen la imperiosa necesidad de elaborar una doctrina que, frente a tales costumbres, justificara su culto en el plano teológico, indicando (...) los límites, más allá de los cuales, una vez traspasado el umbral de la veneración, desemboca hacia la idolatría>>.<sup>238</sup>*

El emperador León III ante esta desviación del culto que se estaba gestando, el profesor Uspenski comentará que, además por la influencia que tuvo el emperador de los obispos del Asia menor y en su concepción política para reafirmar el valor de la autocracia, así como reafirmar su carácter sacerdotal ante la autoridad pontificia, impuso la iconoclasia. Se presentó como un retorno a los orígenes, en donde el culto a la imagen sagrada representaba una peligrosa desviación hacia la idolatría. Esta desviación peligrosa que el emperador había advertido, fue fundamentada por su hijo Constantino V quien convocó a un Concilio de carácter ecuménico el futuro concilio de Hiera, que de acuerdo a la profesora Fogliadini tiene una importancia capital ya que colocara todos los fundamentos teológicos para el desarrollo del contenido dogmático cristológico de las imágenes sagradas y su legalidad del culto cristiano, que se confirmaran en el segundo Concilio de Nicea.

Conforme al profesor Uspenski san Gregorio II fue el papa que al comenzar la etapa iconoclasta y en el año 727 convocó en occidente un Concilio en Roma que confirmó el culto y veneración de las imágenes. Basándose en el tabernáculo del Antiguo Testamento y en la imagen de los Querubines, su sucesor el papa Gregorio III convocó en el año 731 un nuevo concilio local en Roma:

*<<Gregorio III mostró un gran celo por decorar iglesias y hacer pintar iconos; además, en honor de los santos ultrajados instituyó en Roma, en la capilla de san Pedro, la festividad de Todos los Santos, que en aquel momento tan solo tenía carácter local.>><sup>239</sup>*

---

<sup>238</sup> (Fogliadini, 2013: 17).

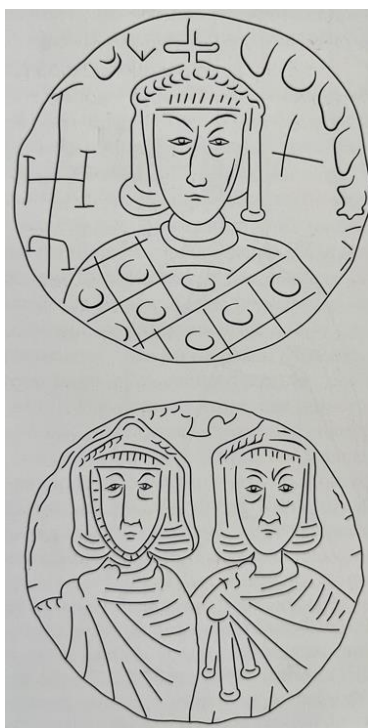
<sup>239</sup> (Uspenski, 2013: 117).

Mons. Nin comenta que en los intentos de solución del conflicto hubo dos reuniones importantes: el concilio de Hiera (754) por la parte iconoclasta y por la parte iconódula el segundo concilio de Nicea (787). La primera reunión fue convocada por el emperador Constantino V Coprónimo (741-775) hijo de León III, quien fue más agresivo contra los iconódulos de acuerdo a los testimonios. Por la parte eclesial por el obispo iconoclasta Teodosio de Éfeso, con sede vacante patriarcal de Constantinopla, sin la presencia de Roma y otros patriarcas orientales. La tesis principal era referida a la imposibilidad de representar a Cristo, violando el dogma del Concilio de Calcedonia del 451:

*<<Para los padres de Hiera el icono representa la suma de todas las herejías cristológicas: Cristo es uno, él es una única persona de dos naturalezas, Dios y hombre. si se decide hacer una imagen de Cristo, ¿qué cosa se pinta? ¿su divinidad? Es imposible diseñar de manera limitada aquello que es ilimitable. ¿su humanidad entonces? Esto quiere decir separar la carne del Verbo Divino, y entonces dividir a Cristo. ”<sup>240</sup>*

---

<sup>240</sup> (Nin, Il concilio II di Nicea, 787: 38).



*Ilustración 23 Solidus de oro del emperador Constantino V Coprónimo; en el reverso, el emperador y su hijo, León V.*

Fuente: (Velmans, 2003: 29).

La profesora Fogliadini menciona que este concilio tuvo el carácter de ecuménico, de ser el VII Concilio ecuménico de la iglesia, para este momento la iconoclasia ya se había difundido en el clero oriental, por lo tanto, el concilio se le considero como una reunión legitima de la ortodoxia de la iglesia, vértice teológico y doctrinal de la controversia iconoclasta, a pesar de que las fuentes iconódulas lo deslegitimizaron, así recita el Horos del Hiera:

*<<Santo y ecuménico concilio, reunido por la gracia de Dios y piadosísima sanción de nuestro emperadores ortodoxos y coronados por Dios, Constantino y León>>.<sup>241</sup>*

El concilio tuvo una duración aproximada de siete meses, aunque la sede patriarcal de Constantinopla del imperio estaba vacante, pero si hubo asistencia de las tres sedes patriarcales orientales de la pentarquía ortodoxa: Jerusalén, Antioquia, y Alejandría. La sede

---

<sup>241</sup> (Fogliadini, 2013: 15).

patriarcal de Roma por su parte, en occidente, el papa Gregorio II no asiste por razones políticas ante la defensa de Roma por los ataques lombardos, porque además estas cuestiones de origen bizantino que no afectaban la religiosidad latina, pero si su ausencia manifestó un descuido a nivel teológico y de la comunión con la pentarquía ortodoxa.

*<<El concilio de Hiera fue cuidadosamente preparado en sinergia entre el emperador Constantino V y el clero de la capital para dar forma canónica a la teología iconoclasta (...) fijadas en la obra por el escrita le Peuseis>>.<sup>242</sup>*

La profesora Fogliadini muestra que el presupuesto del porque los padres conciliares se adhirieron a esta visión del emperador está ligada al ámbito espiritual, es decir depurar la fe y el culto de aquellos elementos materiales de carácter ambiguo, como base de esta corriente anicónica.

Sin embargo, el concilio de Hiera fue independiente a los principios elaborados del emperador Constantino V en su obra “le Peuseis”: el emperador no aplico ninguna sentencia hasta esperar el Horos oficial de Hiera:

*<< (...) el concilio de Hiera no se limitó a una mera aplicación de las directivas imperiales, sino que la asamblea se distinguió por especulación al tema en cuestión y la habilidad en elaborar teológicamente la doctrina iconoclasta>>.<sup>243</sup>*

El movimiento en contra de las imágenes tiene su raíz en los orígenes de la tradición cristiana, y de estos testimonios se sostuvieron en el concilio de Hiera entre estos testimonios adversos a las imágenes sobresalen Eusebio de Cesarea (260-349), Epifanio de Salamina (315-403), tanto la reflexión cristología de Orígenes (184-253). Se destacó la antigüedad de estos testimonios aportados por la patrística por tanto insertos en la tradición cristiana, de ahí su valor e importancia para el concilio. Citamos ahora extractos importantes de la doctrina de estos pensadores:

---

<sup>242</sup> (Fogliadini, 2013: 18).

<sup>243</sup> (Fogliadini, 2013: 20).

Orígenes, no tiene un sentido positivo a la corporeidad del hombre tiene una cierta influencia platónica, atribuye el sentido verdadero solo a lo interior, las imágenes materiales son distractores de la auténtica mirada del hombre, Jesús solo fue un instrumento por el cual el Verbo se reveló:

*<<El Señor es llamado “verdadero” (Dt 32, 4) en oposición a la sombra, a la representación, a la imagen; pues de tal suerte es la palabra en el cielo abierto. Sobre la tierra no es así como en el cielo; puesto que la Palabra se hizo carne, se expresó por medio de sombras, representaciones e imágenes. La masa de los presuntos creyentes fue adoctrinada solo por medio de la sombra de la Palabra y no por medio de la verdadera Palabra de Dios que está en el cielo abierto>>. <sup>244</sup>*

Eusebio de Cesarea su teología anicónica afirma primero en que representar la imagen de Cristo en su forma divina es imposible y en segundo lugar lo mismo representar su forma humana, que ha sido absorbida en su gloria divina; a pesar de su representación en el arte queda por debajo del modelo original, esto se refleja de acuerdo al cardenal Schonborn en la carta de Eusebio a la emperatriz Constanza citaremos algunos extractos:

*<< (...) ¿qué icono de Cristo buscas? ¿la imagen verdadera e inmutable, que por su naturaleza muestra los rasgos de Cristo, o bien aquella imagen que él ha asumido por nuestra causa, al tomar la condición de siervo (...) No puedo imaginarme que hayas pedido un icono de su forma divina (...) Seguramente deseas el icono de su forma de siervo (...) de la pobre carne con la que se revestido por causa nuestra (...) pero hemos sabido que está ha sido mezclada con la gloria de Dios, que lo mortal ha sido devorado por la vida (...)>>. <sup>245</sup>*

Para la profesora Fogliadini el eje central de su argumentación en contra de la imagen de Cristo, que, a pesar de su parecido, queda esencialmente por debajo del modelo original

---

<sup>244</sup> (Schonborn, 1999: 51).

<sup>245</sup> (Schonborn, 1999: 61).

<<“Esto fue: “El argumento clave de todo el sistema iconoclasta”>>. <sup>246</sup>

Epifanio de Salamina, muestra su primer brote del espíritu iconoclasta, ante el temor de la idolatría, en una carta redactada por el mismo dirigida al obispo Juan de Jerusalén citaremos algunos fragmentos:

<<Llegué a una villa Anablata, y según pasaba, vi que ardía una lámpara (...) al enterarme de que era una iglesia, entre a orar y encontré allí una cortina que pendía en las puertas (...) teñida y bordada. Llevaba una imagen de Cristo o de un santo (...) al verla, irritado de que una imagen pudiera pender en la iglesia de Cristo en contra de la doctrina de las Escrituras, la desgarré (...)>>. <sup>247</sup>



Ilustración 24 Crucifixión e iconoclastas cubriendo un icono de Cristo con cal, Salterio Shludov.

Fuente: (Grabar, 1984: 370).

---

<sup>246</sup> (Fogliadini, 2013: 24).

<sup>247</sup> (Quasten, 2001: 434).

De acuerdo a la profesora Fogliadini estos autores mostraron dudas sobre la legitimidad de las imágenes, por la ausencia de una tradición que diera autorización la representación, la cual se convertía en objeto de culto para los fieles cristianos.

*<<El silencio de las fuentes escritas fue uno de los puntos de fuerza de la argumentación iconoclasta, que en consecuencia obligo a los padres del segundo concilio de Nicea a hacer explícito el valor igualitario de la Tradición escrita y la no escrita de la iglesia y la plena legitimidad de la tradición en uso, como el culto a los iconos, universalmente aceptada incluso en ausencia de declaraciones conciliares explicitas>>.<sup>248</sup>*

El cardenal Schonborn comenta que el mismo emperador Constantino V transformo la controversia en torno a las imágenes en una controversia dogmática, es decir cristológica. Y demostrar que el culto a los iconos estaba en contradicción con los grandes concilios cristológicos, especialmente el de Calcedonia del 451

*<<Quien hace iconos de Cristo, (...) no ha penetrado toda la profundidad del dogma, de la unión sin confusión de las dos naturalezas de Cristo>>.<sup>249</sup>*

Todos estos presupuestos nos hacen ver que por un lado los iconoclastas y el emperador Constantino V, acusaban a los iconódulos en dos aspectos: primero de culto idolátrico, y en segundo momento de herejía cristológica. Estos argumentos van a permear en este concilio de Hiera, esto lo condenso en su obra “le Peuseis”.

Frente a esta iconoclasia el monaquismo fue el tutor de la tradición ortodoxa, defendiendo a costa de su vida y el derramamiento de su sangre, la legalidad de los iconos, lo cual provoco una campaña en su contra. Para los monjes “la vida de los santos” era una documentación a favor del culto de las imágenes, sin embargo, hubo una ruptura entre diferentes monasterios en Constantinopla, surgiendo un grupo numeroso de monjes iconoclastas. Pero a partir de

---

<sup>248</sup> (Fogliadini, 2013: 26).

<sup>249</sup> (Schonborn, 1999: 155).

este concilio de Hiera y, particularmente en la segunda parte, se da una repuesta teórica fundamental de la doctrina del icono, surge la resistencia de tradición iconófila con los monjes Jorge de Chipre, Juan Damasceno, y el patriarca German de Constantinopla, quienes fueron anatemizados, aquí citamos algunos extractos en donde se expresa la condena contra el mundo monástico:

*<< ¡Antema a German, corazón dividido, adorador de la madera! ¡Anatema a Jorge que tiene las mismas disposiciones de ánimo, el falsificador de la doctrina de los Padres! ¡Anatema a Mansur, de pésima fama, que piensa como los sarracenos! (...) Juan damasceno, hijo de Mansur (...)>>.<sup>250</sup>*

*<< (...) esos “idolatrás y adoradores de las tinieblas” como les llamaba Constantino Coprónimo (...) los perseguidores (...) les rompían la cabeza apoyándola sobre un icono, los ahogaban después de haberlos cosido en sacos, los forzaban a violar sus votos monásticos o quemaban las manos de los iconógrafos... emigraron sobre todo a Italia, Chipre, Siria y Palestina. Roma no conociera época más fecunda en obras de arte sagrado que la época iconoclasta>>.<sup>251</sup>*

German de Constantinopla (715-730) realiza la primera reacción escrita contra el inicio del iconoclasmo, por su rol jerárquico no pudo contener la difusión de las instancias contrarias a las imágenes entre los representantes del clero del Asia Menor (metropolitano Tomás de Claudiópolis, el obispo Constantino de Nakolia) así como sus colaboradores más cercanos en la capital (Anastasio elegido patriarca en el 730), estos habían reforzado una corriente espiritual a favor de un cristianismo totalmente contrario al culto de las imágenes. German se movió en dirección eclesial dirigiéndose a la Sede Papal para obtener su apoyo en defensa de las sagradas imágenes y la autonomía de la iglesia ante el poder imperial. Ante el emperador León III cuando comenzó a hablar sobre suprimir las imágenes, German dirá que

---

<sup>250</sup> (Schonborn, 1999: 163).

<sup>251</sup> (Uspenski, 2013: 119).

quien rechaza los iconos rechaza la encarnación, piedra angular de la teología iconódula posterior que será ratificada en el segundo concilio de Nicea:

*<<Permitimos la fabricación de iconos hechos con cera y colores, no para pervertir la perfección del culto divino. Porque no hacemos iconos, ni reproducciones, ni figura alguna de la divinidad invisible (...) el hijo unigénito de Dios, que está en el seno del Padre (cf. Jn 1, 18) (...) decidió en su benevolencia hacerse hombre (...) representamos en imágenes sus rasgos humanos así como él aparecía como el hombre según la carne y no según su divinidad incomprendible e invisible (...) se ha hecho hombre no solo en apariencia, como una sombra (...), sino real y verdaderamente (...) menos en el pecado (...) reproducimos la expresión (charakterea) de su carne santa sobre los iconos y les tributamos honores, inclinándonos ante ellos con la reverencia debida, porque mediante ellos recordamos su indecible y vivificante encarnación>>.<sup>252</sup>*

Se destacó la defensa de los iconos en el mundo monástico de Jorge de Chipre, que atacó la política iconoclasta de León III; es un monje anciano que vivió en el monte de los Olivos en el Dauro de Cilicia. Él se dirige al pueblo, y dirige una disputa pública con Cosme, obispo de la corte imperial enviada a localizar los focos de resistencia de los iconódulos, en el año 752 cuando el emperador Constantino V comienza a preparar el Concilio de Hiera:

*<<Tu eres entonces quien ha levantado la cabeza para hablar mal contra el emperador, mientras el emperador es guiado por Dios e indaga con toda su clara inteligencia la fe ortodoxa. Porque el emperador es imitador de Cristo; pues cuando Cristo estuvo en Egipto destruyó los ídolos hechos por mano del hombre; del mismo modo, ahora también el emperador ha abatido las imágenes idolátricas (...) quien contradice sus disposiciones no es digno de vivir ni siquiera una hora. Debe ser entregado al fuego o quemado sobre el leño (...) a lo que el monje anciano responde (...) Tú has hablado de modo blasfemo contra el Hijo de Dios y no estas condenado*

---

<sup>252</sup> (Schonborn, 1999: 164).

*a muerte. Yo no he hablado de modo blasfemo, solo he repetido las palabras del apóstol, ¿debería ser reo de muerte? (...) el mismo Cristo ha producido milagrosamente una imagen de su rostro: la imagen que ha enviado al Rey Abgar (...)>>. <sup>253</sup>*

Según el cardenal Schonborn de esta leyenda del Rey Abgar y otras, deriva la certeza de que los iconos pertenecen a la tradición apostólica primitiva, el mismo Cristo entregó el icono a la iglesia católica.

San Juan Damasceno (675-749) va hacer el portavoz de la especulación teórica, en la “primera fase” de la controversia iconoclasta fue decisiva en el debate sobre las imágenes de contenido religioso. Los tres discursos apologeticos en defensa de las imágenes sagradas en torno al año 730, representan según Fogliadini, no solo su obra teológica más original sino la piedra angular de la teología iconódula. Intenta establecer un fundamento sólido para “la veneración de las imágenes”:

*<<Juan enumera 5 (o 6) categorías de imágenes, partiendo de la más perfecta: la imagen consustancial que se realiza solamente en el Hijo, imagen del eterno Padre. siguen (...) en el grado de perfección, los prototipos de todas las cosas en Dios (...) En tercer lugar, están las cosas visibles (...) con imágenes de las cosas invisibles y las representan corpóreamente, de modo que podemos obtener (...) un conocimiento velado de las realidades incorpóreas (...) la Sagrada Escritura (...) para despertar en nosotros el deseo de los bienes invisibles (...) también aquí las huellas de la Trinidad divina presentes en la creación visible. La cuarta (...) lo presente puede ser imagen de lo futuro (...) la quinta categoría (...) las imágenes de las cosas pasadas (...) pueden ser de dos tipos: las que se apuntan con palabras en los libros y las pintadas sobre tablas>>. <sup>254</sup>*

---

<sup>253</sup> (Schonborn, 1999: 170).

<sup>254</sup> (Schonborn, 1999: 172).

En la quinta categoría Juan Damasceno sitúa los iconos, la imagen es un concepto “análogo”, en los iconos es la analogía es la menos perfecta. Juan habla de una “Participación” en la semejanza. Otro aspecto que subraya desde la cristología el valor positivo de la materia:

*<<...Dios se ha hecho visible en la carne (...) yo puedo representar la imagen visible de Dios. No venero la materia, sino que venero al creador, que por amor a mí se hizo materia y acepto vivir en la materia y que por medio de la materia actuó mi salvación. Y no dejare de honrar la materia mediante la que ha sido realizada mi salvación. Pero no la venero como Dios (...) la venero y respeto, porque está llena de energía y gracia divina (...) cubiertas por la gracia del Espíritu Santo>>.*<sup>255</sup>

En esta visión positiva de la materia, no distingue con la claridad necesaria entre el cuerpo de Cristo y otras realidades materiales (cruces, iconos); parece estar al mismo nivel que el icono; ambos son materiales y actúa la gracia y la energía de Dios. Para Juan Damasceno la imagen está llena de gracia y en cierto sentido es portadora del Espíritu Santo como lo era aquel a quien representa. Subraya que los iconos se santifican en virtud del nombre, escrito en ellos, de las personas que representa. Es el primero que hace uso e indica la diferencia entre adoración (latreia) rendida solo a Dios, y la veneración (proskynesis) que se dirige a los santos y a las cosas santas. En occidente esta consideración se tradujo por “Adoratio” (adoración) que condujo a malos entendidos. El culto de las imágenes tuvo fundamentos sólidos.

Para los iconoclastas, según el profesor Mario Gallina, el conocimiento del nombre es idéntico al conocimiento de la substancia, así la imagen para el iconoclasta no era una imagen metafórica, sino que unía al sujeto y su representación. Por su parte, los iconódulos argumentaban que “no une” al sujeto y su representación, sino que la imagen es solo la copia del arquetipo, se caracteriza por la “similitud” con su modelo del cual es diferente de acuerdo

---

<sup>255</sup> (Schonborn, 1999: 173).

a la doctrina de san Juan Damasceno. El meollo conceptual de toda la cuestión conciliar era la forma o el modo de correlación entre el icono y su arquetipo:

*<< (...) entre el icono y su modelo había una especie de gradualidad, según lo que sostenían los iconódulos admitían no privados de ambigüedad que el icono era “como lleno de energía y de gracia”>>*<sup>256</sup>

En el caso de Cristo, consubstancial (Homoousios) a su modelo solo podía existir en la Eucaristía, para el emperador y los iconoclastas era el único icono permitido. La iconoclastia quiso purificar el culto que se estaba contaminando con la idolatría, León III, actuó de manera hasta cierto punto “ortodoxa”, ya que sus presupuestos ayudaron a formular la doctrina del culto a las imágenes. Para los iconoclastas la eucaristía era el único icono verdadero de Cristo:

*<< (...) Como afirmaba Constantino V, la pureza del dogma cristológico, no trasmisible por sus representaciones, solo se puede contemplar en la eucaristía, único icono del Logos encarnado, no degradado por la materia, ya que “el pan que recibimos es una imagen (eikon) de su cuerpo, toma la forma (morphazon) de su carne convirtiéndose en signo (typos) de su cuerpo”>>*<sup>257</sup>

En cuanto a la Eucaristía los iconódulos precisaron que no se trataba de una imagen sino de la Verdad misma, la comunión real con el Cuerpo y la sangre de Cristo:

*<< (...) la directa actuación al nivel de estar en la esfera del súper-ser, y no en su reflejo figurativo o mediático>>*<sup>258</sup>

La segunda reunión importante, ahora por parte de los iconódulos, fue el segundo Concilio de Nicea (787) por parte de los iconódulos. Tras el fallecimiento de Constantino Coprónimo sucedió al trono el emperador León IV (+780) iconoclasta moderado, a su muerte su hijo

---

<sup>256</sup> (Fogliadini, 2013: XVIII).

<sup>257</sup> (Fogliadini, 2013: XIX).

<sup>258</sup> (Fogliadini, 2013: XIX).

menor toma el trono Constantino VI, sobre la influencia y regencia de su madre la emperatriz Irene, quien restauró la ortodoxia y el culto a las imágenes, y quien nombro patriarca iconódulo de Constantinopla a un laico Tarasio<sup>259</sup>, para reestablecer la comunión eclesial de Constantinopla con la pentarquía eclesial, y con Roma con el papa Adriano I (+795). Este concilio retoma las bases doctrinales monacales del concilio de Hiera a favor de los iconos.

*<<La segunda sección (26 de septiembre 787) (...) viene leída la carta enviada al concilio por el Papa, en la cual se subraya entre otras cosas el primado de Pedro; la tradición iconódula de la iglesia de Roma y de sus obispos en la veneración de las imágenes de Cristo, de su Madre y de los santos; las imágenes se justifican por su utilidad catequética; la contemplación de la imagen visible lleva al espíritu del fiel a la contemplación de la invisible divinidad>>.<sup>260</sup>*

Irene fue una mujer que estuvo a favor de la ortodoxia, y sobre todo en buscar la unidad eclesial entre el papa y también los obispos de la pentarquía ortodoxa con el imperio en Constantinopla. El decreto sinodal del II Concilio de Nicea “el Horos”, refuto al “Horos de Hiera” condenando el iconoclasmo del cual fue el comienzo de su final en la iglesia de oriente. En la sexta sesión del 6 de octubre del 787 se confrontó el Horos de Hiera punto por punto:

*<<La iglesia católica, con la pintura representa a Cristo en su forma humana, no separa su carne de la divinidad a la cual se unió. Al contrario, cree que la carne es deificada y la confiesa una con la divinidad (...) del mismo modo, quien representa con la pintura un hombre, no deja al hombre sin alma, pero permanece con el alma en la imagen y la imagen es su retrato por el hecho que es semejante, así pues,*

---

<sup>259</sup> <<San Tarasio, aseguró que los iconoclastas encontraban su inspiración en los judíos, en los sarracenos (musulmanes), en los samaritanos, en los maniqueos y en dos sectas monoficistas: los fantasistas y los teopasquistas.>> (Uspenski, 2013: 110).

<sup>260</sup> (Nin, Il concilio II di Nicea 787: 39).

*haciendo el icono del Señor, confesamos la carne divinizada y sabemos que el icono es solo una imagen que muestra la imitación (prototipo) del original>>.<sup>261</sup>*

Por tanto, el concilio deja en claro que la pintura representa la carne divinizada del Señor, el pintor no divide su naturaleza al representar al Señor, sino que muestra la imitación (mimesis) del prototipo, al cual se le venera en la imagen. Vemos aquí los presupuestos ya citados en la doctrina de los padres de la iglesia del s. IV. Este presupuesto libera de la idolatría a la iglesia, quien era acusaba de idolatra por parte de los iconoclastas en su culto al icono de Cristo:

*<<San Basilio afirma: “el honor a la imagen pasa al prototipo”. Y Atanasio: “Quien se postra delante de la imagen, se postra delante del rey que está en el retrato.” Al igual san Juan Crisóstomo: “No sabes que, si ofendes la imagen del rey, insultas al prototipo que posee la dignidad.”>><sup>262</sup>*

Por tanto, en la sexta sección del concilio se aportan elementos muy importantes y fundamentales para nuestro trabajo de investigación que hemos venido desarrollando. Y como el icono bizantino tiene, más que un origen artístico, es un origen divino; fundamentado en el acheropita de Cristo, es decir en la tradición de la iglesia cristiana, que es portadora del Espíritu Santo, el mismo concilio afirma:

*<<La producción de las imágenes no es una invención de los pintores, es por el contrario una ley aprobada en la tradición de la iglesia católica (...) a la enseñanza de nuestros padres, que fueron portadores del Espíritu (...) Del pintor solo es el arte; las disposiciones son de los padres que edifican. El nombre de Cristo significa la divinidad y la humanidad, las dos naturalezas perfectas en el Salvador. Los cristianos han aprendido a pintar su imagen según la naturaleza con la cual se*

---

<sup>261</sup> (Valenziano, 2004: 359).

<sup>262</sup> (Valenziano, 2004: 349).

*manifestó (...) los cristianos afirman que su imagen es unida al arquetipo<sup>263</sup> de acuerdo al nombre y no según la esencia.>><sup>264</sup>*

El profesor Uspenski en su obra subraya el aspecto fundante que tiene el concepto utilizado por los padres del concilio sobre las “tradiciones eclesiales”, es un término que se debe comprender con mucha claridad, para entender la profundidad e importancia que tiene la tradición eclesial y especialmente como se aplica al culto de las imágenes al debate acalorado que se estaba gestando.

*<<Brevemente, nosotros afirmamos custodiar celosamente intactas todas las tradiciones de la iglesia, escritas y orales. Una de ellas es la representación pictórica de las imágenes (...) que sirve para confirmar la verdadera y no aparente encarnación del Verbo de Dios (...) >><sup>265</sup>*

El profesor Uspenski comenta sobre la distinción entre “Tradiciones” y “Tradición” de la iglesia, su sentido “plural” y “singular” que se atribuyen a un caso específico de la vida eclesial. Se clasifican en “orales” y “escritas” transmitidas sin alteración o cambio alguno.

Cuando se habla de “Tradiciones eclesiásticas” en Plural refiere a las reglas de fe que nos transmitieron los santos padres:

*<<De tal modo (...) seguimos la doctrina divinamente inspirada de nuestros santos padres y la tradición de la iglesia católica - reconocemos que el Espíritu Santo habita en ellas -(...)>><sup>266</sup>*

Estas “tradiciones eclesiásticas” son las “formas externas” de la transmisión de la revelación divina, es decir el instrumento de cómo se comunica el mensaje revelado y las reglas de fe

---

<sup>263</sup> Arquetipo: modelo original de todo, el ser simple de Dios. Prototipo, refiere al primer modelo dentro de la categoría tiempo. (Morales, 2017: 13).

<sup>264</sup> (Valenziano, 2004: 303).

<sup>265</sup> (Valenziano, 2004: 393).

<sup>266</sup> (Valenziano, 2004: 393).

trasmitidas por los padres de la iglesia relacionadas con las facultades naturales y particulares de los hombres:

*<<la palabra, la imagen, el gesto, el uso (...) o incluso la tradición litúrgica, la iconografía y otras.>><sup>267</sup>*

En cuanto hablamos de “Tradición” en singular, refiere a la tradición sagrada de la iglesia. La cual no depende de las facultades y particularidades humanas, sino de su origen divino, se acuerdo a la economía de la salvación, el profesor Uspenski dice al respecto:

*<<La verdadera y santa tradición –dice el metropolitano Filareto de Moscú- no es solamente la transmisión visible o verbal de una enseñanza, de unas reglas, ritos o usos, sino también la transmisión efectiva pero invisible de la gracia y la santificación>><sup>268</sup>*

Esta realidad de las “tradiciones” y la “tradición” eclesial, reflejan una complementariedad tanto en el aspecto exterior como se muestra por los “medios humanos”. El aspecto interior que no depende de los medios humanos sino de la misma gracia en la acción del Espíritu Santo que comunica y da la facultad de oír, percibir y reconocer la verdad bajo la luz divina y no tanto de la inteligencia humana. Para el profesor Uspenski la “Tradición” es la facultad de conocer la verdad en el Espíritu Santo:

*<<Esta “tradición” está viva y se comunica a través de las diferentes formas de las “tradiciones” eclesiales, de las cuales una es... la iconografía, “la representación pictórica de las imágenes”>><sup>269</sup>*

Estas reflexiones del profesor Uspenski nos ayudan a comprender las afirmaciones de los iconólogos por fundamentar las imágenes en su fundamento cristológico y, como un icono refleja la doctrina auténtica fundamentada en la tradición eclesial inspirada en la verdad

---

<sup>267</sup> (Uspenski, 2013: 143).

<sup>268</sup> (Uspenski, 2013: 143).

<sup>269</sup> (Uspenski, 2013: 143).

revelada, el icono bizantino en uno de los medios que expresan las diferentes tradiciones eclesiales en el alma de la iglesia.

El segundo Concilio de Nicea confirma que en la tradición eclesial está pues el origen del culto a las imágenes, no podemos pasar desapercibido este arte que nace en la liturgia, y que se articula orgánicamente a la misma, pasa a ser parte del organismo biológico cristiano. Uspenski define la palabra “Tradición” de acuerdo al Concilio segundo de Nicea:

*<< (...) la tradición es la facultad de conocer la verdad del Espíritu Santo, la comunicación del hombre del “Espíritu de la Verdad” que realiza la facultad fundamental de la iglesia: su conciencia de verdad revelada, su capacidad –a la luz del Espíritu Santo- (...)>><sup>270</sup>*

También el profesor Uspenski a su vez afirma que las primeras décadas de la vida de la iglesia no disponía de la Sagrada Escritura sino de la sagrada “tradición”; la tradición no se limita solo a la tradición de la escritura, por eso la existencia del icono no se fundamenta en la Sagrada Escritura, sino en la Tradición misma. Uno de los argumentos iconoclastas era precisamente negar el culto a las imágenes porque en la Sagrada Escritura no se habla de pintar iconos.

*<<(…) la iconografía es un medio que existe desde el inicio del cristianismo para expresar la tradición, un medio para transmitir la revelación divina.>><sup>271</sup>*

El artista litúrgico tiene que partir de la tradición para que su icono corresponda al organismo vivo de la iglesia, sea verdaderamente la representación del prototipo, no de la esencia sino de su naturaleza en el “nombre” de la imagen. Podemos ya asomarnos un poco al porqué del nombre escrito en un icono bizantino como cita san Juan Damasceno al hablar de la participación análoga entre el prototipo y su imagen, como parte de su estructura eclesial en la tradición.

---

<sup>270</sup> (Uspenski, 2013: 143).

<sup>271</sup> (Uspenski, 2013: 144).

En la sesión séptima del concilio se concluye estableciendo el dogma de la veneración de los iconos, hace una distinción entre los conceptos “venerar” (proskinesis) y “adorar” (latría) apoyados en la doctrina del Damasceno, para comprender el culto que se rinde a una imagen en la tradición eclesial:

*<<Decretamos venerarlas, es decir besarlas. Ambos términos significan la misma cosa. “Kinein” en el griego antigua significa venerar y besar; y la preposición “pros” significa la tensión del amor, “proskyno”, que indica el saludo y el amor a su alcance. Cuando uno ama entonces venera...>>*<sup>272</sup>

La Proskynesis que en la iglesia oriental se entiende como la postración y el saludo, el fiel ortodoxo cuando entra al templo en primer lugar se dirige a los iconos principales que se encuentran de frente al santuario junto al iconostasio, para hacer la proskynesis es decir para venerarlos postrándose o saludándoles besándolos, colocando una vela encendida. Por lo cual entendemos que el icono es objeto de veneración y no de adoración. De acuerdo al segundo concilio de Nicea la veneración que corresponde al icono es la que se profesa a la “Cruz” y al “Evangelio”, Uspenski aclara sobre la veneración:

*<<(…) debemos venerar la imagen visual del mismo modo que la imagen verbal>>.*<sup>273</sup>

Es decir que la Sagrada Escritura como el icono están en el mismo plano de veneración, les corresponde la “Proskinesis”, porque la “Latría” corresponde solo a Dios. La imagen verbal y la imagen visual son objetos de la misma realidad cultural. Es cierto que en occidente se da mayor realce a la Palabra escrita que a la Palabra visual, por eso podemos comprender por qué el templo decorado en la tradición de la iglesia de oriente es el espacio donde se realiza la liturgia como espacio privilegiado de la Sagrada Escritura y del icono bizantino. Porque Sagrada Escritura e Icono bizantino son prueba de la Encarnación del Hijo de Dios:

---

<sup>272</sup> (Valenziano, 2004: 409).

<sup>273</sup> (Uspenski, 2013: 145).

*<< (...) la representación pictórica de las imágenes, en cuanto están de acuerdo con la predicación del mensaje evangélico, que sirve para confirmar la verdadera y no aparente encarnación del Verbo de Dios (...)>>*<sup>274</sup>

El profesor Uspenski une esta afirmación al concilio Quinisexto en el canon 82, ya citado donde se determina que la Encarnación es el fundamento del icono bizantino, refutando las herejías que en el momento se suscitaron. Así la sagrada Escritura y el icono bizantino son “testimonio” de la encarnación expresado de dos formas distintas pero complementarias que expresan la tradición sagrada y viva de la iglesia, ya expresado por Valenciano “Escuchar” “Contemplar la Gloria” y la “vivenciar el misterio” en la liturgia la “biología cristiana”. Uspenski afirma al respecto:

*<<La representación es inseparable del relato evangélico y, viceversa, el relato evangélico es inseparable de la representación>>*<sup>275</sup>

Imagen visible e imagen verbal se complementan y se iluminan, así como el “Evangelio y la Santa Cruz”. El evangelio corresponde a la revelación divina y la Cruz a nuestra comunión con Dios, lugar donde se cumple la acción divina en la acción humana, la sinergia la coacción entre el hombre y Cristo en la Liturgia lugar de la deificación. En la Divina Liturgia sobre el altar en el santuario será el espacio litúrgico del Evangelio con el cual inicia y cierra la acción litúrgica el sacerdote, después de leído el relato Evangélico el sacerdote dirigiéndose a los fieles les signa con el evangelio lo venera besándolo. Paralelamente el altar también es el lugar de la Cruz que el sacerdote inicia la acción litúrgica venerándola con el beso litúrgico y al final cerrando la liturgia exponiendo la cruz a la veneración de los fieles, donde todos pasan a besar la cruz. El Horos del segundo concilio de Nicea afirma:

*<<No se trata de una cierta adoración, que la fe solo atribuye a la naturaleza divina, pero si de un culto semejante a aquel que se ofrece a la imagen de la cruz preciosa y vivificante, a los santos evangelios y a otros objetos sagrados, dando*

---

<sup>274</sup> (Valenziano: 393).

<sup>275</sup> (Uspenski, 2013: 145).

*honor con el ofrecimiento del incienso y de luces según el piadoso uso de los antiguos>>.<sup>276</sup>*

Por lo cual los fieles ortodoxos al llegar al templo a la Divina Liturgia como ya citamos, lo primero que hacen es la proskinesis a los iconos mayores, saludándoles con el beso y colocando luces frente al iconostasio, esto es la expresión de la veneración: “Evangelio y Cruz” y “Sagrada Escritura e Icono Bizantino”; el sacerdote corresponde a la veneración de los fieles incensando el Evangelio, la Cruz, los vasos sagrados, los iconos y al mismo feligrés “imagen de Cristo”. El Horos del segundo de Nicea retomando a Basilio Magno expresa:

*<<El honor realizado a la imagen, en realidad, pertenece a aquel que está allí representado y quien venera la imagen venera la realidad de quien está aquí representado >>.<sup>277</sup>*

En efecto, según el profesor Uspenski, el icono no es una obra de arte que sirva para ilustrar la Santa Escritura, es un lenguaje que corresponde con la Escritura, pero su correspondencia no es con los textos o con el libro de la Sagrada Escritura en cuanto objeto sino con la “Predicación evangélica” su “razón de ser” es el mismo que la Sagrada Escritura,

*<<(…) tienen el mismo significado litúrgico, dogmático y educativo>>.<sup>278</sup>*

Luego entonces en la Liturgia el contenido de la Sagrada Escritura no se trasmite por el icono, como una enseñanza teórica, sino va hacer a través de la liturgia, de forma vivencial, dirigiéndose a las facultades del hombre, por la experiencia espiritual de la iglesia de su tradición, “Escuchar la Palabra”, “Contemplar la Gloria” y la “Vivencia del Misterio”. La imagen y la palabra litúrgica dos modos de expresión del misterio viven la misma vida y el culto, para Uspenski, tienen una acción constructiva común. En consecuencia, el culto de adoración (latria) el segundo Concilio de Nicea afirma:

---

<sup>276</sup> (Valenziano, 2004: 393).

<sup>277</sup> (Valenziano, 2004: 393).

<sup>278</sup> (Uspenski, 2013: 147).

*<<Si el término postración se encuentra a menudo en la divina escritura y en el lenguaje refinado de nuestros santos padres, porque el vocablo tiene muchos significados, sin embargo, el culto del Espíritu se encuentra solamente en el significado de adoración según latría. En efecto la postración también es aquella que viene en el respeto, en el amor y en el temor (...) >><sup>279</sup>*

Es decir, el culto de adoración a Dios es la “Latria” diferente a la “Proskynesis”, solamente se rinde únicamente a Dios. El culto en “Espíritu y verdad” del cual habla Jesús con la mujer samaritana en el pozo de Jacob (cf. Jn 4, 1-42). Esta distinción muestra la verdad del culto a las imágenes. Mons. Nin afirma que:

*<<Iconódulos como iconoclastas se refieren al dogma de Calcedonia; los iconoclastas adolecen (...) una carencia clara de distinguir en Cristo entre la naturaleza y persona; para ellos el icono representa la carne de Cristo y por tanto la separan de su divinidad. El punto central de Nicea II será subrayar la diferencia entre imagen y su prototipo, demuestran que el icono no representa la naturaleza humana ni la naturaleza divina, sino la persona del verbo Encarnado.>><sup>280</sup>*

Este recorrido histórico doctrinal del segundo Concilio de Nicea, nos hace entender como estas luchas llevaron a intentar a colocar bases esenciales para el culto que se daba a las imágenes, esta lucha centrada en el dogma y la doctrina también influyó la política del imperio, porque la iglesia estaba bajo el dominio del emperador, quien tenía el poder de nombrar y deponer al patriarca de la Sede principal de Constantinopla.

*<<La demolición de los “silogismos insostenibles” decretados por el Concilio de Hiera fue sistemática: se hizo evidente la voluntad conciliar de deconstruir y deslegitimizar el punto de vista iconoclasta, cuya fuerza en términos de*

---

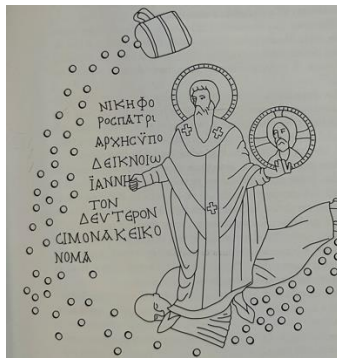
<sup>279</sup> (Valenziano, 2004: 409).

<sup>280</sup> (Nin, Il concilio II di Nicea, 787: 44).

*argumentación teológica fue ciertamente superior y cuya persistente difusión fue confirmada con el ascenso al trono de León V (813-820)>>. <sup>281</sup>*

A pesar de que el segundo concilio de Nicea segundo trajo paz esta solo duraría 27 años, fue un “intermedio iconódulo” de acuerdo a la profesora Fogliadini, a partir de este momento inicia el segundo periodo iconoclasta. Después de la emperatriz Irene, Nicéforo I sube al trono, al cual le sucede León V el armenio (813-820) quien decidió regresar a la iconoclasia, Uspenski cita:

*<<Solicito a Juan el Gramático, “cerebro del renacimiento iconoclasta”, la elaboración de un tratado que recogiera las decisiones del anterior concilio iconoclasta>>. <sup>282</sup>*



*Ilustración 25 Figura del patriarca Nicéforo, que pisa al patriarca iconoclasta Juan el Gramático, mientras alza la imago clipeata de Cristo.*

Fuente: (Velmans, 2003: 35).

Las victorias iconódulas, de acuerdo a la profesora Fogliadini se movieron con habilidad, eliminando en primer lugar el “Horos de Hiera” fuente principal de la teología iconoclasta, evitaban dar difusión independiente a las tesis iconoclastas subyacentes a la Teología imperial del “Peuseis”, hubo una manipulación de hechos:

---

<sup>281</sup> (Fogliadini, 2013: 46).

<sup>282</sup> (Uspenski, 2013: 121).

*<<(…) la presunta anulación de la representación de los primeros seis concilios ecuménicos en el “Milion”, (piedra fundante cercana al palacio imperial) sustituidas por imágenes de carreras de caballos y el cochero uránico, el preferido del emperador>>.<sup>283</sup>*

Es un hecho inverosímil, ya que el emperador Constantino V busco legitimarse como heredero de los primeros seis concilios e intérprete autorizado por la ortodoxia, sometiendo su tesis teológica a la de la asamblea conciliar; los únicos ejemplos de arte iconoclasta que se le pueden atribuir son los sellos y monedas.

Ante este nuevo escenario dos teólogos reaccionan con fuerza Nicéforo de Constantinopla y Teodoro Estudita, para la defensa del culto a las imágenes. El Patriarca de la sede episcopal san Nicéforo (810-815) fue destituido y exiliado, fue substituido por Teodoto I (815-821). En ese mismo año fue convocado un nuevo concilio iconoclasta, en el cual nada nuevo se aportó solo repitió los anteriores argumentos refutados por los ortodoxos, no hubo aportación doctrinal, pero si las persecuciones fueron más violentas muy semejantes a las de Constantino V el Coprónimo:

*<<Los ortodoxos volvieron a sufrir el martirio y se destruyeron iconos, libros y vasos sagrados con imágenes. La iconoclasia se enseñaba en las escuelas y se exponía en los manuales>>.<sup>284</sup>*

Sucesivamente, en el año 821 sube al trono Miguel II, siendo iconoclasta su mandato puso una tregua. El profesor Uspenski escribe que fue con su hijo Miguel, con el nombre de emperador Teófilo y cuando Juan el Gramático sube a la sede patriarcal en el año 837 se revive la persecución. A la muerte de Teófilo, su viuda Teodora (815-867), dada la corta edad de su hijo Miguel III, asume la regencia del imperio; era ortodoxa y restablece definitivamente el culto de los iconos. Siendo patriarca san Metodio (842-846) celebro un Concilio que confirma el dogma del culto a las imágenes establecido en el VII Concilio de

---

<sup>283</sup> (Fogliadini, 2013: 48).

<sup>284</sup> (Uspenski, 2013: 121).

Nicea segundo; en marzo del 843 se establece la celebración del “Triunfo de la Ortodoxia” el primer domingo de Cuaresma, festividad que promueve hasta la fecha la exaltación de los iconos en todas las iglesias. Y muestra la posición oficial de la Iglesia Cristiana ante la doctrina y culto de las imágenes.



*Ilustración 26 Solidus de oro Miguel III y Teodora; en el reverso Cristo bendiciendo.*

Fuente: (Velmans, 2003: 39)

El profesor Uspenski subraya que, en el año 835, en plena persecución del emperador Teófilo, Gregorio IV decreto que la festividad de Todos los Santos instituida por su sucesor Gregorio III fuera celebrada en toda la Cristiandad el 1º de Noviembre:

*<< (...) la iglesia de Roma no cedió a la tentación de la iconoclasia. Muy al contrario, se mostró firme en la veneración de los iconos, de los santos y de sus reliquias (...)>><sup>285</sup>*

En este segundo periodo de la iconoclastia hay dos figuras dominantes sus escritos son fundamentales en la cuestión de las imágenes, el patriarca Nicéforo de Constantinopla (750-829) opto por el exilio en el año 815. Nicéforo analiza el sentido original de “graphe” es raspar, grabar. Está “circunscrito” aquello que ha empezado a ser en el tiempo, los ángeles y

---

<sup>285</sup> (Uspenski, 2013: 123).

las almas humanas, es lo captado por el intelecto y la razón, lo que es encerrado en los límites de la finitud incluso las almas puramente espirituales; lo “incircunscrito” refiere a lo contrario.

*<<La graphe, la pintura, es definida por su relación de semejanza con el modelo. La pintura es (...) distinta de aquel que está representado, es otra realidad (...) No así la perigraphé, la “circunscripción”. Esta es una cualidad que pertenece inseparablemente a aquel que la posee (...) es una característica conceptual del ser finito. >>.*<sup>286</sup>

En la imagen la realidad total de lo representado debe ser “capturado”. Nicéforo introduce la diferencia entre imagen natural e imagen artificial: el icono es una imagen artificial, se asemeja según la naturaleza, pero no es de la misma naturaleza que su modelo. La imagen artificial es una imitación del arquetipo y su efigie es distinta del arquetipo en virtud de la esencia que es distinta.

*<<El instrumento de los conceptos lo encuentra en la doctrina aristotélica de las categorías: la imagen artificial, el icono, él la define con la categoría de relación>>.*<sup>287</sup>

La imagen es puramente relacional, “relación de semejanza”, sobre la base de su realismo aristotélico consigue determinar con mayor exactitud lo que formalmente hace al icono. La semejanza la ubica en dos polos: entre el semejante y al que se asemeja. Los dos están unidos mediante el mismo aspecto, aunque sean diferentes según su naturaleza:

*<<Pues mediante la representación se alcanza el conocimiento del aspecto originario (del representado), y en esta reproducción puede contemplarse la persona del que está pintado>>.*<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> (Schonborn, 1999: 185).

<sup>287</sup> (Schonborn, 1999: 186).

<sup>288</sup> (Schonborn, 1999: 187).

Hay una identidad de la “forma del aspecto” de la semejanza, imagen y modelo coinciden en el hecho de que representan la misma persona.

Nicéforo reflexiona que el cuerpo resucitado de Cristo ha mantenido las cualidades de la “circunscribibilidad” aunque ya no esté sujeto a la corrupción. Distingue las propiedades que caracterizan a la naturaleza humana, las de su origen (visibilidad y corporeidad) y las que se añaden más tarde (corruptibilidad y muerte). El señor se ha hecho hombre para liberar al hombre de la muerte, no de su propia naturaleza que ha sido renovada y conservada permaneciendo también “incircunscriptible”; la corporeidad no es consecuencia del pecado, los iconoclastas lo desvalorizan. Nicéforo distingue entre estado esencial (logos) y modalidad de existencia (tropos), la naturaleza no tiene necesidad de transformación, sino que el modo de existencia necesita de la renovación, la divinización del hombre fin último de la creación. Finalmente, san Teodoro Estudita (759-826), el más importante y el último de los grandes defensores de las imágenes su iconología se basa en el misterio de la persona de Cristo, “lo invisible se hace visible”. Para Teodoro el icono de cada uno no representa su naturaleza, sino su persona, el icono es el retrato de una persona. Y cuando se trata de la persona divina el Hijo de Dios eterno, para Teodoro es válido el sentido aristotélico de que el concepto universal subsiste solo en los individuos concretos, el sentido universal es abstracto-conceptual. El icono fija solamente lo que es visible de un hombre y aquello que le es propio, lo que le distingue de los demás con este hombre.

*<<Cuando digo “hombre, defino la esencia común. Cuando añado “este”, designo la persona, es decir, la existencia autónoma del denominado y, por así decir, su “circunscripción”, que se compone de determinadas propiedades mediante las cuales se diferencia de los otros individuos de la misma naturaleza>>. <sup>289</sup>*

La persona es “existencia autónoma” y se caracteriza por “características determinadas”. Teodoro ve con más claridad que Gregorio de Nisa la diferencia, pero también la convergencia de dos aspectos, lo relativo al “ser” (auto subsistente) y lo relativo al

---

<sup>289</sup> (Schonborn, 1999: 195).

“conocimiento” (cualidades particulares). El icono ayuda al conocimiento de la persona; Teodoro hace suyas las aportaciones de Máximo el Confesor sobre la relación de persona y naturaleza; las propiedades particulares en las cuales Jesús de Nazaret se diferencia de todos los hombres son las “propiedades personales”;

*<< (...) confesamos que la persona de la Palabra eterna se ha convertido en la persona común a ambas naturalezas y que ha otorgado en si misma autosubsistencia a la naturaleza humana (concreta) con todas las propiedades, que la distinguen de los otros hombres (...) según la naturaleza divina es incircunscrible, y según nuestra naturaleza humana “circunscrible”. La naturaleza humana de Cristo no existe fuera de la persona del Logos en una persona por si subsistente con determinaciones propias, sino que recibe su existencia en la persona del Logos (no hay de hecho una naturaleza, que no tenga su subsistencia concreta en una hipóstasis) y se hace en la persona del Logos individualmente visible y circunscrible>>.<sup>290</sup>*

Afirma que el arquetipo está presente en el icono en virtud de la “ semejanza de la persona ” es decir una presencia puramente personal, relacional (schesis). En contraste con Juan Damasceno que pone la reliquia y el icono al mismo nivel, Teodoro ve toda la santidad del icono en el “Charakter” fundado en la expresión figurativa. Teodoro subraya la dignidad de la materia, pero rechaza su sacralización que pondría al icono a la altura de un sacramento. El icono santifica, pero en virtud de la relación intencional que posibilita con la persona representada, desde el punto de vista de la “denominación” a causa de la identidad del nombre “imagen de Cristo” en virtud de la relación.

*<<Por eso es importante la denominación correcta de los iconos. Está garantizada porque siempre se puede leer sobre el icono el nombre del representado. El nombre*

---

<sup>290</sup> (Schonborn, 1999: 197).

*sobre el icono remite la posibilidad de una relación personal con aquel que es nombrado... representa... la consagración propia del icono...>><sup>291</sup>*

Para Teodoro la visión espiritual, en la que el icono nos guía tiene como objeto el mismo icono: la Palabra Encarnada, Teodoro se aleja de la concepción platónica de la imagen. Las imágenes indican más allá de sí mismas, pero la perspectiva desde la que se contempla la figura de Cristo es distinta de la platónica, porque remite al Señor resucitado enaltecido en su corporeidad glorificada a la derecha del Padre

*<<La veneración de los iconos es al mismo tiempo visible y espiritual: en la representación visible de Cristo se venera espiritualmente su misterio. Solamente en el mundo futuro contemplaremos al mismo Cristo. La encarnación... es la prueba de que el fin último de la contemplación cristiana no puede ser una visión puramente espiritual...>><sup>292</sup>*

La imagen no es concesión para los débiles, porque está arraigada en la naturaleza de hombre que la Palabra eterna ha aceptado para siempre haciéndose hombre, la contemplación no excluye la visión. Dirigir la mirada hacia las imágenes santas purifica la imaginación, tanto como la escucha frecuente de la Palabra de Dios. Dos caminos de la percepción sensible: vista y oído.

*<<El icono de Cristo nos hace comprender que podemos acercarnos sin miedo al Salvador. A través de la contemplación del icono, somos invadidos por el misterio purificador y salvífico de la encarnación. Por eso el icono es “el signo más evidente de la economía de la salvación”>><sup>293</sup>*

La profesora Fogliadini nos hace notar que, tras la controversia sobre la legitimidad y el significado de las imágenes sagradas, trajo la necesidad de hacer “legítimo el culto”, es decir

---

<sup>291</sup> (Schonborn, 1999: 201).

<sup>292</sup> (Schonborn, 1999: 203).

<sup>293</sup> (Schonborn, 1999: 207).

la contemplación de las realidades espirituales, para acceder al “lenguaje del Espíritu”, el profesor Mario Gallina señala:

*<<Para tal camino, la vista se convierte en el más creíble entre los sentidos en cuanto que permitía al hombre entrar en contacto inmediato con aquel arte figurativo que ya no calificaba con el término de “Techne” sino de “Episteme”, había sido elevado a nivel de filosofía.>>*<sup>294</sup>

Es decir que a través de la vista se apropia el fiel de una forma de conocimiento, determinada por el polo emocional que despierta tal representación, y se muestra como revelador por lo visible de una realidad “Ulterior” capaz de “conducir de regreso a Dios” por la atracción de los sentidos. La imagen no es una copia de un ser representado, sino que conduce a una comunión ontológica con el representado. Y es aquí donde se abre la línea del horizonte donde comienza el culto. Es decir que el icono más que ser un medio para recordar la historicidad dogma de la Encarnación, es una presencia viva y actuante, de aquí su sacralidad y su eficacia de salvación

*<<Es mérito de los iconódulos el haber englobado, por la compleja teología del icono, la esfera de lo sensible en el mundo de la expresión religiosa (...) fue un periodo, más el proceso por el cual se llegó a formalizar la dogmática de la imagen sagrada fue atormentado y no exento de contrastes dramáticos; de hecho, hubo un periodo en el imperio bizantino en el que no solo se cuestionó el misticismo, sino también la legitimidad misma del icono, fueron meses en discusión>>*<sup>295</sup>

Es decir, en el periodo iconoclasta en estos dos polos (la cristología y el culto a las imágenes) se llevó el debate para formalizar el dogma, la legitimidad del icono por el misterio de la encarnación y su función cultural. La función cultural se debatió y confirmó en el sínodo del

---

<sup>294</sup> (Fogliadini, 2013: 12).

<sup>295</sup> (Fogliadini, 2013: XIV).

843 del “Triunfo de la ortodoxia” donde se subrayó en modo solemne y definitivo la plena legitimidad de la representación iconográfica.

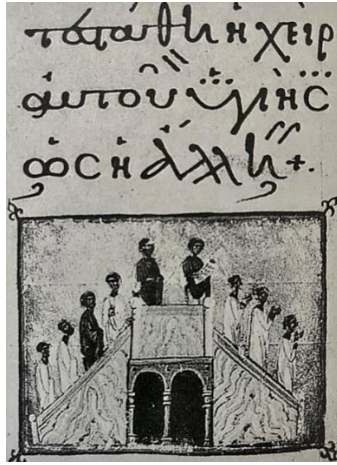


Ilustración 27 Triunfo de la ortodoxia.

Fuente: (Grabar, 1984: 370).

La profesora Fogliadini refieren al segundo concilio de Nicea que libera su propia novedad si se contextualiza en el ámbito de la controversia iconoclasta, pero no en el sentido entendido por la lectura confesional ortodoxa que reconoce el concilio como:

*<< (...) el puente que vincula la aprobación no explícita de las imágenes de la época apostólica a su triunfo en clave dogmática definitivamente decretada en el “Triunfo de la ortodoxia” (843). Tal, concilio no debe su grandeza al haber restaurado el orden dentro del cristianismo sacudido por la confusión blasfema de la doctrina iconoclasta, sino más bien al haber dado espesor teórico a una tendencia teológica que en aquella coyuntura histórica era minoritaria y precaria en términos de consentimiento se hizo evidente (...) pocos años después de la celebración del Niceno II>>.<sup>296</sup>*

---

<sup>296</sup> (Boespflug y Fogliadini, 2018: 38).

## 1.4 Marco Teórico-Conceptual Artístico del Icono Bizantino

Finalmente, en este tercer apartado de este primer capítulo vamos a colocar la última parte de este “tripee”, que va a dar equilibrio y sostén a todo nuestro trabajo de investigación en torno al icono bizantino de Cristo. La importancia que tiene los fundamentos artísticos que engloba las artes geométricas como la expresión, la técnica, la estética, el estilo del arte bizantino que viene a simplificar y unificar el icono bizantino en sus aspectos litúrgicos como teológicos. Vamos a retomar las obras y reflexiones de dos importantes teóricos del arte bizantino, en el primer apartado vamos a referir la importancia que tiene el aspecto artístico de la obra de arte ante la geometría euclidiana en el espacio temporal, nos apoyaremos en el pensamiento de Pavel Florenski quien fue químico, matemático, filósofo, teólogo, y en la segunda parte nos acercaremos a los orígenes de la estética en el estilo bizantino, con el historiador André Grabar que por la importancia de sus trabajos históricos, artísticos y estéticos viene a complementar este trabajo de investigación. Por tanto, se analizará la relación que existe en la geometría en el diseño del icono bizantino y, en un segundo momento la estética como el estilo, sus razones y orígenes. Esperamos que esto ayude a complementar y cerrar nuestro acercamiento a los fundamentos escatológicos esenciales en el icono bizantino de Cristo.

### 1.4.1 El icono bizantino y la geometría euclidiana: Perspectiva geométrica y perspectiva invertida.

Partimos del trabajo y pensamiento del teórico Pavel Florenski, (1882-1937) uno de los autores más sobresalientes de la edad de plata del pensamiento ruso, el cual influyo en el renacer del icono bizantino en el s. XIX. Por esta razón nos parece esencial el citar sus aportaciones y reflexiones artísticas sobre el icono bizantino que viene a complementar este estudio es su vertientes litúrgica, teológica y artística que hemos desarrollado en este trabajo de investigación. Al lector le dará una claridad y una visión de conjunto sobres los aspectos artísticos del icono bizantino. Hemos tomado como base parte de su obra traducida al italiano “Lo spazio e il tempo nell’arte” de la editorial “Adelphi” del año 2012, así como obras de consulta “La perspectiva invertida” de la editorial Siruela del año 2005 y la obra en italiano “La prospettiva inversa. Il senso dell’icona russa” de Andrea Oppo de la editorial University

Press del año 2016. Nos ha parecido fundamental estas obras para poder entender y comprender el sentido artístico del icono bizantino en su composición y estructura artística destacándose ante la geometría euclidiana. Iremos desarrollando paso a paso los conceptos utilizados para lograr una comprensión artística más objetiva del icono bizantino.

A partir de conceptos geométricos en la obra de arte, Pavel Florenski muestra que la perspectiva geométrica no se aplica a la obra de arte puro tampoco al icono bizantino; sino que aparece el uso de la perspectiva inversa desde la baja antigüedad en la estética bizantina. Vamos a seguir paso a paso estos conceptos desarrollados por Pavel Florenski, en lo que hemos llamado referentes artísticos.

#### 1.4.1.1 Referentes artísticos.

##### **La forma artística.**

La “obra de arte puro” tiene una finalidad que no se encuentra dentro de la misma (despierta emociones), sino fuera de sí misma a diferencia de la obra de arte aplicada.

*<<Un retrato, por ejemplo, más allá de las emociones artísticas que suscita en nosotros, es querido e importante para nosotros porque nos sirve como memoria de un rostro conocido y porque despierta emociones diversas: la estima, el amor, etc. Y así todo cuadro, por cuanto “puro” puede ser, y en cualquier ambiente donde se encuentre, debe ser contenido en un marco>>. <sup>297</sup>*

En la obra de arte hay una distinción del concepto “puro” del concepto “mecánico”. La obra artística su “finalidad” se encuentra fuera de la obra misma; de aquí la importancia de que este enmarcada en una “cornisa”, es determina por la forma, el color, el contenido en el espacio artístico; su propósito a partir de la pintura, la cornisa, los pigmentos, el contenido, incluso las emociones del artista, están al servicio de la “forma artística”.

---

<sup>297</sup> (Florenski 2012: 248).

La “forma artística” está relacionada con la materia para hacerse perceptible, y puede ser material o inmaterial desde el punto de vista filosófico de la materia; es el contenido narrativo que el artista reelabora:

*<<La obra de arte está guiada por una forma artística de la cual se ramifican los hilos que conducen al material de la obra misma. En una obra de arte puro, en esencia, confiamos directamente a esta forma el fin de la obra>>.<sup>298</sup>*

Por otro lado, la “obra de arte aplicado”, tiene una finalidad donde sus materiales son utilizados para un propósito determinado; desde el punto de vista técnico se separa la materia de la obra determinada, su propósito es “funcional” coincide con lo técnico.

### **La composición: sentido simbólico de la entereza.**

La obra de arte puro es “dual” contiene el momento “intrínseco” artístico de la forma y, la parte “externa” del material, es decir la forma de su composición o arquitectura; sin embargo, la composición no es lo que en esencia se aprecia:

*<<La dualidad de la obra de arte indica que todo aquello que en sí es, puede ser evaluado desde el punto de vista físico (ya sea a través de pesos y medidas aproximadas, o a través de herramientas exactas para analizar la composición de los colores del cuadro o para detectar sutiles relaciones de carácter genérico) no es lo más importante de una obra, porque lo importante no se encuentra en ninguno de estos análisis, aunque este es precisamente el objeto de nuestra atención, aquello que realiza el fin específico de la obra de arte y hace de sí aquello que es>>.<sup>299</sup>*

Para acercarnos a la obra de arte debemos comprender su “sentido simbólico”, para Florenski el símbolo será una determinada realidad que lleva dentro de sí la energía de otra realidad, una realidad adicional que nunca se revela en sí mismo:

---

<sup>298</sup> (Florenski, 2012: 248).

<sup>299</sup> (Florenski, 2012: 252).

*<<En consecuencia nosotros pensamos en la obra de arte como una ventana a través de la cual vemos una cierta realidad, pero que no se identifica en efecto con aquella realidad>>. <sup>300</sup>*

La “totalidad” de la obra de arte es su simbolismo, el “sentido intrínseco” a la cual no se le puede agregar ni añadir nada, porque su propiedad es ser entera, completa, cerrada en su espacialidad; no se reconoce a través del conocimiento abstracto de una masa amorfa, sino a través de la “percepción sensorial” que no la limita, hay un concepto que da origen a la idea de totalidad y es el “organismo”:

*<<El organismo se presenta como entero porque las secreciones particulares dependen tanto de unas como de otras, basta paralizar la actividad secretora de una de las glándulas para destruir su equilibrio>>. <sup>301</sup>*

La “entereza” comprende las concepciones culturales de cada idioma, a partir del idioma griego (SALUD), del ruso (BELLEZA), del idioma Latino (PLENITUD) y del idioma semítico (PERFECCION) y Pavel Florenski los ordena en complementándolos de esta manera:

*<<SALUD, FUERZA como principio activo: BELLEZA como principio final.*

*PLENITUD como principio material: PERFECCION como principio formal.>> <sup>302</sup>*

### **La superficie de la obra de arte: la percepción por las ilusiones ópticas.**

La totalidad se encuentra al interior y al exterior del organismo que viene a nosotros inconscientemente percibido, pero que se va a resumir en la superficie, resumen de todas las acciones y fuerzas interiores.

---

<sup>300</sup> (Florenski, 2012: 252).

<sup>301</sup> (Florenski, 2012: 254).

<sup>302</sup> (Florenski, 2012: 258).

*<<Esta es una peculiaridad de la forma (en cuanto tal): cualquiera que sea la parte que hayamos tomado, nunca podremos verla como una forma completa en sí misma, sino que tendremos que pasar a otras partes y, habiéndolas examinado, volveremos a otras más, y así sucesivamente>>.*<sup>303</sup>

La superficie de la obra de arte será la forma, la cual no se capta en su totalidad, tenemos que examinar sus partes para ir entendiendo la totalidad de la obra; a través de nuestras impresiones y percepciones que constituyen una “fuerza” que Pavel Florenski llama “fuerzas de interacción en movimiento” lo que son las “ilusiones ópticas”, nuestras percepciones psíquicas que son examinadas por el tacto y la vista, actúan sobre nuestras percepciones visuales.

*<<La percepción de cualquier obra de arte se estructura sobre lo que llamamos ilusión óptica. Las causas de las ilusiones ópticas son las fuerzas que cambian la estructura y la forma de los elementos individuales y al hacerlo articulan la obra en un todo>>.*<sup>304</sup>

Estas ilusiones ópticas son fuerzas en movimiento donde los elementos individuales, cambian en su forma y estructura, causantes de las ilusiones ópticas, interactúan determinando la obra de arte en su conjunto, en la percepción espacial:

*<<Si razonamos normalmente desde el punto de vista geométrico (...) el ángulo bajo el cual vemos un cierto cuerpo cambia en medida inversamente proporcional a la distancia de este cuerpo. Según la teoría de la perspectiva (...) Si nos alejamos de un cierto cuadro de una imagen, la imagen y todas sus partes se reducen, permaneciendo similares así mismas, pero el ángulo sobre el cual viene visto todo detalle disminuirá en proporción al nuestro al alejarse>>.*<sup>305</sup>

---

<sup>303</sup> (Florenski, 2012: 259).

<sup>304</sup> (Florenski, 2012: 261).

<sup>305</sup> (Florenski, 2012: 262).

Desde la “perspectiva” no existen los obstáculos para ver un cuadro, se desarrolla por “rayos” infinitamente sutiles y a cierta distancia entre sí. Cuando los rayos se unen o se funden solo tendremos una percepción y no dos. Así cuando nos alejamos de una imagen parecerá que se funde en un solo punto que será indivisible (no admite división).

### **El espacio de la obra de arte: físico abstracto y visible perceptible.**

Para Pavel Florenski la unidad de la obra de arte puro es también multiplicidad (partes, órganos y elementos) de la cual se convierte en un todo, pero a partir de un “principio estético” que se distingue en su principio de totalidad. La multiplicidad es la suma de estos elementos separados, no dispersos sino vinculados entre sí por su “función” en relación al conjunto de la obra de arte. Al realizarse esta conexión de estos elementos dispersos requieren de un ambiente que Florenski llama “Espacio”. El espacio une los elementos separados llamados “cosas” (vesci) a través de una conexión:

*<<El espacio sin las cosas no es perceptible ni conocible, pero por otra parte no podemos dejar las cosas sin el espacio>>.<sup>306</sup>*

El arte figurativo tiene dos posibilidades de percepción la vista y el tacto; la percepción de las “cosas” (vesci) se da principalmente por el tacto, mientras la “espacialidad” se da a través de la vista; son complementarias se contienen así mismas: el tacto da una cierta espacialidad, y la vista una determinada “cosa” (vesci):

*<<De esto se deriva la clara conclusión que, si quisiéramos trabajar principalmente con la vista, obtendremos una obra de arte con el predominio del espacio sobre las cosas, y, viceversa, queremos operar con el tacto, las cosas (vesci) prevalecerán sobre la espacialidad>>.<sup>307</sup>*

Ante este predominio, Pavel Florenski sugiere el equilibrio de estas percepciones, la vista y el tacto, la espacialidad y las cosas, porque si hiciéramos un proceso exclusivamente visual

---

<sup>306</sup> (Florenski, 2012: 267).

<sup>307</sup> (Florenski, 2012: 268).

la tangibilidad de la realidad no existe para una vista pura, para la que no hay nada más que el “espacio”. Y si empezamos trabajando por el tacto, la obra de arte tendería a dispersarse, cada una de sus imágenes existirían de forma independiente, pero sería una imagen exclusivamente táctil, cerrada a sí misma. Cuando una imagen es pensada de modo sólido, real, viene a gobernar el espacio en el cual se encuentra y lo determina:

*<<El espacio se vuelve, figurativamente hablando, pasivo y líquido en sumo grado, y, por consecuencia, expresa una estructura incierta. Por el contrario, cuando el espacio es primario y determina las cosas a través de sí, se vuelve pasivo interiormente como nubes transportadas por el viento. El espacio se expresa en gran medida a través de su propia estructura y sentimos que hay en él fuerzas específicas, de las tensiones que aparecen tan pronto como aparece la realidad, aunque mínima, de las imágenes>>.*<sup>308</sup>

Florenski va hablar del “Espacio” y se apoya en Alfred Whitehead (1861-1947) matemático, lógico y filósofo británico, el cual establece que se use esta palabra:

*<<En primer lugar, el espacio visible: este puede ser el espacio que veo en mi impresión instantáneo aquello que es visible en su integridad, es decir lo que veo sumado a todo lo que recuerdo de mi experiencia anterior. Lo que veo ahora, y lo que resulta cuando reconstruyo mi impresión fusionándola con mi experiencia anterior, son dos cosas diversas.>>.*<sup>309</sup>

Este espacio es limitado y tiene una “cornisa” es decir más allá de sus bordes no vemos; el marco parte de la línea que forma el arco de mi ceja, de la línea de la nariz, mientras lo que está más allá de estos límites no se puede alcanzar con la vista. Pero además Pavel Florenski reflexiona que debemos de agregar lo que puedo ver cuando miro hacia atrás, lo que vi antes

---

<sup>308</sup> (Florenski, 2012: 270).

<sup>309</sup> (Florenski, 2012: 271).

de entrar al aula, la puerta, el pasillo, las escaleras, que siguen siendo visibles porque están conectados a mi conciencia, están vinculados a mi percepción.

Otro espacio es aquel que no es percibido a través de los sentidos, sino mentalmente, el “espacio de la física” pero que este no tiene nada en común con “el espacio visible”. En cuanto al “espacio de la física u abstracto”.

*<<Este es el espacio que construimos en la geometría, en el ámbito de la geometría euclidiana... En geometría no se trata de un solo espacio, sino de una cantidad infinita de espacios diferentes. Si pasamos a la experiencia de los sentidos, el espacio visto por mí no corresponde con el espacio visto por ti. Mi espacio visual total no coincide con tu espacio visivo tota. El espacio visible para mí en un momento dado es único, y aquello que yo veo ahora, pero cambia constantemente según mi posición, mi estado y el momento, y también cambia de individuo a individuo>>. <sup>310</sup>*

Esto quiere decir el espacio abstracto es único en la percepción personal, y que se percibe de manera distinta en cada persona. El espacio visible será diferente para cada percepción, incluso cambia en relación con la prolongación de mi experiencia con respecto a la realidad. Las variaciones del espacio geométrico son infinitas, no es posible hablar de unicidad o singularidad. Esto nos lleva ante diferentes variaciones y por consecuencia a diferentes interpretaciones de la “representación del espacio”, y una de estas interpretaciones es la “Perspectiva”:

*<<La perspectiva corresponde a un espacio determinado y es evidente que al requerir de la perspectiva a cualquier costo es una violencia sobre la realidad, sobre el proceso real cognitivo.>> <sup>311</sup>*

---

<sup>310</sup> (Florenski, 2012: 273).

<sup>311</sup> (Florenski, 2012: 273).

En cuanto al “espacio visible” de la obra de arte, son dos los aspectos del espacio más importantes, aquel es “percibido por medio de los sentidos” en el momento presente “las cosas” (vesci), y aquellos “percibidos globalmente”, en el espacio visible en su integridad, “la espacialidad”. La periodicidad de la representación que existe para la vista y la periodicidad que surge durante la percepción táctil no son diferentes en principio. El espacio táctil se divide a su vez en muchos otros espacios.

### **El Espacio y las cosas: interacción vista-tacto.**

Pavel Florenski ahora reflexiona sobre la forma de cómo interactúan las cosas entre sí, en el espacio (“vesci” y espacialidad). La interacción recíproca de las imágenes visuales, que les llama ilusiones, producen una dinámica. Si tenemos dos imágenes, todo el espacio entre ellas se llenará inmediatamente de fuerzas que interactúan en él y lo transforman, todo el espacio se convertirá en un campo de fuerza. Hay dos aproximaciones a este campo de fuerza, podemos partir de las cosas-imágenes que llenan este espacio con su interacción para darle una estructura determinada. Pero en segundo momento se puede recurrir a un espacio que ya tiene determinada estructura y deducir que las cosas toman una forma u otra en él porque el espacio de este modo lo presupone. Así reflexionamos que es lo primero la “espacialidad” o las “cosas”; el espacio visual o el espacio táctil; por ejemplo, la asociación de los colores con el calor demuestra que un espacio térmico se superpone al espacio visual y táctil. Para un espacio táctil no se pueden utilizar las nociones fundamentales que se aplican en geometría.

*<<En el espacio táctil puro sería claro y distinto solamente los únicos puntos y los trazos que los unen, trazos que se distinguen solo cualitativamente, en base a su matiz sensorial. Si quisiéramos construir una geometría sobre la base de un espacio puramente táctil, esto sería, por tanto, limitado... un arte construido sobre percepciones de este tipo también sería limitado.>><sup>312</sup>*

Para Pavel Florenski es imposible avanzar según la “línea recta”, se avanza en “curvas” que se describen de “izquierda a derecha”. Las sensaciones visuales si son homogéneas dejan de

---

<sup>312</sup> (Florenski, 2012: 284).

ser puntos espaciales a gran escala. La sensación movimiento no conoce la línea recta, mientras que en este sentido la vista nos da mucho más, nos da las indicaciones de una verdad recta:

*<<Cualquier línea que quiera ver es cualitativamente heterogénea en diferentes puntos, porque los diferentes puntos de la retina tienen diferentes sensibilidades. La recta nunca viene percibida como recta si se aleja a una distancia considerable. No se puede hablar de una línea infinitamente recta>>.<sup>313</sup>*

Pavel Florenski nos hace ver que el “espacio visible” que se percibe con los sentidos tiene poco en común con el espacio abstracto que conoce la geometría (euclidiana). Es decir, la percepción sensorial no nos da líneas rectas o paralelas, “deforma” ángulos, curva líneas y nunca nos da un “campo ilimitado”, sino el “campo del espacio”. Este es el espacio realmente percibido en la experiencia sensorial, el campo de nuestra visión que limita el espacio diferente al de los manuales de geometría, el cual difiere por los diferentes sentidos, respecto al punto de vista de la teoría de la perspectiva:

*<<Pero si nos consideramos desde el punto de vista de la teoría de la perspectiva, debemos partir de una completa inmovilidad del campo visual. Si movemos el ojo para cambiar el punto de vista, la teoría de la perspectiva en su misma esencia resulta inaplicable, porque al girar la mirada cambia el eje visual. En consecuencia, cambia el plano sobre el cual proyectamos un cuadro determinado, cambia el punto de fuga, etc.>>.<sup>314</sup>*

Si la visión real no ocurre en modo tal que me quede inmóvil en un punto, el mismo discurso sobre la inmutabilidad del plano del cuadro es puro “sofisma”, es decir un engaño. Aunque la teoría de la perspectiva fuera perfecta para Pavel Florenski no se aplica a la visión real. Ni tampoco es aplicable la “perspectiva” a la “acción real” ni a cualquier “momento posterior”.

---

<sup>313</sup> (Florenski, 2012: 285).

<sup>314</sup> (Florenski, 2012: 285).

La tarea del artista es organizar un “cierto todo” cerrado sobre sí mismo, y la base de esta “entereza” es el espacio; de tal manera la conclusión es que el espacio de la obra de arte debe ser necesariamente un espacio “cerrado en sí mismo”, es decir que, si sobrepasa sus fronteras, la obra de arte se convertirá en un fragmento de otra cosa, no “entera” no “artística”.

Existen diferentes espacios por las diferentes percepciones, por ejemplo, el espacio físico de un lienzo no tiene nada en común con el espacio que está en el lienzo, aunque están conectados. Para Florenski es claro que se puede hablar de conexiones espaciales sobre papel, sobre lienzo, en una obra de arte, pero solo si los separamos de la geometría euclidiana.

*<<El espacio que el artista organiza en papel, en tela, no tiene nada o muy poco en común con el espacio euclidiano. Las propiedades del espacio euclidiano son las siguientes: es infinito e ilimitado, continuo, isótropo y homogéneo. Aclaro estos términos. Dado que el espacio de una obra de arte rechaza parcialmente o totalmente estas propiedades, y si no las refuta, no puede ser un espacio artístico, el artista en cuanto tal en principio rechaza el espacio euclidiano, el infinito euclidiano, el concepto mismo de infinito>>.<sup>315</sup>*

### **Espacio finito e ilimitado.**

La geometría contemporánea distingue entre “espacio infinito” y “espacio ilimitado”. Al hablar de espacio “ilimitado” en cual se entiende como la posibilidad de moverse en el espacio sin encontrarse algún obstáculo, pero esto no significa que las cantidades que podrá captar sean infinitamente grandes. Pavel Florenski pone como ejemplo la línea recta que es “infinita e ilimitada”; y una línea cerrada, una circunferencia, que es “ilimitada” que es un “fenómeno análogo” un “eterno retorno”. El tiempo se considera “infinito e ilimitado”. La esfera, es una superficie “ilimitada pero no infinita”, si queremos agrandar un área en esta esfera, lo podemos lograr ampliando el radio de la circunferencia, y si quisiéramos agrandar más, no podríamos hacerlo más allá de la superficie.

---

<sup>315</sup> (Florenski, 2012: 286).

Lo mismo sucede con el volumen, es decir trasladar este concepto de “cerrado en sí mismo” al espacio tridimensional. El espacio euclidiano se considera “infinito e ilimitado” en oposición al espacio que se considera “ilimitado, pero no infinito”. La obra pictórica no tendría un espacio infinito; tiene regiones que solo alcanzamos con nuestra percepción porque no nos son accesibles y, otras incluso más allá de nuestra percepción. Esta sensación es desagradable porque en lugar de sentir la obra de arte como un espacio cerrado en sí mismo, comenzamos a percibir sus límites y más allá su obscuridad. Pavel Florenski reflexiona que cuando se trata de la “cornisa” de una obra de arte, esta nos represente este “sabor del infinito” de una dimensión ulterior que nos es accesible a una evaluación perceptiva. Es más natural esperar en la obra de arte un “espacio ilimitado”.

*<< (...) que no se encuentre con nada que perturbe la percepción de la obra (...) que, si tomas un cuadro, no siempre debe ser cerrado en sí mismo ni siquiera desde el punto de vista físico (...) los márgenes del cuadro se conjugan en la percepción artística, mientras que físicamente son abiertos. Cuando, nos acercamos a un borde del cuadro, percibimos inmediatamente el margen opuesto, el cuadro es cíclico, internamente cerrada>>. <sup>316</sup>*

El espacio euclidiano es continuo, pero no se puede aplicar este “carácter indicativo” al espacio de la obra de arte. Del punto de vista visivo se puede hablar de ciertos casos de espacio continuo en la obra de arte; los artistas utilizan de forma tangible esta continuidad espacial para diferentes propósitos:

*<<... para la representación de una visión, por ejemplo, o para aquella vista de la ventana, cuando se da un espacio absolutamente diverso, no correlacionado con el espacio de la habitación>>. <sup>317</sup>*

Florenski ahora reflexiona sobre las dos últimas características del espacio euclidiano: la “homogeneidad” y la “isotropía”. La “homogeneidad” del espacio consiste en una “cualidad

---

<sup>316</sup> (Florenski, 2012: 288).

<sup>317</sup> (Florenski, 2012: 289).

uniforme” de todas sus partes, sea cual sea el espacio que se ocupe. Y por “isotropía” entendemos la “igualdad de cualidades” espaciales para todas las direcciones. Así los radios de la línea vertical y horizontal son cualitativamente idénticos. Ambas propiedades no son intrínsecas al espacio en general y tampoco para la obra de arte.

La isotropía no es inherente al espacio de percepción real, no es lo mismo poner la imagen de una manera u otra, porque la calidad de la pintura cambia la obra de arte en el espacio de percepción, en el espacio hay una dirección absoluta que no confundimos con las demás.

*<<Para nosotros no es lo mismo que un rayo luminoso se mueva de derecha a izquierda o viceversa. Tomar (como ejemplo) un dibujo cualquiera bien hecho y míralo a la luz. Y por otro lado la dirección de avance y retroceso, y la dirección horizontal de derecha a izquierda y de izquierda a derecha no son idénticas en absoluto. Tienen una medida específica, una escala propia y un matiz sensorial particular>>.<sup>318</sup>*

En cuanto la homogeneidad, para Florenski no es la misma cosa tomar un recorte de espacio cerca de mí o a cien kilómetros de mí, llevar una porción de espacio aquí o al otro extremo de la habitación. Lo primero es accesible a mi experiencia táctil directa, mientras que “allá” solo es accesible a la experiencia visiva. La vista actuara aquí en modo diverso que “allá”. La obra de arte tiene una escala particular, una calidad y leyes particulares. Cada centímetro cuadrado es lejano de ser igual a otro, el espacio de la obra de arte no es homogéneo, ni tampoco isótropo:

*<<El espacio artístico difiere del espacio euclidiano precisamente en todos aquellos rasgos que son en cambio característicos del espacio euclidiano y, por lo tanto, la traducción directa del espacio euclidiano en la obra de arte es solamente un malentendido>>.<sup>319</sup>*

---

<sup>318</sup> (Florenski, 2012: 289).

<sup>319</sup> (Florenski, 2012: 290).

### **La curvatura: el factor psicológico.**

La estructura del espacio se caracteriza por la “curvatura”, el radio del círculo caracteriza la medida de la curvatura. En un “espacio bidimensional” la línea curva se flexiona en una dirección mientras que en la superficie se puede flexionar en dos direcciones, el radio de la circunferencia que toca la sección de la superficie no será siempre el mismo, y la curvatura en todas las direcciones será siempre la misma. El “espacio tridimensional” y multidimensional se define geoméricamente, pero este concepto de curvatura se puede construir de otra manera con un significado preciso.

*<< El espacio es aquel entorno en el cual no solo se distribuyen pesos y volúmenes, cuerpos líquidos y sólidos, sino también otras propiedades físicas: la temperatura, los estados eléctricos y magnéticos, etc. Además, todos nuestros estados emocionales se distribuyen en el espacio en relación con la realidad, es decir, aquello de la cual hemos hablado insinuando los espacios específicos para las sensaciones individuales>>.<sup>320</sup>*

Si fueran pesos en volúmenes líquidos, debemos atenemos a su peso y volumen, pero si fueran las “cualidades” de las representaciones visivas dadas, debemos atenemos a este método de evaluación. La “capacidad” en este sentido estético, es para nosotros la facultad de un determinado punto del espacio para referirnos de modo diverso a uno u otro factor de percepción sensible. En el lenguaje geométrico debemos decir que según el sector espacial tiene una capacidad diversa. Si una misma cantidad de trazos diseñados nos produce una impresión diferente en función del ángulo visual del cual nos es presentado, es decir nos parecen más grueso y por otra parte aparecen distribuidos de forma más “enrarecida”, esto quiere decir que el espacio visual tiene una capacidad diversa.

*<<El espacio de esta habitación es para el tacto algo completamente diferente que para la vista. Para una visión binocular es absolutamente diverso que, para una visión monocular, para una vista cansada es diferente para una vista descansada.*

---

<sup>320</sup> (Florenski, 2012: 294).

*Del punto de vista estético para nosotros es absolutamente indiferente a aquello que se pueda decir de un espacio determinado... significa que el enfoque metodológico del espacio también determina su interpretación y su naturaleza, y al mismo tiempo, define ambas>>.<sup>321</sup>*

Pavel Florenski inserta el factor psicológico en la curvatura del espacio, es decir la capacidad del espacio, está relacionada a un determinado factor y depende de los factores en base a los cuales los examinamos; el sentido del arte se reduce a la organización del espacio, a una curvatura consciente del espacio en conformidad a un esquema u a otro. Los factores de la curvatura son las diferentes percepciones sensoriales, a veces se trata de la vista, como de la escultura, la arquitectura, la pintura; del sonido, de la poesía, de la música, etc. En otros casos sensaciones de diverso genero actúan simultáneamente en un esquema que es el mismo para todas las artes.

Siempre es posible cambiar la realidad de tal manera que juntos los componentes del espacio y de las cosas puedan interpretarse de otra manera, introduciendo en la realidad nuevos factores que tomo en cuenta en mi percepción de una obra, los cuales no se refieren a la impresión de la curvatura sino al espacio mismo. Si quiero percibir en una obra lo que el pintor quiere expresar, lo traslado al espacio, porque el propósito del arte es la organización del espacio, si no lo hago solo percibiré su material sensorial. Puedo relacionar su material sensorial en el espacio y con los sentidos.

*<<Esquemáticamente se puede decir que tú, al distribuir los colores, tinta (o sonidos) sobre lo que hasta este momento he considerado una superficie, me presentas una nueva realidad aquello que me has ofrecido sobre forma de impresiones a través de una percepción sensorial lo transpongo en la curvatura espacial correspondiente (...) el plano de tu pintura deja de ser un plano para mí y se convierte en un nuevo espacio: antes no contenía el tiempo, y ahora lo contiene. Una característica fundamental de este espacio será el hecho que ante su curvatura*

---

<sup>321</sup> (Florenski, 2012: 295).

*era en todas sus partes igual a cero, mientras que ahora es muy significativa. Nació un nuevo espacio>>.<sup>322</sup>*

A partir de este momento el lienzo desaparece de nuestra conciencia y en su lugar aparece una imagen, visual o no en el espacio correspondiente. No se habla de una “ilusión” sino de la forma de interpretar la misma realidad, en otro enfoque en el cual se contempla una “construcción” absolutamente nueva.

### **La cornisa: paso de la vida cotidiana a lo absoluto.**

Para Pavel Florenski ante la imagen visual en esta curvatura, refiere en primer momento a la composición. En primer lugar, para reconstruir necesitamos aislamiento, es el primer paso en todas las artes, separando una cierta región, que se presenta a los sentidos de forma bien definida para elaborarla, desprendiéndola del entorno que la rodea, esta separación se da a través de la “cornisa” que delimita una determinada parte del espacio, se vuelve intransitable, una frontera que no se puede traspasar para pasar de la vida cotidiana a la “otra parte”:

*<<Para hablar en concreto, si haces un diseño, dentro de los límites de tu hoja no debe haber una sola gota de tinta o color saliendo de esta parte. Esta frontera que aísla una determinada esfera, se acepta convencionalmente y sin condiciones, convencionalmente en el sentido de que no representa algo físicamente insuperable, sino que es para mí, que lo contemplo estéticamente, algo absoluto>>.<sup>323</sup>*

El arte no comienza cuando tomas un lienzo, sino cuando se comienza a contemplar estéticamente el material, cuando miras un paisaje en un sentido estético, ver de manera desinteresada desde el punto de vista de la vida cotidiana, separándolo mediante una frontera. La cornisa puede ser también “otro”, porque desde este momento la realidad puede ofrecer la contemplación estética. En esto se diferencia el artista del hombre común, porque es capaz de desarrollar esta línea de separación en grado significativamente superior. Desde que se

---

<sup>322</sup> (Florenski, 2012: 297).

<sup>323</sup> (Florenski, 2012: 298).

extiende el lienzo y se enmarca en un cuadro, aunque mentalmente, el plano deja de serlo en la conciencia, ya no es un espacio bidimensional, es una “nada”. Es como un “vacío” en la realidad que se llenara, te da una posibilidad física que olvidas en la dimensión estética

*<<Del punto de vista estético es como si dijeras: “que sea el color” y surge el color, y todo lo demás se cocina sin relación alguna con el hecho estético>>.<sup>324</sup>*

Si reorganizamos el encuadre corremos el riesgo de no comprenderlo, tendremos imperfecciones visuales o auditivas, no sabremos con que principios al espacio enfrentarnos. Siempre introducimos elementos de “nuestra relación con el espacio común”. Esto constituye “la composición”, la clave para acercarnos a un espacio determinado. Podemos imaginar la composición de una obra como una especie de esqueleto que todavía hay que cubrir con carne, pero que ya prefigura la estructura de un espacio determinado que reconozco en mi propia organización espacial.

*<<Las composiciones racionales están determinadas fundamentalmente a través de la diferente comprensión de nuestro propio espacio, de nuestro propio cuerpo y según de aquel momento que subrayamos y aislamos en un determinado instante, un instante que se convertirá en la base de la composición>>.<sup>325</sup>*

Ciertos aspectos del espacio, sus elementos están separados. Se pueden además de separar y desarrollar de los elementos fundamentales, y obtener una composición dependerá del desarrollo de estos elementos, su carácter determinará el espacio según se “construya la composición” según una vertical, una horizontal, una cruz o una curva.

### **La composición: punto y recta.**

Cuando hablamos de tipos fundamentales de composición, la geometría analítica llama el principio de dualidad en el plano “el punto y la recta” que son absolutamente correspondientes:

---

<sup>324</sup> (Florenski, 2012: 299).

<sup>325</sup> (Florenski, 2012: 299).

*<<el punto se encuentra / la recta pasa  
los puntos se unen / las rectas se cruzan. Y así sucesivamente (...)  
el punto se encuentra en la recta, la recta pasa por el punto, dos puntos son unidos  
por la recta, dos rectas se cruzan en un punto>>. <sup>326</sup>*

Este es el campo del espacio de la “bidimensionalidad”, el contenido visivo es diverso pero la forma de la conexión entre los dos conceptos es la misma.

Cuando hablamos de “la línea” si la pensamos como “un trazo”, es un movimiento, el plano constituido por líneas rectas lo pensamos en movimiento, un plano en el que la línea se da principalmente en una “relación activa” con la realidad, este espacio corresponde a una sensación muscular y por lo tanto activa. Por el contrario, el “punto” se da por la vista y el tacto, pero de “forma pasiva”, mentalmente utilizamos una construcción que parte del punto así nos apoyamos en una estructura visual táctil-pasiva una “imagen pasiva del mundo”:

*<<Nuestro espacio, del que trata la geometría y sobre todo el arte figurativo, se construye en dos tipos de sensaciones: por un lado, sobre las sensaciones musculares táctiles, por otro las sensaciones visuales (...) del momento en que en el espacio se entrelazan a la par las sensaciones visivas y aquellas táctiles, este espacio revela una doble naturaleza. Inmediatamente lo percibimos como construido sea a través de la percepción muscular sea en modo pasivo, es decir, a través del “tocar” de la vista o de los dedos>>. <sup>327</sup>*

Para Pavel Florenski la es posible la fusión de los dos tipos de sensaciones, el espacio visual tiene algo activo y el muscular algo pasivo, los cuales se fusionan de la tal forma que del punto de vista de un espacio se hace comprensible el otro espacio, si nos moviéramos en una habitación desconocida con los ojos vendados, podemos reconstruir visualmente la habitación en función de las sensaciones musculares, una estatua se puede esculpir sobre la

---

<sup>326</sup> (Florenski, 2012: 300).

<sup>327</sup> (Florenski, 2012: 301).

base de una fotografía. Estos dos tipos de sensaciones que indican dos tipos de relación con el mundo, activas y pasivas se funden al mismo tiempo, se aplican al concepto de composición.

*<<Si enfrentamos el espacio con una concepción activa, nace una composición lineal, si lo enfrentamos con una composición pasiva, nace entonces una composición puntual. Es así como surge la división, no siempre suficientemente clara, entre gráfica y pintura. La diferencia no consiste, naturalmente, en la aplicación o en la falta de pigmentos colorantes>>.<sup>328</sup>*

La pintura tiene una relación pasiva con el mundo construye la realidad con la pincelada a través de zonas en forma de puntos, la pincelada tiene el significado de textura, y no la línea como tal, el uso de pigmentos corresponde a esta relación pasiva con el mundo, porque entendido como color es visual por excelencia. Las obras que se basan en el punto corresponden a la pintura. Su relación activa con la realidad se expresa a través de la línea. Los gráficos son lineales, el uso de pigmentos no es intrínseco en su aspecto más puro, porque el color no se da a través del sentido muscular.

La composición de puntos, en sus fundamentos esenciales es más pobre, en su base solo hay un punto, que se coloca dentro de los límites de la tela, aislado través de la cornisa. Aunque después aparece un segundo punto y comienza a delimitar una línea, así nace un momento “cinético”. Por el contrario, la composición grafica lineal es posible elegir una dirección basada en la vertical, horizontal para deducir los tipos fundamentales de composición.

*<<Una composición puede ser vertical, horizontal, o en puntos. Las primeras dos están en movimiento y son activas, la tercera es pasiva y principalmente visiva>>.<sup>329</sup>*

---

<sup>328</sup> (Florenski, 2012: 301).

<sup>329</sup> (Florenski, 2012: 303).

**Composición y construcción: unidad e interacción entre lo que se representa y al mismo tiempo lo representado.**

La pintura en su esencia es un modelado que se realiza a través del color con la ayuda de puntos únicos, los gráficos por su parte son en cambio una línea obtenida a través de la intersección de planos, el trazado de un cierto movimiento de planos, ningún arte puede ser puro pero puede preservar los procedimientos y herramientas que le son propios, y buscar los fines de un arte diferente en mayor o menor grado, así parecen los “híbridos” cuando en el momento gráfico aparece la pintura o en el momento pictórico aparece la gráfica. Por tanto, el esquema fundamental del ordenamiento del espacio también debe ser diferente.

*<< La obra como tal es una realidad que se supera a sí misma, es decir que nos dice y nos da más de aquello de lo que es directamente a través de la percepción de los sentidos. Por ejemplo, si tiene la representación de una fruta, desde un punto de vista inmediato y sensorial el cuadro consta solamente de un lienzo y fragmentos de color. Pero en nuestra percepción está el lienzo, y los fragmentos de color y sobretodo la fruta. El hecho de que también haya fruta, el cuadro va más allá de sí mismo. En otras palabras, el cuadro es algo que representa y al mismo tiempo algo representado>>.<sup>330</sup>*

Para Florenski la obra es algo dualista por naturaleza, porque está formada por dos sistemas de leyes diferentes. Leyes que regulan lo que se representa esquemas generales de organización de la obra de arte y, por otro lado, leyes basadas en el hecho de que representa algo, esquemas y leyes que no conciernen a la obra de arte. Como consecuencia existe una doble unidad, que corresponde a la “composición” y la “construcción”. La composición es la unidad que el artista deposita en la obra cuando elige un espacio determinado, es función del artista que crea la obra. Y la construcción por el contrario es la unidad de las cosas representadas en esa obra, es una función, pero no del artista sino de la realidad a la que se dirige esa obra. Estos dos esquemas de la composición y de la construcción, van unidos; nos

---

<sup>330</sup> (Florenski, 2012: 307).

hacen entender que estas realidades actúan con ciertas interacciones, por ejemplo, el peso de una figura humana sobre el suelo. Estas interacciones se configuran en el momento constructivo de la obra, es decir la correlación de todas estas fuerzas reales:

*<<Esto conjunto de interacciones configura el momento constructivo de la obra, es decir la correlación de todas estas fuerzas reales, la conexión, la interacción de las cosas representadas, cosas que no se dan en la obra en cuanto tales, sino que solo indican como signos porque la obra nos transporta fuera de sus propias fronteras. Estas son las correlaciones y vínculos que vemos a través de una ventana (si comparamos la obra con una ventana)>>.<sup>331</sup>*

El momento compositivo consiste en aquellas relaciones y correlaciones que mantienen unida la obra como tal, los elementos presentes en la obra, a los que nos acercamos sin vernos obligados a comprender la obra, ni a traspasar sus fronteras. La “composición” es lo que el artista aporta a la obra, por el contrario, la “construcción” es con lo que tiene que lidiar, la construcción es lo que el mundo obliga a reconocer sobre sí mismo. Estos dos principios al convivir en la misma obra se influyen y contrastan al mismo tiempo, el momento constructivo de la obra deforma la composición, no permite que se realice de la forma más pura que le gustaría presentarse y la composición plantea ciertas exigencias a la construcción. Si representáramos estos dos principios reducidos a su aspecto esencial, veríamos que el arte, se da escuchando solo a uno de ellos, desaparece y se convierte en algo absolutamente diferente. La construcción en el campo de la tecnología, supone la anulación del propósito primordial del arte, el de ofrecer una representación que remite a la realidad, y no a la realidad misma. Una construcción pura, conectando elementos constructivos individuales, nos daría un concepto de función completamente real, pero no nos daría ninguna representación. Por otra parte, la “composición pura” la obra se volvería incomprensible, porque su comprensibilidad está ligada a las correlaciones reales entre las cosas. Delimitar estos principios es muy fácil, pero dividirlos no es sencillo porque cada elemento utilizado en el

---

<sup>331</sup> (Florenski, 2012: 309).

arte, la línea, el pigmento, el color, la forma u otra, dada visualmente o táctilmente, etc., ya está ligado a la experiencia real, a lo que conocemos en nuestra vida individual y social.

*<<El espacio de la construcción se da a través de la conexión real de ciertos elementos diseñados por nosotros. El espacio de la composición se da a través del vínculo entre los elementos representados (...) se puede decir que el espacio de la construcción se esfuerza por encerrarse en aquellas cosas a través de las cuales se establece una determinada conexión, es decir, se esfuerza por encarnarse en cosas que ocurren en determinadas relaciones funcionales. Por el contrario, el espacio de la composición no es prisionero de las cosas, en este sentido es mucho más libre>>.<sup>332</sup>*

### **El proto-elemento compositivo: el ser humano.**

De las innumerables correlaciones, los intervalos reales, elegimos aquellos que nos son subjetivamente más comprensibles y que objetivamente resultan más válidos. Podemos comprender que solo ciertas correlaciones se perciben como un todo orgánico, así como ciertas cosas tienen cierto matiz emocional, que se construyen en ellos la armonía, de un desarrollo de un cierto aspecto de la realidad, da un cierto proto-elemento compositivo: el sujeto principal de la representación el ser humano.

Cuando se representa una persona sus ángulos fundamentales son: el ángulo frontal desde el rostro, por el otro los hombros; sus dos perfiles, el izquierdo y el derecho, y luego las tres poses intermedias: dos cuartos, tres cuartos y un cuarto.

*<<El rostro y la visión frontal producen siempre una impresión de tranquilidad, de introspección, de plenitud interior, de cierre dentro de los propios límites, con todas las fuerzas dirigidas hacia el interior hacia uno mismo. El rostro o figura dado de frente, representa el espacio de un determinado mundo interior, es decir, un momento contemplativo, intelectual, en el que todo lo externo se da por medio del*

---

<sup>332</sup> (Florenski, 2012: 311).

*significado interior. Aquí no puede haber movimiento de la voluntad, no debe haberlo, porque un movimiento de la voluntad tiende hacia algo, mientras que en la imagen frontal no hay incisividad de la que surgiría la acción. Por su puesto, este tipo de movimiento se puede realizar con las manos, pero probablemente contradiga el propósito principal... se puede decir que en la imagen frontal el rostro no tiene relación con ningún otro rostro>>.*<sup>333</sup>

El perfil tiene exactamente lo contrario, es necesariamente funcional, desde la incisividad del perfil la acción la dirige hacia el exterior, tiene un carácter volitivo-activo que implica una acción, y pasivo-volitivo cuando en su forma activa la recibe es decir cuando dice si a otra acción. Aquí es donde de acuerdo a Pavel Florenski se encuentra el ángulo de tres cuartos, correspondiente a la “caracterización emocional de una persona” es decir transmite el momento del sentimiento.

En cuanto la posición de espalda, es la visión de una persona, se presenta en forma absolutamente contraria a la frontalidad absoluta, en modo en el cual es imaginada como objeto, y también se ve como aparece, mientras el que está enfrente juzga todo. Aquí se encuentra la dificultad de distinguir entre el momento constructivo del compositivo.

En el momento compositivo de la visión frontal no da una línea simétrica e internamente equilibrada, nos lleva más allá de los límites del espacio definida por ella, es tranquila, sirve como centro, eje de todo el espacio de la obra. En cuanto a la línea del perfil no está equilibrada con los puntos de su diseño, nos atrae hacia ese espacio exterior.

La construcción se ubica en la propia estructura de la cara. La visión frontal nos muestra principalmente los órganos que representan y expresan el intelecto y el estado contemplativo, los ojos, la boca y la frente. En el perfil, por el contrario, la nariz y el mentón se presentan de una manera particular fuerte, que por sus propias características son la expresión lógica de nuestro principio volitivo, de nuestra relación con el mundo.

---

<sup>333</sup> (Florenski, 2012: 313).

El objeto principal de la representación, en el hombre, los principios constructivos y compositivos están entrelazados que no podemos distinguir en base a cuál de los dos principios debemos representar un lugar determinado en lugar de otro. Pero en la figura humana la composición ya prefigura la dirección fundamental de la obra.

*<<Me gustaría observar un aspecto sobre el icono. Un Santo no puede ser representado de perfil, porque el perfil es una relación con el mundo, mientras que en la santidad queremos mostrar la consecución de un propósito interior y su autonomía interior. ¿en los iconos no existen los perfiles? Existen, pero se convierten en no-perfiles. En los siglos XIV-XV, si bien existe, en general, una excepcional definición y elasticidad de la línea, las líneas del perfil se hacen débiles. Como en el icono de san Jorge (...)>>. <sup>334</sup>*

#### **El tiempo la Cuarta coordenada del espacio: la representación espacio temporal.**

Sobre la cuarta coordenada del espacio es el tiempo (las otras tres son la altura, la anchura y la profundidad) vinculada a la estructura de la composición. En el espacio la distancia entre dos puntos en la misma dirección puede no ser siempre la misma; sin embargo, en el tiempo para la misma dirección, la distancia puede tomar en una dirección y viceversa, en la dirección opuesta. En el espacio la dirección no tiene dirección, es absolutamente indiferente; se puede llevar de un extremo al otro o viceversa. En el Tiempo, por el contrario, solo es posible una sola dirección es imposible la dirección opuesta “viceversa”. Para Pavel Florenski el espacio y el tiempo están en completa oposición.

*<<El espacio es característico en la conciencia común solo por el hecho de que, aunque hay una dirección, no hay dirección, mientras el tiempo se distingue por el hecho de que solo una dirección es posible en él, y la otra no solo no es tan válida sino simplemente no existe. El tiempo siempre fluye en una dirección que tiene un único sentido y, en un significado preciso e substancial, es irreversible. Esta es la*

---

<sup>334</sup> (Florenski, 2012: 315).

*opinión común sobre el tiempo y sobre el espacio. Ahora intentaré demostrar que esta opinión es incorrecta>>.<sup>335</sup>*

Aclaremos que se habla del espacio real, no del espacio de la geometría euclidiana, la dirección del espacio tiene un sentido donde se dirige. Desde el punto de vista de nuestra sensación directa no es lo mismo sino nos movemos de derecha a izquierda o viceversa, si subimos o bajamos, en nuestra conciencia cada dirección del espacio tiene un sentido dirigido bien definido. La común idea del tiempo como aquello que fluye en una dirección es absolutamente “irreversible”, en el caso del tiempo de “nuestras emociones” y no de lo físico donde esta interpretación resulta incorrecta. Podemos hacer retroceder el tiempo en una obra de arte estructurada orgánicamente.

Aunque en el tiempo físico el proceso cognitivo de una pintura o un dibujo se revela mediante la superposición sucesiva de partes individuales, el todo debe estar necesariamente presente en la conciencia, al menos en la sensación vaga del artista.

*<<Incluso en el análisis más superficial del tiempo y del espacio nos obliga a cuestionar la corrección de esta división, ya que, en los sueños, por ejemplo, el tiempo a veces corre hacia atrás, de propósito a las causas y no al revés. En este caso, nos es indiferente en qué relación está el tiempo de nuestras emociones con el tiempo del mundo físico. Es muy posible que el tiempo físico tiene características y que otro tiempo tiene otras que volveremos encontrar en la obra de arte>>.<sup>336</sup>*

El tiempo siempre está presente en el modelo de realidad que nos construimos, constituye una cierta profundidad de la realidad. El tiempo constituye la cuarta coordenada de la realidad; nuestra estructura psíquica se adapta necesariamente al tiempo, por tanto, es imposible distanciar completamente el tiempo de la percepción del mundo. Cada percepción lleva un tiempo determinado, cualquier forma de percepción del mundo contiene necesariamente un cierto tiempo en sí mismo porque está vinculado a procesos físicos que

---

<sup>335</sup> (Florenski, 2012: 217).

<sup>336</sup> (Florenski, 2012: 318).

ocurren a lo largo del tiempo porque las medidas de cualquier género dependen de señales. Estas señales tienen una velocidad finita, y no infinita, porque el tiempo entra en el resultado de nuestras mediciones, nuestros movimientos no pueden dejar de reflejarse en sus resultados. Para medir el tiempo nos servimos de los obstáculos que se obtienen de procesos espaciales. La medición del tiempo está sujeta a eventos espaciales.

*<< ¿Qué significa tener un año? Significa que hemos contado ciertos eventos, el evento del medio día, por ejemplo, por 365 veces. ¿Qué significa que ha pasado un cierto número de segundos? Significa que hemos contado con la esfera del reloj un cierto número de giros>>.<sup>337</sup>*

Afirmamos que, si ciertos eventos son idénticos en relación con el espacio, también son idénticos en relación con el tiempo. Si tenemos intervalos iguales en relación con el espacio, en consecuencia, también los tenemos en relación con el tiempo. Esto solo podría contrarrestarse de una manera, apelando a nuestros sentimientos internos.

*<<Se podría decir que un segundo en un punto y en el otro del cuadrante son idénticos, para nuestra conciencia nos sugiere inmediatamente que no es así (...) Mientras dormía, el arcángel Miguel se le apareció a Mahoma y Mahoma dejó en un estado de inconciencia un tazón de leche; él había estado en el paraíso, pero la leche acababa de derramarse y, por tanto, había pasado un corto periodo de tiempo>>.<sup>338</sup>*

Las experiencias diarias muestran que no hay un tiempo único, por tanto, el tiempo se basa en ciertos eventos psicofisiológicos o físicos concretos que tienen un carácter espacial. El tiempo no existe de manera independiente, al igual no hay un espacio separado del tiempo. Solo hay una realidad, que es una realidad espacio-temporal, y no hay dos realidades, dos mundos, temporal y espacial. Las diversas direcciones del mundo de la realidad en cuatro dimensiones, la cuatrimensionalidad, poseen un diverso grado de expresividad y de

---

<sup>337</sup> (Florenski, 2012: 322).

<sup>338</sup> (Florenski, 2012: 222).

integridad. El tiempo expresa esta propiedad en modo claro, la sigue la vertical, luego hay otras dos direcciones, hacia delante y hacia atrás, de izquierda a derecha (y viceversa), que aún no tiene una dirección claramente expresada. Por cada una de las cuatro coordenadas, cada realidad tiene un significado diferente en nuestra percepción. Estos no se excluyen, pero tampoco se confunden. Hemos examinado hasta ahora un mundo formado por fuerzas estáticas que interactúan en ausencia del tiempo. No necesitamos conocer en su totalidad sino solo lo que esta infinitamente cercano en el tiempo a ese momento.

*<<Es claro que, si la tarea del arte es organizar el espacio, entonces el espacio debe entenderse como espacio-tiempo. Si la tarea del arte es representar, no podemos hablar de una representación espacial del mundo sino de una representación espacio-temporal del mundo. El mundo estático es una abstracción y una ficción>>. <sup>339</sup>*

### **El movimiento cinemático, entre la coordenada espacial y temporal, compositiva y constructiva.**

Tenemos ahora que analizar el concepto de movimiento y como se obtiene la organización del espacio según la cuarta coordenada, es decir la representación del tiempo. Si tomamos una coordenada temporal sus significados lógicos corresponden a los significados lógicos de una coordenada espacial, cuando hay un cambio entre ellas entonces hablamos de movimiento, de desplazamiento. Es una determinada característica del espacio, que al inicio está en un cierto espacio y luego se convierte en otro espacio. La masa es un cierto parámetro, una cierta propiedad del espacio. Lo que llamamos cuerpo físico no es importante, es puramente convencional.

Existen dos términos que se esfuerzan por distinguir estos dos movimientos “Kinesis” es un movimiento de masas, de masas mecánicas que poseen inercia; y “Kinema” es un movimiento abstracto. El arte figurativo no es capaz de hacer pesados los movimientos de masas y, es su tarea crear trucos moviendo masas, su representación tendrá un carácter

---

<sup>339</sup> (Florenski, 2012: 325).

“cinemático”; es decir el artista crea movimientos de signos, que dan la impresión de movimiento.

El movimiento de los cuerpos físicos, en nuestra percepción durante el proceso de dibujar cualquier realidad se mueve infaliblemente, el movimiento puede ser grande o pequeño, desplazamiento de posición, cambio de forma, de iluminación. Sin mencionar que nosotros mismos cambiamos, nos cansamos, por ejemplo, con el cansancio se da la percepción de otra manera: cambiar la sensibilidad a diferentes colores, cambiar el grado de diferenciación de los puntos, etc. Además de que según el tipo de visión como que miramos al objeto cambia su apariencia sustancialmente.

*<<En consecuencia, en el proceso de percepción, tanto el objeto como nuestro enfoque están cambiando constantemente. Y, por tanto, no hay posibilidad de captar una realidad estática, la realidad que existió en un momento dado>>.<sup>340</sup>*

Nuestra facultad visiva opera con dos ojos, los cuales no son idénticos, ven en modo diverso por la razón de que tienen dos puntos de vista diferentes. Estos muestran cosas diferentes y cuanto más distancia está a un objeto, más diferencian entre sí. Considerando la cabeza como esfera un ojo suma un 33% de la superficie. Al no ver con los dos ojos al mismo tiempo, sino en secuencia, se produce un cambio el objeto salta frente a nuestros ojos. El artista no solo se abstiene de moverse, intenta mirar hacia los lados y también introduce su propio movimiento en el objeto examinado. Siempre que vemos algo delineado con gran riqueza y variedad, es una indicación confiable de que ha habido mucho movimiento alrededor de este objeto. El ojo se mueve sobre el objeto estudiado.

*<<Uno de nuestros argumentos era la perspectiva, pero ve ahora que no puede haber una discusión seria sobre la perspectiva como método artístico. Que es una interesante teoría matemática, puede que lo sea; que es un método convencional de dibujo técnico, puede darse; pero no se puede hablar de ella como una representación artística, como una representación del mundo y el espacio, como*

---

<sup>340</sup> (Florenski, 2012: 328).

*podemos percibirlos en la experiencia real. Puede ser que sea útil en proyectos arquitectónicos, en el diseño de máquinas (...), pero representar el mundo en su percepción inmediata no es nada bueno (...) la representación en perspectiva presupone una visión monocular, y dos puntos de vista constituyen imperdonable contra la perspectiva>>.<sup>341</sup>*

Cualquier movimiento de nuestro cuerpo, ojo, cabeza, conduce a desviaciones sustanciales de las convenciones de la visión en perspectiva. El modo en que se comunica el movimiento en la obra de arte, es en secuencia de los toques artísticos de una cosa o de los movimientos en torno a ella, una secuencia de los estados de ánimo y de los estados de la cosa se imprimen a través de una descomposición. Pero los elementos no se suponen entre sí, sino que están dispuestos en un orden definido, para permitir al espectador orientarse en la multiplicidad de elementos individuales según el orden en que se han dispuesto para reproducir una emoción particular y obtener la impresión del movimiento. En qué orden se colocan estos elementos, será de acuerdo a la conexión con la estructura básica de la obra única: idea básica de la obra, el esquema fundamental, composición, y sus elementos constructivos son la clave de este orden. La secuencia temporal de los elementos se determina esencialmente a través de un principio compositivo y uno constructivo. Así surgirá el movimiento.

### **El icono bizantino y la geometría euclidiana.**

Ante los conceptos geométricos aplicados a la obra de arte puro, de acuerdo a Pavel Florenski, podemos insertar la obra de arte bizantina para comenzar a comprender lo más objetivamente los aspectos artísticos del icono bizantino, así como su importancia: la composición y estructura, el aspecto simbólico con las percepciones sensoriales y psíquicas que se concentran en la forma artística resumida en la superficie de la obra de arte captadas por el tacto y la vista. Podemos afirmar con certeza que en el icono bizantino no aplica la geometría euclidiana; la cornisa en un icono abre nuestra percepción sensible a la percepción psíquica del mundo celeste, por esa razón Pavel Florenski dice del icono que es una “ventana”

---

<sup>341</sup> (Florenski, 2012: 329).

a lo celeste, fundamentando el aspecto teológico del icono con el espacio físico y geométrico. En las líneas se inserta el factor psicológico que convierte la obra en un nuevo espacio que contiene el tiempo porque se construye no como una ilusión sino una interpretación de la realidad “la realidad celeste”. Por esta razón el espacio artístico tiene una doble naturaleza: sensaciones musculares táctiles y las sensaciones visuales, que se aplican en el primer elemento que es la composición, de la obra artística y del icono bizantino; Florenski dice que “es algo que representa y al mismo tiempo algo representado”, esto fundamentara el concepto teológico de “presencia” en el representado por la “ semejanza” en el icono bizantino. El segundo elemento del espacio artístico es la “construcción”, la unidad de aquellas cosas representadas en la obra de arte de acuerdo a la realidad que se dirigen, lo que el icono nos transporta fuera de sus propias fronteras “la realidad celeste fuera del mundo terrenal” que lo vemos en la ventana del icono y se encarna en el ser humano. Por eso el ser humano es el “Proto-elemento compositivo” el sujeto principal de la representación, es imagen y la semejanza del Verbo Encarnado. En el espacio temporal el tiempo no solo toma una dirección en el espacio, sino que se basa en eventos psicofisiológicos, aquí es donde en la obra de arte y en el icono bizantino artísticamente se puede invertir el tiempo, es el tiempo de nuestras emociones, como son los sueños donde el tiempo corre hacia atrás, y este es propio de la perspectiva, no geométrica, sino invertida que se encuentra en la estética de la obra bizantina, especialmente en los iconos bizantinos, que se abren hacia un movimiento interior el de la plenitud interior, presentan a una persona que ha alcanzado la plenitud del misterio de Cristo como afirmara Mons. Nin. Por esta razón en los iconos bizantinos de Cristo, María y los santos, sentimos la mirada sobre nosotros, sobre nuestra alma, porque nos convertimos en objeto de contemplación de la persona representada, que nos mira desde el mundo celeste, lleno de luz y carente de sombras. Estos referentes artísticos de la composición y estructura en la obra artística es la que fundamenta a los iconos bizantinos.

#### 1.4.2 La expresión, técnica y estilo de la estética bizantina: entre el arte de la Baja Antigüedad y Alta Edad Media.

En este último apartado, para ir cerrando este primer capítulo, consideramos de vital importancia entender el origen de la representación estética del arte bizantino, desde sus

orígenes y como se lograron fusionar en la obra del artista griego bizantino. Recordemos que en nuestro trabajo de investigación será en base a la tradición griega bizantina, dejaremos de lado la tradición latina. Por eso consideramos necesario acudir a la obra del profesor André Grabar (1896-1990) quien estuvo al frente de la escuela francesa de estudios bizantinos, profesor del Colegio Francés por veinte años, titular de la cátedra de arqueología Paleocristiana y Bizantina. Hemos recurrido a su obra en español “Los orígenes de la estética medieval” de la editorial Siruela publicada en el año 2007 y también hemos consultado su obra de más reciente edición italiana “Le origini dell’estetica medievale” de la editorial Jaca Book del año 2021, así como su obra en español “Las vías de la creación en la iconografía cristiana” de la editorial Alianza del año 2008. Pensamos que sus investigaciones son las más indicada para ayudarnos a entender, en este trabajo de investigación, los orígenes de la representación estética y el estilo del icono bizantino.

André Grabar reflexiona que es importante situar toda imagen en dos ángulos, en su contexto histórico y en su contenido intelectual, el estudio de la iconografía tiene como finalidad “describir” y “explicar” las imágenes, teniendo como fundamentos los textos de la Sagrada Escritura, la liturgia, los sermones y los tratados teológicos. Andre Grabar afirma que para captar el sentido real de las imágenes se deben considerar en la época más próxima al momento en que estas aparecen por primera vez, percibir su “novedad” a partir del modelo que emana. Es decir, el hecho iconográfico en su incorporación a lo que “precede” y poder medir en el nuevo hecho el “vector iconográfico” del sentido modificado de la imagen, el rasgo introducido en una imagen anterior que le otorga un nuevo sentido a lo ya existente en la imagen, porque hay un rasgo de la época presente que le otorga una nueva significación complementaria. Este método desmonta los hechos iconográficos consagrados para observar el mecanismo general de la creación en materia de iconografía.

En la antigüedad sitúa los principios de la iconografía cristiana, donde las imágenes del cristianismo han surgido de modelos accesibles, André Grabar les llama “laicos” o “paganos”. En cambio, en la edad media (s.V-XV) se ha llevado a cabo con la adaptación de nuevos temas de motivos del más antiguo arte cristiano. Grabar habla de “imágenes

narrativas”, que se inspiran en relatos inmutables de la Biblia y de los Evangelios o determinadas vidas de santos, que resultan “escasamente” instructivas:

*<<Las diversas versiones de un mismo tema que aparecen en este caso, reflejan generalmente las divergencias de ciertos textos (por ejemplo, las diversas versiones del mismo acontecimiento en los cuatro evangelistas) y no una intervención creadora del ejecutante, el cual se limita a repetir fórmulas que, sin ser completamente inmutables, se remontan todas a modelos antiguos. La creación solo aparece cuando se trata de imitar la realidad ambiente o cuanto hay una tendencia general en favor del realismo (...) se trata de preocupaciones ajenas al contenido intelectual de las imágenes y (...) a su valor semiótico>>.<sup>342</sup>*

André Grabar considera que hasta las obras del final de la Edad Media (baja edad media s. XIV-XV) constituyen un aspecto de la “tradición cristiana colectiva”, no al arbitrio y talento individuales como en el sentido de “obra de arte” en el modernismo como ha citado ya Pavel Florenski. La iconografía en este periodo es el “lenguaje visual” equivalente a un “lenguaje verbal”. En la antigüedad y en los orígenes de la iconografía cristiana la sociedad recurría a imágenes sustentadas en la vida pública o cotidiana (modelos laicos) y en las religiones del paganismo (modelos paganos). Por lo cual el cristianismo como el judaísmo de la época, crearon una iconografía:

*<< (...) aplicaron imágenes familiares a todo cristiano, para acabar inventando otras destinadas a expresar el pensamiento cristiano>>.<sup>343</sup>*

Según André Grabar en la formación de la iconografía Medieval, distinta de la Antigüedad (s. VIII a.C.- s. IV d.C.), los imagineros retoman la herencia iconográfica reutilizando las figuraciones creadas en la Antigüedad. El saber donde, cuando y porque una imagen se creó, nos conduce a aprender una mejor “significación religiosa” que haya podido revestir para sus creadores. Por eso es importante ir a la historia desde el principio cuando aparecieron las

---

<sup>342</sup> (Grabar, 2008: 11).

<sup>343</sup>(Grabar, 2008:11).

primeras imágenes “importadas por el cristianismo”, así la “función religiosa” o “significación religiosa” es característica de la primera iconografía cristiana.

*<<En esta época, ninguna consideración ajena a su religión habría podido inspirar la utilización de la iconografía a un cristiano, que veía en las imágenes una transposición en pintura o escultura de una verdad cristiana o de un acto de piedad personal inspirado por esta religión. Ni las leyes del imperio pagano, ni las costumbres cristianas, apenas esbozadas, podrían justificar un recurso a la imagen sin contenido religioso>>. <sup>344</sup>*

### **La forma artística y el contenido religioso de las imágenes cristianas iniciales.**

Los primeros iconógrafos cristianos trabajaban por motivos religiosos, por su cuenta y riesgo, ya que en las primeras generaciones de cristianos celebraban su culto sin recurrir a las imágenes; las prácticas idolátricas que recurrían a la pintura y escultura, impidieron servirse del arte. Bajo la influencia de adeptos de “otras religiones” la iconografía llegó a utilizarse, entre estas otras religiones estaban el “paganismo grecolatino”, judíos y otras religiones dentro del Imperio Romano. André Grabar compara estas representaciones surgidas de otros medios religiosos, para comprender la “forma” (artística), el “contenido religioso” y “las intenciones” de sus creadores. De aquí surgen dos importantes digresiones:

*<<La primera, dedicada a las imágenes cristianas iniciales, (...) concisas y limitadas a lo estrictamente esencial (...) imágenes esquemáticas, o imágenes-signo (...) La segunda (...) intenta determinar los motivos de quienes utilizaron ciertas imágenes en el terreno específico del arte funerario, colocándolas sobre las paredes de las catacumbas cristianas y en los sarcófagos (...) es su mayor parte (...) representaban la salvación o rescate de un fiel al que Dios ha salvado del peligro de muerte, aunque en ciertos casos recuerden los méritos cristianos del difunto, su*

---

<sup>344</sup> (Grabar, 2008: 15).

*bautismo o su comunión, que le han abierto la vía de la salvación de ultratumba (...)>>.<sup>345</sup>*

Había una intención religiosa de los autores cristianos y de los autores de figuraciones paganas que representaban evidentes analogías psicológicas.

Respecto a la Edad Media hubo cierta influencia del “arte oficial romano” sobre el joven arte cristiano en los comienzos, la iconografía cristiana recibió un impulso poderoso de las imágenes del “ciclo gubernamental” que representan el poder político, militar y judicial, del emperador y de los agentes del imperio romano, entre ellas además André Grabar cita la iconografía semi-decorativa, semi-simbólica que florecían en las villas de los grandes latifundistas.

El arte bizantino es el arte de los griegos que comprendió entre el s. IV-XV (330-1453) la historia política explica el nombre de bizantino, y el foco principal de este arte estuvo en Bizancio, una ciudad colonial que no llegó a ser importante hasta que fue ascendida a capital del imperio Romano por un soberano romano, que le dio el nombre de Constantinopla. El reinado de los emperadores iconoclastas (726-843) dio una nueva orientación al arte bizantino, irradió en sus fronteras, pero penetró en países no bizantinos como de Levante, en Italia en Ravena y Sicilia, que fueron bizantinas hasta antes de las invasiones árabes y lombardas del s. VII y, en las antiguas provincias del imperio en países de Europa oriental evangelizada por misiones griegas enviadas por Bizancio:

*<< (...) el arte bizantino debe a Constantinopla la superioridad técnica – universalmente reconocida- de muchas de sus obras y la permanencia a través de los siglos de muchos aspectos del gusto y los procedimientos bizantinos. El resultado fue una cierta unidad de expresión que hace que las obras bizantinas más variadas se asemejen una a otras, cosa que no se puede observar en ningún otro lugar en la misma época. El lenguaje artístico de Bizancio es mucho más sabio que el que*

---

<sup>345</sup> (Grabar, 2008: 16).

*se cultiva en otros lugares, y es la actividad, transmitida de generación a generación, de los técnicos y eruditos de Constantinopla a la que se lo debe>>.*<sup>346</sup>

Grabar afirma que el arte bizantino pertenece a la vez a la Antigüedad y a la edad Media, escapa a la clasificación habitual que según el arte antiguo y el arte medieval son distintos. Este lenguaje prolonga el de la baja antigüedad (s.III-VIII llegada del islam a Europa), no excluyendo modificaciones o innovaciones (del cambio de los tiempos), pero en el fondo permanecían las formas (artísticas) y los procedimientos (técnicos):

*<< (...) la figura humana cubierta con drapeados; el juego de poses y movimientos que explican un acontecimiento o un sentimiento; retratos de individuos; sucesos de la vida pública presente o pasada, es decir, evocación de la historia, y dentro de ella de la historia providencial según las Sagradas Escrituras cristianas; visión de Dios y presencia de la gracia>>.*<sup>347</sup>

---

<sup>346</sup> (Grabar, 2007: 18).

<sup>347</sup> (Grabar, 2007: 21).



*Ilustración 28 Virgen Orante, icono en relieve , Nuestra señora de las isla de Constantinopla s. XIII.*

Fuente: (Grabar, 2021: 17).

### **La técnica de la pintura bizantina: civilización grecolatina y nuevas interpretaciones del arte clásico.**

Para alcanzar lo sublime se requería de un nivel elevado de cultura general y de formación técnica. Los bizantinos tomaron como ciencia inicial el arte de los últimos siglos de la Antigüedad, como la técnica de la pintura bizantina: juego de los gestos, modelo de drapeado, fórmulas de los paisajes arquitectónicos, el arte grave y solemne, majestuoso y noble, las bellas figuraciones “teofanías” de las visiones de Dios, etc. El arte bizantino mantuvo con vida hasta el final de la Edad Media (s. XIV-XV) la aportación de la tradición multiforme de la baja antigüedad (s.III-VIII), de manera natural sin renegar de su aportación. Como ejemplo André Grabar cita la “Deesis” que representa la imagen de santos en oración guiados por la Virgen y san Juan bautista; retratos de santos como filósofos o como generales romanos, o las imágenes inspiradas en la majestad de los emperadores. Algunas de estas adaptaciones a una estética de siglos anteriores es un fenómeno propio del arte bizantino, nunca se apartó de

los procedimientos técnicos del arte de fines de la Antigüedad (s. III-VIII) para acercarse a obras originales.

*<<Lo nuevo -lo que no estaba en la Antigüedad y que es contemporáneo de las obras bizantinas- se manifiesta aquí de dos maneras: a través de los temas que no se conocían antes y a través de una interpretación inédita de las formas clásicas>>.*<sup>348</sup>

Las formas nuevas se constatan en los países herederos de la civilización grecolatina, del s. I en Siria, o el s. III en Asia Menor, África, Italia y todo Occidente se encuentran “representaciones” de seres y cosas como estamos acostumbrados a verlos; y por otra parte representaciones de las cuales la experiencia nos ofrece equivalentes. Son personajes o cosas instalados en un mundo de dos dimensiones

*<< (...) figuras humanas y cosas sin peso ni sombra y evocaciones en las que habituales relaciones de tamaño entre los objetos y los seres representados no parecen existir ya>>.*<sup>349</sup>

La primera manera, los seres y cosas que estamos acostumbrados a ver, se ajustan a las convenciones griegas antiguas, el arte bizantino las “perpetua” en numerosas obras; la otra manera, con infinitas variantes, es frecuente en las artes medievales se remonta a las interpretaciones nuevas del arte clásico. Es un lenguaje artístico nuevo que se forma paso a paso empezando por las provincias y los países de la periferia del imperio, que tendrá su mayor éxito en la Alta Edad Media (s. V-X). En las obras foto bizantinas, “los temas como las formas” se apartan del “repertorio clásico”, es donde se ve que la Antigüedad ha sido superada, y que están actuando otros hombres, otras ideas y conocimientos; este procedimiento según Grabar se manifiesta de forma discreta, “los temas y formas” de una

---

<sup>348</sup> (Grabar, 2007: 24).

<sup>349</sup> (Grabar, 2007: 24).

imagen podían seguir siendo más conformes a la tradición clásica, sin excluir la intervención del artista bizantino en lo que era el uso antiguo.

Esta infidelidad parcial al canon clásico, de acuerdo a André Grabar, se puede atribuir a las “incoherencias” de las nuevas interpretaciones del canon clásico a la inexperiencia de los intérpretes; la rápida expansión y la democratización del arte a fines de la Antigüedad. Una segunda explicación es que estas interpretaciones llevarían la marca de las artes de oriente próximo, las provincias orientales del imperio Mesopotamia, Siria y Egipto, donde se habría producido esta contaminación; desde aquí llegaría esta manera “no clásica” de representar los seres y las cosas a Bizancio. Este nuevo estilo sirvió a los artistas para interpretar asuntos que el arte antiguo había ignorado. Al fin de la Antigüedad algunos paganos, cristianos después, habían admitido la posibilidad y necesidad de un género de imágenes que era preciso mirarla “con los ojos del espíritu”, porque mostraban lo invisible:

*<< (...) desde Plotino, que la visión “fenoménica” que la imagen habitual ofrece a nuestros ojos corporales podía cumplir en ocasiones una función más elevada, pues, a través de ella, el espectador avisado podía contemplar la realidad “numénica”, la única que es (al no ser el resto más que apariencia), dicho de otro modo, el Nous neoplatónico, o Dios y el mundo inteligible que lo rodea>>.<sup>350</sup>*

### **Los temas inteligibles ante la estética clásica: desmaterialización y teofanía.**

Estos temas inteligibles que aparecen en el escenario contribuyen a hacer retroceder la estética clásica al final de la Antigüedad en Bizancio: hacer ver lo invisible, mostrar que tal imagen representa lo invisible contraria a otra que evoca solo lo material; para guiar al espectador se inventaron algunos signos especiales, por ejemplo, el disco de Luz que enmarca las visiones teofánicas. Redujo los puntos de contacto entre la figuración y la naturaleza material hacia lo suprasensible: desapareció el volumen, el espacio, el peso, la habitualidad de movimientos, de formas y de colores; la “desmaterialización” para que la figura se ajustara más a la evocación de lo inteligible. Esta desmaterialización apartaba la imagen tradicional

---

<sup>350</sup> (Grabar, 2007: 25).

del arte clásico corriente. El arte de la baja antigüedad, y después el arte bizantino deben sus peculiaridades a unas creaciones iconográficas y estilísticas que responden a la voluntad de abrir los ojos del espíritu del espectador hacia lo suprasensible:

*<< (...) la noción de la obra de arte que permite contemplar lo divino, de otro modo invisible, ha contribuido probablemente a concentrar el programa iconográfico bizantino en los temas teofánicos, tan útiles como admirables, y excluir –o casi- los temas infernales y diabólicos>>.<sup>351</sup>*

André Grabar afirma que el arte bizantino no es gesticulante, al miedo o a la risa, es serio y hostil a toda manifestación ruidosa y desordenada de una pasión o de un sentimiento violento, se reserva a una firmeza que constituye su grandeza. Solo en el s. XII osarán recordar los gestos de ternura o de duelo de María ante Jesús, traducen por la mímica sentimientos personales, ya de santos o de simples mortales, o bien movimientos u objetos que definan una acción dramática. Antes del final de la edad media tiene como primera función reflejar exactamente la realidad material que lo rodea: la arquitectura de las viviendas, murallas de ciudades, muebles, vasijas o armas de la época, etc.

*<< (...) en Europa Occidental sucederá otra cosa a partir del Renacimiento, Bizancio se mantuvo naturalmente fiel a su tiempo y cultivó un arte cuyas funciones y cuyo programa había sido fijado por la costumbre>>.<sup>352</sup>*

En la iglesia y la devoción popular se mantuvo firme en programas artísticos, la obra bizantina es caracterizada por el gran desarrollo de las imágenes sacras: imágenes de Cristo, de los santos, de acontecimientos esenciales de la historia sagrada, a partir del s. VI y hacia su final el arte cristiano alcanza una extensión extraordinaria, y el icono portátil, se difunde en las casas particulares.

---

<sup>351</sup> (Grabar, 2007: 26).

<sup>352</sup> (Grabar, 2007: 27).

### **Triunfo de la ortodoxia (843): la liturgia como expresión armoniosa de la imagen en un único plano.**

La iconoclasia detuvo este impulso en los s. VIII-IX, pero se renovó después de la victoria de la ortodoxia (843). La “liturgia” inspira a los artistas, se fijaron formas arquitectónicas de un edificio de culto normal, estableciendo formulas precisas para las decoraciones iconográficas del interior de cada iglesia, entre el s. X-XV hay despliegue de conjuntos de mosaicos que en su conjunto plasman el reino de Dios:

*<< (...) que tiene como Estado la iglesia-microcosmos y por súbditos del Cristo-Pantocrátor a la comunidad de los santos>>.<sup>353</sup>*

Los textos de san Gregorio Niceno, del Areopagita o de Máximo el confesor, de san Simeón el nuevo teólogo y de los defensores entre los iconoclastas, determinan definiciones de lo inteligible tales como: la “inmutabilidad”, la “uniformidad”, la “invariabilidad”, la “simplicidad” que halla su equivalente en las constantes del arte religioso que perfeccionaron desde los comienzos de la edad media.

Este arte religioso insiste en la unidad de expresión armoniosa de la imagen, cuidadosamente “construida” en todas sus partes y desplegada toda “entera” en un único plano abstracto; es concisa y de una simplicidad casi desnuda, de dibujo depurado y “composición” límpida; impera una “inmovilidad” completa, un equilibrio reposado de “movimientos” lentos y rítmicos.

*<<El arte bizantino de la Edad media logra crear un lenguaje artístico capaz de expresar lo Inteligible (...) Las constantes de este estilo de arte religioso medieval coinciden (...) con los rasgos que (...) revelan las búsquedas favoritas de los artistas admiradores del arte clásico (...) podemos pensar que los bizantinos, como más tarde los artistas italianos de los siglos XV y XVI, habían recurrido a estos principios del arte clásico para conseguir de una manera más plena las formas y su*

---

<sup>353</sup> (Grabar, 2007: 29).

*euritmia, el reservado idealismo del estilo, la belleza y el respeto al cuerpo humano, para que la Encarnación recuperó el insigne honor de ser imagen de Dios>>.<sup>354</sup>*

### **Plotino y la estética bizantina: cinco características.**

André Grabar al citar los orígenes de la estética medieval, recurre al filósofo Plotino (205-270), en su obra “Enéadas”, que es la colección de escritos recopilados y editados por su discípulo Porfirio; Plotino fue alumno de Amonio Saccas y ambos fueron fundadores del Neoplatismo. Plotino hace referencia directa a obras de arte contemporáneas del s. III, en Egipto donde paso su juventud, y después en Italia donde el filósofo pudo observar que este arte vivía del caudal de tradiciones y los modelos legados por la época anterior (no definida por creaciones nuevas como en el tiempo de Platón) pero tenían su punto de partida en la obra de una escuela artística, más antigua, helenística, clásica, incluso arcaica.

*<< (...) el arte del tiempo de Plotino se transforma contantemente y, por así decirlo, en zigzag, sin despegarse nunca de la tradición legada por las grandes épocas del arte griego>>.<sup>355</sup>*

Se destaca de Plotino, la forma de contemplar una obra de arte y su valor filosófico como religioso, atribuida a la visión; y las maneras en que conviene estudiar una obra de arte. Son las formas anti-clásicas medievales:

*<< (...) cuarta Enéada (IV, 3, 11) (...) es siempre fácil atraer al alma universal, pero es particularmente sencillo retenerla, construyendo un objeto dispuesto a sufrir su influencia y recibiendo su participación (...) la representación figurada de una cosa está siempre dispuesta a sufrir la influencia de su modelo, es como un espejo capaz de apresar su apariencia>>.<sup>356</sup>*

---

<sup>354</sup> (Grabar, 2007: 31).

<sup>355</sup> (Grabar, 2007: 34).

<sup>356</sup> (Grabar, 2007: 36).

La imagen “espejo de la cosa representada”, es capaz de captar el alma universal, la esencia espiritual de las cosas e incluso la divinidad el “Nous”. Este Nous, es la Inteligencia o Espíritu, es la única cosa real, que realiza la unión de todas las realidades cósmicas. La obra de arte como espejo es “instrumento” para conocer el Nous, imperfecto pero útil, es la razón de ser de la obra artística.

Esto podía tener repercusiones con el arte figurativo que no tenía otra misión que imitar la apariencia de las cosas de la naturaleza, reduciendo la sensibilidad del artista y del espectador el cual tenía que ser preparado para discernir la lección y ser instruido en la naturaleza física de la visión.

*<< ¿A qué se debe que los objetos alejados parezcan más pequeños y que (...) parezcan estar a un intervalo poco considerable, mientras que los objetos cercanos se ven con su verdadero tamaño y su verdadera distancia? Los objetos ¿Parecen más pequeños porque la luz tiene a reunirse hacia el ojo y ajustarse al tamaño de la pupila? ¿Acaso, cuanto más alejada está la materia visible, más llega al ojo la forma, aislada de la materia? (...) sería preciso entonces que el objeto mismo estuviera cerca del ojo para ser conocido con su verdadero tamaño (...)>>.<sup>357</sup>*

En la física de la visión hay un rasgo común en los colores y formas, ante el tamaño la “disminución” se da en proporción a la degradación (ilusión falsa). Plotino se preocupa por el verdadero tamaño, la verdadera distancia y la “presencia” en la imagen de todos los detalles y colores nítidos (verdaderos) no degradados y determinar la parte “real” que hay en el vacío de la materia.

*<< (...) el verdadero tamaño, la verdadera distancia, solo son reconocibles si todos los detalles están presentes y ninguno de los colores esta degradado; lo cual excluye, a su vez, el escorzo y la perspectiva geométrica y aérea (...) en el ideal (...) toda imagen de un objeto sometida a la contemplación útil debería ser fijada en el*

---

<sup>357</sup> (Grabar, 2007: 37).

*primer plano, y los diversos elementos de una misma imagen alineados uno al lado de otro en este plano único>>.<sup>358</sup>*

Vamos ahora enumerar las características de la estética bizantina, de acuerdo a lo citado por Grabar en Plotino en cinco momentos destacados:

En primer momento Plotino resalta de la estética bizantina la exclusión de la aplicación de la teoría de la perspectiva y de la perspectiva aérea o atmosférica que produce la sensación de profundidad en la obra de arte (propio del arte clásico); no admite la degradación del color, sino todos los detalles de colores nítidos fijada en primer plano, plano único. El arte de la baja antigüedad (s.III-VIII) abandona la buena tradición clásica a favor de las dos direcciones preconizadas, renuncia al grupo de personas y objetos a diferentes distancias y los reúne en “primer plano” el único plano ejecutando con minucioso cuidado hasta los menores detalles: vestiduras, peinados, armas, guarniciones, sustituye los colores difuminados y matizados de las “cosas lejanas” por tonos locales, planos y uniformes para conocer las verdaderas características del objeto figurado.

*<<Plotino nos enseña (...) que la visión “en superficie” nos protege incluso (...) de la percepción de la materia: La profundidad (...) es la materia (...) y es porque la materia es tenebrosa (...) La Luz que ilumina es la forma (...) la inteligencia ve la forma. Viendo la forma en un ser, ella juzga que la profundidad de este ser es una oscuridad situada debajo de la luz; de la misma manera, el ojo luminoso, dirigiendo su mirada a la luz o a los colores, que son especies de luces (...) discierne la existencia del fondo oscuro y material escondido bajo la superficie coloreada (II, 4, 5)>>.<sup>359</sup>*

---

<sup>358</sup> (Grabar, 2007: 38).

<sup>359</sup> (Grabar, 2007: 39).



*Ilustración 29 Mosaico s. VII. Ravena San Apolinar in Clase.*

Fuente: (Grabar, 2007: 60).

Según André Grabar la imagen que trate de reflejar la inteligencia deberá dejar de lado e incluso prohibir la representación de la “profundidad”, de lo “oscuro”, limitarse a la superficie coloreada que se supone iluminada en todas sus partes y desprovista de sombras; la luz es la forma artística. Plotino resalta el intento de plasmar la fórmula luminosa y cromática, imagen del Nous.

El segundo momento es la contemplación inteligible de la apariencia física de los seres y las cosas. Las condiciones que observa Plotino serán las físicas y místicas, afirma que la belleza debe ser contemplada con el “ojo interior” y no con “los ojos del cuerpo” esto lo encuentra en las religiones místicas en las personas que eran iniciadas en el culto esotérico. Los ojos interiores revelan un reflejo de lo inteligible, contemplar la naturaleza e interpretar su apariencia física (de los seres y de las cosas), con los ojos interiores hacen aparecer en ellos lo inteligible. Este fenómeno de la visión, en el que ve con los ojos y alma (sujeto) y el lugar en el que se encuentra el objeto visto donde la luz del ojo va a reproducirlo; para Plotino está en el lugar donde está el objeto, donde se da la impresión.



*Ilustración 30 Teofanía de Abraham, s. V.*

Fuente: (Grabar, 2007: 57).

En tercer momento la Perspectiva convencional se da de dos tipos: la perspectiva “inversa” y la perspectiva “radiante” (la perspectiva normal es familiar al arte helenístico y romano). Al igual que la explicación de Pavel Florenski, en la perspectiva “invertida” el objeto representado o sus partes, se agranda o ensancha a medida que aumenta la distancia con el espectador.



*Ilustración 31 Cristo y los apóstoles, s. V.*

Fuente: (Grabare, 2007: 69).

La perspectiva “radiante” de imágenes extrañas que parecen vistas desde arriba hace converger en un punto central los escorzos de los objetos representados. Sus comienzos, según Grabar, son anteriores a la baja antigüedad en las artes arcaicas de Oriente y utilizada en los dibujos de los niños.

*<< (...) el fenómeno de la visión se produce en el objeto contemplado, el artista atento a los datos de la ciencia concibe su imagen partiendo del objeto figurado y no del punto en el que se encuentra el mismo (...) Establece el aspecto de las cosas tal como se debería representarse desde el lugar en el que se supone que se produce el fenómeno de la visión (...) el artista se incorpora enteramente al objeto principal de su imagen y representara todo lo que le rodea en una especie de panorama, el que observaría a su alrededor si se encontrase confundido con el objeto representado>>.<sup>360</sup>*



*Ilustración 32 Lapidación de san Esteban.*

Fuente: (Grabar, 2021: 87).

En cuarto momento la noción de espacio y volumen, marca los comienzos de una nueva era ante la noción de la tercera dimensión en las obras de la baja antigüedad. Ante la “física mecanicista” normal, se encuentra la “física espiritualista” con sus principios donde las partes

---

<sup>360</sup> (Grabar, 2007: 42).

“no son elementos del todo”, son como producciones del todo. Para la contemplación del “Nous” se le introduce en la materia, la idea del todo es más real que sus partes.

*<<Es lo que afirma Plotino cuando declara que “el mundo deviene transparente al espíritu” (...) Resume de este modo (...) una operación mental que describe en su V Enéada (...) De acuerdo a esta tesis, la visión se realiza por un contacto entre la luz interior del ojo y la luz exterior (...) esta separación entre las dos luces es eliminada, que devienen transparentes la una para la otra y que de esta forma la transparencia de los objetos se torna absoluta: todos los objetos se penetran sin limitarse y sin limitar la luz (V. 8, 4-11)>>.<sup>361</sup>*

Las cosas visibles en los objetos se limitan se estorban recíprocamente, pero esto se elimina y viene la idea del “estado puro”: el movimiento sin parar, el reposo inmutable, la belleza sin mezcla ni fealdad. Según Plotino en la visión hay una “extensión espacial” entre el que ve y el medio en el que reside; el cual se elimina y el medio se absorbe en el ser. De tal forma que “el ser en el medio” es la “visión intelectual”. Así se tiene una visión que ya no abra de distinguir entre las partes (luz y fuente). Para ver hay que perder la conciencia de sí, y para tener conciencia de esta visión, es preciso cesar en cierta manera de ver; es una especie de movimiento alternado de separación y unión en donde nace la conciencia del estado de absorción de nosotros mismos en el todo, fin supremo de una contemplación espiritual. Así para Plotino el arte contiene una sabiduría que “contiene el modelo del mismo que aquél que imita” una sabiduría total (entereza) que, partiendo de una unidad, se descompone en pluralidad. Ofrece un conocimiento inmediato y total, mediante la visión intelectual, que toca lo ininteligible.

Se exigía a la obra de arte, ya no una imitación de la naturaleza material objetiva poniendo el acento en las leyes de la armonía o buscando la apariencia de las cosas tal y como aparecen a la vista; imitando las cosas y seres del mundo sensible de acuerdo a la estética grecorromana

---

<sup>361</sup> (Grabar, 2007: 43).

y las formas del arte antiguo (griego y luego romano). Se le exigía al arte un punto de partida de una experiencia “metafísica”.

*<<El arte objetivo supone un espectador que, al contemplarlo, no deje en ningún momento de tener conciencia de esta visión de sí mismo, como de dos cosas distintas; por el contrario, la visión de Plotino admite una absorción del que contempla en la visión y en el todo (...) que conduce a la contemplación metafísicamente útil>>.<sup>362</sup>*



*Ilustración 33 Detalle: dos guardias.*

Fuente: (Grabar, 2007: 67).

Aunque el volumen, muestra el tamaño del objeto y la distancia que los separa, para Plotino, lo ideal es la “visión transparente” en la que los objetos no son autónomos ni impenetrables, en la que el espacio sea absorbido. La luz atraviesa sin obstáculo los cuerpos sólidos y el espectador ya no discierne los límites que lo separan del objeto contemplado.

De acuerdo a André Grabar a partir del año 270 se dan las primeras manifestaciones de las nuevas tendencias del arte antiguo en su decadencia, en este s. III se afirma la originalidad

---

<sup>362</sup> (Grabar, 2007: 46).

de lo que puede denominar el arte de la Baja Antigüedad. La producción es de los países griegos y latinos, en Levante, Egipto y Siria; las pinturas funerarias egipcias de la época imperial, los relieves y santuarios e hipogeos de Palmira y Dura emplean ya la imagen reducida a un plano único, figuración plana de los personajes y objetos, sin volumen ni peso, las reproducciones minuciosamente exactas de los detalles de ciertos objetos: peinados, trajes, muebles, accesorios, bordados, etc., opuestas al esquematismo geométrico de los personajes o del paisaje, las interpretaciones ornamentales como geométricas de los objetos y seres vivos. Estas ideas preconcebidas serán la novedad de las obras de la baja antigüedad grecolatina.

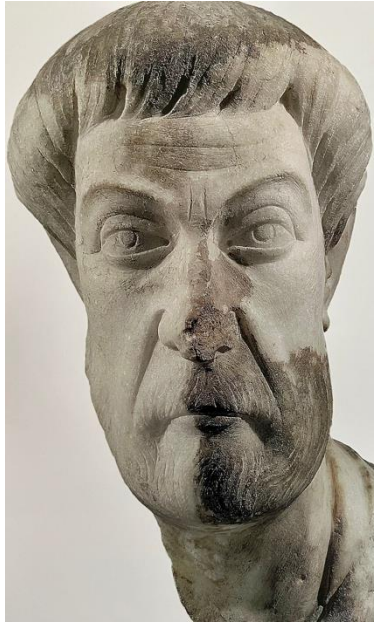
*<<El arte anterior de Mesopotamia y de Egipto parte de allí y, entre los arcaísmos que legó a los artistas levantinos de la época romana, hay que citar el procedimiento importante, aunque raro, de la perspectiva radiante. Pero todos los rasgos originales que las obras tardías, sirias y egipcias, tienen en común con los monumentos grecolatinos de la Baja Antigüedad no se pueden explicar como un renacimiento de tradiciones locales de Oriente Próximo>>.<sup>363</sup>*

En quinto momento la “frontalidad” de los personajes, rasgo esencial y frecuente, no pertenece a ninguna de estas tradiciones, evoca más bien el recuerdo de las figuras frontales del arte arcaico griego; en la época imperial eran frecuentes en las pinturas y relieves sirios, en gran parte egipcios, con finalidad religiosa y funeraria (ejemplo la evocación de dioses los Xoana: esculturas de forma humana y se adaptaba a la forma cilíndrica del tronco del árbol en el que se tallaba, figuraciones arcaicas y rústicas de dioses); en Levante las religiones místicas que favorecían la comunión directa del “myste” con la divinidad durante la contemplación de su imagen cultural o su aparición milagrosa.

---

<sup>363</sup> (Grabar, 2007: 50).

*<<Estas contemplaciones útiles para la salvación, frecuentes y buscadas por cada iniciado en el transcurso de su trayectoria terrenal, debían repetirse, además, en el momento de su ascensión hacia la divinidad, después de la muerte>>.<sup>364</sup>*



*Ilustración 34 Cabeza de un masculino, s. V mármol.*

Fuente: (Grabar, 2007: 60).

En la imagen frontal, se implica a los dos participantes en la contemplación (dioses y fieles), es el arte destinado a los vivos y en la imaginería funeraria; la frontalidad corresponde “a los ojos” de la divinidad y de lo inteligible. El prestigio de la posición frontal hace una fórmula principal del arte de la Baja Antigüedad (s.III-VIII) y de la Alta edad Media (s.V-X). Los orígenes de la posición frontal, según Grabar, están en el arte sirio y egipcio, luego en los países mediterráneos entre los siglos III y IV.

Grabar afirma que Plotino tuvo una experiencia personal con las religiones místicas de su época de Isis-Osiris. Sin embargo, el arte de la Baja antigüedad pudo beber paralelamente de otras fuentes y volverse a las artes arcaicas griegas.

---

<sup>364</sup> (Grabar, 2007: 50).

*<<La nueva estética que saldrá de estas búsquedas acabarán por servir exclusivamente al arte cristiano. Sin embargo, en la época de Plotino, incluso después, podían surgir obras artísticas análogas en medios que se dejaban guiar por doctrinas diferentes>>.<sup>365</sup>*

Ante estos cinco momentos que hemos destacado de las características de la estética medieval podemos comprender de forma más amplia, el sentido de la “estructura” de la representación artística del icono bizantino en sus orígenes.

### **Representación de lo inteligible (s. X-XI): doctrina de los padres griegos en la iconografía y el estilo.**

Ahora André Grabar se centra en la cuestión de cómo representar lo “inteligible” en el arte bizantino de la edad Media, su reflexión se centra en las obras posteriores a la crisis iconoclasta. Subraya dos aspectos destacados, el “iconográfico” (expresar la verdad suprasensible por la representación de ciertos objeto o signos), y el “estilo” (mediante una elección de formas); para los bizantinos lo inteligible escapa a nuestros sentidos imposible que sea objeto de una representación artística.

Grabar reflexiona que ante una enseñanza verbal el oyente toma como guía en su experiencia la palabra del sabio; pero, al contrario, ante una imagen muda, ante los ojos poco expertos no bastan para distinguir la realidad inteligible que se busca. Esta dificultad percibida al final de la Antigüedad se buscó remediar introduciendo en la misma imagen unas indicaciones sobre la manera de cómo debía ser contemplada por el espectador.

*<< (...) añadir signos abstractos o convenidos a la imagen de los objetos materiales, (...) o mostrar signos: discos luminosos para evocar la gloria de la luz suprasensible, círculos o segmentos de círculo para designar el mundo extracósmico, (...) una figura geométrica, un monograma. Pero también (...) sin recurrir a estos símbolos abstractos, restringir lo más posible los puntos de contacto*

---

<sup>365</sup> (Grabar, 2007: 55).

*entre la figuración y la naturaleza material: hacer desaparecer el volumen, el espacio, el peso, la variedad habitual de las formas, de los movimientos, de los colores (...) para crear una visión abstracta de lo Inteligible>>.<sup>366</sup>*



*Ilustración 35 Dos imágenes de Cristo, s. IX Escala Celeste de Juan Climaco.*

Fuente: (Grabar, 2007: 85).

Estos dos métodos nos llevan a lo que se denomina “iconografía y estilo” en este momento los bizantinos se apartaron de la tradición ofrecida por el Arte de la Baja Antigüedad, la iconografía de la antigüedad estaba muy apegada a los tipos paganos. Se intentó ajustar a las doctrinas puramente cristinas, y posterior el “estilo” que intento expresar mediante “formas” caracteres de lo inteligible de Dios y su reino en conformidad con la doctrina de los Padres griegos. Grabar cita algunos ejemplos de la iconografía de la “eternidad de Dios” en la iconografía fundamentada en los padres griegos (a diferencia de la Baja Antigüedad), estos nos ayudan a comprender el sentido novedoso inserto en la obra bizantina después de la crisis de la iconoclasia:

*<<La iconografía bizantina ha tratado de dar una expresión gráfica a estas definiciones: a) permanencia eterna de Dios por encima del Cosmos creado,*

---

<sup>366</sup> (Grabar, 2007: 89).

*incluyendo la ronda de los astros y del tiempo, y b) eternidad de Dios, que es reposo infinito>>.<sup>367</sup>*

De acuerdo a André Grabar esto tiene su base y fundamento en la doctrina de san Basilio (330-379)

*<<Si quieres conocer a Dios (...) sepárate de tu cuerpo y de los sentidos humanos, abandona la tierra, mar y aire, deja las horas y el ritmo de los tiempos ordenados, asciende por encima del éter y de los astros, con toda la belleza, la grandeza y el orden y el esplendor del reposo y del movimiento que rigen las relaciones entre las estrellas, cruza el cielo con el espíritu y, una vez por encima de él, contempla solo con el espíritu de la belleza que allí se encuentra: ejércitos celestes, coros de ángeles, arcángeles (...) elevado sobre todo lo que ha sido creado y apartado de ello tu espíritu, conoce la naturaleza divina, inmóvil, invariable, simple; luz, virtud, grandeza, gloria, bondad, belleza (...) He aquí al Padre, he aquí al Hijo, he aquí al Espíritu Santo...>>.<sup>368</sup>*

---

<sup>367</sup> (Grabar, 2007: 93).

<sup>368</sup> (Grabar, 2007: 93).



*Ilustración 36 Dios por encima del cosmos creado, copia del s. XI de una miniatura del s. VI.*

Fuente: (Grabar, 2007: 93).

Esta iconografía rompe con la tradición de la Baja Antigüedad. El impuso creador de los bizantinos en materia artística se convierte en importante y decisivo para el porvenir en el s. VI-VII situado entre Justiniano I y Justiniano II; la imaginería religiosa se extiende a todos los muros de la iglesia y en los objetos de uso religioso, en Bizancio se crea una imaginería “medio histórica” y “medio religiosa” que hace eco de los acontecimientos políticos del momento; así como la expansión de los iconos y el auge por su arte. Hubo elaboración de sabios sistemas de símbolos aplicados a los edificios cristianos, adoptados por los artistas y la “era de la Gracia” llamada a proporcionar todos los temas de las imágenes cristianas que excluyó casi todo el Antiguo Testamento.

En cuanto al “estilo”, este sufre modificaciones importantes, es invitar al arte a reflejar lo inteligible, distinguir la imagen de lo inteligible de toda visión de la naturaleza material, facilitando la contemplación de la Realidad absoluta. De acuerdo a Adré Grabar esta intervención del estilo era “negativa”:

*<<Esta intervención del estilo era negativa: desechaba el peso, volumen, la tercera dimensión, lo accidental, para ayudar así al espectador a apartarse de lo sensible.*

*Pero es posible imaginar igualmente una actitud positiva: establecer entre las formas de la imagen –composición, dibujo, ritmo, armonías de color- y el tema inteligible que pretende tratar un vínculo positivo directo; “representar” en cierto modo este Inteligible utilizando no ya los medios de la semántica y de la iconografía, sino los del arte propiamente dicho”.*<sup>369</sup>

De acuerdo a André Grabar después de la iconoclasia bizantina, con la máxima brillantes en los siglos X y XI es cuando el arte bizantino alcanzo su mayor originalidad y su excelencia estética. En este “estilo” traduce mediante formas la visión del mundo inteligible, es decir abrir los “ojos del espíritu” a la contemplación suprasensible por medios “puramente estéticos” estableciendo un paralelismo entre las “formas artísticas” y las “definiciones teológicas” de lo inteligible según las doctrinas de los bizantinos. Existen textos que, al cortejar sus testimonios indirectos, nos presentan un ayuda real y pertenecen según Grabar a tres grupos distintos:

*<< (...) textos pertenecientes a ámbitos diferentes del artístico, pero que nos aportan analogías interesantes en lo que concierne a la actitud que suponemos en los artistas. En segundo lugar, textos que definen la función religiosa de la imagen según la doctrina victoriosa de los defensores de los iconos: textos esenciales y que son muy conocidos. Finalmente, textos que desafortunadamente nunca han sido comparados con los anteriores y que, sin embargo, contemplan de manera muy eficaz: los escritos de los teólogos, polemistas y místicos que se dedicaron a enumerar las definiciones de Dios, a precisar verbalmente las características de lo divino, de lo supracósmico de todo lo que le incumbe a lo inteligible>>.*<sup>370</sup>

En primer lugar, los “ámbitos cercanos”, según Constantino VII Porfigeneta (913-159), emperador macedonio, el orden armonioso de los ritos palatinos es una imagen de la “euritmia” ideal del gobierno del Imperio, reflejo de la armonía ordenada y perfecta que reina

---

<sup>369</sup> (Grabar, 2007: 104).

<sup>370</sup> (Grabar, 2007: 105).

en el cosmos. Fotios (858-857) patriarca de Constantinopla, la religión ortodoxa se distingue por su unidad perfecta, simplicidad, inmutabilidad, armonía y belleza, cualidades opuestas a la diversidad, complejidad y variabilidad, al desorden y fealdad de las herejías, esta define los términos de Dios y lo divino

*<< (...) la iglesia-institución (...) iglesia-edificio de culto, o de los oficios litúrgicos. Que, a diferentes títulos, son imágenes en la tierra del reino de los cielos, de su ordenación, de la liturgia cósmica>>.<sup>371</sup>*

En segundo lugar, las “imágenes”, referimos a las actas del concilio VII (787) y en las obras de los defensores de iconos como la imagen se justifica por ser el reflejo de la realidad Inteligible, verdad primera de la verdadera fe:

*<<la energía divina está presente en la imagen y, por esta razón, su contemplación es una forma de comunión, un modo de saludo>>.<sup>372</sup>*

Se habla de una semejanza exacta, exigida por la doctrina; la semejanza de una imagen artística y del sujeto inteligible a reflejar.

En tercer lugar, los “místicos” nos ayudan a entender el método adoptado por los artistas. Los fieles a la tradición platónica y neoplatónica, los capadocios, seguidos por Pseudo Dionisio, Máximo el Confesor, los defensores de iconos en los siglos VIII y IX, Simeón el nuevo teólogo en s. XI, afirman:

*<< (...) no solo Dios en su Eternidad, sino todo lo que pertenece al mundo inteligible, se distingue de los seres y de las cosas del cosmos creado por su inmutabilidad (opuesta a la movilidad de lo creado), por su uniformidad (opuesta a la variedad), por su naturaleza simple (opuesta a lo complejo)>>.<sup>373</sup>*

---

<sup>371</sup> (Grabar, 2007: 105).

<sup>372</sup> (Grabar, 2007: 106).

<sup>373</sup> (Grabar, 2007: 106).



Ilustración 37 Dios por encima del Cosmos creado, s. IX, miniatura Sacra paralela.

Fuente: (Grabar, 2007: 93).

André Grabar dirá que los padres griegos proclaman la belleza de Dios en la armonía absoluta y equilibrio armonioso esta su primer reflejo; el cielo es una imagen de lo divino inteligible, es interdependiente comparable a una danza sagrada, de la ronda de los ángeles en el éter por encima del firmamento. En la tierra también hay una interdependencia de los seres y cosas, se integran en su categoría y jerarquía propia. Por estos reflejos mutuos las cosas se revelan las unas a las otras. San Máximo ajusta la doctrina sobre el mundo material como espejo o sombra del inteligible.

*<< (...) la contemplación simbólica de las cosas inteligibles a través de las cosas visibles no es otra cosa que la comprensión y el pensamiento pneumático de las cosas visibles a través de las cosas invisibles (...) es necesario que unos seres (unos inteligibles y otros materiales) que están hechos para revelarse mutuamente posean*

*indefectiblemente expresiones verdaderas y transparentes para con el otro, y una relación mutua total>>.<sup>374</sup>*

Según esto el conocimiento del “segundo plano” divino revela el sentido pneumático, suprasensible contenido (no evidente) en las cosas visibles. La “contemplación” de las cosas materiales nos llevan a una realidad de lo inteligible; según san Máximo por la manera “mística”. El artista tenía que proporcionar el equivalente a las visiones de lo divino a través de lo creado, imitando con colores las cosas visibles, “aprehendidas” con el reflejo divino que las iluminaba para colocarlas en el plano inteligible. Se llega al mismo postulado en lo que respecta a los seres humanos, en los defensores de iconos se encuentra sobre la naturaleza humana como fue rehabilitada, divinizada por la Encarnación y Resurrección de Cristo, volvió a Dios por medio del hijo, este es el centro de la economía de la salvación; esta transformación restableció en el hombre la imagen divina; se le encaja en un presente eterno por la Encarnación reproduciéndose en la ofrenda litúrgica.

*<<Evocar en pintura un acontecimiento cualquiera de esta historia evangélica (que, como dice, rehabilito “el acontecimiento”) significaba pues, místicamente, recordar mediante la visión de la imagen esta presencia continua de la obra de vuelta del hombre a la realidad inteligible>>.<sup>375</sup>*

Este es el pensamiento típico de la ortodoxia desarrollado por san Máximo y los padres griegos: el mundo creado y los hombres llevan el “reflejo de la Gracia” es por un acto gratuito de la voluntad de Dios. La Gracia en el hombre lo pone en armonía con la economía general del cosmos, la adoración constante la “Deesis” (santos en oración continua) contemplativa en la inmovilidad o mediante los oficios que imitan la liturgia celeste.

Las características del estilo de estas obras: uniforme y estable en lo esencial, sus constantes son composiciones eurítmicas establecidas, simples y límpidas; pureza de líneas, inmovilidad o movimientos pausados que se equilibran; desarrollo de una superficie ideal única. Respecto

---

<sup>374</sup> (Grabar, 2007: 107).

<sup>375</sup> (Grabar, 2007: 108).

a la figura humana: integración de la figura en el conjunto de los objetos reunidos, por ejemplo, el contorno de un personaje repetido por el de la colina, unidad notable de toda imagen, atención extrema a la “espiritualización” convencional de los rostros, eliminación de la interferencia de la realidad brutal.

Destacamos las constantes en la “unidad” de la imagen construida sólidamente sobre un plano único abstracto, concisa de simplicidad casi desnuda, dibujo depurado, composición límpida, reina una inmovilidad total, un equilibrio reposado de movimientos rítmicos.

*<<El estilo bizantino de la época más bella está marcado por una vena clásica evidente, que ha hecho que designara como Renacimiento al arte bizantino bajo los macedonios (867-1056) (...) una inspiración directa y original (...) en el arte verdaderamente clásico (y no solo en las obras de la Baja Antigüedad). Esta imitación del arte clásico se refleja en la concepción general de las imágenes que se acreditan por su sobriedad, por su equilibrio, por la grave distinción de unos personajes llenos de reserva, por la eliminación casi completa de lo que no es figura humana (...) se distingue claramente de todas las artes contemporáneas, cristianas y musulmanas>>.<sup>376</sup>*

Para André Grabar la utilización de los recursos de los modelos clásicos ha servido de método para formalizar el estilo, para imaginar formas que evocaran lo inteligible, los artistas apelaran a las enseñanzas del arte clásico. La perfección de las formas clásicas, su euritmia, su idealismo reservado, su belleza y su respeto por la figura humana, es decir imagen de Dios recuperada después por la Encarnación, hacen de ella un instrumento de expresión para los temas inteligibles.

### Conclusión del capítulo.

Concluimos este primer capítulo, reestructurando este “tripee” de las bases escatológicas en la fundamentación litúrgica-teológica-artística. Observamos que el icono bizantino de Cristo

---

<sup>376</sup> (Grabar, 2007: 110).

se da en el contexto litúrgico, revestido de un respaldo teológico que dicta la forma de la representación artística, donde podemos destacar:

El icono bizantino nace en la Liturgia y es inspirado en un prototipo divino “acheiropoietos” (no hecho por mano humana) que revela el auténtico rostro de Cristo. En la liturgia se inserta la dimensión escatológica; que es representada en el icono bizantino.

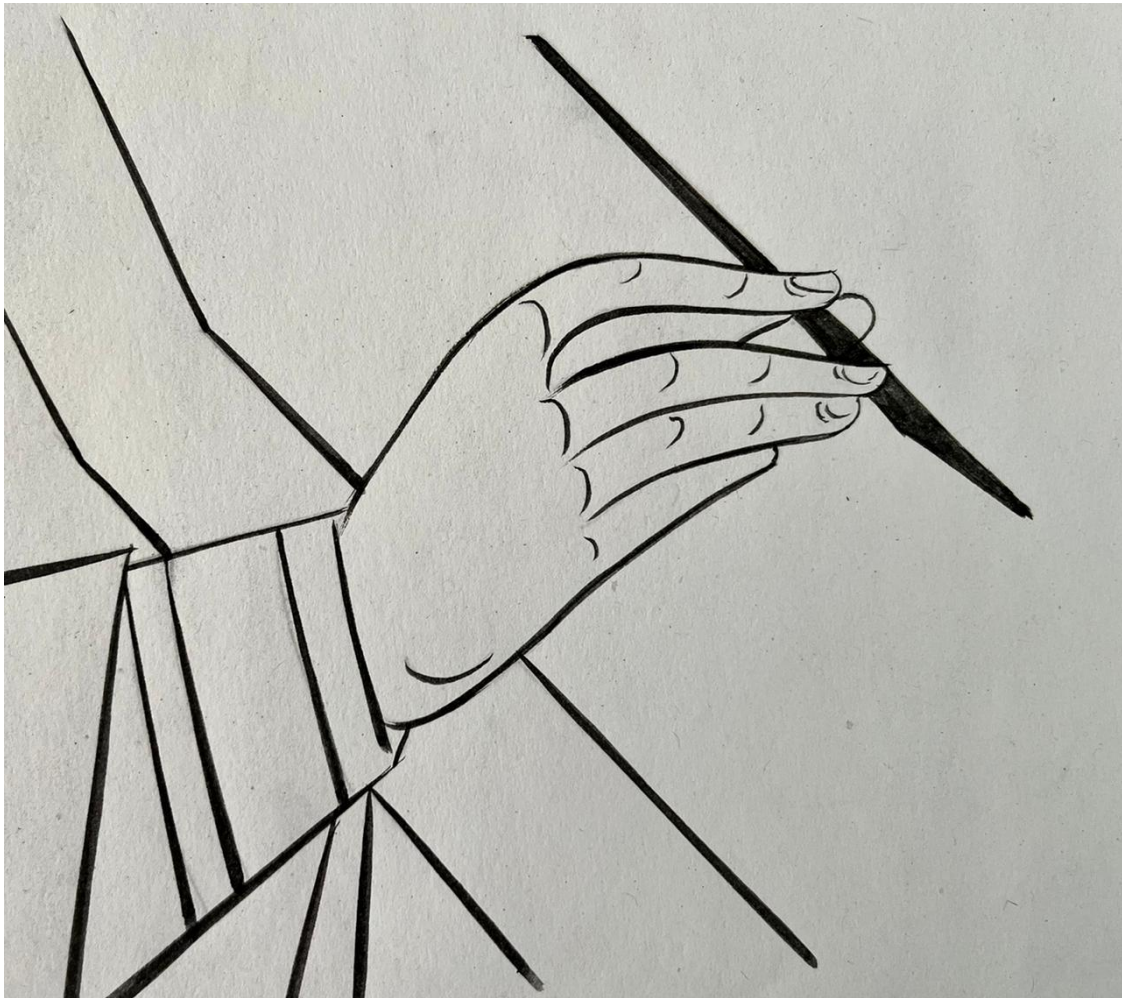
Su contexto teológico revela el principio constitutivo del dogma cristológico: el acontecimiento de la Encarnación. Aquí se adquiere la legalidad de representar la imagen sagrada ante la prohibición vetero-testamentaria. Nuestro sustento se encuentra en las bases de la Sagrada Escritura, la liturgia, los sermones y tratados teológicos. La función específica del icono es la catequesis, que corresponde a la teología y la tradición eclesial. Cuando nos asomamos a la historia del oriente cristiano descubrimos que los concilios ecuménicos cristológicos tuvieron un papel fundamental para la formación y desarrollo del dogma.

En el contexto artístico encontramos que el icono bizantino, como toda obra de arte, está formada de la composición y la estructura. Sin embargo, la estética bizantina tiene sus propias características como son: la exclusión de la teoría de la perspectiva fijando la composición en único plano; contemplación de lo inteligible en la apariencia física; aplicación de la perspectiva invertida y radiante; entre otras. Pero con el Triunfo de la Ortodoxia del año 843 las características del “estilo” e “iconografía” bizantina cambiaron, del apego a los tipos paganos, se ajustan a la doctrina de los padres griegos utilizando un paralelismo entre la forma artística y las definiciones teológicas.

Tenemos así los elementos necesarios para abordar el siguiente capítulo. Intuimos que el icono bizantino no solo se debe abordar desde la parte artística, es necesario acercarnos a la liturgia y a la teología para tener un conocimiento lo más profundo de la concepción de la imagen sagrada.

# CAPÍTULO 2

Representación artística de la “divina armonía” de la humanidad transfigurada. Modelos iconográficos ante la tensión escatológica.



## Introducción

Una vez que hemos colocado en el capítulo primero los fundamentos esenciales que sostienen el culto y la legalización del icono bizantino: aspectos litúrgicos, teológicos y artísticos, formando el tripié donde sostenemos nuestro trabajo de investigación. Ahora viene el segundo momento del método teológico-pastoral del “ver-juzgar-actuar”. Aplicaremos el segundo momento en este capítulo el “Juzgar”. Partiendo del canon y la técnica iconográfica, en primer lugar, haremos un recorrido del devenir histórico en la historia del arte del icono bizantino en el imperio bizantino, que es la cuna de su existencia, a partir desde el s. II hasta la caída de Bizancio y el icono cretense. Podemos tener los instrumentos necesarios, en segundo lugar, para hacer un análisis amplio de las obras de dos artistas importantes, representantes contemporáneos del arte al servicio de la liturgia en las tradiciones occidental y oriental. Así podremos tener una visión que se complementa en estas tradiciones y poder entender la manera de la representación del icono bizantino de Cristo. Nuestro análisis será en la obra de dos artistas monjes, uno benedictino y el otro ortodoxo, el artista mexicano Fray Gabriel Chaves de la Mora y en el monje ruso Pavel (Viktor Bezcasny); hemos seleccionado a estos dos artistas en base a la familiaridad y cercanía, porque los dos han sido nuestros amigos y maestros. Representan las dos geografías de la iglesia católica y ortodoxa, el oriente y el occidente. Podremos comprender en estas diferentes concepciones la importancia que tiene la “tradición cristiana” como fundamento de toda obra contemporánea en el arte litúrgico; el artista litúrgico con su obra expresa a una persona viva “el representado” con el cual entra en comunión, haciendo de su vida un servicio humilde a la liturgia, donde no solo es importante la “habilidad artística” sino sobre todo la “madurez espiritual”. Creemos que será una bella experiencia él acérmanos a estos dos artistas monjes, de dos tradiciones totalmente diversas, pero al final complementarias. Nos ayudaran a realizar un juicio totalmente objetivo y acercarnos a la hermosa experiencia de la tradición oriental ortodoxa, de la cual muchos de nosotros solo tenemos un conocimiento somero. Este trabajo de investigación nos ofrece una visión escatológica del icono bizantino de Cristo, para ser parte,

con esta sencilla aportación, de los teóricos que ya respiran con los dos pulmones: oriente y occidente.

## 2.1 El canon y el pintor: el icono ventana y puerta escatológica.

Pavel Florenski coloca al pintor de iconos como “testigo de los testigos” es decir de los santos con su propio arte; cuando estamos delante de un icono, decimos en nuestro interior “es el”, no solo su representación, sino por la contemplación y con la ayuda del arte de los iconos lo vemos a él. Como a través de una ventana, vemos a Cristo, la Virgen, los santos en persona y dirigimos nuestra oración a ellos, cara a cara, de ningún modo a su representación. Aquí recordamos como la finalidad de la obra de arte está fuera de sí misma, su sentido simbólico. Sin embargo, Pavel Florenski afirma:

*<<La ventana es una ventana, y la tabla del icono es una tabla, colores y olifa, pero en la ventana se contempla a la misma Madre de Dios, y detrás de la ventana está la visión de la Purísima. El pintor me la ha mostrado, sí, pero no la ha creado: él ha corrido la cortina, y Aquella que está detrás es una realidad objetiva no solo para mí, sino también para el pintor; este la ha encontrado, a él se le ha manifestado, pero no ha sido él quien la ha creado, ni siquiera en el ímpetu de la más elevada inspiración>>.<sup>377</sup>*

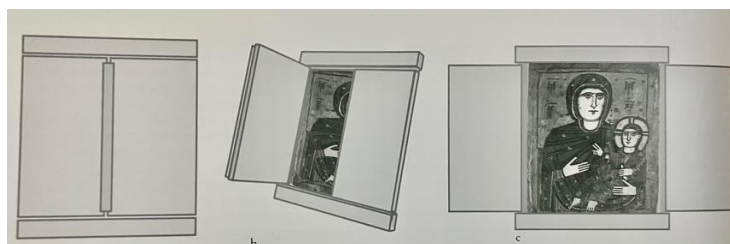


Ilustración 38 Reconstrucción del diseño de Norman E. Muller de un tríptico del icono de María Odigitria, de santa Catarina del Sinaí.

Fuente: (Mathews 2016, 118).

---

<sup>377</sup> (Florenski, 2016: 77).

Los iconódulos refieren al significativo “evocativo”. El icono evoca un arquetipo, despierta en la conciencia una visión espiritual, y aquel que ha contemplado esta visión de modo claro y consiente, la nueva visión, la segunda, por medio del icono resulta también clara y consiente. Con el florecimiento de la oración ascética, los iconos eran con frecuencia no solo una ventana a través de la cual se veían los rostros figurados en ellos, sino también una puerta por la que entraban estos rostros en el mundo sensible. La visión se comprende como algo superior a todo lo que la rodea, y se considera que permanece en otro espacio, el suyo propio, y en la eternidad.

*<<Este tipo de icono, el protorevelado o arquetípico, es considerado como la fuente originaria: corresponde al manuscrito autentico que relata la relevación recibida. Pero también pueden existir copias de estos iconos, que reproducen con mayor o menor exactitud sus formas >>.<sup>378</sup>*

Su contenido espiritual es el mismo, aunque sea modificado con variantes respecto a su copia primaria. El pintor se debe esforzar en reproducir de manera precisa su copia con las características exteriores del original, pero en estos casos no logra concebir el icono como un conjunto y se pierde en los trazos y pinceladas, trasmite confusamente lo esencial. Pero si el original revela al artista la realidad espiritual que representa, dando de una visión clara, aunque sea de reflejo, creara el mismo un propio punto de vista respecto a la realidad viva del hombre vivo, sin ser caligráficamente fiel al original. La diversidad presente en las copias del mismo prototipo de un icono no indica en modo alguno la subjetividad de los reflejado, el arbitrio iconográfico, sino de manera contraria:

*<< (...) señala la realidad viva que, aun permaneciendo ella misma, puede manifestarse de un modo diferente y ser comprendida de distinta manera por el pintor de iconos, según las diversas circunstancias de la vida espiritual>>.<sup>379</sup>*

---

<sup>378</sup> (Florenski, 2016: 83).

<sup>379</sup> (Florenski, 2016: 83).



*Ilustración 39 Cornisa del icono con lámpara, diseño reconstructivo de T. Mathews.*

Fuente: (Mathews, 2016: 180).

Se hacen de lado las copias serviles, la reproducción mecánica; no hay diferencia entre el icono proto-revelado y su copia. El primero tiene un valor además histórico, la copia puede resultar más precisa acompañada de señales extraordinarias como testimonio de su veracidad metafísica y su correspondencia con el representado.

De acuerdo a Pavel Florenski en la base del icono esta la experiencia espiritual y según la fuente de su origen se dividen en cuatro categorías: a) iconos bíblicos fundados en la realidad dada por la Palabra de Dios; b) iconos-retratos, basados en la experiencia personal y memoria del pintor de iconos contemporáneo a las personas o sucesos representados; c) iconos basados en la tradición, fundados en una experiencia espiritual de otro acontecimiento en el pasado, oral u escrito; d) los iconos revelados, basados en una experiencia espiritual personal del pintor, como una visión o sueño misterioso.

Pero todas las categorías de los iconos son “revelados”, se manifiesta con colores el mundo espiritual, por su naturaleza es obra de quien ve aquel mundo, del santo, y por eso el arte iconográfico pertenece no a lo que el lenguaje mundano denomina arte sino pertenece a los santos Padres.

*<<En las actas del concilio se dice claramente que los iconos no son creados por la imaginación (...), en definitiva, por la inventiva personal del pintor, sino por la fuerza de la ley inviolable y de la Tradición (...) de la iglesia Ecuménica, según la cual idear y prescribir no es asunto del pintor, sino de los santos Padres; a estos les pertenece el derecho imprescriptible de la composición (...), mientras el pintor le corresponde solo la ejecución, la técnica (tecne)>>. <sup>380</sup>*

El canon artístico, de acuerdo a Pavel Florenski, es un don que la humanidad otorga al artista, es una liberación y no una limitación. El auténtico artista no busca que la obra sea “suya propia” sino lo objetivamente bello es decir la verdad de las cosas encarnada artísticamente. El artista basándose en los cánones artísticos universalmente humanos encuentra la fuerza para encarnar la realidad auténticamente contemplada, y si su obra es libre, no resulta duplicado de la obra de ningún otro, sino llevará la “veracidad” de lo que ha representado. Respecto al mundo espiritual la iglesia siempre viva y creativa no pretende defender las “formas antiguas” y no les contrapone “formas nuevas”

*<<La comprensión del arte según la iglesia ha sido, es y será siempre la misma: el realismo. Esto significa que la iglesia “columna y fundamento de la verdad” exige solo una cosa: la verdad. La iglesia no cuestiona si la verdad esta expresada en formas viejas o nuevas, pero siempre exige una certificación de veracidad, y si se aporta la certificación la bendice y la añade a su tesoro de verdad, mientras que si es falsa la rechaza>>. <sup>381</sup>*

El icono reproduce lo que ya ha sido reconocido como verdad o revela algo nuevo, igualmente verdadero, el artista no puede pronunciar con el pincel mentiras. Los iconos anuncian la verdad a todos, hasta a una persona analfabeta. Aquí vemos que es necesaria la necesidad de la “norma” eclesiástica. Pavel Florenski cita al Concilio de los Cien Capítulos (1551) Celebrado en Moscú, contiene, además de resoluciones de la vida interna de la iglesia

---

<sup>380</sup> (Florenski, 2016: 88).

<sup>381</sup> (Florenski, 2016: 91).

rusa, normas y recomendaciones para la pintura de los iconos. El icono se convierte en una alusión a un arquetipo celeste. La “forma canónica” es una forma de mayor naturalidad lo más simple que se pueda inventar, las desviaciones de las formas canónicas resultan ser burdas y artificiales; cuanto más estable y fijo sea el canon mejor expresa una necesidad espiritual en su profundidad:

*<< (...) lo canónico quiere decir eclesial, eclesial quiere decir conciliar o ecuménico, y lo ecuménico es universal, común para toda la humanidad>>.<sup>382</sup>*

Mediante la ascesis, se elimina lo “subjetivo y casual”, descubre la verdad eterna y primogénita de la naturaleza humana, de la humanidad creada según Cristo.

El padre Gianluca Busi, iconógrafo y teórico en el arte de los iconos, reflexiona como la belleza cuando se asocia al canon, el icono se relaciona con la vida de la iglesia que vive su fe en el momento histórico, y como se encarna en la representación del estilo, en las tendencias, pero también en los entusiasmos y temores:

*<<El término “belleza” asociado a un icono de Cristo, se asocia siempre a la presencia conjunta de estos tres criterios: teología entendida y vivida, utilización de la técnica pictórica de las luces y equilibrio entre belleza sensible y posibilidad de contemplación>>.<sup>383</sup>*

El iconógrafo está llamado a representar imágenes nuevas para el culto y la veneración pública, pero debe buscar siempre ese equilibrio entre la belleza y la divino-humanidad de Cristo, en el canon eclesial, sin prescindir del mismo. Porque hacen un “revelación de la belleza eterna” son iconos nuevos que pertenecen a la categoría de proto-revelados.

Pavel Florenski habla de los artistas con la denominación de copistas (ikonniki), no son solo artesanos que pintan para ganarse la vida, ni tampoco técnicos del arte, sin ser parte de un orden ministerial, son portadores de un cargo eclesiástico especial conocidos como miembros

---

<sup>382</sup> (Florenski, 2016: 100).

<sup>383</sup> (Busi, 2011: 43).

de la iglesia “pintores de iconos”, es decir tienen un grado particular en la organización del Culto. Pavel Florenski nos dice cómo eran considerados en otras épocas

*<<Su posición se encuentra entre los sacerdotes del altar y los simples fieles. Tienen prescrito llevar una vida determinada, tener una conducta semi-monacal, y estar sometidos al especial control del metropolitano, del obispo local y de un responsable nombrado expresamente para encargarse de la realización de los iconos (...) Deben ser obedientes y humildes, conservar la pureza tanto del alma como del cuerpo, ayunar y rezar, y presentarse a menudo a pedir consejo al padre espiritual>>.<sup>384</sup>*

Esta posición respecto al pintor de iconos nos ayuda comprender el sentido del canon y de la misión y visión del iconógrafo, su papel fundamental en la iglesia considerado como un asceta, su obra supone un servicio sublime y sagrado da testimonio de la auténtica realidad del otro mundo. Los iconos deben ser pintados, según Florenski, a “imagen, semejanza y sustancia” como lo declara el concilio de los Cien Capítulos en el capítulo 43. Un icono debe ser reconocido por la iglesia en conformidad con la imagen pintada con el Arquetipo espiritual, cuando la iglesia ha dado nombre a la imagen:

*<<El derecho de dar nombre, es decir, de afirmar la auto identidad de la persona representada en el icono, pertenece en exclusiva a la iglesia>>.<sup>385</sup>*

---

<sup>384</sup> (Florenski, 2016: 108).

<sup>385</sup> (Florenski, 2016: 110).

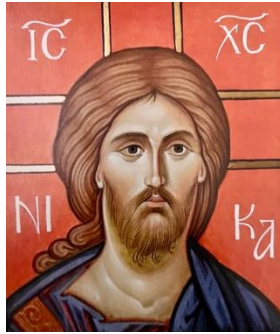


Ilustración 40 Rostro de Jesucristo, colección privada Treviso 2019.

Fuente: (Giovanni, Renzi, Busi y Zanette, 2021: 209).

Para Florenski los términos rusos <<Ikonopis>> se traduce como “pintura de iconos” y <<ikonopisets>> como “pintores de iconos” en esta terminología el icono se considera mucho más que una obra de arte, se entiende como un texto escrito con pintura, testimonio divino; el maestro de iconos pinta, “escribe” según los cánones tradicionales.

Así se explica el carácter conservador de la pintura de iconos, la profesora Giovanna Parravicini afirma que por esta razón en el arte medieval en Bizancio no separa los aspectos del arte de los iconos entre la invención y la separación; porque los pintores no están subordinados o atados a los cánones eclesiásticos como “ejecutores subordinados” a teólogos que dictaban sus contenidos

*<<Era la naturaleza misma de la concepción del arte -llamada a explicar una verdad, una autenticidad contenida en los arquetipos- a exigir su repetición. Se explica así el carácter conservador de la pintura de iconos (...)>><sup>386</sup>*

Ante la acusación de la crítica moderna contra el icono, de ser repetitivo y de imitar modelos (cánones) ya otorgados y, cerrados a la invención. Para la profesora Giovanna Parravicini es porque “no” toman en cuenta su carácter objetivo, no tienen la tarea de “inventar” algo sino “representar” el prototipo lo más fiel posible. El concepto de creatividad cristiana implica una novedad que se da en el fundamento de la tradición, y según la liturgia cristiana donde

---

<sup>386</sup> (Parravicini, 2006: 53).

se renueva el sacrificio de Cristo que se convierte en la habitación privilegiada del icono bizantino; los artistas ejercen su creatividad en la repetición de fórmulas entregadas a la comunidad cristiana por los siglos, que siempre se renueva. Por esa razón un retrato representará a un ser humano corriente u ordinario y el icono representará a un hombre, pero unido a Dios, la santificación del hombre. La profesora Tania Velmans afirma:

*<<Los iconos son sobre todo “retratos” –o tenidos por tales- de Cristo, la Virgen y los santos, a menudo de medio cuerpo; pero también recogen temas evangélicos o representaciones que ilustran determinados himnos y oraciones>>.<sup>387</sup>*

## 2.2 La técnica iconográfica

El profesor Leonid Uspenski reflexiona que la técnica del “Temple al huevo” es el método clásico de la pintura de iconos y que ofrece una mayor posibilidad expresiva al sentido mismo del icono. Es derivada de una tradición “plurisecular”.

*<<Trasmitida de generación en generación, se remonta a los orígenes de Bizancio y de allí, probablemente al mundo antiguo. Nuevos materiales hicieron su aparición con el tiempo; han sido estudiados con cuidado y adaptados, si es necesario, a la pintura de iconos. Pero los procedimientos tradicionales todavía constituyen la base misma de la técnica de los iconógrafos de nuestro tiempo>>.<sup>388</sup>*

---

<sup>387</sup> (Velmans, 2003: 9).

<sup>388</sup> (Uspenski y Losskij, 2007: 61).



*Ilustración 41 San Juan Bautista, primer paso del método "Proplasmos".*

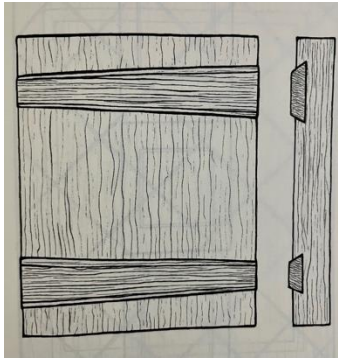
Fuente: (Hart, 2015: 211).

Realizar un icono es un proceso complejo que implica distintos momentos operacionales que exigen conocimientos complejos de gran experiencia. El soporte tradicional va a ser la Tabla de madera para la pintura de iconos como para su conservación, las maderas con menor cantidad de resinas son las mejores, en Italia se utiliza la madera de "Tiglio" en México una muy buena opción y tal vez no la mejor, pero es la madera de "Banak"; la madera debe tener un proceso de secado óptimo, bien elaborada sin nudos. Para evitar su deformación y hendiduras se inserta por la parte trasera dos estacas de madera bien dura, pueden ser de pino. En la parte frontal se cava sólidamente con bordes que servirán de "cornisa" para el icono. Esta cornisa natural tiene una función práctica, además del aspecto simbólico, contribuye a impedir "incurvarse"; tal cornisa es conforme al significado mismo del icono.

*<<Si la cornisa de un cuadro acentúa su carácter ilusionista, el borde del icono, al contrario, evita la creación de la ilusión>>.<sup>389</sup>*

---

<sup>389</sup> (Uspenski y Losskij, 2007: 61).



*Ilustración 42 Tabla de madera para icono.*

Fuente: (Bettio, 2016: 343).

Cuando se aplica el yeso en capas a la madera, esta debe tener surcos delgados trazados con un instrumento puntiagudo, se puede realizar con un “cúter”. La superficie de la tabla “arrugada” se le aplica “cola líquida” de preferencia caliente y, se deja preparada una noche antes por veinticuatro horas. Se encola una tela, que tiene un rol importante ayuda a que el yeso se adhiera a la tabla impidiendo que en este se originen grietas, así el pintor trabajara sin que el yeso se desprenda.

Después viene la preparación del yeso que se le da el nombre técnico de “Levkas”, es muy complejo en razón de sus estados y movimientos; para preparar el yeso se utiliza distintos materiales como pueden ser el polvo de alabastro, yeso de alta calidad, blanco de España, o carbonato de calcio, entre otros, mezclado con un buen pegamento, es muy común utilizar “cola de conejo”. Se mezclan tanto el yeso como el pegamento, y con esta mezcla se recubre la tabla con varias capas sucesivas “superpuestas”, lo más delgadas. Entre una aplicación y la otra, debe dejarse un tiempo razonable de secado completo. Mientras más finas son las capas, más resistentes es el yeso; debe ser compacto, homogéneo, opaco, de color blanco uniforme, totalmente liso en toda la superficie y sin grietas.



*Ilustración 43 Aplicación del Yeso en el panel de madera.*

Fuente: (Vaccarella, 2004: 61).

Una vez preparado la tabla con el yeso bien realizado, se prepara el “diseño” o dibujo, del icono con lápiz y después con el pincel utilizando pigmento ocre amarillo o rojo solo mezclado con agua. Si el iconógrafo tiene poca experiencia o no conoce bien el tema puede auxiliarse de otros iconos como modelos o utilizar manuales o dibujos. Debe crear su composición, de acuerdo a la forma y tamaño de su tabla, y ordenar los personajes. Cuando termina el dibujo, el profesor Uspenski sugiere repasar el contorno con una punta fina, este es un procedimiento tomado de la técnica del fresco y representa una valiosa ayuda durante el trabajo del pintor porque permite mantener intactos los contornos iniciales sin ocultarlos con colores. Aunque no es obligatorio porque se puede ir corrigiendo el diseño original con solo el color manteniendo las líneas esenciales.



*Ilustración 44 Diseño del icono.*

Fuente: (Vaccarella, 2004: 73).

Si una parte de la superficie se va cubrir con hoja de oro fino, este trabajo se realiza antes de la aplicación de los colores. Se aplica en superficies bien preparadas y se aplica en los fondos como en las aureolas o “nimbos” del icono. En cuanto a la decoración de las vestiduras se aplican trazos muy finos con oro líquido, ya sea preparado con hoja de oro fino o polvo de oro mezclado con goma arábica, este proceso se le llama “Assist”; esto se realiza después de aplicado el color, este procedimiento requiere de una buena habilidad. Una vez colocado el dorado, se debe dejar tiempo para el secado y para eliminar el exceso de oro, para después comenzar a pintar.



*Ilustración 45 Doratura del icono.*

Fuente: (Vaccarella, 2004: 82).

A continuación, se prepara el aglutinante para los colores, se utiliza una yema de huevo totalmente libre de la “clara”, para evitar que el color se agriete, añadir el mismo volumen de agua y vinagre blanco, de manzana, o de vino para evitar el deterioro de la preparación, se debe agitar bien y mantener bien cerrado el frasco en refrigeración mientras no se utiliza.

En cuanto a la gama de colores, los que están a la base son tierras, se utilizan minerales y orgánicos naturales; los colores artificiales se utilizan de forma secundaria. Los colores se ajustan únicamente en base a los principales significados simbólicos de colores para las vestiduras de los personajes y naturalmente sobre la base de los datos de lo real (por ejemplo, el cabello oscuro o gris). Un pintor es absolutamente libre en la creación entre los acordes de los colores, de los matices, de la tonalidad de los elementos arquitectónicos y de los paisajes. La “paleta de colores” de un iconógrafo es del todo personal.

Los colores son pulverizados finamente y se diluyen con la “Emulsión” (yema de huevo preparada con agua y vinagre, o vino blanco) que será el aglutinante propio de esta técnica de pintura. Las proporciones entre el pigmento y la emulsión depende de la experiencia del pintor; una vez colocado el color debe ser seco y compacto, si la cantidad de emulsión es excesiva el color se vuelve brillante al secarse producirá grietas y por el contrario si es mínima la pintura perderá tono y se desvanecerá:

*<<Estos colores representan una materia pictórica extremadamente preciosa y confortable. Te permiten de trabajar para toques más densos, así como para veladuras más diluidas, y también para combinar estos dos modos en sus infinitas variantes. Secan rápidamente como la acuarela y esto permite un trabajo rápido; sin embargo, no se borra tan fácilmente; su solidez aumenta con el tiempo y resisten mucho mejor que los colores al óleo o acuarelas a la descomposición química causada por la luz>>. <sup>390</sup>*



*Ilustración 46 Aplicación del color del icono.*

Fuente: (Vaccarella, 2004: 99).

Así la creación de un icono se realiza por fases, etapas y procesos bien definidos. Para comenzar toda la superficie del icono se cubre con tonos locales de base sin ningún medio tono ni sombras. Sobre este tono de base, para respetar la estructura gráfica de la composición, se retoma el diseño siguiendo el trazado del punto fino realizado previamente (ya citado) con colores más oscuros del mismo tono. En todo el diseño, las figuras o paisajes y cualquier otro elemento excepto los rostros, las sombras se hacen con colores muy líquidos

---

<sup>390</sup> (Uspenski y Losskij, 2007: 63).

sin tocar las zonas iluminadas; o las del tono base sirve como parte oscura y las zonas iluminadas se pintan con capas sucesivas que son cada vez más claras y siempre más pequeñas difuminando del lado de la sombra. Se trabaja con colores líquidos aplicados en capas transparentes este proceso se denomina “Plav”. Este proceso es variable y su uso depende de la personalidad del pintor y su gusto artístico, requiere habilidad y experiencia, porque se deben tener en cuenta los efectos, positivos y negativos, de la forma que un tono se transparenta debajo del otro y así sucesivamente, incluido el blanco de yeso. En cuanto los rostros se pintan con procesos diferentes, pero siempre partiendo del tono oscuro de base hacia los tonos más claros, este principio fundamental de pasar de la sombra a la luz clara, atravesó Bizancio en la técnica del retrato helenístico. En las zonas claras se repasan los contornos que se han esfumado a través a través de extractos líquidos y se diseñan los detalles. Se aplican los detalles más claros, sobre las caras y sobre las zonas que representan las partes más iluminadas de las formas representadas. Se completa finalmente el icono con las necesarias inscripciones y se deja secar por unos días o meses dependiendo el clima y zona geográfica.



*Ilustración 47 Inscripciones del icono.*

Fuente: (Vaccarella, 2004: 101.

Una vez que ha secado completamente, el icono se recubre con “Olifa” es decir aceite de linaza cocido preparado, al aplicarlo requiere experiencia para aplicarlo impregnando todo el trabajo colorido evitando tocar el oro. De acuerdo a Uspenski, su finalidad es doble, proteger los colores de la acción destructiva de la humedad, de la luz y del aire; y en segundo lugar dando más transparencia al icono en su conjunto un tono dorado. Esto refiere meses de secado de los colores antes de aplicar el olifa para no estropear el icono, aunque en la Escuela de iconografía de Seriate se opta por el barniz Copal que causa el mismo efecto en un día de

secado. En ambos procesos la pintura suele tener en cuenta esta acción unificadora del olifa. Es un proceso delicado porque el olifa absorbe fácilmente el polvo y el hollín, así los colores pierden su brillo y con el tiempo tienden a oscurecerse. Sin embargo, el olifa es la mejor y más segura forma de preservar un icono, ningún otro proceso se le puede comparar. Penetra todas las capas de pintura hasta el yeso, consolidándolas y transformándolas con el tiempo en una masa homogénea petrificada. Muchos iconos antiguos se han conservado hasta nuestros días con la frescura y brillo de sus colores gracias a la aplicación del olifa.



*Ilustración 48 aplicación del barniz al icono.*

Fuente: (Vaccarella, 2004: 103).

El iconógrafo hoy, como en la antigüedad, participa en la creación del icono desde el inicio (desde la preparación del yeso) hasta el producto final; debe conocer las sustancias que utiliza, sus características y sus propiedades. A pesar de la complejidad y dificultades asociadas con la técnica a la pintura al huevo, los iconógrafos no adoptaron la pintura al óleo cuando apareció, excepto en la iconografía decadente; por ejemplo, en Rusia fue aceptada en el s. XVIII y solo parcialmente.

A causa de su carácter “sensual”, la pintura al óleo no es adecuada para traducir el propio ascetismo, la riqueza espiritual y la gloria del icono. La elección de los materiales básicos que intervienen en la preparación de los iconos es significativa, representan un máximo de participación del mundo visible en la creación del icono. Es como si los representantes del mundo vegetal, el reino mineral, el mundo animal tuvieran cada uno su propio papel. Los materiales básicos (agua, yeso, colorantes, huevo) se toman en su estado natural, se depuran y se combinan.

*<<El hombre, mediante la obra de sus manos, los lleva a servir a Dios. Así las palabras pronunciadas por David en el momento de la bendición de los materiales preparados para la construcción del templo en Jerusalén “Porque todo viene de ti, y de tu mano te lo damos” (1 Cr 29, 14) son adecuadas para el icono, en la cual la materia sirve para manifestar la imagen divina. En cuanto al significado supremo, estas palabras las encontramos en la (Divina) liturgia, en el momento de ofrecer los santos dones que deben convertirse en el cuerpo y la sangre de Cristo: “las cosas tuyas, escogidas entre aquellas que son tuyas, te las ofrecemos en todo y por todo”, así la materia misma, que el hombre ofrece a Dios a través del icono, subraya a su vez el significado litúrgico (...)>>. <sup>391</sup>*

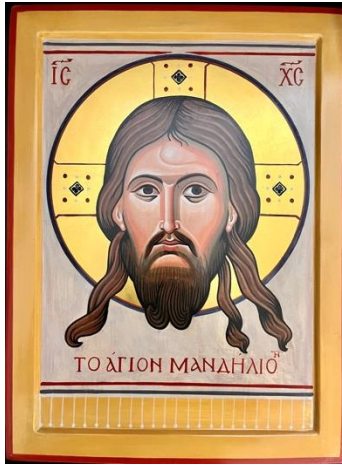
La profesora Olga Popova nos indica que el fondo de un icono bizantino es generalmente cubierto de oro, pero cuando faltaba el oro se utilizaba el color amarillo que lo imitaba. En la antigüedad se pintaba de rojo o azul, aunque no es muy frecuente. Los artistas bizantinos utilizaron el oro en todas las épocas, en los fondos de las figuras de los santos o de los acontecimientos de la historia de la salvación. Además del fondo dorado se utilizaba para delinear los contornos de las figuras, los paños de las prendas y también un entramado de líneas delgadas que cubrían recubrían internamente los hábitos. Este denso entramado de rayos dorados se toma el nombre de “Assist”. El oro es un elemento fundamental en los iconos, y no solo por el aspecto de preciosidad y riqueza sino por un simbolismo profundo en la concepción cristiana, signo de la “Luz Divina”.

*<<También el mundo clásico vio al oro como el punto de concentración de la luz, según una expresión del poeta antiguo Píndaro, “el oro es un fuego que brilla en la noche”. En la visión cristiana el oro expresa la luz en su “brillo” y en su “noble luminosidad” (Andrés de Creta). En el arte cristiano, si bien el oro sigue siendo considerado como una metáfora de la luz en el mundo antiguo, también adquiere otro significado más profundo y sagrado: el oro “color de colores”, invisible y*

---

<sup>391</sup> (Uspenski y Losskij, 2007: 65).

*aparentemente inexistente en la naturaleza, significa la luz sobre la creación transfigurándola y atrayéndola hacia la comunión de la armonía celestial>>.<sup>392</sup>*



*Ilustración 49 Mandylion, nimbo con hoja de oro fino, icono realizado por el autor en 2015. Archivo personal.*

El oro en los iconos es una manifestación del invisible de la Presencia divina en todo el universo, es un signo del vínculo entre lo divino y la realidad entera. La profesora Popova reflexiona que el brillo de oro crea un efecto de profundidad infinita e irreal espacial del fondo, y su resplandor “ciega”, poniendo el acento sobre la “aterradora” Presencia Divina. El oro de los fondos crea una barrera compacta que el ojo humano no puede cruzar, cada escena representada y sumergida en el fondo dorado se transforma en un misterio sacramental; el oro “Assist” colocado en las vestiduras de los personajes sagrados y a veces en los objetos, transfigura la materia terrestre impregnada de la luz divina, que le confiere un significado místico.

---

<sup>392</sup> (Popova, O., Smirnova, E., y Cortesi, P, 2011: 66).

### 2.3 Devenir histórico del icono bizantino, del s. II hasta la caída de Bizancio 1453.

Los primeros iconos s. II-IV.

De acuerdo a la Profesora Tania Velmans ubica a los primeros iconos entre los siglos II y IV, cita un testimonio literario llamado Hechos de los apóstoles del apóstol san Juan, datado en el s. II en Asia Menor.

*<<Licomedes, un discípulo del evangelista, encargo un retrato de su maestro y lo coloco en su propio cuarto, rodeado de flores y velas, y regularmente le rezaba (...) Juan la desaprobó precisando que el retrato en cuestión solo reproducía su aspecto exterior, no su verdad interior (...)>><sup>393</sup>*

De acuerdo a Velmans este texto data la existencia de los iconos en el s. II y describe sus orígenes en el “retrato” que en la antigüedad se realizaba de personajes venerados a los cuales se les rendía homenaje y plegarias. Los filósofos paganos del bajo imperio subrayaban la primacía del espíritu sobre el cuerpo, recordemos como el filósofo Plotino indicaba que por la forma tangible se representaba al hombre interior. Velmans también refiere a los escritos de Eusebio de Cesárea del s. IV y del historiador bizantino Teodoro el Lector del s. VI ya citados en el apartado teológico de nuestro trabajo de investigación.

Estas primeras imágenes se remontan al primer tercio del s. III, en especial en las catacumbas en Occidente, en el bautisterio de Dura Europos (230 d.C.) en Siria. La profesora Velmans afirma:

*<<Se trata de retratos funerarios o imágenes que expresan la esperanza de los difuntos de obtener la salvación y, a veces, representan la suerte que les corresponde más allá de la muerte (...) cuya característica es estar representados (...) por su relación con los difuntos (...) las inscripciones que les acompañan no indican el tema (...) sino el nombre de la persona desaparecida>>.<sup>394</sup>*

---

<sup>393</sup> (Velmans, 2003: 9).

<sup>394</sup> (Velmans, 2003: 10).

Los retratos del Fayum (Egipto) son equiparados a los iconos que, a pesar de sus diferencias, hay relación evidente entre ambas categorías. A partir del s. II-III son múltiples los retratos cristianos de los apóstoles y obispos, se encuentran en medallones de bronce principalmente en Roma, de los apóstoles Pedro y Pablo (Fig. 1).



*Ilustración 50 Vidrios dorados con la representación de los santos Pedro y Pablo, Museo Sacro, Biblioteca Apostólica Vaticana.*

Fuente: (Velmans, 2021: 13).

En el s. IV son representados en vidrios dorados imitando medallones paganos de la época en los que están representados dos héroes o dos emperadores. Varias imágenes son representadas en el centro de un medallón, respondiendo a la “imagen clipeata” derivada del retrato funerario romano, muy común en los sarcófagos paganos; se encuentra en decoraciones monumentales y en retratos de obispos. Además, aparece la figura de Cristo rodeado de los discípulos en el s. IV, especialmente en los sarcófagos.

En los siglos V-VI se muestran a los apóstoles Pedro y Pablo recibiendo de Cristo la nueva ley, o Cristo en el Trono y rodeado de los apóstoles sentados en semicírculo que en las obras antiguas representaban reuniones de filósofos.

<<Es posible que alguna imagen del s. V sirviera de modelo para los iconos. Esto se percibe en una capilla dedicada a Santa Matrona de la iglesia de san Prisco, en santa María Capua Vetere (s. V) (...) Cristo aparece representado de medio cuerpo, en el centro de una gloria o aureola redonda, en la que destacan las letras griegas alfa y omega (...) se tiene la impresión de estar ante un icono colgado en medio del mosaico de fondo>>.<sup>395</sup>



Ilustración 51 Cristo en mosaico, capilla de san Prisco, santa María Capua Vetere s. V.

Fuente: (Velmans, 2021: 15).

Según la profesora Velmans este panorama nos hace vislumbrar que los inicios del icono no se remontan más allá del s. VI. Para el imperio romano de occidente el s. V los hunos invadieron Italia saqueando Roma; Oriente se realizaban las disputas teológicas sobre la naturaleza de Cristo, las cuales finalizaron con el concilio de Calcedonia del 451 que proclama de la presencia en la sola persona de Cristo de dos naturalezas que ya hemos citado. Un número incalculable de imágenes fueron destruidas durante la iconoclasia.

El culto de las reliquias notable en los s. III y IV declina hasta el s. VI que es sustituido por los iconos, declarados milagrosos colocados en las iglesias, incensados, honrados y besados.

---

<sup>395</sup> (Velmans, 2003: 12).

Algunos eran considerados “Aqueropitas” “no hechos por mano humana” realizados por una intervención divina, como el “Mandylyon” o la Santa Faz.

*<<Los iconos de los siglos VI-VII que han llegado hasta nosotros fueron realizados, probablemente en Constantinopla, en Alejandría y en el monte Sinaí>>.<sup>396</sup>*

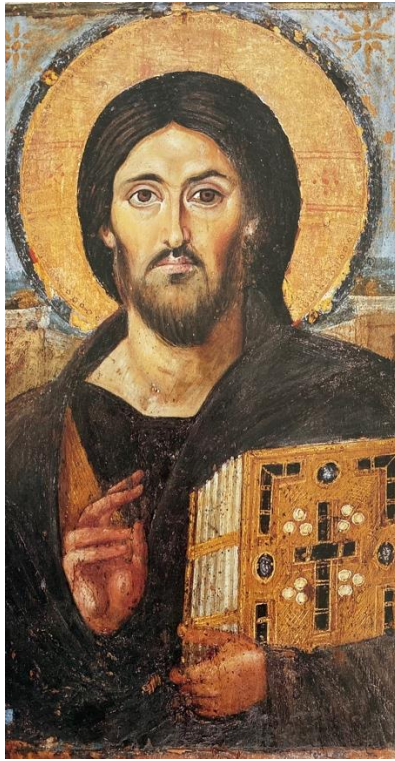
El estilo bizantino alcanzara su plena madurez hasta el final de la crisis iconoclasta. Los artistas bizantinos no se interesan por la representación de fenómenos inestables y cambiantes, sino por las esencias inmutables y eternas, en las que tienen su origen. La profesora Velmans comenta que algo similar esta en las “ideas” de Platón llamadas “arquetipos” que son casi inmateriales en pura forma y su ámbito es un mundo fuera del espacio y el tiempo; por su parte en los iconos, como comenta Pavel Florenski en el apartado artístico de nuestro trabajo de investigación, el “espacio” queda anulado por la presencia del fondo de oro que crea un ámbito sublime, constituido por pura luz en la cual el tiempo es negado; André Grabar reflexiona sobre la representación de la frontalidad en los personajes sagrados, incorpóreos porque el cuerpo se oculta en los pliegues de los vestidos “drapeados”. En el monasterio del Sinaí aparece el rostro del Cristo Pantocrátor (Todopoderoso) del s. VI.

*<< (...) el artista ha adoptado el tipo semítico, con barba y cabellos largos, que sustituyo el Cristo imberbe y de rostro juvenil presente, por ejemplo, en la iglesia de san Vital, en Ravena>>.<sup>397</sup>*

---

<sup>396</sup> (Velmans, 2003, 13).

<sup>397</sup> (Velmans, 2003: 14).



*Ilustración 52 Cristo Pantocrátor, monasterio de santa Catarina del Sinaí.*

Fuente: (Velmans, 2021:17).

Para la profesora Velmans el icono fue pintado con seguridad en Constantinopla, revela un conocimiento de las obras del bajo imperio y un intento de estereotipar los rasgos del rostro del Señor y su actitud de una figura hierática que no recuerde a ningún individuo en particular, sino que sea una especie de “síntesis de lo humano”.

*<< (...) el rostro de Cristo no obedece todavía a las reglas de la abstracción, que tienen a espiritualizarlo lo más posible alejándolo de la realidad, pero presenta ya al “hombre interior”, a quien más allá de sus rasgos, constituye la esperanza suprema del mundo>>.<sup>398</sup>*

---

<sup>398</sup> (Velmans, 2003: 14).

## Periodo del iconoclasmo Bizantino s. VIII-IX

De acuerdo a la profesora Emanuela Fogliadini la imagen religiosa entro en el cristianismo en el s. III de forma general en el oriente bizantino en el s. VI, generando en los siglos VIII-IX los debates notables de la controversia iconoclasta que llevo a discusiones complejas y difíciles con repercusiones entre Bizancio y Roma. Estas discusiones especulativas tenían la finalidad de preservar el dogma cristológico, pero se entrelazaron con contrastes políticos que involucraron al gobierno imperial, el mundo monástico y el papado con enfrentamientos; con la finalidad de un retorno a un cristianismo espiritualizado, libre del uso de soportes materiales.

*<< (...) se produjo un debate que no concierne solo al ámbito artístico, ni se configura con una mera maniobra de emperadores caprichosos, sino que fue una larga duración profunda que la Iglesia elaboró interiormente y con los instrumentos típicos de su propia historia, a saber, la teología y los concilios. Obispos, monjes y emperadores se movieron según esa sinfonía de poderes característica del mundo bizantino y reflexionaron sobre la congruencia con el dogma cristiano de una imagen que representaba los rasgos humanos el Logos de Dios, verdadero Dios y verdadero Hombre>>.<sup>399</sup>*

Como hemos anotado en el apartado teológico de nuestro trabajo la controversia de las imágenes fue esencialmente una cuestión teológica con significado eclesial en el oriente bizantino. León III y su hijo Constantino V promovieron de forma oficial la doctrina iconoclasta en la iglesia bizantina con la adhesión de gran parte de la jerarquía eclesial aprobada en el concilio de Hiera en el 754. Entre el siglo VIII y IX se dio una alta difusión de imágenes sagradas al límite de la idolatría, de un culto no regulado por la teología y el canon; se decidió reflexionar sobre la legitimidad de la representación artística de temas sagrados; fue una controversia de naturaleza cristológica, oponiéndose a la doctrina

---

<sup>399</sup> (Velmans, 2021: 23).

iconoclasta la teología iconódula asumiendo el “dogma de la encarnación” de la Palabra de Dios para legitimar las representaciones.

La controversia iconoclasta tuvo como objeto las representaciones religiosas, esta reflexión fue a partir del dogma del concilio de Calcedonia, que según la profesora Fogliadini, se expresó a través de cuatro concilios que involucraron el culto y devoción: dos iconoclastas del 714 y 815 y dos iconófilos 787 y 842.

*<<Las decisiones iconófilas ratificadas en el segundo concilio de Nicea en el 787 alteraron definitivamente el secular equilibrio cristiano entre Palabra e imagen y decretaron el inexorable alejamiento entre el cristianismo de Oriente, que abrazó una perspectiva que resultara en la investidura del icono de un significativo “revelador”, litúrgico, teológico, y el occidente, que continúa pensando la representación artística como doxológica y subordinada a la Escritura>>. <sup>400</sup>*

Esta tendencia de la doctrina iconoclasta tuvo éxito y fascinación en diversas corrientes del cristianismo desde la corte carolingia hasta los reformadores protestantes, en particular con Calvino; hubo una repercusión en los enfoques teóricos, culturales, litúrgicos, y devocionales. Los emperadores León III y Constantino V son considerados los protagonistas por excelencia del iconoclasmo; León III habla de su tendencia anicónica que revivió brotes en Asia Menor extendiéndose por todo el imperio bizantino ganando para su causa altos representantes del clero, quienes fueron los auténticos promotores de la teología iconoclasta; el papado rechazó las declaraciones iconoclastas del emperador aunque se esforzó por evitar una ruptura institucional con la sede de Constantinopla (Pentarquía ortodoxa). La profesora Fogliadini afirma que con el ascenso de Constantino V la iconoclasia se convirtió en un movimiento poderoso y muy popular que en el concilio de Hiera del 754 recibió la máxima confirmación de 338 obispos reunidos; este fue la cumbre de la doctrina iconoclasta y la base de la segunda ola iconoclasta que perseveró después del llamado “intermedio iconófilo” representado en el segundo concilio de Nicea del 787 que dio la legitimidad a la existencia y

---

<sup>400</sup> (Velmans, 2021: 23).

culto de las imágenes sagradas. Ante la segunda ola iconoclasta 815 donde la doctrina iconoclasta volvió a ser la doctrina oficial de la iglesia, la polémica se cerró en el 843 con la re-legitimización de las imágenes sagradas y la proclamación de la fiesta del Triunfo de la Ortodoxia.

La profesora Fogliadini afirma que la propuesta teológica de Hiera fue encaminada a establecer la doctrina iconoclasta sobre una base estable y a corregir las inconsistencias de la tesis imperial del “Peuseis”

*<<La imagen de Cristo no se refería simplemente a la representación de los rasgos de su rostro, sino al dilema de traducir la doble naturaleza, divina y humana, del Logos de Dios por medios materiales. La idea cardinal resumida en el Peuseis de Constantino V era aquella de demostrar la imposibilidad teológica de representar a Cristo sin contradecir a el dogma de Calcedonia de la perfecta unión en una sola hipóstasis de la naturaleza humana y de la divina: si tan solo la humanidad de Cristo hubiera sido representada en un icono, siendo su divinidad incircunscrible, habría recaído nuevamente en la herejía nestoriana. Para el emperador (...) el único icono posible de Cristo era la eucaristía>>. <sup>401</sup>*

Los padres corrigieron los argumentos del “Peuseis” alejándose de una identificación casi mágica de la imagen con el auténtico problema del “Prototipo”. Hiera enfatizo la distancia entre carne deificada del Logos y la materia de los iconos que no es digna de ser “vehículo” de revelación divina. Las respuestas del segundo concilio de Nicea fueron más asertivas que explicativas “los iconos son legítimos y su presencia confirma el extraordinario prodigio de la encarnación”. El concilio introdujo la novedad

*<< (...) reviste la imagen sagrada de una peculiar relación con el prototipo y le atribuye un papel inédito en comparación con el cristianismo de los primeros siglos, que explica la aparente incomprensión del cristianismo latino que firmo las actas de esta asamblea, pero no las ratifico en la práctica. Razonar sobre la polémica*

---

<sup>401</sup> (Velmans, 2021: 25).

*iconoclasta, sobre las diferentes propuestas teológicas elaboradas y sobre los pronunciamientos conciliares iconófilos e iconoclastas significa también comprender el origen de las diferencias sobre el arte sacro entre Oriente y el Occidente cristiano>>. <sup>402</sup>*

El periodo de la dinastía Macedonia 867-1056, s. IX-XI

En el estudio de la profesora Olga Popova, afirma que, a partir del triunfo de la ortodoxia ya no habrá conflictos internos profundos, habrá una evolución hasta la mitad del s. XV fundada en principios post-iconoclastas. En el periodo macedonio hay un resurgimiento y una renovación del arte sagrado

*<<Se consolidan los cánones ideales y artísticos fundamentales sobre los cuales se basaban todos los géneros y tipos de arte sacro: arquitectura, mosaico, frescos, iconos, miniaturas. Se elaboran rigurosos esquemas iconográficos y las respectivas simbologías; nace un particular estilo, cuyos elementos son enteramente funcionales a la dirección espiritual de este arte. Las obras de arte ya no existen de forma aislada, sino que se insertan en un único gran complejo sintético, que es el templo>>. <sup>403</sup>*

El concepto del “todo” o “entereza” y de cada una de sus partes, de la que habla también Pavel Florenski ya citado, es reflejar de la forma más completa la esencia de la fe cristiana, de la iglesia ortodoxa y de la imagen destinada a la oración. Este periodo es reinado por la dinastía “macedonia”, no se han conservado iconos de su primera fase, pero la segunda mitad del s. IX, podemos hacernos una idea del arte bizantino de esta época por los mosaicos de Santa Sofía en Constantinopla y de Santa Sofía en Tesalónica. La primera mitad del s. X se denomina “Renacimiento macedonio”.

---

<sup>402</sup> (Velmans, 2021: 26).

<sup>403</sup> (Popova et al., 2011: 50).

Este renacimiento según la profesora Olga Popova, se caracteriza por su apego al mundo antiguo, nunca perdió un interés por las tradiciones clásicas, que impregno la culta sociedad bizantina en los ambientes cercanos a la corte imperial, incluso al mismo emperador Constantino VII Porfirogéneta partidario de esta orientación.

Un ejemplo del renacimiento la imagen sagrada “Acheropita” de Cristo llamada en Bizancio “Mandyliion”, que constituye la primera representación de Cristo, y sustancialmente su primer icono milagroso, en el año 944 fue trasladado solemnemente a Constantinopla como una reliquia importante y el día de su llegada el 16 agosto se celebra como fiesta ortodoxa; fue pintada con los testigos del nacimiento del icono acheropita: Abgar, Ananías, y Tadeo, este icono fue pintado en Constantinopla.



*Ilustración 53 Tríptico el apóstol Tadeo y el rey Abgar, con santos mitad del s. X, santa Catarina del monte Sinaí.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 50).

Según la profesora Popova se muestran en el icono el estilo lleno de elementos clásicos de este periodo: poses libres, la perspectiva natural se vislumbra, los amplios “drapeados”, la

luz tenue, la pintura pastosa, y la serena dignidad y dimensión humana de las representaciones.

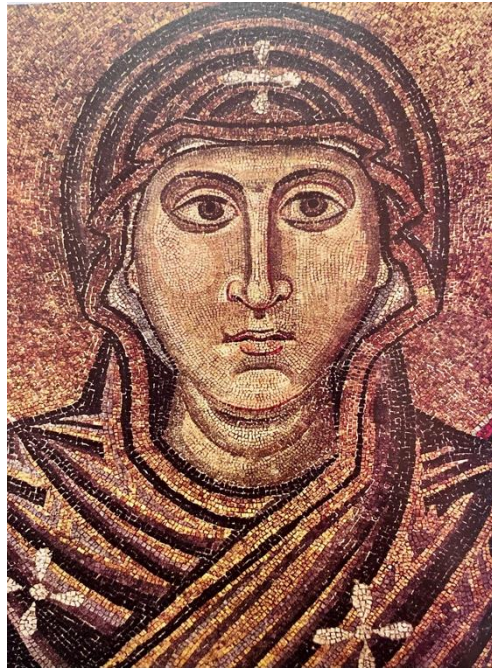
Después del renacimiento macedonio, en la segunda mitad del s. X se conserva el amor por el clasicismo, pero también hay nuevas tendencias dirigidas a crear imágenes artísticas con fuerte inspiración espiritual. En la simbología medieval el oro indica la luz divina, y esta luz rodea las figuras representadas privadas de peso flotantes en el aire, todos los elementos y las técnicas artísticas vienen a evidenciar los elementos que subrayan la inmaterialidad de la fisonomía exterior y el valor espiritual de la fisonomía interior: el rostro alargado con un mentón diminuto, los ojos inusualmente grandes oscuros y profundos, las frágiles proporciones del cuerpo, los innumerables rayos luminosos que impregnan las vestiduras. La figura del apóstol Felipe viene transfigurada sin ningún vínculo con lo terreno.



*Ilustración 54 Apóstol Felipe con Cristo bendiciendo, segunda mitad del s. X, santa Catarina del Sinaí.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 51).

En la primera mitad del s. XI del arte bizantina viene un punto de inflexión radical, nace una concepción de la figuración y el estilo que determina el arte monumental; los elementos fundamentales son similares. Este parecido consiste principalmente en el contenido expresivo de las representaciones, austeras y ascéticas, alejadas de la vanidad mundana por ejemplo en la catedral de Santa Sofía en Kiev (1040-1050) la Madre de Dios Orante.



*Ilustración 55 Madre de Dios Orante (mosaico absidal) 1030-1050, catedral de santa Sofía de Kiev.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 52).

*<<Los rostros tienen rasgos marcados y simétricos, ojos grandes, miradas absortas, proporciones pesadas y poderosas, una interpretación sobria y esencial de la materia y de la luz: todos estos elementos se combinan para crear figuras grandiosas que se elevan por encima de la fertilidad del mundo en una esfera ideal>>.<sup>404</sup>*

---

<sup>404</sup> (Popova, et al., 2011: 52).

De acuerdo a la profesora Popova este arte se inspira en el ascetismo, formado dentro de una atmosfera particular de la experiencia monástica surgida en el s. XI, por ejemplo, san Simeón Nuevo Teólogo (fallece 1022).

Periodo Comneno: época de los Ducas, de los Comnenos y de los Angelos (1059-1204) s. XI-XII.

De acuerdo a Popova este periodo comprende la segunda mitad del s. XI y el XII, “Comneno” es el nombre más importante de la dinastía reinante, hay un florecimiento en el arte

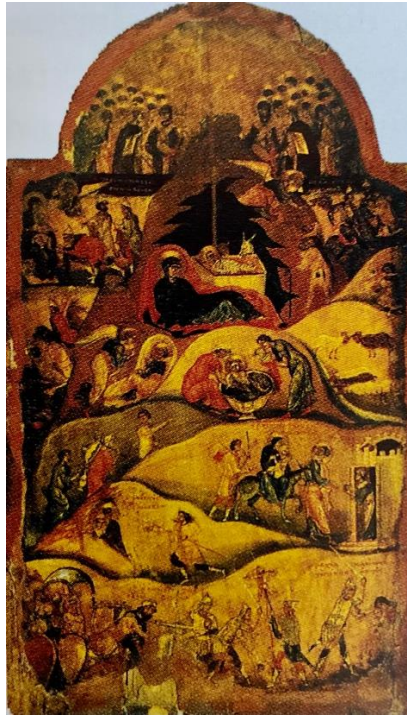
*<< (...) el punto más alto en el desarrollo de todos los elementos presentes en el concepto de “bizantinismo”, la iconografía de las pinturas murales y de las singulares representaciones icónicas presentan programas refinados, basados en géneros sobre simbolismos de carácter litúrgico e himnográfico>>.<sup>405</sup>*

Se delinean con pulcritud los elementos de un estilo pictórico en grado de explicar de forma adecuada el contenido espiritual de la imagen bizantina. Se crean imágenes artísticas que no son repetitivas varían para los personajes individuales, aunque pertenecen a las tipologías fundamentales. En este periodo el arte bizantino encuentra una traducción ideal de su propia esencia de buena calidad artística que penetra también algunos países occidentales sobre todo Italia.

El arte bizantino de la segunda mitad del XI se aleja de la visión ascética y del poderoso monumentalismo, aparece un nuevo tipo de representación, más clásica y refinada, marcada con una profunda y medida espiritual. Se encuentra una nueva característica artística en las “miniaturas” de códices de la segunda mitad del s. XI, como en las decoraciones murales. Como ejemplo el icono del “Nacimiento de Cristo” del monasterio de santa Catarina del Sinaí.

---

<sup>405</sup> (Popova, et al., 2011: 53).



*Ilustración 56 Nacimiento de Cristo, finales del s. XI-XII, santa Catarina del Sinaí.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 54).

En los rostros desaparece la expresión ascética y solemne, los elementos individuales se vuelven más refinados y matizados, las composiciones y figuras están más marcadas con pulcritud clásica y naturalidad, en los semblantes exteriores como en la condición interior, domina la armonía y una paz inspirada. La profesora Popova afirma que en este periodo aparece un nuevo tipo de icono el “Menólogo”:

*<< (...) una composición que representa las fiestas y los santos según la secuencia de su memorial en el calendario litúrgico o a lo largo del mes. Sobre una tabla se podían realizar menólogos de un mes, tres meses o incluso un año entero (en realidad, en este último caso, se trataba en general de dípticos, compuestos de dos antependios plegables)>>. <sup>406</sup>*

---

<sup>406</sup> (Popova, et al., 2011: 54).

También de este siglo XI se remontan muchos “menólogos” literarios que recogen vidas de santos, fiestas, escenas de sus hazañas, ascetas y mártires; este interés por la hagiografía es un elemento característico de la religiosidad bizantina y del arte de este siglo, en el monasterio del Sinaí se han conservado numerosos iconos menólogos.



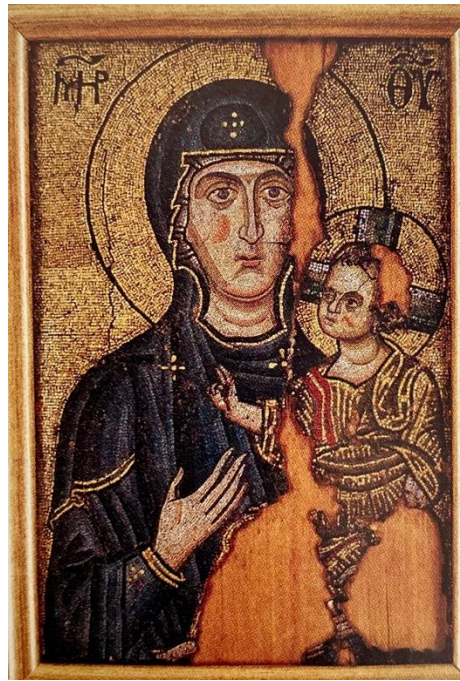
*Ilustración 57 Menologio, segunda mitad del s. XI, monasterio de santa Catarina del Sinaí.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 53)

Respecto al arte del s. XII, de acuerdo a la profesora Popova, este es un siglo complejo y fecundo en la historia del arte bizantino; surge nuevas corrientes y tendencias a través, de contribuciones y aportaciones, de escuelas nacionales que formaran parte de la cultura bizantina. Los iconos tomaran aspectos solemnes, con fisonomías grandiosas y al mismo tiempo ascéticas, inmersas en una paz sublime y absortas en la contemplación.

*<<El lenguaje artístico es lapidario y preñado, utiliza solo los elementos fundamentales e indispensables, cada uno de los cuales tiene su propia expresividad, y que se pueden resumir: simetría de composición, grandes dimensiones de las figuras, hombros anchos, cuello poderoso, concisa simplicidad*

*de la silueta, enérgica forma ovalada de la cabeza y del rostro, disposición arquitectónica de los rasgos hasta los toques rosados en las mejillas, contornos de las líneas que delimitan el osamenta, la naturaleza estática de la estructura de soporte de la representación, ausencia de todo lo dinámico, del mínimo signo de movimiento. Todo esto concurre a crear un tipo de figura que parece permanecer en una esfera ideal sobrenatural (...)>>. <sup>407</sup>*



*Ilustración 58 Madre de Dios Hodigitria, mosaico inicio del s. XII monasterio de Chilandari, Athos.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 55).

El gran arte ascético que se había desarrollado en este último periodo no desaparece por completo, se desvanece a segundo plano, el interés se suscitó en los motivos ideales.

El arte clásico, de este periodo es otra corriente, que se remonta a las tradiciones de la segunda mitad del s. XI conjuga el equilibrio clásico y un ágil gusto pictórico se unen en una fina inspiración interior.

---

<sup>407</sup> (Popova, et al., 2011: 54).

<<Este arte es el resultado más sublime logrado por la cultura bizantina, y el que responde más plenamente a los conceptos de “estilo bizantino” e incluso de “bizantinismo”>>. <sup>408</sup>

El icono más famoso de este tipo es el de la “Madre de Dios de Vladimir” (1131-1132), en la iconografía bizantina viene llamada “Eleusa”, es decir “Misericordiosa” mientras en ruso toma el apelativo de “Humilde”, es decir de la “Ternura”.



*Ilustración 59 Madre de Dios de Vladimir, primer tercio del s. XII, galería Trejakov, Moscú.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 55).

Y al reverso el tema simbólico del icono de la “Eleusa” el Trono preparado para el juico con el evangelio, la cruz y los instrumentos de la pasión (esta última composición data del s. XV). En cuanto al icono de Cristo de este periodo del s. XII, en mosaico está el ejemplo del “Cristo

---

<sup>408</sup> (Popova, et al., 2011: 55).

Pantocrátor Misericordioso” “Eleimon”, se puede observar el nivel más alto de maestría artística bizantina, realizado en Constantinopla, su contenido expresa un sentido de contemplación y paz:

*<< (...) la contemplación espiritual, la armonía exterior e interior, el equilibrio ideal entre los principios de lo divino y del humano en los semblantes del Salvador. La yuxtaposición de una absoluta quietud externa y una absorta y profunda oración corresponden al ideal de la conciencia religiosa bizantina>>. <sup>409</sup>*

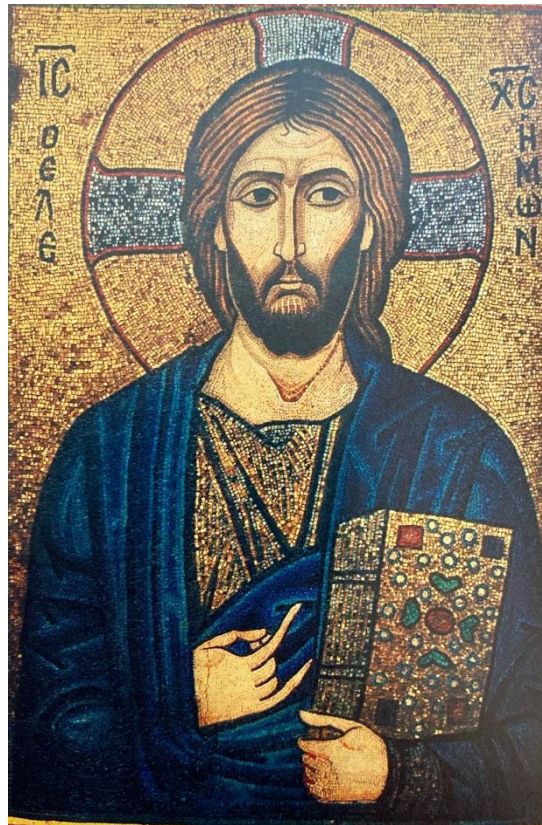


Ilustración 60 Pantocrátor Eleimon (misericordioso), icono mosaico, primera mitad del s. XII, museo Dahlem, Berlín.

Fuente: (Popova, et al., 2011: 57).

---

<sup>409</sup> (Popova, et al., 2011: 59).

En la segunda mitad del s. XII es caracterizado por una extraordinaria pluriformidad, expresadas en las pinturas murales, se busca un significado simbólico de la iconografía y una expresividad espiritual de las fisionomías. Entre las diversas corrientes artísticas esta la clásica, que era la tradicional en el arte Conmeno del periodo precedente. Tenemos el ejemplo de san Gregorio Taumaturgo representada en un busto frontal, la mano derecha bendice, mientras que la izquierda velada por el Feloniun sostiene el Evangelio (un grueso códice con encuadernación de cuero con una cruz de oro). Transmite armonía y paz, dominada por un sentido de contemplación espiritual. La fisonomía de san Gregorio llama la atención por su individualidad, por la particular impronta del intelectualismo como si estuviéramos de frente a un filósofo. La frente surcada de nobles arrugas, la mirada absorta revelando una aguda inteligencia y tensión. Las técnicas artísticas clásicas cambian ligeramente en dirección de una mayor abstracción. Los tejidos de sus vestiduras son suaves como si fueran inmateriales transfigurados por la Luz dorada; el estilo más clásico del arte del s. XII cambia adquiriendo incisividad, refinamiento, penetración adaptándose a la acentuada espiritualización del arte de la época tardo-conmeno.

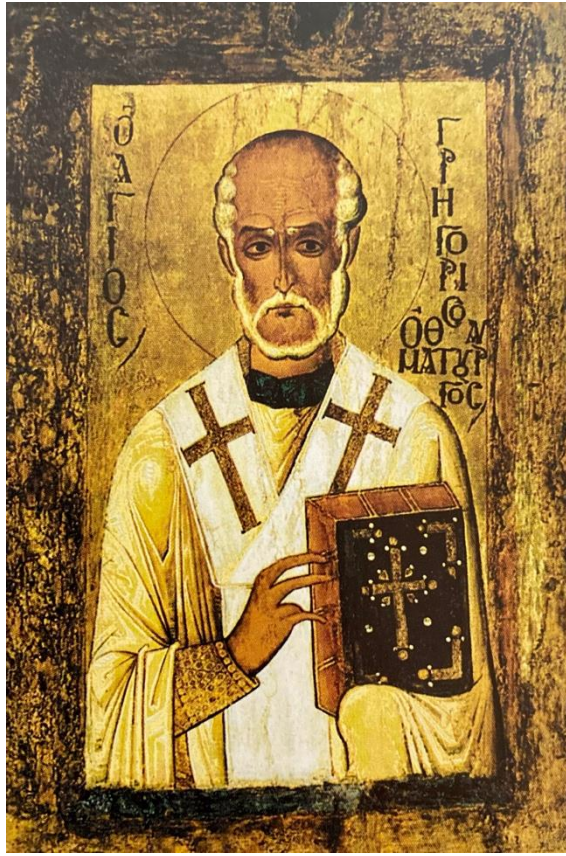


Ilustración 61 San Gregorio Taumaturgo, segunda mitad del s. XII, Hermitage san Petersburgo.

Fuente: (Popova, et al., 2011: 59).

En cuanto al “estilo dinámico” los artistas buscan una expresividad marcada y acentuada de los personajes, de acuerdo a la profesora Popova menos tradicional

*<<La profundidad meditativa y la contemplación dejan de constituir las formas y los tipos principales de la vida espiritual. Los nuevos valores se vuelven más actuales: la intensidad de la experiencia interior y su expresión exterior, física. La dinámica e incluso la expresividad ahora interesados nada menos que en la armonía y la paz. Por otro lado, la base común de todas las corrientes artísticas de*

*la segunda mitad del s. XII es el mayor interés por expresar la esencia espiritual de la imagen sagrada>>.<sup>410</sup>*

La fuerte espiritualización de las representaciones y estilos es uno de los procesos más relevantes en el arte bizantino de esta época tardo-comnena, los artistas encuentran instrumentos para realizar tal inspiración. La profesora Popova reflexiona que uno de estos instrumentos es una expresividad descubierta que impregna toda la representación, las fisonomías y los elementos estilísticos; este fenómeno en la historia del arte se denomina “estilo dinámico” o expresionista. Surge en las pinturas murales de muchas iglesias, por ejemplo, el icono del “Descenso a los infiernos”; podemos destacar la intensidad de las emociones personales, algo extraño en el arte bizantino, una emotividad tumultuosa que se expresa en arrebatos del alma, en el fuego de los estados espirituales.

---

<sup>410</sup> (Popova, et al., 2011: 60).

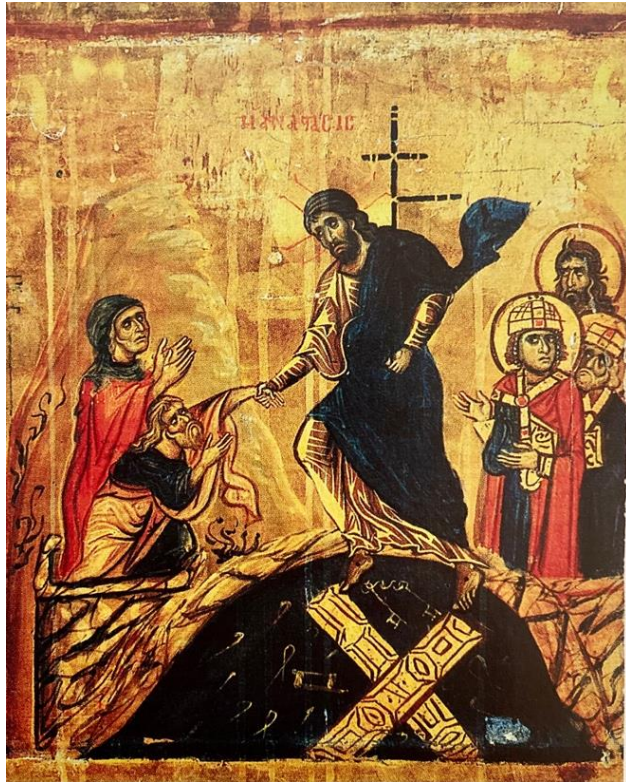


Ilustración 62 Descenso a los infiernos, finales del s. XII santa Catarina del Sinaí.

Fuente: (Popova, et al., 2011: 60).

Eran instrumentos inusuales del pasado en el arte bizantino, las miradas penetrantes, a veces oblicuas, expresiones de rostros inquietos, movimientos bruscos, composiciones densas y sobre cargadas, líneas discontinuas, como relámpagos o destellos, ritmo grafico extremadamente movido, y el predominio de la agitación y el dinamismo.

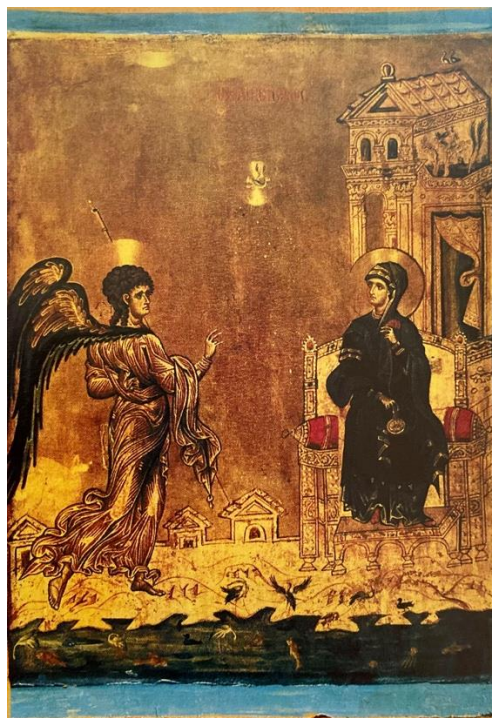
*<<La peculiaridad (...) de este arte consiste en la capacidad de dejar al descubierto la psicología de los personajes, de hablar en un lenguaje emocional cercano y comprensible, aunque pueda ser excesivo respecto a la norma habitual. Otra característica (...) es la gran austeridad, y severidad de todas las representaciones (...) “estilo severo”>>. <sup>411</sup>*

---

<sup>411</sup> (Popova, et al., 2011, p. 61).

Se representa una variante expresiva del ascetismo bizantino, que se expresa “no” a través de la renuncia a todo elemento mundano, humano y emocional, como en el pasado, sino a través de reconducir todos los movimientos del alma un sentido religioso totalizante.

En cuanto al “estilo manierista”, de acuerdo a la profesora Popova, fue otra corriente más de este periodo de finales del s. XII, más restringida e íntima que la anterior, pero con originalidad propia y valor pictórico el “manierismo tardo-conmeno”. Como ejemplo de estos iconos esta la “Anunciación” las formas, las vistas, los gestos son extraordinariamente elegante, el estilo adquiere un refinamiento extremo; el sistema artístico está dominado por un dinamismo análogo al que marcaba las figuraciones de los iconos ejecutados según el “estilo dinámico”. Pero la simplicidad al poder y a la genuina expresividad, se sustituye por la expresividad de una representación frágil de inspiración estática con rasgos aristocráticos



*Ilustración 63 Anunciación, finales del s. XII, santa Catarina del Sinaí.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 61).

Aquí las formas son extremadamente elegantes, casi manieristas y mundanas; las obras de estilo “dinámico” y “manierista” nacen en el mismo periodo, finales del s. XII en dos fases sucesivas el arte pasa a ser un tipo de figuración que alcanza una espiritualización extrema.

### El arte bizantino del s. XIII

Este arte, de acuerdo a la profesora Popova, comenzó con una tragedia en el año 1204 los caballeros de la IV cruzada conquistaron, saquearon y prendieron fuego a Constantinopla ocuparon la mayor parte de los territorios bizantino dando el nombre de “imperio latino”. El estado bizantino perdió parte de su antigua grandeza y riqueza en el mundo mediterráneo europeo. La corte imperial se transfirió de Constantinopla a Nicea que permanece libre de la conquista latina junto con las regiones del Epiro y Trebisonda; Nicea se convirtió en el punto de referencia de la fuerza espiritual, política y militar griega con la idea de una restauración del imperio bizantino. En 1261 Miguel VIII Paleólogo logra reconquistar Constantinopla y el imperio bizantino sin embargo esto no contribuyó al florecimiento del arte, el cual no se desvaneció ni se detuvo, continuó al servicio de la iglesia. En el s. XIII viene un fuerte interés por la antigua cultura helénica entendida como patrimonio nacional del pueblo griego. Hay una tendencia al renacimiento clasicista que va a constituir el eje principal del arte de este periodo, las escuelas artísticas adquirieron una importancia por el desplazamiento del centro de gravedad cultural de la capital a regiones de la diáspora, la emigración de maestros griegos produjo florecimiento en escuelas nacionales fuera de Constantinopla, el reino de Serbia es un claro ejemplo. Los propios latinos se convirtieron en mecenas de los artistas griegos, acudieron a sus escuelas para aprender la pintura de iconos, la iconografía bizantina y la concepción de las imágenes del mundo ortodoxo, así nació una original fusión de elementos, técnicas bizantinas y occidentales que toma el nombre de “arte de los cruzados”. Algunos de estos talleres existieron en el monasterio de santa Catarina del Sinaí, en Jerusalén y Chipre.

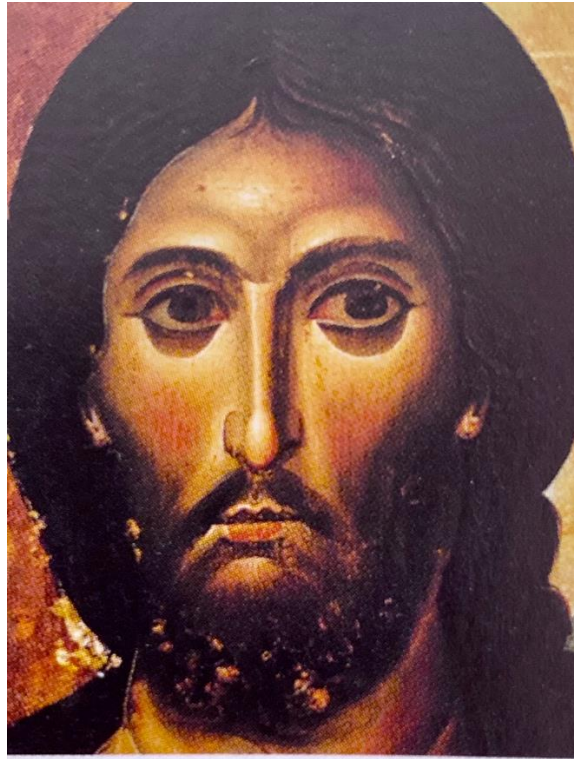
El arte de los inicios del s. XIII, se caracteriza por una dirección completamente distinta al periodo anterior, donde los valores principales fueron el “monumentalismo” de la figura, claridad, sencillez, lacónico. Este arte va a ser determinante y se le designa como arte “arte del año 1200”, rejuvenece por enésima vez a la pintura bizantina recobrando frescura y fuerza:

*<< (...) en contraposición al expresionismo del arte tardo-comneno comenzó a crear a figuras majestuosas, tranquilas y monumentales. Tal fue el grandioso contexto de la vida artística bizantina, sobre el que golpeo la conquista de los cruzados (...) los iconos conservados en el Sinaí atestiguan que en el s. XIII apareció un poderoso flujo artístico. Las ramas de este flujo son los frescos de la iglesia de la Dormición de la Madre de Dios en el monasterio de Studenica en Serbia, ejecutados por artistas griegos en el 1208-1209 >>.<sup>412</sup>*

Como ejemplo de este periodo el icono del “Cristo Pantocrátor” que pertenece a una “Deesis” el prototipo de la imagen de Cristo fue el icono “Pantocrátor del s. VI”; sin embargo, el modelo antiguo sufre algunos cambios según los principios del s. XIII: la profesora Popova dirá que la asombrosa caracterización individual encontrada en el icono del s. VI da paso a una tipología iconográfica más estereotipada y convencional, su fina connotación psicológica es reemplazada por una fisonomía más lacónica, es decir esencial, monumental; la grandeza del pantocrátor se expresa de manera irrevocable y clara.

---

<sup>412</sup> (Popova, et all., 2011: 67).



*Ilustración 64 Pantocrátor, inicios del s. XIII santa Catarina del Sinaí.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 68).

*<<Las figuras son pesadas, los hombros y las formas son sólidas, “cuadradas”, las formas esenciales, las líneas son seguras, el color intenso incluso en el moldeado de los rostros, la expresión de la fisonomía tranquila y serena, el colorido de las mejillas y los labios rojos brillantes les dan frescura y atractivo; predomina un tono afirmativo, una impronta de salud y fuerza espiritual>>.<sup>413</sup>*

Nos encontramos ante un nuevo programa, un nuevo “credo” figurativo y artístico de este periodo. Los artistas griegos siguieron siendo fieles incluso en la emigración. En este mismo siglo surgen los denominados iconos “hagiográficos” donde la representación central del santo está rodeada por un marco compuesto por escenas que representan los eventos y milagros de su vida. Las secuencias son horizontales y verticales alrededor de la figura central

---

<sup>413</sup> (Popova, et al., 2011: 69).

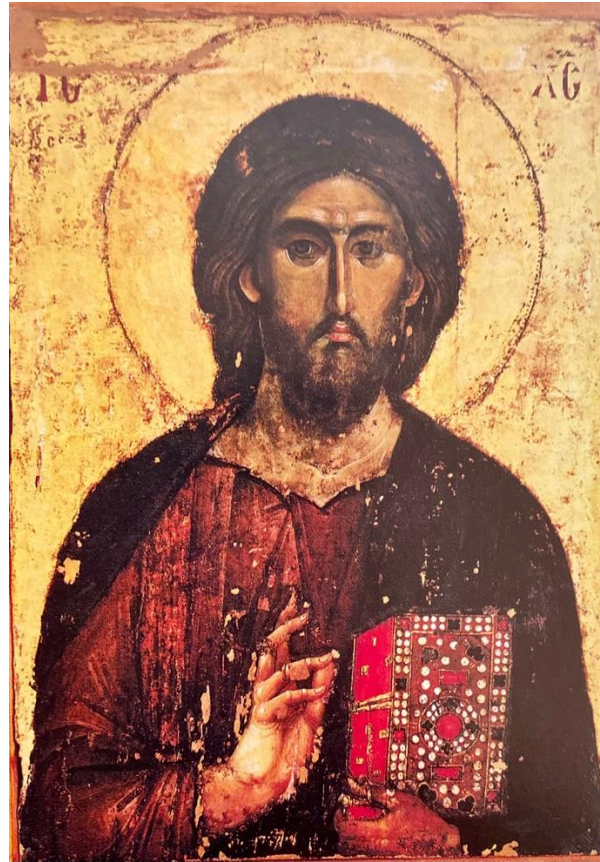
del santo, de una manera similar a una corona entrelaza de sus virtudes y dones espirituales, al iconógrafo no le interesa la biografía del santo; aunque su papel es secundario sirvieron para acompañar al tema principal el “semblante espiritual del santo”. Estos se extraían de la vida de los santos y a veces de la himnografía litúrgica, así aparecen elementos literarios y narrativos que expresan los nuevos gustos característicos del s. XIII, tuvieron gran difusión en Bizancio, los Balcanes, Serbia y Bulgaria, en Italia y Rusia. Habían aparecido antes en los menologios ilustrados, epistolios formados de iconos y en los trípticos plegables; este tipo denominado “icono hagiográfico” fue una constante de principios del s. XIII.

El arte de la segunda mitad del s. XIII, de acuerdo a la profesora Popova, se buscaba otra forma de expresión basada en el estilo clásico, sin detenerse en las vicisitudes biográficas del arte bizantino, pero formas totalmente renovadas. Adquirió su visibilidad alrededor del año 1230-1260 alcanzando una armonía perfecta; en esta segunda mitad acentúa una expresividad excesiva y patética a finales del s. XIII. En el 1260-1270 se remontan los iconos de busto de Cristo “Pantocrátor”; es una de las más bellas representaciones del Salvador en este siglo, su rostro tiene una belleza noble y humana, sereno sin inflexión, la mirada se vuelve hacia los espectadores con una expresión serena; irradia una luz de bondad en los ojos y una fineza de cordialidad en sus labios, nobleza interior, genuina afabilidad humana y una alentadora comprensión:

*<<Todo esto va acompañado de técnicas estilísticas que forman parte de los instrumentos expresivos del arte clásico: forma plástica regular, armonía de los pasajes cromáticos, gradualidad del modelado, vivacidad e ilusionismo, naturalidad de la fisonomía. En el arte bizantino la efigie del Salvador nunca había estado tan cerca del hombre, nunca había estado tan cerca de él. Probablemente, era esta la posibilidad extrema de acercar lo divino a lo humano, más allá de la conciencia religiosa bizantina, tan inclinada a la contemplación, al alejamiento de todo lo concreto, fue incapaz de explicarse>>.<sup>414</sup>*

---

<sup>414</sup> (Popova, et al., 2011: 72).

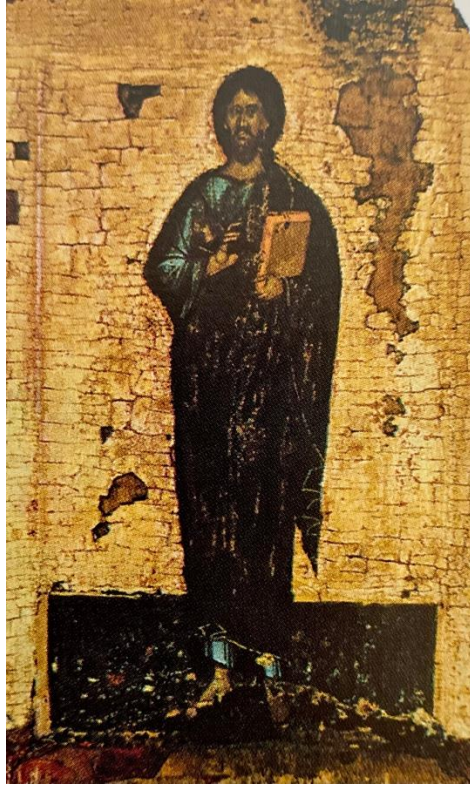


*Ilustración 65 Pantocrátor, 1260, monasterio de Chilandre, Athos.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 71).

A finales del s. XIII aparece una nueva orientación en el arte bizantino, nacen poderosas fisonomías, caracterizadas por un ímpetu casi heroico, mientras el estilo, aunque fiel a los principios del clasismo, adquiere un nuevo monumentalismo y una acentuación ilimitada de muchos elementos. Se habla de arte paleólogo que nace en la primavera del gobierno de la última dinastía de la historia bizantina, durante el reinado de Miguel VIII del 1261-1282, y a los inicios del reino de Andrónico II, del 1282-1328. Por ejemplo, el icono de “Cristo Pantocrátor”, de poco más de 30 centímetros, tiene la expresividad de una gran estatura, figura alta, vigorosa, de hombros anchos y porte imponente, las proporciones aumentan el efecto de la marcada plasticidad escultórica; la mirada oblicua enérgica, la frescura de los tonos densos y compactos, el color oscuro e intenso de las vestiduras, el modelado plástico obtenido a través de los colores y los contrastes reflejos de blanco concurren a crear una

fisonomía majestuosa, y elevada; el modelo clásico viene reproducido con exactitud pero con un acentuado uso de las emociones.



*Ilustración 66 Pantocrátor, finales del s. XIII Hermitage san Petersburgo.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 73).

Un grupo estilístico particular era constituido por los iconos del s. XIII ejecutados por los cruzados, caballeros o prelados latinos, en los talleres iconográficos de los cruzados. Este tipo de talleres existieron en ciudades de los estados cruzados como Jerusalén, Acre, Chipre, también hay referencia de un taller iconográfico en el que artistas griegos y occidentales trabajaban juntos en el monasterio de santa Catalina del Sinaí.

*<<Si el icono fue pintado por un bizantino, a pesar de todo el tradicionalismo de su arte, introdujo elementos que correspondían al gusto de los mecenas, gente de cultura europea, completamente diversa de la suya. Si, por el contrario, los iconos fueron pintados por artistas occidentales (que entraban a estos talleres proviniendo*

*de varios países), intentaban imitar a los maestros bizantinos con la mayor fidelidad posible>>. <sup>415</sup>*

Hubo una influencia entre ambos artistas de la cual nació este fenómeno artístico original que se define como “el arte de los cruzados” realizando iconos a lo largo del s. XIII. Los talleres en Jerusalén continuaron existiendo hasta mediados del s. XIII, tras la caída de Jerusalén en 1244, los encontramos en Acre, capital de los cruzados hasta finales del s. XIII, y en Chipre.

El arte tardo-bizantino dinastía de los Paleólogos, siglo XIV- primera mitad del s. XV, caída del imperio bizantino.

El arte del último periodo de la vida de Bizancio tomando el nombre de los Paleólogos, de la última dinastía reinante. La profesora Popova afirma que durante los 150 años reinantes no fue unilateral sino se destaca por fases bien definidas. Este periodo marca el declive del poder antiguo, la amenaza de la invasión turca se hizo realidad, sin embargo, aunque con condiciones desfavorables para el estado, el arte bizantino experimento un florecimiento extraordinario. Al arte se caracteriza por una variedad de corrientes, por una viva creatividad simbólica de la iconografía, por nuevos temas y composiciones, por una pluriformidad de interpretaciones, variaciones estilísticas, por un vínculo tan estrecho entre el arte y el pensamiento teológico y por un dominio técnico muy alto. No presenta síntomas de vejez

*<<En este último periodo de su existencia el arte bizantino recorre una última vez y con gran intensidad sus orientaciones fundamentales, que habían determinado las corrientes más importantes a lo largo de su historia: la devoción a los ideales de la antigüedad, que encuentra su realización en lo nuevo y particularmente espléndida forma del clasicismo bizantino vinculado al renacimiento Paleólogo del primer tercio del s. XIV, y a la búsqueda de la profundidad de la imagen religiosa, a través de una nueva forma de espiritualidad bizantina de orientación hesicasta*

---

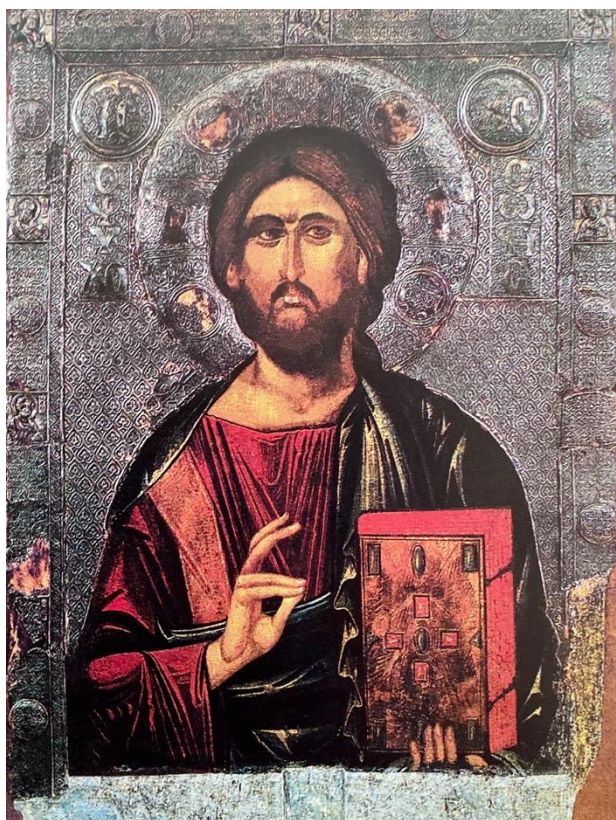
<sup>415</sup> (Popova, et al., 2011: 74).

*que distingue la creatividad artística de la segunda mitad del s. XIV. Cultura y religión, ciudad y monasterio los dos polos de la vida y pensamiento bizantino (...)>>. <sup>416</sup>*

El renacimiento Paleólogo, a principios del XIV, fue una ramificación de la cultura aristocrática de élite que surgió en la corte de Andrónico II Paleólogo. Un indicativo de su identidad es la pasión por el pasado clásico, estudio de obras literarias y artísticas, y su imitación; acompañados de una educación cultural, tanto en el gusto y la alta profesionalidad en los arquitectos de esta cultura, incluidos los pintores. La temática de este arte todavía era religiosa. Los programas iconográficos se amplían, enriquecidos con alegorías y símbolos con todo tipo de alusiones al Antiguo Testamento, con referencias a los himnos litúrgicos, requiriendo de los autores como de los usuarios una preparación teológica como intelectual. Por ejemplo, el Cristo “Psichosoter” o Salvador de las animas, tiene una fuerte impronta individual, sus proporciones son regulares, con movimientos ágiles, porte imponente, representación a tres cuartos, con pose sólida, estatuaria, composición rítmicamente marcada y legible, aunque rica en detalles. El espacio no pretende ser infinito, al contrario, aparece restringido y concreto; todo esto subraya el aspecto contingente de la escena es decir contribuye a situar de forma natural a los personajes en el espacio y ponerlos en contacto mutuo; aparecen con la característica fisonomía griega, nobleza clásica, a menudo con la seriedad de los antiguos filósofos.

---

<sup>416</sup> (Popova, et al., 2011: 76).



*Ilustración 67 Cristo Psychosoter (salvador de almas), primer cuarto del s. XIV, galería de iconos Ochrid.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 78).

Los iconos de este periodo (llamado también “Clásico Paleólogo”) llaman la atención por la belleza de la ejecución, insólita para este periodo para Bizancio, sea por la rara accesibilidad humana del contenido interior de la representación. El sentido religioso confiere sacralidad al mundo de las formas y de los objetos reales, impregnando cada detalle.

*<<En el arte bizantino todo lo que era sensible, perceptible, cercano al hombre se viene equiparado al mundo clásico, cuya naturaleza siempre había sido antropomórfica. El gran número de formas inferidas en este periodo del mundo clásico, se situó a simbolizar el mundo real en el cual vive el hombre, un mundo representado como animado por el Espíritu, custodiado por la Gracia divina. De ahí el amor de los artistas de esta época por los detalles que fascinan por su belleza clásica: columnas con capiteles corintios, máscaras decorativas, amplias arcadas,*

*paños suntuosamente drapeados, poses para el efecto de las figuras, similar a las antiguas estatuas de los retóricos y filósofos, etc.>>.<sup>417</sup>*

El renacimiento Paleólogo llegó a su fin alrededor del 1330, iniciando una nueva etapa el arte del 1330-1350 de la época de las disputas eclesiales, la lucha por el poder y la guerra civil reemplazan la estabilidad del reinado de Andrónico II; empezaron las disputas eclesiales. Entre Barlaam de Seminara, monje erudito griego que llegó a Constantinopla desde Calabria de fe ortodoxa que partió de la ortodoxia tradicional para introducir elementos nacionalistas en el espíritu de la filosofía occidental, y Gregorio de Palamas, erudito del monte Athos, partidario del misticismo ortodoxo antiguo y tradicional de la contemplación de Dios (esichya) del misterio de la comunión entre el hombre y Dios a través del contacto de la energía divina que emana de él. El camino del Hesicasmo guía el alma a una condición particular que permite recibir las energías divinas. Ante estas disputas se convocaron dos concilios en 1341 y 1347; esto se reflejó en el ámbito artístico fue una época de problemas, el arte sigue basándose en modelos clásicos, tiende a seguir las orientaciones características de los años del renacimiento paleológico; sin embargo, en las imágenes artísticas surge una nueva mente, tensión, emoción y agitación; también se observan cambios similares en el lenguaje artístico:

*<<Sus principales elementos siguen siendo clásicos, similares a los utilizados en la pintura de los inicios del s. XIV, pero algunos de ellos se acentúan hasta el punto de volverse grotescos de las fisonomías desaparece la serenidad, del estilo la armonía. Aparece un paroxismo de emociones impensables hasta entonces. Este periodo no duro mucho, duro unas dos décadas, y su arte es un fenómeno absolutamente original>>.<sup>418</sup>*

---

<sup>417</sup> (Popova, et al., 2011: 78).

<sup>418</sup> (Popova, et al., 2011: 80).

El arte de la segunda mitad del s. XIV, la profesora Popova afirma, en el 1350 cambió la situación política y eclesial de Bizancio, el poder del estado se estabilizó en el 1347 Juan Cantacuceno ganó la guerra civil y tomó el trono; las disputas eclesiásticas terminaron y Gregorio de Palamas triunfó en el concilio de 1351. Su concepción teológica de la sustancia divina y de las energías divinas, su doctrina sobre la “*esychia*” como método de profunda contemplación encontraron pleno apoyo, el nuevo emperador Juan Cantacuceno y el nuevo patriarca Filoteo apoyaron la posición de Palamas. La era del renacimiento paleólogo estaba cayendo definitivamente, al igual que las disputas eclesiásticas del año 1330 y 1340; este nuevo período se denomina “tardo-paleólogo”. Es la época del triunfo del Hesicasmo o “Palamismo” los problemas se centran en la oración, en la posibilidad de la visión de Dios y de entrar en comunión con él; sobre los diversos caminos de la vida interior del hombre; la vida monástica viene a convertirse en el ideal de vida. También cambia la actitud hacia el icono

*<<Los iconos asumen dimensiones mayores, a veces monumentales. En las iglesias aparecen grandes representaciones, con formas claras y fácilmente legibles. Se acentúa el significado del icono como imagen de culto, destinada a la oración. El icono mismo, además de los tratados teológicos y la predicación, está llamado a expresar la esencia de la doctrina sobre las energías divinas, que una persona madura en el espíritu está en grado de percibir>>.*<sup>419</sup>

Después de la mitad del s. XIV el arte bizantino experimenta un gran florecimiento que se diferencia radicalmente del renacimiento paleólogo de principios del siglo porque no se basa en los clásicos sino sobre valores espirituales. Uno de los ejemplos de esta época es el Cristo Pantocrátor del Hermitage pintado en Constantinopla hacia el 1363 como imagen patronal de la iglesia del monasterio del Pantocrátor sobre el monte Athos, se tiene exactitud en su fecha de elaboración gracias al hecho de que en las esquinas inferiores se representan a dos personajes Juan Primicerius y al gran estratopedarca Alesio, solo se conserva su nombre

---

<sup>419</sup> (Popova, et al., 2011: 81).

escrito y su figura se ha perdido, fueron benefactores del monasterio que fue consagrado en el año 1336. La representación del busto de Cristo es imponente, monumental, sobre sale por su belleza y solemnidad; el semblante del Salvador, el rostro como su figura, es literalmente radiante; la imagen es envuelta en un intenso fulgor, que emana de la mirada y de la misma superficie cromática. La efigie de Cristo es humanísima, muy individualizada, no tiene nada de rareza o desapegos. La mirada es pacífica, clara y directa. Su dignidad no viene subrayada en manera particular, sin embargo, se siente una belleza, un esplendor insólito. La cabeza, rostros, manos están pintadas con auténtica perfección plástica. El cuello presenta una curva tan regular que recuerda las estatuas clásicas, los colores siguen el modelo y las formas; la variedad de los matices del color corresponde a la riqueza cromática de la naturaleza y la vida, manifiesta una completa armonía, como si se celebrara la belleza del semblante humano, de la perfección de las formas y de los colores reales. En la superficie pictórica se aplica pinceladas de blanco de plomo que representan los rayos de la luz divina, que anima la figura y la materia; de acuerdo a la doctrina de Gregorio de Palamas, pueden comunicarse al hombre. esta luz reposa sobre el rostro y sobre las manos de Cristo, sobre las esplendidas formas, animándolas, pero no inventándolas puesto que ya existen independientes de su belleza visible. La túnica azul de Cristo está impregnada de una profunda luminosidad, el color parece brillar del interior. La luz puede posarse sobre la materia con intensos destellos, como el caso de las luces “lumeggiature” “iluminaciones” sobre el rostro, sobre el cuello y sobre las manos, volviéndose accesible a la vista, impregnando a la materia y haciéndola luminiscente.



Ilustración 68 Pantocrátor, cerca del 1363, Hermitage, san Petersburgo.

Fuente: (Popova, et al., 2011: 82).

*<<En el arte bizantino del último periodo vienen a menudo empleados (...) medios expresivos para significar la presencia de la luz divina en el mundo. Se trata indudablemente de procedimientos técnicos particulares ideados por los artistas para hacer de manera más adecuada posible la doctrina sobre las energías divinas, tan importante en este periodo. La intención de este arte es ofrecer la posibilidad de contemplar una carne y una materia transfigurada, conservadas en toda su naturaleza, pero eclipsadas de la luz divina; estamos frente a la plenitud del ser, elevado gracias a la presencia divina a alturas que ya no son de este mundo hasta*

*la perfección máxima. Solemne, resplandeciente, esta figura aparece llena de festividad y de victoria>>.<sup>420</sup>*

El icono muestra sorprendentes cambios que se han producido en el contexto vital de la sociedad, da la impresión de que en la década de 1360 se reafirmaron finalmente los ideales positivos, que ofrecieron estabilidad y también una renovada iniciativa artística. La restauración del clasicismo a principios de siglo, y su continuación orgánica se produce sobre bases completamente diferentes, donde el objetivo ya no es imitar modelos del mundo antiguo sino transfigurarlos. La influencia del Palamismo permaneció vigente durante varios decenios.

Hay una preferencia por el color azul oscuro, para crear una luminosidad profunda y misteriosa que despertó asociaciones con el más allá; este color cubría grandes fondos de los iconos, constituyendo el dominante de las tonalidades utilizadas; sin embargo, se utilizó raras veces no solo por el costo del lapislázuli sino por la excepcional concepción artística que subyace del color. El rojo tiene muchos significados simbólicos, “el fuego ardiente que contiene en si las energías divinas”, como afirma Dionisio Areopagita, que vivifican la creación; es el color del martirio que alude a la sangre de Cristo derramada por la salvación de la humanidad, es el símbolo del amor divino “la llama del ardor del amor que calienta los corazones para transformar el miedo en amor”, según Gregorio Nacianceno. Es símbolo de la salvación, porque en el Antiguo Testamento la sangre del cordero había marcado las puertas de las casas de los hebreos durante el tiempo de las plagas de Egipto. Sin embargo, aunque la forma clásica no era un valor absoluto, es todavía la corriente dominante. Para la profesora Popova un gran número de iconos de la era tardo-paleóloga nacieron en la espiritualidad hesicasta,

*<<La afirmación de la posibilidad de entrar en la comunión personal con Dios a través de la presencia en el mundo de las energías divinas jugo un papel decisivo en el destino del arte. En la pintura bizantina del s. XIV se emplearon a menudo*

---

<sup>420</sup> (Popova, et al., 2011: 82).

*programas iconográficos complejos, cuya comprensión requería un cierto nivel de conocimiento teológico>>.<sup>421</sup>*

El arte de la primera mitad del s. XV se sitúa en la fase final del arte bizantino, en 1453 el imperio bizantino fue conquistado por los turcos y dejó de existir como estado para siempre, a pesar de las dificultades políticas y materiales, a pesar de la amenaza turca y el progresivo empobrecimiento del imperio, así como la falta de medios económicos para construir iglesias y encargos de obras de arte, la actividad artística no fue menor. En los Balcanes, en el reino de Serbia la situación era tan inestable como en Bizancio, los turcos estaban a las puertas. El arte de las zonas balcánicas, bizantina y Serbia se desarrolló en una atmósfera similar los artistas recibían comisiones fuera de su patria. El arte en los territorios de los países bizantinos se vuelve unitario, en Rusia muchos artistas emigraron de Grecia y los Balcanes en busca de comisiones.

*<<La pintura bizantina de los inicios del s. XV nació de la tradición artística de finales del siglo anterior, sin una delimitación clara: solo algunos matices en el tipo de representación atestiguan la llegada del nuevo periodo>>.<sup>422</sup>*

En el arte del inicio del s. XV las técnicas clásicas, siempre perfectas en su estructura, se utilizan para dar un tono sereno e incluso un matiz festivo. Los primeros años del s. XV son una fase feliz en el arte de todo el mundo bizantino. En este periodo en Rusia Andrei Rublev pinta la Deesis de Zvenigorod, cuyos iconos presentan un contenido espiritual y moral muy similar, variando ligeramente en la relación de valores respecto a la concepción serbia y bizantina; la atracción de una profunda contemplación, de una dimensión que no es de ese mundo resonara como tema principal, mientras las obras bizantinas son caracterizadas por la concepción de la armonía celestial que permanece terrenal, ligada a este mundo en su carácter ideal.

---

<sup>421</sup> (Popova, et al., 2011: 89).

<sup>422</sup> (Popova, et al., 2011: 91).

A diferencia del estilo clásico, viene la técnica definida como “expresionista” un estilo encontrado en la segunda mitad del s. XIV, aunque no es tan frecuente. Como ejemplo de este periodo está el icono la “Trinidad del Antiguo Testamento” u “Hospitalidad de Abraham” del Hermitage de san Petersburgo, perteneciente al último periodo bizantino el interés trinitario es característico de la segunda mitad del s. XIV e inicios del s. XV, a raíz de las disputas teológicas sobre la sustancia y las energías divinas, la Trinidad y la Luz Tabórica planteadas por Palamas. El icono es una variante típica de este periodo, sea del punto de vista de la iconografía (Abraham y Sara), tanto en el sentido de la composición (la escena desarrollada en forma horizontal común de esta época). Se observa un equilibrio absoluto de las partes que expresan una simetría casi perfecta, en la identidad de los detalles que se repiten de derecha a izquierda, en la coincidencia de los movimientos e inclinaciones, en las formas parabólicas análogas de las figuras y de las cabezas ligeramente inclinadas, en los gestos de las manos de los ángeles en las extremidades, que parecen extenderse en una sola línea invisible de fuerza. La figura del ángel central, el Hijo, constituye el eje compositivo; es muy similar en pose, gesto, expresión, al ángel central de la Trinidad de Andrei Rublev donde en su icono los tres ángeles presentan la condición interior, la consustancialidad que es fundamental, identificándose con la armonía y el amor; en la trinidad bizantina la figura principal es claramente evidente por su fisonomía y posición en la mesa donde frente se encuentra la copa del sacrificio, que destaca en tamaño y color de los demás vasos y objetos sobre la mesa distribuidos con perfecta simetría. Además del tema de la consustancialidad, resuena el tema del sacrificio del Hijo y de la mesa eucarística.



*Ilustración 69 Trinidad del Antiguo Testamento, u hospitalidad de Abraham, segundo cuarto del s. XV, Hermitage san Petersburgo.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 93).

*<< (...) la unidad se logra mediante una concentración simétrica y equilibrada de los colores claros y oscuros. Es una técnica muy difícil, que requiere una gran habilidad, pero que aquí se utiliza magníficamente (...) en este icono tradicionalmente bizantino (...) Los pliegues de las prendas son amplios, como era costumbre en el s. XV, sin embargo, no son amorfos, sino que organizan claramente la forma de la figura. Las pequeñas y agudas iluminaciones finales, típicos de la pintura del s. XV, nunca son esquemáticos, convencionales; siempre siguen la estructura de la forma, y también poseen un dinamismo tan alado que parecen reflejos impalpables de la luz invisible. Obra típicamente bizantina en concepción, figuración y estilo, este icono testimonia cuanto fue viva la iniciativa creativa artística en Bizancio incluso en las últimas décadas de su historia (...) nunca perdió*

*ni la densidad de su pensamiento, ni su habilidad altamente refinada, sino que permaneció sublime hasta sus últimos días>>.<sup>423</sup>*

Después de la caída de Bizancio, segunda mitad del s. XV

La profesora Liliya Evseeva, curadora del museo Andrei Rublev de Moscú, afirma que después de la caída de Bizancio, el centro más importante de la pintura de iconos en todo el mediterráneo medieval fue la isla de Creta, entre 1210-1669 se encontró bajo el dominio de la republica de Venecia, la iglesia ortodoxa de la isla estaba subordinada al obispo católico, pero esto no afectó las cuestiones de fe, rito y arte. Desde finales del s. XIV los pintores de Constantinopla comenzaron a moverse en busca de protección de los peligros que se enfrentaba el imperio y formaron una colonia en Candia, hoy en día Heraklion. En el s. XVI, como en Italia, se unieron bajo el patrocinio del evangelista san Lucas el primer iconógrafo de la iglesia. En este periodo post bizantino pintaron iconos, los frescos en las iglesias eran raros porque no había iglesias nuevas. La bandera Veneciana aseguraba la paz y la protección ante los turcos. Existía un amplio círculo de patrocinadores, donde los clientes principales fueron del monasterio de santa Catalina del Sinaí y de san Juan de Patmos, y a finales del s. XV también del monasterio del monte Athos; después de 1498 se sumó a estos clientes la comunidad griega fundada en Venecia, cuya iglesia san Jorge de los Griegos se convirtió en un lugar de magníficos iconos cretenses. Por el trágico destino de Bizancio aumentó el interés en Europa occidental entre intelectuales y coleccionistas italianos, franceses, flamencos, y simples católicos por adquirir un icono griego considerado un bello ejemplar de arte sacro. En Italia ante las corrientes renacentistas asimilaron el estilo gótico veneciano, los documentos en los archivos de la “Serenissima” República de Venecia informan que los comerciantes de iconos exportaban centenares de iconos al año desde Creta.

*<<La iconografía cretense “a la manera griega” prosigue directamente la tradición de la pintura tardo-paleóloga en su variante vinculada a la capital; los artistas a menudo se refieren a las tipologías iconográficas que se generalizaron en*

---

<sup>423</sup> (Popova, et al., 2011: 94).

*los siglos XI-XII y dejaron de ser populares en el s. XIV. Las causas de la vitalidad de este arte (...) se encuentran en la solidez de los cánones artísticos bizantinos, que ofrecen al pintor un vasto arsenal de esquemas iconográficos y de motivos figurativos concretos, así como de un rico sistema pictórico (...) los artistas cretenses de los siglos XV-XVII muestran un particular cuidado en la preservación de la técnica de la pintura bizantina>>.<sup>424</sup>*

Por otro lado, en la pintura de iconos penetran motivos iconográficos y técnicas pictóricas del arte occidental, en el s. XV se asimiló el gótico veneciano y el primer renacimiento, mientras en el s. XVI se absorbieron las tendencias del manierismo y sucesivamente del barroco; creando nuevas entonaciones nuevas en los iconos cretenses. Por ejemplo, en la representación del mundo celeste, a diferencia de la imagen sagrada ortodoxa, se asimila más al espacio terreno, se introducen formas arquitectónicas y elementos de mobiliario naturalista, estilos de ropa de la época y una creciente “fiscalidad” de las formas. Por el influjo de las obras góticas los rostros de Cristo y de la Madre de Dios y santos, adquieren una dulzura, velada por una melancolía contemplativa, desconocida para el arte griego se habla de “carácter lírico” íntimo de la pintura post bizantina Es un componente de eclecticismo, compuesto de elementos occidentales en el sistema artístico bizantino, como la introducción de innovaciones en el lenguaje figurativo hacia una concepción artística autónoma que responde a la nueva visión del mundo griego en el s. XV. Desde las primeras décadas del s. XVI los artistas de Creta comenzaron a visitar Venecia, algunos establecieron sus propios talleres e introdujeron a Creta esquemas de pinturas y esculturas occidentales.

*<<La pintura de los cretenses “a la manera latina” se basa principalmente en obras del gótico veneciano, aunque en sus obras los artistas griegos insertan motivos únicos y procedimientos artísticos del arte bizantino. En conjunto el estilo gótico se transforma completamente en manos de los artistas cretenses, originando*

---

<sup>424</sup> (Popova, et al., 2011: 98).

*un sistema artístico profundamente convencional, gracias a la rigurosa organización de la forma, de su estructura lineal>>.<sup>425</sup>*

Los artistas cretenses más destacados del s. XV-XVII crearon nuevos cánones iconográficos y de su propio estilo individual, así como la alta estima en que eran tenidos por la sociedad; esto género en Creta la práctica de colocar su nombre propio al icono pintado, practica alentada también por los pintores occidentales de la época. Y por otro lado se dio el método de copiar más o menos, fielmente las obras de los pintores más renombrados de la isla, de talleres de artistas que trabajaban independientemente. Hubo una estandarización de la iconografía y las técnicas de la pintura porque estaban vigiladas por los funcionarios del gremio.

La profesora Evseeva afirma que en la segunda mitad del s. XV, se observa un florecimiento de la escuela cretense, entre los pintores más famosos de la época están Angelos Akontantos, Andreas Ritzos y su hijo Nikolaos, Andreas Pavias, Nikolaos Tzafuris, entre otros. Angelos Akotantos (fallecido en 1475), se han conservado más de veinte iconos con su firma, es conocido por sus impresionantes iconos, formaron posiblemente parte de un iconostasio y tienen tipologías iconográficas originales dentro de los conceptos artísticos medievales; introdujo patrones olvidados del s. XII, integrados con motivos de arte paleológico o gótico. Su estilo es reconocible por sus iconos monumentales, de formas imponentes, solemnes y expresivas

*<<Una expresión marcadamente escatológica de la iconografía canónica es característica de Angelos, artistas de una época –mitad del s. XV- en la cual en Bizancio se esperaba durante décadas el fin del mundo (se hablaba de su advenimiento en el 7000, en decir en el 1492), según una percepción acentuada por la grave situación en la que se encontraba el imperio en las vísperas de la catástrofe política>>.<sup>426</sup>*

---

<sup>425</sup> (Popova, et al., 2011: 98).

<sup>426</sup> (Popova, et al., 2011: 100).

Sus obras evidencian alguna influencia del gótico tardío, de las obras de Paolo Veneziano (pintor del s. XIV en Venecia); se divide en dos periodos uno vinculado a Constantinopla y el otra Creta. Por ejemplo, encontramos la Deesis del monasterio de Voanou en Creta



*Ilustración 70 Angelos Akontantos, Deesis. mitad del s. XV.*

Fuente: (Popova, et al., 2011: 101).

Esta iconografía fue difundida en el s. XII, la tipología de los rostros y la pintura bizantina realizada en una gama de colores construida tono sobre tono, la luminosidad sobre la superficie pictórica, nos vinculan al arte paleólogo en su última fase; por otro lado, la forma del trono de Cristo se remonta al arte veneciano.

En la primera mitad del s. XVI, según la profesora Evseeva, los artistas de Candia sufrieron un éxodo que difundió el estilo cretense. Los artistas iban a vivir en los monasterios ortodoxos, en Italia principalmente en Venecia. Dependiendo de su destino su trabajo también tomó diferentes formas donde hubo un incremento de los elementos occidentales de la pintura. Tomando como modelo de grabados el estilo renacentista italiano.

Los artistas del centro y norte de Grecia (Tesalia, Beocia, Macedonia, Athos) del s. XV-XVI después de la catástrofe del 1453 la evolución artística toma otro camino en un entorno homogéneo de una población ortodoxa. Se construyen iglesias pequeñas que requerirán frescos, se renuevan decoraciones de las paredes antiguas de las iglesias y catedrales, la

pintura sobre paneles cambia su papel exclusivo como en Creta. Los centros artísticos principales son los monasterios del Athos, Meteora, Giannina, así como las ciudades de Kastoria y Veria en Macedonia, que pertenecieron a la órbita de influencia artística de Salónica (antigua Tesalónica), la segunda ciudad más grande en importancia cultural del imperio bizantino. Su desarrollo artístico de estos centros en el s. XV-XVI se basa sobre la tradición de la pintura tesalonicense y macedonia del s. XIV de espíritu expresionista, a menudo desprovisto del clasicismo que caracterizo al arte constantinopolitano.

*<<El estilo de la pintura de los maestros de Grecia septentrional es estrictamente tradicional en el modo de construir las formas y muestra de una manera enérgica, en la que la vibración de las líneas, el contraste de colores intensos crea escenas y figuras de altísimo pathos. En este arte triunfa el antiguo canon, que es parco de innovaciones. Solo en las pinturas murales, en casos individuales (generalmente en las representaciones de los vestidos y en particular de los tocados), podemos detectar motivos góticos. Al mismo influjo se debe una cierta caracterización psicológica de los rostros, principalmente a los personajes secundarios. En la pintura sobre tabla, la tradición es más estricta (...) el estilo de los artistas de Grecia septentrional puede definirse como una esencia purificada y alardeada de la pintura del s. XVI, sin embargo, carece del poder plástico de las fisonomías y de la vibración cromática del tejido pictórico de este último>>.<sup>427</sup>*

El centro artístico más relevante de Grecia se convierte ahora el Athos, que en la mitad del s. XV deja de ser simplemente un punto de transmisión de las tradiciones Salónicas y de Constantinopla como había sucedido en la época bizantina. Después de la caída de Salónica en el 1430 muchos artistas se trasladaron a los monasterios del Athos. Los estilos de los iconógrafos que trabajaban en el Athos en la segunda mitad del s. XV, se diferenciaban muy poco de obras de los maestros de Salónica de la primera mitad del siglo.

---

<sup>427</sup> (Popova, et al., 2011: 108).

2.4 Análisis de los programas iconográficos, a partir del valor escatológico inspirados en el icono bizantino de Cristo, de artistas cristianos contemporáneos orientales y occidentales:

a) Artistas occidentales

Fray Gabriel Chávez de la Mora: Icono de Cristo Pantocrátor de la abadía de Prince of Peace Abbey (1985).

Iniciamos este análisis comenzando por la obra de Fray Gabriel, por ser muy cercanos a su persona, a su obra y a su amistad; principalmente a través de la UPAEP por la Dra. Verónica Lorena Orozco Velázquez quien nos ha acercado a estudiar su legado artístico y arquitectónico-litúrgico, y a los talleres anuales del DIBEAS (Dimensión de Bienes Eclesiásticos y Arte Sacro) de la CEM. Retomamos la última publicación dada a luz en el año 2020 “Gabriel Chaves de la Mora. Fraile + Arquitecto” de la editorial Arquitónica, además de la bella experiencia de estar en contacto y escuchar en diferentes ocasiones a este gran y sencillo artista e iconógrafo contemporáneo.



*Ilustración 71 Fray Gabriel Chávez de la Mora.*

Fuente: (Argüelles, 2020: 15).

En esta publicación retomamos el análisis de la obra plástica de Fray Gabriel realizado por la Dra. María Diéguez Melo, donde ella afirma que el trabajo plástico en la arquitectura religiosa constituye un hito en el arte sacro del s. XX y en el panorama latinoamericano en el ámbito eclesial que trata de integrar historicismo y las novedades del movimiento moderno

integrándose en la piedad popular. En base a la corriente historicista que surgió en México, surgieron gran variedad de estilos, materiales y configuraciones espaciales en lo que inserta también su obra pictórica

*<<Justamente en este punto es donde resalta la obra de Chávez de la Mora, ya que su propia condición de arquitecto y artista plástico lo hace sensible a la búsqueda de una obra de arte total que, en lo que toca a la liturgia, integre artes plásticas y artesanías en el contexto arquitectónico>>.<sup>428</sup>*

Fray Gabriel se inscribe en la recién abierta Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, donde ingreso en 1948:

*<<La formación en la escuela tenía una fuerte impronta del arquitecto Ignacio Díaz Morales, presentado al joven Chávez de la Mora una forma de diseño que camina hacia lo esencial sin despreciar la arquitectura vernácula y buscando que las obras muestren una conexión entre función y forma para crear un espacio expresivo casi poético delimitado por elementos constructivos>>.<sup>429</sup>*

En sus menciones sobre las artes plásticas, se abordan como elementos ornamentales y devocionales con la finalidad de una “catequesis plástica” al servicio de la liturgia. Destinada a espacios externos con un objetivo catequético con signos que permiten dar un mensaje a los espacios culturales de acuerdo a la “Instrucción General del Misal Romano” y a la Constitución Sacrosanctum Concilium 125 en cuanto número y orden de las imágenes expuestas a la veneración.

*<<Afirma de nuevo la ornamentación como una catequesis plástica que puede adaptarse a los distintos momentos del año litúrgico al combinar imágenes*

---

<sup>428</sup> (Argüelles, 2020: 36).

<sup>429</sup> (Argüelles, 2020: 43).

*permanentes con la titularidad del templo con imágenes temporales que se exponen a la veneración en sus fiestas como una suerte de “nicho hagiográfico”>>.<sup>430</sup>*

Desde esta visión teológica resalta los aspectos antropológicos y culturales, este camino que une a la iglesia triunfante y la militante; tiene un punto de partida que es la “caritas” que lo lleva a desarrollar un servicio artístico casi reinterpretando la diaconía.

*<< (...) la orden benedictina tuvo un papel fundamental gracias a la labor de Proper Guéranger, fundador y primer abad del monasterio de Solesmes que, a finales del XIX desarrolla una intensa labor de investigación y divulgación de las fuentes cristianas antiguas proponiéndolas como referencia>>.<sup>431</sup>*

En su fundamentación artística la Dra. Diéguez resalta el nivel técnico artístico de Fray Gabriel, en primer lugar, las “líneas esenciales” en las que desarrolla su trabajo donde combina los “elementos geométricos” con los personajes u elementos (figuras animales y objetos) que vincula y refleja en el perfil del inmueble y su contexto arquitectónico, en cuanto a la figura humana utilizará el trazo ligero que perfila la composición y muestra los rasgos esenciales.

En segundo lugar, resalta la “silueta simplificada” aplicando a una especie de reducción geométrica partiendo en general de una “base rectangular”, buscando una unión simbólica entre las obras del pasado con el presente, reduce el discurso a perfiles geométricos

La influencia y labor del artista Mathias Goeritz (1915-1990) y su taller de educación visual sentaron las bases del futuro trabajo de Fray Gabriel en cuanto referentes plásticos y el hecho artístico. En su autorretrato del año 1946 podemos ver su “impronta artística” que desarrollara en su obra iconográfica.

---

<sup>430</sup> (Argüelles, 2020: 36).

<sup>431</sup> (Argüelles, 2020: 50).

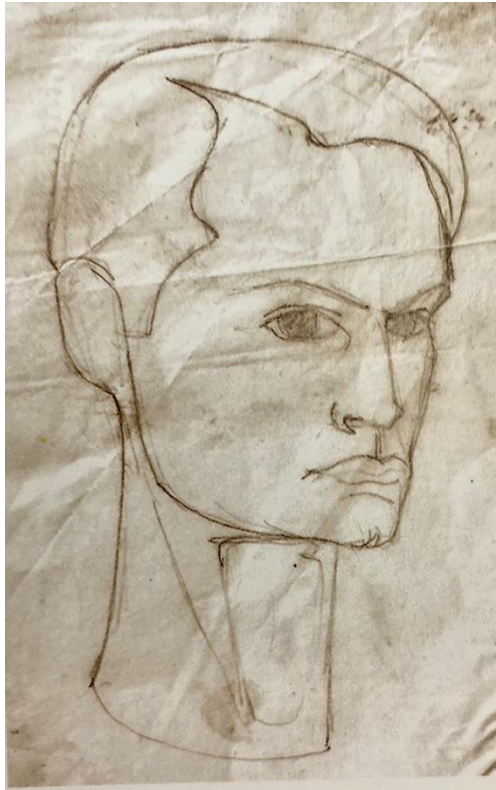


Ilustración 72 Autorretrato a lápiz de Fray Gabriel Chávez de la Mora, 1946.

Fuente: (Argüelles, 2020: 44).

*<<Un ejemplo elocuente de esta tendencia es su Autorretrato (1946), en el que unos trazos limpios casi ausentes de sombreado construyen la volumetría a través de la precisión de la línea. Este tipo de contorno recorta el volumen externo y delinea brevemente los aspectos internos del cuerpo o del rostro, sería la base de muchos de los diseños posteriores en los Talleres Emaús en el monasterio benedictino de santa María de la Resurrección...>><sup>432</sup>*

Podemos resaltar la figuración y los rasgos anatómicos, que serán la base de sus diseños iconográficos en lo espacial como en lo simbólico.

---

<sup>432</sup> (Argüelles, 2020: 44).

*<< (...) resalta la búsqueda de un símbolo visual gráfico a través de la reducción del trazo a los aspectos esenciales, pero con la preocupación constante de que el espectador pueda comprender claramente el mensaje institucional>>. <sup>433</sup>*

Retoma elementos para estilizarlos y reducirlos a una mera línea

*<<... el influjo de la persona y la obra de Goeritz supuso una etapa formativa un aliento que le permitió jugar con la línea, los contornos, la estructura, el volumen y el movimiento>>. <sup>434</sup>*

En los talleres Emaús inicia su labor como artista plástico, y especialmente el inicio del desarrollo de una iconografía contemporánea:

*<< (...) los talleres Emaús, que inician en torno a 1956-1957, (...) mantiene una estética eminentemente figurativa inspirada en la tradición paleocristiana y la bizantina, pero preocupándose por un diseño integral que reuniera todas las artes, idea que retoma Fray Gabriel Chávez de la Mora en su trabajo de arte sacro (...) con sus propuestas, estos talleres trataban de encontrar una nueva expresión para el arte sacro que combinase la iconografía cristiana con técnicas de artesanía en una suerte de inculturación>>. <sup>435</sup>*

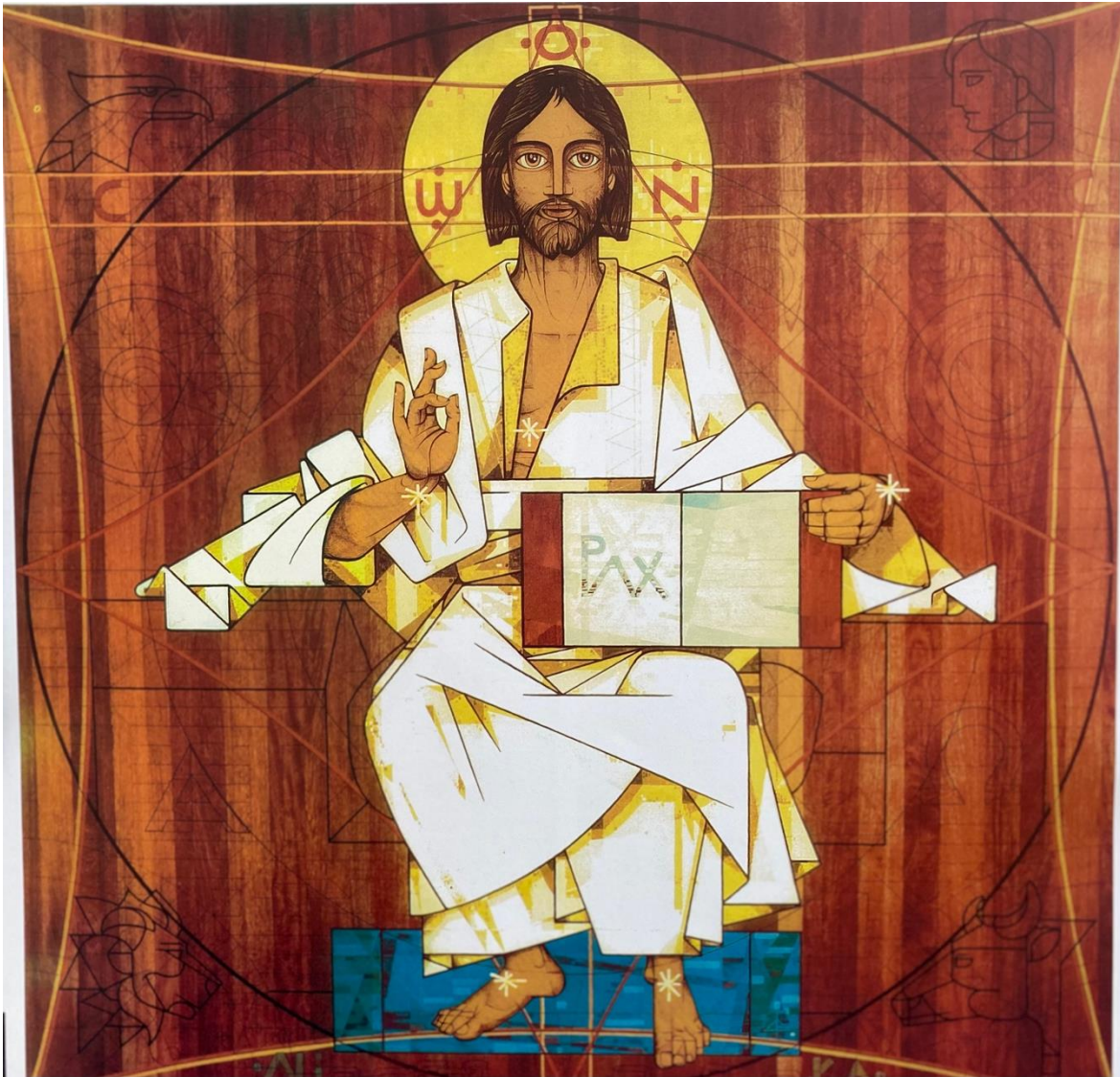
Icono de Cristo Pantocrátor de la abadía de Prince of Peace Abbey (1985).

---

<sup>433</sup> (Argüelles, 2020: 45).

<sup>434</sup> (Argüelles, 2020: 48).

<sup>435</sup> (Argüelles, 2020: 59).



*Ilustración 73 Icono de Cristo Pantocrátor de la abadía de Prince of Peace Abbey (1985).*

Fuente: (Plazola, 2010:122).

Para este apartado partiremos analizando las características de la estética, el estilo y la iconografía bizantina en la obra de Fray Gabriel, identificando los elementos propios de la “estética” bizantina en la obra del icono Pantocrátor que hemos enumerado ya en el capítulo primero de la fundamentación artística en la obra de André Grabar; haremos un paralelismo que nos conectara entre la tradición iconográfica bizantina del arte de la baja antigüedad del

s. II-VIII, así como el triunfo sobre la iconoclasia del s. X-XI y el mundo moderno del s. XX y contemporáneo del s. XXI.

### Estética Bizantina.

La primera característica es la exclusión de la teoría de la perspectiva tradicional (utilizada con mucha familiaridad del arte helénico y romano) así como la perspectiva aérea o atmosférica que produce la sensación de profundidad, no admite la degradación del color sino resalta los detalles del color nítido en primer y único plano para conocer las verdaderas características del objeto figurado.

Vemos en la figura principal del Pantocrátor de Fray Gabriel los detalles de las vestiduras (túnica y manto), de la disposición del cabello, del evangelario, de los símbolos delineados de los evangelistas, de los símbolos del sol y la luna, así como la sede (trono), la fuerza del cuello de la figura principal que se extiende hasta el pecho con la finalidad de mostrar la llaga del costado, la fuerza de las manos resaltando la masculinidad con manos grandes semejantes a las de los campesinos, que con sus propias manos trabajan la tierra fértil, así como el monograma del nombre de Jesús.

La composición parte del eje vertical, podemos encontrar la perspectiva radial por la disposición de la figura principal y los objetos que le rodean dispuestos en el eje horizontal axial. El sol y la luna, el alfa y el omega, el monograma del nombre de Jesucristo por las letras griegas IC-XC y la leyenda "NIKA", enmarcando la representación del Tetramorfos, dispuestos en las formas geométricas propias del estilo de Fray Gabriel; la representación se puede contemplar desde arriba hacia el plano bidimensional, como si fuera la planta de un plano arquitectónico, lo que permite mirar la escena en conjunto de forma vertical partiendo del rostro a los pies, donde todos los elementos y las formas se funden en una única figura orgánica y central.

El iconógrafo griego contemporáneo George Kordis dice acerca de la estética bizantina:

*<<Así es como surge el método vertical de composición, que es una característica fundamental del arte bizantino. De acuerdo con este principio, los objetos que están atrás se sitúan por encima, mientras que los que están adelante se colocan más*

*abajo (...) la necesidad de que la imagen sea clara (...) se deriva de la teoría bizantina de la óptica, también juega un papel decisivo. Personajes y objetos deben exhibirse de tal manera que puedan ser vistos, y por lo tanto un objeto no debe cubrir a otro>>.<sup>436</sup>*

Claramente notamos la ausencia de sombras, como en las obras clásicas en los iconos del s. II-IV, lo que hace que la representación sea más ligera y no tenga peso, el sistema bizantino sugiere la centralidad de la línea y el color. Todo está en un plano único, y su disposición se traduce en forma vertical. Todos los elementos que componen el icono están distribuidos en el espacio, que no se cubren los unos a los otros, son nítidos y podemos encontrar tanto la perspectiva radial, muy utilizada en el arte bizantino como la invertida.

El segundo momento de la estética bizantina es que todo parte de una contemplación no física de la figura del verbo encarnado sino Mística, como Plotino lo observa, es decir, “con el ojo interior” con lo inteligible que trasciende haciendo una abstracción de lo físico, y que esta visión parte “no” del sujeto que contempla, sino del lugar donde está la figura representada, de ahí que se da la perspectiva invertida, donde en el representado inicia la visión de la contemplación.

El tercer momento, aunado al segundo momento, es la perspectiva invertida así logra el artista bizantino la sensación en el sujeto que se acerca a contemplar la imagen, experimente la presencia y se sienta observado por la persona del Verbo Encarnado. Si nosotros nos acercamos a la obra de Fray Gabriel sentimos la mirada del pantocrátor sobre nuestra persona y, como consecuencia del estilo bizantino, contemplamos todos los objetos “el panorama” que rodean a la imagen principal que le dan razón y sentido sin confusión.

El cuarto momento es la visión transparente. La noción de espacio y volumen, ante la concepción de la “tercera dimensión” en las obras de la baja antigüedad. Plotino afirma que

---

<sup>436</sup> (Kordis, 2014: 65).

el mundo deviene transparente al espíritu, es decir que los objetos se vuelven transparentes porque son penetrados por la Luz:

*<< (...) La visión se realiza por un contacto entre la luz interior del ojo y la luz exterior (...) esta separación entre las dos luces es eliminada, devienen transparentes la una para la otra y de esta forma la transparencia de los objetos se torna absoluta: todos los objetos se penetran sin limitarse y sin limitar la luz (V. 8, 1-11)>>.<sup>437</sup>*

Como hemos mencionado los objetos visibles se limitan se estorban recíprocamente, pero esto se elimina por el “estado puro” Plotino afirma que hay una “extensión espacial” entre el que ve y el medio en que reside, el cual se elimina y el medio se absorbe en el ser; el ser en el medio es la visión que ya no distingue entre las partes (luz y la fuente).

Los objetos representados horizontalmente en el icono de Fray Gabriel, carecen de volumen en el espacio (el volumen generalmente muestra el tamaño del objeto y la distancia entre ellos aplicándoles autonomía en la obra artística), Fray aplica la “visión transparente” de la estética bizantina donde los objetos solidos no son autónomos ni impenetrables sino son absorbidos y atravesados sin obstáculos por la luz; el espectador los discierne sin los límites que los hacen autónomos sino ahora parte de la unidad y entereza de la obra artística. Así el tetramorfos, el sol y la luna, el alfa y el omega, el monograma del nombre de Cristo, etc. están en razón de la figura principal. Esta influencia y originalidad de acuerdo a André Grabar se afirma en el s. III en la baja antigüedad en los países griegos y latinos Levante, Egipto y Siria que emplean la imagen reducida a un plano único sin volumen ni peso. Es importante mencionar que Fray Gabriel en sus iconos, se inspira en las pinturas egipcias, realiza una abstracción de los detalles geométricos, utilizando siempre la “línea recta” sobre la curva, en las líneas verticales horizontales y diagonales. Combina las tonalidades de la luz que proviene del interior y transparenta la figura principal; partiendo de la aureola (nimbo) del color dorado,

---

<sup>437</sup> (Grabar, 2007: 43).

al blanco de la transfiguración de las vestiduras y que desciende al estrado de color azul querúbico, de llevar la presencia divina al altar y su centralidad, como acontece en la liturgia. El quinto momento es la “frontalidad” de la figura principal, que tiene su origen en el arte arcaico griego y está presente en el periodo imperial, en los relieves sirios y egipcios, con fines religiosos y funerarios, como bien lo ha señalado André Grabar. La visión frontal está presente en la obra de Fray Gabriel, se destaca frontalidad del rostro y el poderoso cuello del pantocrátor, así también la representación del tetramorfos de perfil. Por su parte Pavel Florenski nos recuerda, en el capítulo primero ya citado, que el proto-elemento compositivo en la representación es el ser humano, que se representa en sus ángulos fundamentales; la visión de la “frontalidad” del rostro produce la plenitud interior, las fuerzas dirigidas hacia uno mismo, el espacio de un determinado mundo interior, contemplativo e intelectual, un movimiento interior, da una línea simétrica e internamente equilibrada, eje y centro de todo el espacio de la obra. La visión frontal nos muestra los órganos que representan y expresan el intelecto y la contemplación, los ojos y la boca. En cuanto a la posición de “perfil”, es lo contrario porque es la acción que se dirige al exterior, el carácter volitivo-activo-pasivo que implica una acción, aquí es donde se encuentra también el ángulo de tres cuartos que caracteriza la emoción de una persona. En el perfil se representa la nariz y el mentón expresión lógica de nuestro principio volitivo, nuestra relación con el mundo. Pavel Florenski nos dice que en los iconos no existen los perfiles en los personajes principales. Así comprendemos la visión frontal que encontramos en la hipóstasis del Pantocrátor de fray Gabriel donde se destaca la mirada con ojos grandes y amplios, la fineza de la nariz y la boca proporcionalmente pequeña; en el tetramorfos podemos interpretar la postura de perfil y su significado es la acción de la Palabra que no queda neutra ni estéril, sino trae una acción que es la fertilidad.

#### Estilo Bizantino.

Una vez que hemos realizado este análisis sobre la estética bizantina aplicada en la obra de Fray Gabriel, vamos a analizar el aspecto iconográfico y el estilo, apoyados en el pensamiento André Grabar ya citado en el capítulo primero; es decir, cómo se expresa la verdad celestial (iconografía) y mediante qué formas (estilo), ante la contemplación del

espectador. Aquí es donde se apartan los bizantinos de la tradición ofrecida por el arte de la baja antigüedad, a los tipos paganos, ajustándose a las doctrinas cristianas posteriores con los Padres griegos después de la crisis iconoclasta con el Triunfo de la Ortodoxia del 843, en los s. X-XI.

La iconografía bizantina trata de dar una expresión gráfica de la eternidad de Dios por encima del cosmos creado y la eternidad de Dios en reposo infinito; añade signos abstractos a la imagen de los objetos materiales, muestra signos como discos luminosos para evocar la gloria de la luz suprasensible, círculos o segmentos de círculo para designar el mundo extra cósmico, una figura geométrica, un monograma, etc. El estilo trata de reflejar lo inteligible, haciendo una distinción de la naturaleza material, desecha el peso y el volumen de la tercera dimensión, y establece en las formas de la imagen para crear una visión abstracta de lo inteligible: composición, dibujo, ritmo, armonía del color; restringe lo más posible los puntos de contacto entre la figuración y la naturaleza material. Se establece un paralelismo con las formas artísticas y las definiciones teológicas (de acuerdo a Andrei Grabar son tres grupos distintos) primero el orden armonioso de los ritos palatinos imagen de la euritmia ideal del gobierno del imperio reflejo de la armonía ordenada y perfecta que reina en el cosmos. Segundo la función religiosa de semejanza exacta de una imagen artística y el sujeto inteligible a reflejar de acuerdo a la doctrina y a las actas del concilio VII (787).

*<<La energía divina está presente en la imagen y, por esta razón, su contemplación es una forma de comunión, un modo de saludo>>. <sup>438</sup>*

Tercero los escritos de los místicos, adoptados por los artistas; la contemplación de las cosas materiales nos lleva a una realidad de lo inteligible, según Máximo el confesor por la manera “mística”; el artista proporciona el equivalente a las visiones de lo divino a través de lo creado, imitando con colores las cosas visibles. Postulado por los defensores de iconos: la naturaleza humana fue rehabilitada, divinizada por la Encarnación y Resurrección de Cristo,

---

<sup>438</sup> (Grabar, 2007: 106).

volvió a Dios por medio del Hijo (centro de la economía de la salvación); reproduciéndose en la ofrenda litúrgica.

Estos tres grupos del “estilo y la forma” de la “representación iconográfica” de lo inteligible, está presente en el icono de fray Gabriel, los ejemplificamos a continuación.

Primero vemos el orden del cosmos representado por el sol y la luna, colocados de forma geométrica sin peso y volumen. Paralelos a la representación de las letras griegas “alfa” y el “omega”.

*<< (...) representaciones de Dios que ha creado el universo por medio del Hijo (el Logos), lo llena con su presencia, lo abraza, lo conserva en la existencia, lo redime, lo domina, lo gobierna, lo juzga, lo guía hacia sí, Alfa y Omega de todo>>.<sup>439</sup>*



*Ilustración 74 Se destaca de lado derecho el sol, y de lado izquierdo la Luna.*

Colocados por Fray Gabriel, no de manera autónoma a la composición, sino en orden al que está por encima de todo el Pantocrátor, en su trono de gloria.

Segundo de acuerdo a la doctrina y a las actas del concilio VII (787), y en la segunda ola iconoclasta, como hemos ya citado, por las aportaciones de san Teodoro Estudita se afirma:

*<<Por eso es importante la denominación correcta de los iconos. Está garantizada porque siempre se puede leer sobre el icono el nombre del representado. El nombre sobre el icono remite la posibilidad de una relación personal con aquel que es nombrado (...) representa (...) la consagración propia del icono (...)>><sup>440</sup>*

---

<sup>439</sup> (Farrugia, 2007: 523).

<sup>440</sup> (Schonborn, 1999: 2001).

Así nos damos cuenta el porqué de la importancia de colocar el nombre del representado, que, si en la baja antigüedad era una forma de apoyar al ojo inexperto en el lenguaje iconográfico para tener acceso al simbolismo de una obra de arte, ahora adquiere un sentido teológico como lo marca san Teodoro Estudita. Al respecto en el icono de Fray Gabriel la doctora Diéguez subraya su caligrafía donde muestra una vinculación entre imagen y texto en sus diseños de arte sacro.

*<< (...) la imagen visual suele estar acompañada de un marco geométrico formado por su reconocible caligrafía, transformando el monograma en un discurso más amplio esta caligrafía acompaña a la obra de Chávez de la Mora como si de un componente plástico se tratara: un elemento ornamental que se desarrolla mediante una tipología en mayúsculas para añadirlos a proyectos, planos, estandartes, carteles, dibujos, retablos o logotipos>>. <sup>441</sup>*



*Ilustración 75 El nombre en griego de Jesucristo indicado por las letras: IC-XC y el nombre Bíblico de Yahveh O-W-N*

Tercero en cuanto al paralelismo entre la forma artística y las definiciones teológicas, de los escritos místicos, vemos un ejemplo que cita del cardenal Schonborn:

*<<Solo él puede decir: “Yo soy el Alfa y el Omega, el primero y el último, el principio y el fin” (Ap 22, 13). Los padres de la iglesia, como Orígenes, Clemente de Alejandría (+216) o Gregorio de Nyssa (+394) ven la obra salvífica de Cristo no solo en relación con la naturaleza espiritual del hombre, sino también con la*

---

<sup>441</sup> (Argüelles, 2020: 46).

*naturaleza física del cosmos. Cristo abarca, por su Cruz, toda la realidad creada.>><sup>442</sup>*



*Ilustración 76 Letras griega Alfa y omega: A-W*

Aquí desarrolla Fray Gabriel incluso “lo funcional y lo estético” que se resuelve en el espacio simple y desnudo, por los elementos esenciales iconográficos con un equivalente a los polos litúrgicos (trono-sede, evangeliario-ambón, estrado-altar). Podemos notar y comparar de forma paralela en las fotografías como el estilo artístico se resuelve en los elementos iconográficos y arquitectónicos en la mente creadora del artista. Las fotografías las hemos tomado de (Argüelles, 2020).



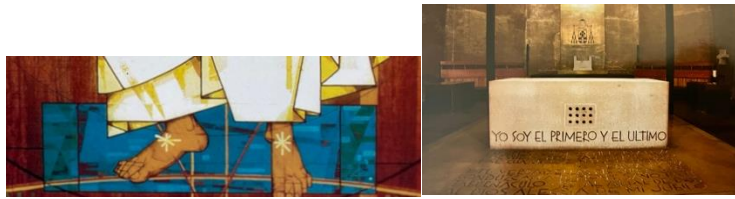
*Ilustración 77 Evangeliario corresponde al Ambon: Cristo Profeta, del convento franciscano Guadalupe Zacatecas.*



*Ilustración 78 Sede del Pantocrátor: de Cristo Pastor, Casa de ejercicios de san Cayetano.*

---

<sup>442</sup> (Schonborn, 2006: 325).



*Ilustración 79 El estrado de sus pies: Altar: Cristo Liturgo (Altar Catedral de Cuernavaca)*

Y la pureza de las formas, la efigie de Cristo está flotando en el espacio enmarcado por la Cruz redentora, en las formas geométricas entre el cuadrado y el círculo (símbolo lo divino y lo humano unidos en la hipóstasis del Logos encarnado):

*<<El cuadrado simboliza la tierra, o el mundo creado y la esfera simboliza el cielo, o la realidad increada de Dios. La estructura en su conjunto representa la persona de Cristo, en quien dos naturalezas, la divina y la humana están unidas>>.<sup>443</sup>*

A través de una hipérbole horizontal y vertical en base a la figura de la hipóstasis del Logos, en la cual hay elementos que pueden moverse en una euritmia, en acciones en torno a la figura representada en el Tetramorfos, adquiriendo una “unidad de energía” no un movimiento autónomo o extraño (una composición rítmica) también presente en los codos hacia la extensión de las vestiduras. Ha creado un ritmo que se prolonga a la figura de un triángulo equilátero símbolo de la perfección y la Trinidad. Centrando su divinidad en el nimbo (aureola) con el color dorado que anula el espacio y abre el camino a la eternidad.

Las características del estilo enumeradas por Grabar serian: uniformidad y estabilidad de lo esencial, composición eurítmica, simple y límpida, pureza de líneas, inmovilidad o movimiento pausados equilibrados, superficie ideal y única; en cuanto a la figura humana: integración de la figura en el conjunto de los objetos reunidos, unidad notable en toda la imagen, espiritualización convencional de los rostros, eliminación de la interferencia de la realidad brutal.

---

<sup>443</sup> (Kordis, 2014: 58).

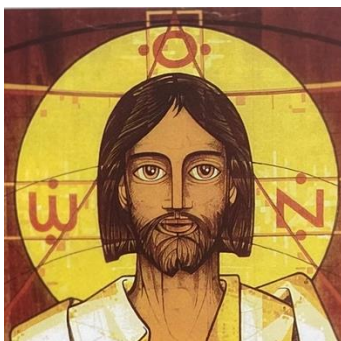
## Iconografía Bizantina.

Finalmente, en cuanto a la iconografía, el estilo bizantino imita el arte verdaderamente clásico, no solo en las obras de la baja antigüedad, que se acredita por su sobriedad, equilibrio, por la grave distinción de unos personajes llenos de reserva, eliminación casi completa de lo que no era figura humana, su belleza y respeto por la figura humana “imagen de Dios recuperada después por la Encarnación”.

El estilo clásico. Fray Gabriel muestra en su obra una conexión entre la tradición de la baja antigüedad, y la doctrina de los padres griegos del s. X-XI con el mundo contemporáneo, en la composición al estilo clásico tanto de las vestiduras con un formato totalmente contemporáneo, es decir es la presencia clásica del filósofo, pero transfigurado transparentado por la Luz eterna “Palamica” es decir en la doctrina de san Gregorio de Palamas que influyo en el arte bizantino del s. XIV, que irradia de la misma hipóstasis del representado, con un formato contemporáneo con materiales acrílicos. El manto y la túnica se funden por el color como si fueran un solo componente en un todo orgánico, el autor ya no utiliza los drapeados propios de la época de la baja antigüedad los sustituye por el movimiento que irradia de la energía de la presencia poderosa del Pantocrátor, en una euritmia de líneas rectas verticales-horizontales-diagonales haciendo excepción de las líneas curvas. El “Assist” que son los rayos colocados en las vestiduras (pintados con oro) que representan las fuerzas y el movimiento interior divino es sustituido por el resplandor de las llagas del costado, pies y manos fuera de la tradición iconográfica bizantina. La túnica no cubre hasta las muñecas de la representación sino hasta los codos, destacando la fuerza del codo a la mano derecha con la que da la bendición, con un movimiento de “dentro hacia afuera”.

El rostro del pantocrátor de Fray Gabriel, aunque están presentes la disposición y los rasgos del icono primigenio del Sinaí del s. VI ya señalados por Mons. Alfeev en el capítulo primero en los fundamentos teológicos, propios del Cristo judío; se encuentra fuera de la tradición iconográfica bizantina, al cambiar el corte de cabello de pelo largo ensortijado a un cabello corto. Al respecto Fray Gabriel nos comentó con su sencillez y alegría:

*<< (...) me preguntabas el porqué del pelo corto, fue así en ese momento y lo pensé así pero no hay un motivo ni una significación especial. Desde luego el padre Pfeiffer alguna vez me dijo ¡le falta pelo!>><sup>444</sup>*



También contactamos a otros artistas y teólogos para preguntar al respecto de pintar a Cristo con el cabello corto, entre ellos al artista Sviatoslav Vladyka, iconógrafo contemporáneo que vive en Lviv, Ucrania. Ha escrito iconos de Cristo con el cabello corto el cual nos dio la siguiente respuesta:

*<<Así en algunos de mis iconos pinto ese cabello, pero solo para enfatizar el contexto eslavo de la iconografía. Pero en algunos escribo de forma más tradicional. Aunque es importante señalar que el tema del cabello es solo una cuestión de tradición, no existe tal canon>><sup>445</sup>*

---

<sup>444</sup> El p. Heinrich Pfeiffer fallecido el pasado 28 de noviembre de 2021, fue un gran amigo de Fray Gabriel, juntos participaban en los diplomados organizados por UPAEP desde el año 2000, gracias a la dirección del Dra. Verónica L. Orozco Velázquez. A través Whats App, por medio del arquitecto Erick Martínez S., el autor de este trabajo se puso en contacto con Fray Gabriel.

<sup>445</sup> *<< So on some of my icons I do paint such hair, but only to emphasize the Slavic context of iconography. but on some I write more traditionally. although it is important to note that the issue of hair is only a matter of tradition, there is no such canon>>* Hemos contactado al iconógrafo Sviatoslav Vladyka vía Facebook.



*Ilustración 80 Icono de Cristo para un iconostasio de una Iglesia Ucraniana Católica de nuestra Señora Auxiliadora Brasil.*

Fuente: (Sviatoslav Vladyka).

El colocar el “cabello corto” al icono de Cristo para el padre Gianluca Busi iconógrafo italiano esta fuera de la tradición; para la iconógrafa ucraniana Ekaterina Daineko los artistas modernos no corresponden a la Biblia y tradición; para la profesora y teórica italiana Giovanna Parravicini corresponde más a la originalidad del artista y no a la tradición; para Mons. Manuel Nin exarca de la comunidad católica griega de rito bizantino los iconógrafos de hoy en día algunos interpretan lo que creen; para el padre Elias L. Rafaj, sacerdote de rito bizantino de la Arquieparquía de Pittsburg e iconógrafo:

*<<Hay muchos artistas usando estilo contemporáneo (que me parece bien) para hacer iconos, pero están cambiando detalles para tener algunas diferencias con la iconografía canónica. Son toques de creatividad propia que no tienen una base en la tradición. Para la iconografía de Jesús normalmente tiene el pelo sujetado. De hecho, solamente en la cruz tiene el pelo suelto>>. <sup>446</sup>*

Estos comentarios de nuestros amigos iconógrafos y teólogos que hemos contactado, nos hacen ver y comprender que la fidelidad a la iconografía tradicional y canónica no se puede cambiar. Por tanto, la imagen del Pantocrátor de Fray Gabriel sale de los cánones

---

<sup>446</sup> El p. Elias L. Rafaj nos visita anualmente en la comunidad y templo de la Natividad de la Theotokos en la ciudad de Puebla, ya que nuestra rectoría es una misión bizantina de la eparquia de Pittsburg, fundada por el p. Charles H. Brown por apoyo del Mons. Rosendo Huesca Pacheco (1943-2009) VII arzobispo de la Arquidiócesis de Puebla.

tradicionales, aunque este inspirado en la estética y el estilo bizantino corresponde a un icono Pantocrátor contemporáneo.

En cuanto al movimiento interno se expresa en la intencionalidad de la figura del Pantocrátor en el espacio de moverse desde “dentro hacia fuera” expresada en el pie izquierdo que extiende para avanzar levantándose ligeramente del trono y apoyando su peso en el calcañal del pie derecho. Este movimiento nos muestra que la hipóstasis del Logos no permanece en la ventana divina, sino está por salir y plásticamente lo demuestra con la punta del pie izquierdo con el dedo gordo que muestra el gesto de avanzar hacia el frente saliendo de la línea del círculo que simboliza el “espacio celestial” hacia el cuadrado que simboliza la “cornisa” que limita el evento salvífico, hacia el espectador acercándose a la asamblea. Como afirma Pavel Florenski la “Ventana” del icono se vuelve “Puerta”, para darnos a entender el encuentro con el representado. El iconógrafo Kordis afirma al respecto:

*<< (...) el tema representado no debe moverse en otro tiempo o espacio, ni por supuesto, parecer extenderse por detrás de la superficie. Debe moverse hacia el espectador y estar conectado a él, entrando en su propio tiempo y espacio: solo entonces el propósito del icono se cumple. Solo entonces la escena o el sujeto representado se experimentará como algo presente>>.<sup>447</sup>*

Esta es la etapa final de la creación del ritmo interno de un icono salga de la superficie de la pared para encontrarse y conectarse con el espectador; que se logra a través de la perspectiva invertida donde tiene un papel sumamente importante la utilización correcta de la línea, a través del color y la luz.

### Madurez Litúrgica

Aunque todo es en un único plano bidimensional, el espacio está proyectado en las formas geométricas cuadrado-círculo-triángulo, el cuadrado tiene la función de hacer la forma de la

---

<sup>447</sup> (Kordis, 2014: 59).

cornisa de los iconos bizantinos, que da profundidad y movimiento a la figura del Logos liberándolo del ilusionismo que crea el marco de la obra de arte.

Se muestra los polos litúrgicos, en la “Sede” (Trono) donde está sentado el Pantocrátor muy convencional a las sedes que Fray Gabriel proyecta en los presbiterios de las iglesias que diseña formada por cuadrados, rectángulos, triángulos y líneas curvas extendidas hacia el espacio arquitectónico como si fueran bloques organizados hacia la entereza del presbiterio, diversas a la sede tradicional de una silla-sede tradicional. En su mano izquierda sujeta el evangelario, símbolo de la palabra audible y encarnada, dispuesto en perspectiva invertida a la manera de los iconos canónicos, en el podemos ver proyectado el polo litúrgico del “Ambon” característico por fray Gabriel utilizando las formas geométricas del cuadrado-rectángulo y el triángulo proyectado en la letra “A” de la leyenda “PAX” con elementos de su vocabulario plástico, ausente de líneas curvas. El siguiente elemento es el estrado de los pies donde están colocados los pies del pantocrátor, reflejando el polo litúrgico del “Altar” compuesto por su característica formas geométricas rectangulares con líneas horizontales-verticales-diagonales, indicando el misterio eucarístico en la hipóstasis del Logos encarnado, con una abstracción en la gradación del color azul como si fuera un vitral asimétrico. El Altar simboliza en el santuario del templo bizantino la unión de lo celeste y lo terreno el origen de los sacramentos como lo indica Nicolás de Cabasilas, y en el presbiterio occidental a Cristo ofrenda y sacerdote. El cuerpo de Cristo es al mismo tiempo un puente “pontífice” porque la disposición vertical parte del estrado-altar donde coloca sus pies hacia la cabeza rodeada por el nimbo bizantino con las letras griegas O-W-N en nombre de Yahveh, que simboliza la vida trinitaria, simbolizada en el triángulo y en el esbozo de los tres círculos internos de la representación. Al mismo tiempo nos muestra los tiempos escatológicos inaugurados en la liturgia cristiana hacia su segunda venida, al mismo tiempo que asciende también descende, mostrando la tensión escatológica de los últimos tiempos.

De tal manera que podemos encontrar la disposición del santuario bizantino y del presbiterio occidental enmarcados en las líneas geométricas de la representación, y que convergen en el estrado-Altar para resaltar la importancia teológica del mismo; el cuadrado-cornisa que enmarca toda la composición, las líneas del Circulo que rodea la hipóstasis del Logos y las

diagonales que hacen un “punto de contacto” en el altar para resaltar su importancia litúrgica; de este espacio nace la cruz suspendida en el espacio, sin el crucificado porque ha sido glorificado. Indicando el misterio eucarístico donde se une lo divino y lo celeste a través de la liturgia. Así pues, podemos encontrar una representación del presbiterio de la iglesia y de los polos litúrgicos, la presencia de la cruz en la expresión plástica y arquitectónica de fray Gabriel de acuerdo a la reforma del Concilio Vaticano II.

Es importante hacer notar que no se destaca la humanidad naturalista sino la divinidad, la hipóstasis glorificada, es decir una humanidad transfigurada incorruptible indicada por el color de las vestiduras como de la apariencia física de la persona. Las vestiduras litúrgicas del Pantocrátor también corresponden a su “ajuar litúrgico” fabricadas con manta de algodón con un patrón geométrico, en una simbiosis del hábito benedictino y el alba tradicional enmarcada en líneas verticales-horizontales–diagonales en las formas del cuadrado-rectángulo-triángulo. Sus vestiduras litúrgicas se separan del estilo clásico de la baja antigüedad, creando una novedad del estilo contemporáneo. Enmarcadas por el Tetramorfos:

*<< (...) ocupando las esquinas están los evangelistas, quienes a través de la inspiración divina escribieron relatos de la encarnación y de la obra salvífica de Cristo en la tierra>>. <sup>448</sup>*

Aunque ciertamente no se puede considerar como un icono bizantino, si es una obra inspirada en el arte bizantino, semejante al a las obras bizantinas del s. XII en el arte de los cruzados, cuando se empezaron a mezclar elementos artísticos bizantino y occidentales.

Finalmente, por la utilización de materiales corresponde al programa de vida artística y monástica de Fray Gabriel Chávez de la Mora de acuerdo a la luz de la constitución Sacrosanctum Concilium 122 que habla de la dignidad, nobleza y belleza del arte al servicio de la liturgia, que conducen a una arquitectura y una expresión plástica sólida, útil y bella. En este caso el Cristo pantocrátor utilizó acrílicos que aplica sobre madera de teca, que en su

---

<sup>448</sup> (Kordis, 2014: 58).

estancia en esta Abadía de Price of Peace Abbey, material que tuvo al alcance de sus manos resaltando la dignidad y nobleza de la pintura acrílica.

b) Artistas orientales.

Viktor Bezcasny (Monje Pavel) 1967-2017: Icono Acheropita del Salvador, capilla de la Natividad de la Theotokos Puebla México.

El monje Pavel se gradúa en el Instituto artístico de la “Transfiguración” en Moscú, recibe las primeras enseñanzas de la pintura de iconos en el monasterio de la Gruta de Pskov, donde estudia e inicia su camino de fe sobre la guía del célebre iconógrafo archimandrita Zinon Teodor; Viktor recibe sus votos monásticos asumiendo el nombre de Pavel de sus manos, en la fiesta de los santos Pedro y Pablo en el año 1995.

Trabaja para monasterios e iglesias, pinta los iconos de los mártires Anastasia y Parasceve, del Salvador Acheropita, de la Madre de Dios de Teodoro para la iglesia de santa Anastasia Romana en Pskov, el fresco del Salvador Acheropita sobre la fachada de la capilla en la villa de Kudina Gora en la provincia de Pskov. En el 2008 enseña pintura de iconos y curso de iconografía en la Escuela de Séríate en Italia hasta su muerte acaecida en 2017.

*<<Observando como trabajaba el archimandrita, por ejemplo, cuando descansaba de un trabajo exigente, se sentaba a dibujar algo y luego volvía a pintar el icono: incluso su boceto era magnífico. Es un regalo. Y este regalo lo entendí como como una creatividad que, por su mano, pertenecía a toda la iglesia. Fui a él por primera vez en 1992, vi todo con mis propios ojos y, no lo pensé dos veces, que me quedé con él>>. <sup>449</sup>*

---

<sup>449</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 7).



*Ilustración 81 Monje Pavel*

Fuente: (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 15).

Viktor comenzó como todos los alumnos de las épocas del cristianismo, preparando colores para el maestro, enyesando las tablas, el archimandrita Zinon no le dio lecciones en el sentido clásico de la palabra, sino Viktor aprendió todo observando al maestro y trabajando, aprendió de él el diseño, la composición, la pintura, la forma de montar o estructurar el trabajo; veía nacer sobre la tabla de madera o la pared a la “efigie”, describe al archimandrita Zinon su maestro.

*<<No era solo un artista, sino también un teólogo, un pensador, su mente siempre estuvo inmersa en meditaciones sobre problemas que van desde la técnica del icono y del contenido de la imagen sagrada, hasta las cuestiones históricas y*

*escatológicas. Del mismo modo que eran formados los iconógrafos de tiempos antiguos>>. <sup>450</sup>*

La profesora Irina Jazykoba afirma que así se transmitía la tradición de formar iconógrafos de “maestro a discípulo” transmitiendo los secretos del arte, los cánones iconográficos, a través de los labios, gestos de las manos, el latido del corazón. Preservando el hilo dorado de la continuidad, creando escuela.

En la escuela de Sériate, en el taller el monje Pavel siempre fue muy atento al latido del corazón de la tradición; hacia resonar en los alumnos, en el silencio de una contemplación espiritual que envolvía el aula; y no solo haciendo latir su propio corazón sino escuchando el latido del corazón de sus propios alumnos, fue muy atento a cada uno de los estudiantes. El aula se envolvía en un clima de la Transfiguración escatológica, en el trabajo era de pocas palabras, pero esenciales; él “se hacía ver” escribiendo el icono, frecuentemente decía que teníamos que observar desde sus manos como hacia la ejecución y aplicaba la pintura; el recuerdo de esta experiencia es cálido y vivencial, todos nos uníamos para formar un solo corazón en el maestro. El transmitía y enseñaba el don tan bello que le había sido transmitido por el padre Zinon que, por su mano, transmitía a toda la iglesia y compartía a sus alumnos.

El archimandrita Zinon fue invitado a realizar cursos de iconografía en Italia y Suiza, cuando dejó Gverston, Pavel continuo su trabajo en occidente

*<<Todos los iconos que Pavel en Italia y suiza durante sus estancias en Europa han permanecido en iglesias y monasterios locales. En Sériate, durante los últimos cursos iconográficos, de noche pinto un Salvador Acheropita como regalo a una iglesia ortodoxa de México>>. <sup>451</sup>*

En ese último curso del año 2017, Pavel fue muy cercano a pesar de que siempre lo era con todos, el icono que estábamos escribiendo fue el de “las Miróforas ante el Ángel de la

---

<sup>450</sup> (La Scuola Iconografica di Sériate, 2019: 8).

<sup>451</sup> (La Scuola Iconografica di Sériate, 2019: 10).

resurrección” indicaba el diálogo entre las mujeres portadoras de Mirra y el ángel sentado en la tumba vacía con el título “No está aquí ha resucitado”. Pavel al preguntarle si el título se podría escribir en español, dijo que la tradición era colocar la inscripción en una “lengua litúrgica” y el español es una lengua litúrgica en la Divina liturgia por tanto se podía utilizar. Tomando como atelier la estancia que prolongaba la capilla bizantina de la Transfiguración de Sériate, en aquel verano, estando junto a la puerta de la sacristía hizo una pregunta un poco inquietante si el próximo verano íbamos a participar en el atelier, nunca había preguntado esto en talleres de otros veranos, y nuestra respuesta fue “solo Dios lo sabe” ante la cual gesticulo con las manos como siempre lo hacía con movimiento de la cabeza aprobando nuestra respuesta. Al finalizar del curso siempre terminábamos con una pequeña reunión-convivencia solo los alumnos del Master, y de sus propios medios económicos compraba un buen vino espumoso, helado y sandia, ya que el calor de verano en Sériate es demasiado fuerte; nos daba el espacio para hacerle preguntas y además hacia una evaluación de nuestro trabajo del grupo. El último día del taller, antes de iniciar la Divina Liturgia de bendición de los iconos elaborados por los alumnos de todos los grados, nos avisaron que Pavel nos buscaba y fue cuando nos dio el regalo para llevar a México, el cual llevamos a la capilla de la Natividad de la Theotokos en Puebla. Todo esto nos sorprendió muchísimo, durante ese verano estuvo pintando el icono en sus momentos libres, en las noches, tuvimos la oportunidad de fotografiar el proceso de la pintura, fue un gran detalle de nuestro maestro Pavel. Siempre intercambiábamos regalos, pero esto parecía una especie de despedida; sin embargo, comprendimos y le dimos sentido a esta “vivencia” tratando de discernir los misterios de los caminos del Señor cuando nos informaron del momento del accidente que lo llevo a su muerte el día 2 de octubre de 2017, que lamentamos y nos dolió mucho porque unió nuestras almas en el trabajo iconográfico, la dirección espiritual visible en pinceladas y colores, que se había gestado en Sériate, el amor y respeto a la tradición. La profesora Jazykova afirma

*<<En la pintura de iconos no es importante solo la mano del artista, sino también su madurez espiritual>>. <sup>452</sup>*

En el taller Pavel siempre tenía el Evangelio abierto a la lectura diaria, recordamos como en su mesa de trabajo estaba presente la Biblia, y en la celebración de la eucaristía nunca fue protagonista, con toda la sencillez y humildad de un monje se sentaba en la parte de atrás de la capilla, de todos los alumnos iconógrafos y, con mucho respeto seguía el transcurso de la celebración, comulgaba el pan eucarístico con un gran fervor y reverencia. En la Divina Liturgia los días domingos participaba con su hábito monacal, o participaba en el servicio litúrgico. Su mirada siempre centrada en las actividades propias que se llevaban a cabo, mostrando una madurez espiritual. Pavel no solo fue el maestro iconógrafo, fue el padre espiritual, el amigo, el hermano comprensivo y misericordioso; cada palabra era una pequeña teofanía a nuestra alma para los alumnos, incluso en la enseñanza continuaba en la mesa al compartir los alimentos, la colación, la comida y la cena. Nuestro espíritu era iluminado por la luz de su presencia.

*<<El párroco de la iglesia de santa Anastasia Romana, padre Evgenij Kovalev (...) al término de las exequias dejó dos instrucciones a todos los presentes: recordar a Pavel leyendo el Evangelio, como hacia todas las mañanas, dejando que esas palabras trabajen en su interior todo el día; recordemos que nuestro encuentro con él no termino aquí, sino que continua misteriosamente>>. <sup>453</sup>*

El encuentro con él (Pavel) que no termina con la muerte, sino que “continúa misteriosamente”, son palabras teofanías, que nos ayudan a comprender también el sentido de la comunión con los santos, incluso la comunión con el representado (Cristo, la Madre de Dios, los santos) y también nuestros seres queridos fallecidos. No todo termina con la muerte, sino la muerte es el camino que nos transforma y nos lleva al encuentro con el salvador.

---

<sup>452</sup> (La Scuola Iconografica di Serrate: 12).

<sup>453</sup> (La Scuola Iconografica di Serrate, 2019: 12).

Esta es la esencia de la pintura de iconos, la experiencia de fe, pero una fe que inicia un camino ascendente hacia una madures espiritual y por consecuencia artística. Y Pavel siempre lo mostro en su propia persona, la pintura en nuestra vida espiritual, una pincelada que muestra la experiencia del divino. El estar plenamente abiertos a la luz de la Transfiguración que nos diviniza para poder ser vehículos del Espíritu Santo a la hora de escribir un icono. En el Atelier en Sériate se inicia después del desayuno rezando todos los alumnos y profesores la oración del iconógrafo<sup>454</sup>, se rezan las laudes y las vísperas del oficio de catedral diarias, la celebración de la eucaristía antes de la comida, la bendición de los alimentos en un clima de fraternidad y de trabajo arduo en la pintura de iconos.

*<<Valentin Kurbatov escritor (...) con la voz, la palabra, el pensamiento y el pincel, cuando toda imagen nace de la Liturgia, del Evangelio cotidiano, y entra así en el espacio dorado de la eternidad. Sus iconos, como los iconos del padre Zinon, no fueron pintados en una fecha determinada, sino que existieron antes de los tiempos y ahora simplemente han aparecido “materializándose” bajo la acción del pincel. Lo mismo ocurre con la Epístola: no la leyó, dejó que su autor brillara. El monje Pavel no hablaba de fe. Simplemente la dejó brillar>>. <sup>455</sup>*

Siempre el silencio acompañaba en su trabajo en el taller hacia sus alumnos, pero era un silencio intencional donde más que las palabras era el resplandor de su ejecución con la que nos enseñaba, siempre inclinado en la mesa con el pincel en la mano derecha su bata de trabajo, su mirada fija en el icono con sus lentes, sus codos sobre la mesa. Ahora comprendemos su forma de enseñanza semejante a su experiencia de alumno y aprendiz del padre Teodor Zinon, con la que nos guio durante los veranos que tuvimos el gozo de seguir paso a paso sus enseñanzas.

---

<sup>454</sup> *¡Oh Divino Maestro! Ferviente artífice de todo lo creado, ilumina la mirada de tu servidor, custodia su corazón, rige y gobierna su mano a fin que dignamente y con perfección pueda representar tu imagen para gloria, alegría y belleza de tu Santa Iglesia. Amen.*

<sup>455</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate: 15).

*<<Padre Evgenij Kovalev (...) ¿Qué expresó Pavel en los iconos? Al venir a la iglesia, vemos los ojos misericordiosos y amorosos de la Madre de Dios. Guiar la mano de Pavel fue por amor a Dios y a los hombres. No todos tienen el don, la capacidad de expresarlo. Hay artistas que son capaces de representar todo según los cánones, pero no todos son capaces de dar vida a las imágenes que pintan. El monje Pavel rezaba mucho y vivía de la Gracia sacramental. En sus iconos vibra el amor de Dios, y dedicó su vida a darlo a conocer a los hombres>>. <sup>456</sup>*

Este testimonio nos ayuda a entender que el trabajo del artista es un ministerio, una vocación que nace en el amor evangélico, en el amor de sacrificio; comprendemos por que el iconógrafo no se predica a sí mismo, no firma su obra, porque su vocación es un don recibido de Dios al servicio de los demás que se expresa y se predica con el pincel en la mano, y que a través de los cánones eclesiásticos da vida al representado.

*<<Paola Cortesi, una de las fundadoras de la escuela iconográfica de Seriate: Desde que lo vi por primera vez, quedé muy impresionada por la devoción y dependencia de su maestro. Devoción y dependencia que ha manifestado siempre: nunca propuso un icono suyo o algo sobre sí mismo, pero siempre se hizo un instrumento para señalar la obra de Zinon (...) Su anonimato “canal de transmisión de la tradición” me parece el mayor regalo que nos dejó como iconógrafo y como amigo. “Servicio” es quizás la palabra que resume su persona y su posición en la vida y en el arte>>. <sup>457</sup>*

La profesora Paola Cortesi, quien por muchos años fue directora de la escuela iconográfica de Seriate, nos da un auténtico retrato de la persona del iconógrafo. Podemos entender desde su testimonio lo que es un auténtico pintor de iconos, que se ha ido formado en la tradición hasta alcanzar la madurez espiritual y artística; de ser un instrumento de gracia y un canal de transmisión de la “tradición” eclesiástica. Fue un iconógrafo contemporáneo que transmitió “el

---

<sup>456</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 17).

<sup>457</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 19).

hilo dorado” de la tradición. Su originalidad como artista consistió en poner su inspiración en la novedad del Espíritu Santo. Y nos enseñó que el servicio siempre es el rasgo característico de humildad del artista cristiano.

Vamos enumerar las líneas de análisis propuestas por la profesora Jazykova para una mejor comprensión de la obra y legado del maestro iconógrafo Pavel:

*<<Trabajando lejos del padre Zinon, el monje Pavel adquirió gradualmente su propia mano, su propio estilo. Se expresa con fluidez en el lenguaje del icono, sin imitación, desde el fondo del alma, de la propia oración, de la propia experiencia espiritual. Hoy podemos decir que el monje Pavel se ha convertido en maestro, y que su mano se destaca de todas las demás>>. <sup>458</sup>*

Icono Acheropita del Salvador, capilla de la Natividad de la Theotokos Puebla México.



Ilustración 82 Acheropita del Salvador, Iglesia de la Natividad de la Theotokos, Puebla México

Fuente: (Morales, 2017)

---

<sup>458</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019, p. 26).

## Estética Bizantina.

Vamos analizar ahora las características de la estética bizantina ya enumeradas por André Grabar para aplicarlas en nuestro análisis a la obra del monje Pavel artista ortodoxo.

Primera característica es la exclusión de la perspectiva tradicional y atmosférica, no hay sensación de profundidad ni de sombras, pero si se resaltan los detalles de la línea y el color en todo el rostro. La composición del icono acheropita está dispuesto de forma vertical el eje se concentra en la frente, los ojos, la nariz y la boca y el mentón barbado. Estas distribuidos en la composición del rostro de tal modo que cada parte del rostro está bien proporcionada, la figuración no produce choque entre los elementos representados, están bien distribuidos, y esta es una característica de la pintura heredada del archimandrita Zinon. La representación del rostro de la hipóstasis del salvador, es ligera sin peso con las características de una “aparición” o materialización en una manta o sudario.

La segunda característica es pasar de la contemplación física a la mística, el ojo interior, haciendo una abstracción de la obra representada. Reconocer en la impronta la hipóstasis glorificada, el retrato del rostro de un hombre que ha elevado su humanidad a la glorificación a una humanidad incorruptible, pero con las marcas de las llagas de la pasión. La razón por la cual los elementos que forman el rostro se presentan desmesurados respecto a lo naturalista creando un lenguaje propio místico.

La tercera característica es el efecto de la perspectiva invertida, donde el objeto de la visión comienza en el representado, creando un movimiento y una sensación de dentro hacia fuera en el plano bidimensional, la línea del horizonte y los puntos de fuga se invierten se ubica en nuestra realidad, en la persona que se acerca a contemplar que se asoma a la ventana para ser ya no el sujeto que contempla sino el sujeto contemplado por el representado. En el representado inicia la visión, por eso al acercarnos al icono del salvador sentimos su mirada sobre nosotros, una mirada de ternura y misericordia. Los ojos del icono acheropita son fuertemente caracterizados con líneas fuertemente expresivas, de una mirada profunda y misericordiosa.

La cuarta característica es la transparencia del mundo por el Espíritu que penetra con la luz los elementos de la composición, el espacio y el volumen; elaborados por la línea y el color en el plano bidimensional que se logra por el efecto de la luz en el color. El volumen se da por el efecto de la gradación de los colores, que inicia en la base del color oscuro (llamado en el sistema artístico “Sankyr” en proceso gradual con el método de las aclaraciones. Para crear el efecto y tonalidades de la luz que se expresa y deviene no del exterior sino dentro del representado, es decir que tiene luz propia. Se anula el espacio infinito volviéndose ilimitado insinuado en la aureola (nimbo) cruciforme.

La quinta característica la “visión frontal” del representado en el rostro y el poderoso cuello del salvador; el rostro de la hipóstasis del Acheropita es el proto-elemento compositivo principal representando el espacio del mundo interior de la vida en el Espíritu, la divinización a la cual estamos llamados por la trasfiguración de nuestra vida. Los órganos que representan y expresan el intelecto (frente amplia y descubierta donde reside el Espíritu) y la contemplación (los ojos grandes y amplios, la fineza de la nariz y la boca “proporcionalmente pequeña porque ante la contemplación no son necesarias las palabras”).

#### Estilo Bizantino.

Apoyados en la obra de André Grabar vamos analizar el estilo bizantino en la obra del monje Pavel, como ya hemos mencionado, aquí se apartan los bizantinos de la tradición ofrecida por la Baja antigüedad, ajustándose a las doctrinas de los padres griegos después de la crisis iconoclasta del s. X-XI. La profesora Jazykova nos dice el respecto

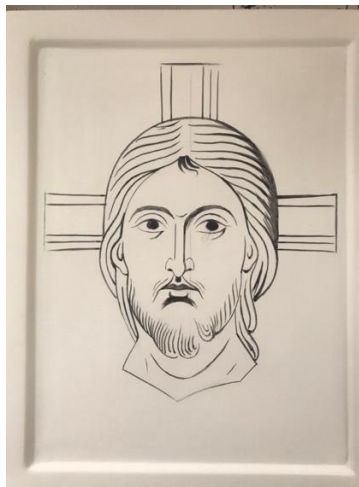
*<< (...) (Padre Zinon, de hecho, fue el primero en recurrir a la herencia bizantina). El monje Pavel tomo no solo el estilo, sino también la concepción de la imagen sagrada y la concepción del mundo en su conjunto. Tomando como referencia los clásicos bizantinos, como el padre Zinon, que considera a Bizancio la cúspide del arte ortodoxo (...)>>. <sup>459</sup>*

---

<sup>459</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 25).

Aquí se habla de dos aspectos muy interesantes e importantes para comprender la obra de Pavel y del padre Zinon la concepción de la imagen sagrada y la concepción del cosmos en su conjunto y que son elementos propios del estilo bizantino. Es importante recordar que la iconografía bizantina trata de dar expresión gráfica a la eternidad de Dios por encima del cosmos creado y este va a ser el enunciado base para entender el estilo bizantino que trata de reflejar lo inteligible ante la naturaleza material. Por lo cual se desecha el peso y volumen de la tercera dimensión, establece formas de la imagen para crear una visión abstracta de lo inteligible:

**Composición, diseño.**



*Ilustración 83 Archivo personal.*

## La armonía y el color:



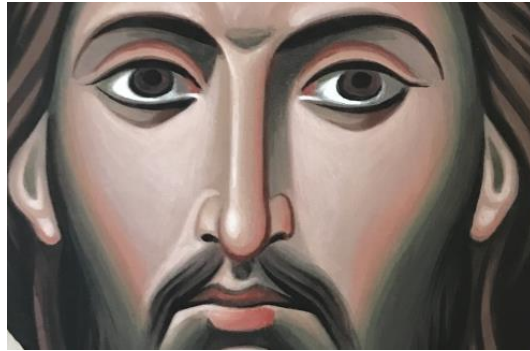
*Ilustración 84 Archivo Personal.*

Restringe los puntos de contacto entre la figuración y la naturaleza material, el punto más claro son los ojos, la nariz, los labios de la boca y oídos. Escritos de acuerdo al lenguaje propio de la tradición eclesiástica iconográfica. La profesora Jazykova nos dice el respecto:

*<<El lenguaje del icono se ha ido formando a lo largo de los siglos a través de generaciones y generaciones de artistas. Este lenguaje, de forma convencional es esencialmente simbólico, evita la ilusión de la vida para acercarse a la vida misma >>.*<sup>460</sup>

---

<sup>460</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 22).



*Ilustración 85. Archivo Personal.*

André Grabar habla en el estilo del paralelismo que hay entre las formas artísticas y las definiciones teológicas, lo refiere en tres aspectos, recordemos:

1 El orden armonioso de los ritos palatinos imagen de la euritmia ideal del gobierno del imperio reflejo de la armonía ordenada y perfecta que reina en el cosmos; Pavel unifica la imagen sagrada y la concepción del cosmos en su conjunto a partir de la imagen acheropita del salvador, en quien tiene origen el cosmos y el ser humano:

*<< (...) representaciones de Dios que ha creado el universo por medio del Hijo (el Logos), lo llena con su presencia, lo abraza, lo conserva en la existencia, lo redime, lo domina, lo gobierna, lo juzga, lo guía hacia Si, Alfa y Omega de todo>>.<sup>461</sup>*

Aunque no está la representación de los elementos cósmicos “sol y luna”, etc. Si encontramos el origen de todo el “Verbo” que se ha encarnado y ha sido exaltado y glorificado en la cruz que se extiende a los puntos cardinales del universo creado y al hombre mismo imagen en la imagen del “Logos encarnado”. El ser humano como culmen de toda la creación.

2 La función religiosa de semejanza exacta de una imagen artística y el sujeto inteligible a reflejar de acuerdo a la doctrina y a las actas del concilio VII (787). Un ejemplo está en la defensa de san Jorge de Chipre que contribuyo a la doctrina conciliar. Sobre la imagen

---

<sup>461</sup> (Farrugia, 2007: 523).

Acheropita de la tradición del Mandilyon enviado al rey Abgar, que hemos ya citado en el capítulo primero en la fundamentación teológica:

*<< (...) el origen del culto cristiano de las imágenes se remonta al mismo Cristo. es verdad que la escritura calla sobre los iconos, pero el mismo Cristo ha producido milagrosamente una imagen de su rostro: la imagen que ha enviado al rey Abgar. De esta leyenda y de otras similares deriva la certeza de los iconódulos de que los iconos pertenecen a la tradición apostólica primitiva. “El mismo Cristo ha entregado el icono a su iglesia católica”>>.*<sup>462</sup>

3 Los escritos de los místicos, adoptados por los artistas

*<<La veneración de los iconos es al mismo tiempo visible y espiritual: en la representación visible de Cristo se venera espiritualmente su misterio. Solamente en el mundo futuro contemplaremos al mismo Cristo. La encarnación (...) es la prueba de que el fin último de la contemplación cristiana no puede ser una visión puramente espiritual (...)>>*<sup>463</sup>

Estos tres momentos nos ayudan a entender las características del estilo en la figura humana: integración de la figura en el conjunto de los objetos reunidos, unidad notable en toda la imagen, espiritualización convencional del rostro.

### Iconografía

La iconografía de Pavel recurre al arte clásico, especialmente en la belleza y respeto por la figura humana, como ya lo hemos citado “imagen de Dios recuperada por la Encarnación”. Está presente la conexión con la tradición de la baja antigüedad, la novedad de la doctrina de los padres de la iglesia después del Triunfo de la Ortodoxia del s. X-XI, con el mundo contemporáneo ortodoxo. El rostro del Salvador presenta la disposición y los rasgos del icono primigenio del Sinaí del s. VI ya señalados por Mons. Alfeev en el capítulo primero en los

---

<sup>462</sup> (Schonborn, 1999: 170).

<sup>463</sup> (Schonborn, 1999: 203).

fundamentos teológicos, propios del Cristo judío; por tanto, tiene su fundamento en la tradición iconográfica bizantina. El icono acheropita está dentro de los cánones tradicionales de la pintura de iconos. Se nota la clara enseñanza e influencia del p. Zinon en el monje Pavel, pero a la vez lo distinguen ya con su propia originalidad y maestría imprimiendo en su propio carácter:

*<<Se puede decir que los iconos de Pavel representan un ejemplo de seguimiento del maestro y, al mismo tiempo, es evidente como poco a poco el iconógrafo ha ido adquiriendo su propio camino. Si se observan atentamente estas obras, encontraran bastantes diferencias con las del padre Zinon. Cuanto más trabajaba Pavel de forma independientemente, más diferencias se creaban y emergía su originalidad, su propio carácter. Encontrar un estilo propio no es tan sencillo (...)>>. <sup>464</sup>*

Pavel siempre enseñó en el atelier iconográfico de Seriate la técnica iconográfica de la Membrana, a base de blanco de plomo, buscando siempre los mejores medios artísticos, la nobleza de los mismos

*<< (...) Pavel siempre ha tenido como objetivo una pintura precisa y rigurosa selección de medios artísticos>>. <sup>465</sup>*

Nunca descuido el aspecto espiritual que trasmítia a su obra misma acompañada de la belleza y armonía ideal de las proporciones y euritmia de todo el trabajo como lo observamos en el icono acheropita del Salvador, y sus iconos.

*<<Poseen una particular integridad, pacificación interior, profundidad de oración contemplativa. Presentan un óptimo sentido del color, pero son sobrios, nunca llamativos y libres de gusto “decorativo” que muchos iconógrafos hoy en día intentan introducir en las imágenes sagradas. Y en todo esto hay una experiencia*

---

<sup>464</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 25).

<sup>465</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 25).

*espiritual muy personal. Podemos destacar en sus iconos la belleza y la armonía hacia el ideal>>. <sup>466</sup>*

### Madurez Espiritual

Sin embargo, el estilo y la forma se reflejan en la iconografía; que parte de la base de “madurez espiritual” del artista, y esta es una característica esencial del arte bizantino y de los artistas cristianos del oriente. Hemos citado ya las palabras de la profesora Jazykova quien afirma:

*<<En la pintura de iconos no es importante solo la mano del artista, sino también su madurez espiritual>>. <sup>467</sup>*

Porque su obra es para la comunión entre el fiel y el representado, un encuentro que se da en la Divina liturgia; el icono que es ventana se vuelve puerta porque el representado nos contempla y viene a nuestro encuentro, la profesora Jazykova afirma al respecto.

*<<Además de la técnica y los materiales, además del conocimiento de los cánones y de los secretos del oficio, el iconógrafo debe tener una viva percepción de comunión con aquellos que reproduce en el icono (...) cuando el iconógrafo pinta le efigie de Cristo (...) representa a una persona viva, a quien uno puede dirigirse en oración, con quien uno puede entrar en contacto y ver la respuesta a su pregunta>>. <sup>468</sup>*

Esto es muy importante para que nosotros en occidente podamos entender el arte iconográfico del oriente cristiano, el conocimiento de los cánones y el secreto del oficio iconográfico se complementa con la comunión con la persona viva que se representa. Esto es lo esencial de este arte sagrado de la tradición eclesiástica; es el alma de la pintura de iconos. Por esto la

---

<sup>466</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 29).

<sup>467</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 12).

<sup>468</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 22).

profesora Jazykova insiste que no solo en el aspecto técnico esta la esencia sino sobre todo en la madurez espiritual del artista.

*<<En la pintura de iconos (...) es importante (...) su madurez espiritual>>.<sup>469</sup>*

La madurez espiritual que lleva a la humildad en el artista; de tal forma que el iconógrafo descubre su vocación en el servicio a la liturgia, y se convierte en una canal de transmisión de la Tradición:

*<<No enseñaba la pintura de iconos como maestro, sino como una persona que quiere compartir un tesoro que le llegó por milagro, y que por tanto no le pertenece. Y esa generosidad suya es uno de los dones que le distinguieron, junto con su talento artístico>>.<sup>470</sup>*

### Conclusión del capítulo.

Cerramos este segundo capítulo, una vez que hemos analizado los aspectos estéticos del periodo bizantino en el devenir de la historia del arte: a partir del s. II, la crisis iconoclasta, hacia la caída de Bizancio en el 1453, y el después el icono cretense del s. XV. Para obtener una visión en conjunto del contexto social-cultural-religioso del icono que se gestó en el imperio bizantino. Podemos destacar así la importancia que tiene el “canon iconográfico” en la tradición eclesial; que no viene a coartar la libre inspiración del artista, sino todo lo contrario, da la libertad a su noble intención y su dominio creativo. Por tanto, el arte iconográfico nace de la “inspiración” más elevada que “evoca” un arquetipo y despierta la conciencia del artista a una “visión espiritual”. El artista para convertirse en un maestro iconógrafo debe adquirir la “madures espiritual”, ante el dominio creativo o el dominio técnico. Podemos constatarlo en las obras de Fray Gabriel Chaves de la Mora y del monje Pavel, donde su vida misma se convierte en una teofanía, ellos mismo son prolongación de sus obras artísticas con su testimonio de vida y su entrega generosa. El artista no solo debe

---

<sup>469</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 12).

<sup>470</sup> (La Scuola Iconografica di Seriate, 2019: 231).

limitarse a los aspectos técnicos y artísticos, es necesario ante todo la “madurez espiritual” que precede y fundamenta los aspectos artísticos.

Observamos que el canon eclesiástico para el arte es una liberación no una limitación; busca la “belleza objetiva” dirigida a la “verdad” de las cosas. La iglesia a lo largo de la historia del arte exige esta verdad del realismo artístico y, cuando lo constata, entonces bendice esa obra artística. El artista no puede pronunciar mentiras con el pincel, los iconos anuncian la verdad y por eso requieren la norma eclesial. Por eso la palabra “canónico” quiere decir eclesial, conciliar, ecuménico, universal para toda la humanidad

Un artista mediante la ascesis elimina lo subjetivo y descubre la verdad eterna de la naturaleza humana creada según Cristo; debe buscar el equilibrio entre la belleza creada y la belleza divino-humana. Es la razón por la cual, un icono se considera mucho más que una obra de arte, le antecede la visión espiritual que lo convierte en un texto escrito con pintura. En oriente el maestro iconógrafo “escribe” un icono porque se rige según los cánones tradicionales<sup>471</sup> resaltando su origen divino. No se utiliza el concepto “pinta” un icono, porque el origen no se reduce a lo artístico.

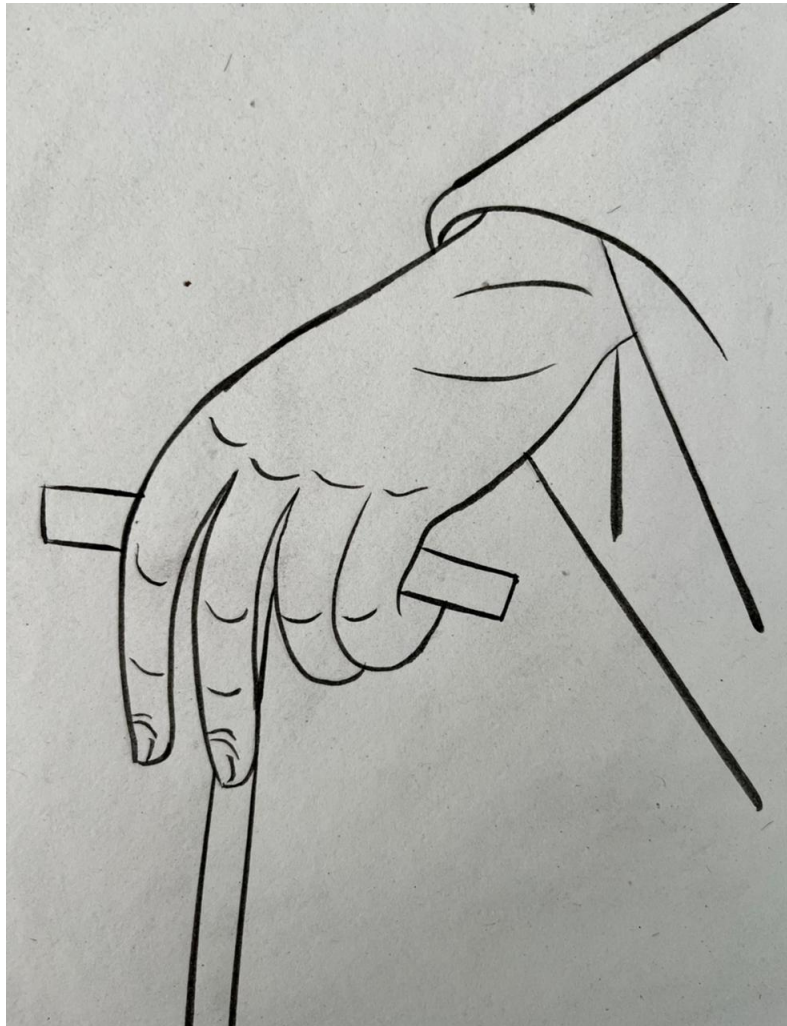
Tenemos así los elementos esenciales para abordar ahora el tercer capítulo de nuestro trabajo de investigación. Estos elementos son como una teofanía, porque indican paso a paso la bella experiencia del oriente cristiano que viene a complementar nuestra tradición occidental del arte al servicio de la liturgia.

---

<sup>471</sup> Mons. Víctor Sánchez Espinoza, arzobispo de Puebla, siempre que tenemos la oportunidad de saludarle menciona que el icono bizantino es una página de teología y que el pintor no “pinta” sino “escribe” un icono. Y ahora podemos señalar que la razón es porque su origen no es artístico sino divino, el iconógrafo escribe los cánones eclesiásticos en pintura e imagen.

# CAPÍTULO 3

Guía metodológica para la aproximación teológico pastoral,  
para la formación de los artistas plásticos.



## Introducción.

Hemos llegado a este tercer y último capítulo de nuestro trabajo de investigación, que hemos enmarcado en el método teológico pastoral, para dar el último paso del “Ver-Juzgar-Actuar”. Pretendemos ofrecer una aportación de cómo podemos dar una aplicación concreta a este estudio de investigación, el paso del “Ver” que hemos elaborado en el primer capítulo tratando de enmarcarlo en un “tripié” que consiste en la fundamentación litúrgica, teológica y artística para tener un panorama lo más completo del valor cultural y legalidad del icono bizantino; en el capítulo segundo con el paso del “Juzgar” hemos analizado dos ejemplos muy claros en las obras de dos artistas monjes contemporáneos inspiradas en el icono bizantino de Cristo, en las dos geografías de la iglesia universal el oriente y el occidente, con el iconógrafo monje ortodoxo Pavel y, con la obra del artista y arquitecto Fray Gabriel Chávez de la Mora, monje benedictino católico. Estos ejemplos son elementales por que reflejan la riqueza de la iconografía bizantina en sus contenidos canónicos que se aplican en un formato contemporáneo. Apreciamos dos realidades y visiones de cada iglesia en cuanto al arte pictórico al servicio de la liturgia (la Divina Liturgia y la Eucaristía). A primera vista se percibe tal vez una distancia bien marcada entre ambas tradiciones, sin embargo, nos maravilla el hecho de que nacen en el seno de la iglesia, fundamentado en el momento en que nuestro Señor Jesucristo celebró la última cena con sus apóstoles como lo encontramos en Lc 22, 7-20 y Mt 26, 17-30. Recordamos la imagen que san Juan Pablo II nos dio al comparar las dos tradiciones de forma análoga con el organismo vivo que tiene y necesita de dos pulmones para vivir, así nuestra iglesia fundada en la unidad por Cristo en la eucaristía. El Padre Romano Scalfi nos afirma que se funda en una novedad que el mismo Cristo nos dio y que consiste en su muerte, resurrección y exaltación, donde Cristo fundó e hizo posible la unidad de la iglesia, las dos tradiciones están llamadas a la unidad. Así podemos al juzgar la obra de estos dos artistas monjes que representan en este trabajo de investigación a las dos geografías y tradiciones de la única iglesia de Cristo fundada en la unidad de su cuerpo eucarístico, comprender y ver el vínculo de tal manera que nos ayudan a ser personas que comienzan a respirar con los dos pulmones que forman la iglesia en Cristo. Entendemos que el estudio del icono bizantino no solo es desde lo estético, solo su técnica; la profesora

Fogliadini afirma que sería solo un conocimiento del treinta por ciento de la tradición oriental, es necesario estudiar la iconografía desde su aspecto teológico y litúrgico para entender al icono bizantino de Cristo en las iglesias orientales, porque su origen es divino y no artístico.

Ahora en este tercer capítulo damos el último paso del método teológico pastoral que corresponde al “Actuar”. Es decir, a la aplicación concreta del estudio y la elaboración para proponer una “guía metodológica” para la aproximación teológica-pastoral que contribuyan a la formación de los artistas plásticos a partir del análisis del icono bizantino de Cristo que hemos ya realizado. Esta es la razón por la que este trabajo tiene esa finalidad de ser un apoyo que puede enriquecer la bella labor de nuestros artistas litúrgicos, en occidente; mirando sobre todo a la arquidiócesis de Puebla, donde encontramos una gran riqueza de artistas contemporáneos, y también litúrgicos además de facultades de arte en las universidades más importantes de nuestro país, donde se forman muchos artistas.

Este trabajo de investigación quiere abonar al amplio campo de la formación teológica y litúrgica a partir de la iconografía bizantina, para enriquecer la formación del artista al pintar arte litúrgico; a partir de la bella experiencia de los iconógrafos en el oriente cristiano. No pretendemos entrar en los aspectos de restauración y conservación de la obra de arte sino en el aspecto teológico, litúrgico e iconográfico de la tradición de la iglesia oriental. Respetando nuestras propias diferencias litúrgicas, pero al mismo tiempo buscando complementar nuestras tradiciones para poder rescatar la imagen sagrada, que actualmente, ante un mundo secularizado y afectado por la post pandemia se ha distanciado de la iglesia, especialmente los artistas litúrgicos en esa contrariedad de ideas y de expresiones subjetivas que los lleva a plasmar un arte más de academia que de una auténtica expresión litúrgica que parte de la experiencia de fe en el encuentro con Cristo eucaristía. Esto afecta al arte litúrgico, porque ya no parte de la realidad de la encarnación, siendo este el requisito indispensable de un auténtico arte al servicio litúrgico. El artista contemporáneo parte de una realidad subjetiva sin tener en cuenta la realidad de Cristo encarnado y resucitado. Nuestro trabajo quiere impulsar a los artistas litúrgicos contemporáneos, que más allá de un arte subjetivo, se debe imprimir en la obra al servicio de la liturgia un “significado que nace de la visión espiritual”

más allá de los que nos proponen las redes sociales, los medios de comunicación, el mundo globalizado, etc., Que ante una post pandemia, los horrores de la guerra y la violencia, que ha afectado negativamente al ser humano muestre, por la madures espiritual, la creación llamada a la esperanza escatológica, solo posible en la contemplación del Rostro de la hipóstasis de la persona de Cristo. Nos vamos apoyar para el desarrollo de este tercer capítulo en el magisterio de la iglesia, en la alocución directa de los últimos tres papas de la catedra de san Pedro, san Juan Pablo II, el cardenal Ratzinger Benedicto XVI, y el papa Francisco, nos darán una gran iluminación teofanía para elaborar un posible perfil del artista litúrgico y las aportaciones escatológica para la elaboración de un arte sacro contemporáneo. Nos apoyaremos al pensamiento del iconógrafo italiano con formación teológica el sacerdote Gianluca Busi, el desarrollo de su reflexión nos ayudara a comprender la importancia de acudir en la práctica al canon y la copia en la tradición iconográfica bizantina.

### 3.1 La naturaleza del artista, una vocación llamada al ministerio eclesiástico (Juan Pablo II).

Vamos ahora a partir del cuestionamiento ¿Se puede considerar la labor del artista litúrgico un ministerio? Y la respuesta es afirmativa porque por ministerio entendemos el “servicio” que una persona bautizada realiza a favor de la liturgia. Trataremos de entender y comparar la importancia que tienen los artistas para el magisterio de san Juan Pablo II, ya que es el pontífice que ha escrito dos cartas apostólicas en los que habla de forma directa sobre los artistas. San Juan Pablo II fue un pontífice que de alguna manera busco el diálogo y cercanía con los artistas, resaltando las dos tradiciones eclesiásticas tanto Oriente como Occidente, aunque son distintas las unas de la otra se complementan, así es la iglesia fundada por Cristo en la unidad en la “cena del Señor”. El iconógrafo en la tradición oriental y el artista litúrgico contemporáneo de occidente, su labor es un “llamado” (vocación) al servicio de la liturgia que envuelve el misterio de la Cena del Señor, donde su cuerpo exaltado, por su encarnación, muerte, resurrección y ascensión al cielo, se hace sacramento en el pan y en el vino que son santificados en la Divina Liturgia para convertirse en el Cuerpo y Sangre del Señor. En el lenguaje litúrgico de occidente nos referimos al pan sin levadura y al vino de consagrar como las “especies eucarísticas” que se consagran en la anáfora en el momento de la consagración; para la iglesia de oriente los dones del pan con levadura y el vino tinto que serán santificados

en la consagración; en ambas tradiciones se subraya la acción del Espíritu Santo en la “Epiclesis”, es decir el momento en que el sacerdote invoca la acción del Espíritu para la consagración-santificación. Así hay un paralelismo entre el ministerio sacerdotal y la labor del artista, que “Transfigura” la materia. El sacerdote cuando invoca al Espíritu Santo con la materia del sacramento eucarístico del pan y del vino, en la celebración de la eucaristía y en la Divina Liturgia; el artista litúrgico por su parte debe invocar al Espíritu Santo para poder trasfigurar la materia en su obra de arte en un lugar de “encuentro” y de esperanza escatológica.

Su santidad san Juan pablo II en su carta apostólica “Duodecimun Saeculum” a los obispos de la iglesia católica al cumplirse el XII Centenario del II Concilio de Nicea del 4 de diciembre de 1987 reflexiona en su pensamiento y eclesiología, ampliamente católica, sobre la importancia del arte sagrado de las iglesias orientales y católicas, resaltando en primer lugar la importancia que tiene la tradición eclesiástica que arroja el arte sagrado de los iconos, por tanto está implícito la labor artística al servicio de la liturgia:

*<<El concilio Niceno II declaró solemnemente a la “tradición eclesiástica, tanto la escrita como la no escrita”, como norma moderadora de la fe y de la disciplina de la iglesia. Los padres confirman su deseo de “conservar intactas todas las tradiciones eclesiásticas, sean escritas o no escritas: una de ellas es la pintura de imágenes, la cual está en armonía con la historia de la predicación evangélica”>>. <sup>472</sup>*

---

<sup>472</sup> (Juan Pablo II, 1987).

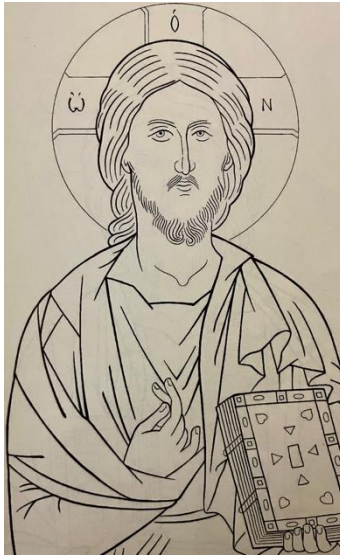


Ilustración 86 Diseño Pantocrátor, s. XVI Monasterio de Iviron, Monte Athos.

Fuente: (Bettio, 2016: 347).

Esto nos ayuda a entender que la pintura de imágenes, aunque se encuentra implícita en la tradición evangélica escrita, si pertenece a la tradición oral apostólica, los padres sinodales del Niceno segundo resaltaron para fundamentar la legalización y culto de las imágenes sagradas como ya la hemos citado en el capítulo primero. La labor del artista al servicio de la liturgia se convierte así en un “ministerio” que parte de la tradición de la iglesia. Se entiende como “tradición eclesiástica” la doctrina de los seis concilios ecuménicos y de los padres ortodoxos, pero afirma que el mensaje cristiano es “tradición” y “paradosis”. Paradosis viene a complementar la tradición evangélica, aunque no está escrita refiere a las normas de conducta y a las reglas de vida comunitaria es decir la “regla de fe” fiel al magisterio. Dentro de estas reglas de vida se enmarca el ministerio de los artistas al servicio de la liturgia:

*<< (...) es la proclamación del evento de Cristo y su significación actual, que realiza la salvación por medio del Espíritu Santo (cf. 1Cor 15, 3; 11, 2). La tradición de las palabras y hechos del Señor ha sido recogida en los cuatro Evangelios, pero sin agotarse en ellos (...) Esta tradición primigenia se llama tradición “apostólica” (...) No concierne solamente al “deposito” de la “sana doctrina” (...), sino también*

*a las normas de conducta y a las reglas de la vida comunitaria (...) La iglesia lee las Sagradas Escrituras a la luz radiante de la “regla de la fe”, es decir, de esa fe viviente que ha permanecido fiel al magisterio de los apóstoles (...)>>.<sup>473</sup>*

Podemos resaltar en la tradición dos elementos importantes las “Sagradas Escrituras” y las “reglas de fe”, para poder comprender que la pintura de iconos es parte de las normas de conducta y las reglas de vida comunitaria, aunque no se encuentre en la tradición evangélica, sino solo implícita, pero si en la regla de fe fundamentada en el magisterio de los apóstoles.

*<<El concilio Vaticano II, más cercano a nosotros, ha puesto en plena luz la importancia de la “tradición que viene de los Apóstoles”. “En efecto, la Sagrada Escritura es Palabra de Dios en cuanto, bajo la inspiración del Espíritu Santo, ha sido entregada por escrito; la Palabra de Dios, confiada por Cristo Señor y por el Espíritu Santo a los Apóstoles es transmitida íntegramente a sus sucesores por la Sagrada Tradición. “Lo que ha sido transmitido por los apóstoles comprende todo aquello que contribuye a conducir santamente la vida del Pueblo de Dios y a aumentar la fe”. “La sagrada Tradición y la Sagrada Escritura constituyen un único depósito confiado a la iglesia” (...) solamente al magisterio vivo de la Iglesia, cuya autoridad se ejerce en nombre de Jesucristo”>>.<sup>474</sup>*

San Juan Pablo II resalta que, tanto en la Sagrada Escritura como en la Tradición, se encuentra la habitación del Espíritu Santo. Por lo cual podemos ver con claridad que el culto y legalización de las imágenes sagradas, por la mano del artista cristiano o litúrgico es un ministerio al servicio de la Liturgia. Inspiración divina que mueve la libertad del artista, bajo la guía del “magisterio vivo” de la iglesia es decir bajo la guía de los obispos sucesores de los apóstoles. Esta acción la subraya la Constitución Sacrosanctum Concilium 127

---

<sup>473</sup> (Duodecimum Saeculum 6).

<sup>474</sup> (Duodecimum Saeculum 6).

*<<Los obispos, sea por sí mismos, sea por medio de sacerdotes competentes dotados de conocimientos artísticos y aprecio por el arte, interésense por los artistas, a fin de imbuirlos del espíritu del arte sacro y de la sagrada liturgia>>.<sup>475</sup>*

Aunque Sacrosanctum Concilium da indicaciones para nuestra iglesia de rito romano sobre los artistas, sin embargo, esta resaltando el papel fundamental que tienen los artistas al servicio de la liturgia para el magisterio vivo de la iglesia. Así como la necesidad de una pastoral con los artistas, un diálogo vivo y fecundo. Por esta razón todo ministerio dentro de la iglesia es acompañado pastoralmente por el ordinario del lugar, así también el ministerio del artista litúrgico. La veneración de las imágenes sagradas es parte de la Tradición no escrita, oral, de la iglesia.

*<<El movimiento de los iconoclastas, rompiendo con la tradición auténtica de la iglesia, consideraba la veneración de las imágenes como un retorno a la idolatría>>.<sup>476</sup>*

Vemos claramente como la legalidad y culto a las imágenes ha sido parte de la vida litúrgica de la iglesia, antes y después del Triunfo de la ortodoxia en el s. IX en Bizancio, podemos comprender por qué esta lucha iconoclasta fue una lucha para colocar las bases cristológicas y doctrinales de la auténtica veneración y legalización que se le rinde a la imagen de Cristo, María y los santos. El artista en su ministerio debe representar el rostro visible del invisible, a partir de la contemplación espiritual, para que el alma del fiel en la liturgia sea elevada a la majestad espiritual e invisible, en la imagen representada en la carne del Hijo de Dios, que se hace alimento eucarístico en el momento de la anáfora eucarística.

*<<Así el papa Adriano pudo escribir... “De esta manera adoramos y alabamos, glorificándolo en espíritu, a este mismo Redentor (...) como está escrito, Dios es espíritu y por esto adoramos especialmente su divinidad”. El II Concilio de Nicea, por tanto, ha reafirmado solemnemente la distinción tradicional entre “la*

---

<sup>475</sup> (Sacrosanctum Concilium 127).

<sup>476</sup> (Duodecimum Saeculum 8).

*verdadera adoración (latreia), que, según nuestra fe, conviene solamente a la naturaleza divina”, y “la adoración de honor” (timetiké proskynesis) atribuida a las imágenes, pues “quien se prosterna ante una imagen, se prosterna ante la persona (hipóstasis) de quien está representado en ella”>>. <sup>477</sup>*

Por lo cual esta diferenciación entre adoración que corresponde a la “latreia” y adoración de honor “proskynesis” que corresponde a la veneración nos hace ver y distinguir el culto que la iglesia rinde a una imagen sagrada, a un icono bizantino; y como esta prosternación como señala san Juan Pablo II, es a la “Hipóstasis” es decir la representación de la “persona” por los medios artísticos. De toda imagen sagrada se representa su hipóstasis, es decir de la “persona” de Cristo, María y los santos. Por tanto, el artista cristiano su ministerio está en orden al culto de la veneración, al servicio de la liturgia, debe abrirse a las inspiraciones del Espíritu Santo porque su ministerio comenzó en los inicios de la predicación cristiana oral. Y el ministerio del artista litúrgico abraza “toda la fe en la realidad de la Encarnación”, que se tiene que exponer correctamente de acuerdo al magisterio vivo de la iglesia; por esto Sacrosanctum Concilium afirma sobre las obras artísticas:

*<<Más aun, la iglesia se consideró siempre, con razón, como árbitro de las mismas, discerniendo entre las obras de los artistas aquellas que estaban de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religiosas tradicionales y que eran consideradas aptas para el uso sagrado>>. <sup>478</sup>*

Esta es la razón crucial de porque se tiene que acompañar y guiar el ministerio de los artistas cristianos, san Juan Pablo II afirma que la iconografía de Cristo debe mostrar toda la fe en la realidad de la encarnación, es decir no media verdad, o una verdad incompleta, sino debe “representar correctamente” la Hipóstasis, la persona del verbo encarnado, Jesucristo el Dios revelado que ha venido a rescatar al hombre. Se nos ha mostrado en la tradición oral apostólica de los padres de la iglesia, la representación de la imagen canónica del Cristo del

---

<sup>477</sup> (Duodecimun Saeculum 9).

<sup>478</sup> (Sacrosanctum Concilium 122).

Sinaí realizado con la técnica del encausto, hasta el Cristo Salvador del monje Pavel, realizada con la técnica de la membrana temple al huevo, y el Cristo pantocrátor de Fray Gabriel Chaves de la mora realizada con acrílicos. Así los artistas cristianos contemporáneos, tiene que estar imbuidos de la tradición oral y escrita apostólica confiada al magisterio vivo de la iglesia, para poder crear una nueva iconografía de Cristo siempre partiendo de la base de la tradición apostólica con un lenguaje siempre actual y novedoso en técnicas pictóricas que hable a la iglesia contemporánea a las generaciones presentes y futuras, sin que se separe de la tradición oral y escrita apostólica.

*<<La iconografía de Cristo abraza, pues, toda la fe en la realidad de la Encarnación y su inagotable significación para la iglesia y para el mundo. Si la iglesia la práctica, es porque está convencida de que el Dios revelado en Jesucristo ha rescatado y santificado la carne y todo el mundo sensible, es decir, el hombre con sus cinco sentidos, para permitirle “ser renovado sin cesar según la imagen de su Creador” (Col 3, 10)>>. <sup>479</sup>*

Su santidad san Juan Pablo II resalta la importancia que le dan las liturgias orientales a la veneración del icono bizantino en la Liturgia la cual es su “habitación privilegiada”. Aunque pareciera contradictorio el concilio segundo de Nicea ha sancionado que las imágenes sagradas estén expuestas en las santas iglesias de Dios, en los vasos y ornamentos sagrados, en las paredes y las mesas, en las casas y las calles, para entender esta sanción recordemos como Mons. Alfeev nos hace una clara distinción entre los elementos esenciales de la Divina Liturgia el templo decorado, el icono y el canto litúrgico; es importante ver la diferencia entre el templo decorado que tiene una iconografía monumental que se aproxima más a la concepción occidental de tener un sentido didáctico, que, al icono bizantino, el cual es parte integrante de la Liturgia, de la misma manera que la celebración de la Palabra:

*<<Así como la lectura de los libros materiales permite la comprensión de la Palabra viva del Señor, del mismo modo la ostensión del icono permite a los que lo*

---

<sup>479</sup> (Duodecimum Saeculum 9).

*contemplan acceder, a través de la vista, a los misterios de la salvación. “Lo que, por un lado, queda expresado por la tinta y el papel, por el otro es expresado, en el icono, a través de los colores y de otros materiales”>>. <sup>480</sup>*

Palabra escrita e imagen escrita en colores están en el mismo nivel; el hagiógrafo y el iconógrafo, ministerios que se unifican en la liturgia para representar al verbo encarnado. San Juan Pablo II concluye su carta apostólica dando indicaciones muy concretas:

Primero. A los ordinarios del lugar, es decir a los obispos, les pide mantener firme la práctica de proponer “imágenes sagradas” a la veneración de los fieles. Es decir, reconocer y fomentar la pintura de iconos e imágenes sagradas como parte de la tradición eclesial.

Segundo. A esforzarse porque las obras sean de calidad eclesial, desde los materiales como la composición misma que sean eclesiales de acuerdo a la tradición y magisterio de la iglesia de acuerdo a la teología y dogmática.

Tercero. Que los fieles cristianos de hoy, sean ayudados en la oración y vida espiritual con la visión de las obras que intentan expresar el misterio de la encarnación sin ocultar nada, que sea un lenguaje universal y transparente, el lenguaje de la fe que estimula el arte eclesial.

*<<El arte de la iglesia debe procurar hablar la “lengua” de la Encarnación y, expresar, con los elementos de la materia, a Aquel que “se ha dignado habitar en la materia y llevar a cabo nuestra salvación a través de la materia” según la bella fórmula de san Juan Damasceno>>. <sup>481</sup>*

Cuarta. Que los artistas descubran que el arte por el arte que hace referencia solo a su autor, sin establecer una relación con lo divino no tiene lugar en la concepción cristiana. Por eso el artista litúrgico debe beber las fuentes y la experiencia de la vida eclesial del oriente cristiano. Es un arte que es conciliar con cánones que sean universales abiertos a todos.

---

<sup>480</sup> (Duodecimun Saeculum 10).

<sup>481</sup> (Duodecimun Saeculum 11).

Quinto. El arte sacro tiene una finalidad, es expresar la fe y la esperanza de la iglesia. Por eso razón el arte cristiano se vuelve escatológico, al mostrar la verdad a la que el bautizado este llamado, y hacer presente esta realidad salvífica en la vida sacramental el arte contagia la fe en la esperanza de la salvación, haciendo del arte una acción llena de caridad.

*<<El auténtico arte cristiano es aquel que (...) permite intuir que el Señor está presente en su iglesia, que los acontecimientos de la historia de la salvación dan sentido y orientación a nuestra vida, que la gloria que se nos ha prometido transforma ya nuestra existencia>>.*<sup>482</sup>

Sexto. San Juan Pablo II indica que la tradición de la imagen sagrada muestra que el trabajo del artista cristiano lo lleva a ser consciente de que su misión está en orden al servicio de la iglesia, es decir su labor se convierte en un ministerio.

*<<La imagen cristiana pone sobre nosotros la mirada del Autor invisible, y nos da acceso a la realidad del mundo espiritual y escatológico>>.*<sup>483</sup>

El papa afirma que la tradición que compartimos con nuestros hermanos los cristianos de oriente es el lenguaje de la belleza puesta al servicio de la fe.

Doce años después su santidad san Juan Pablo II envía una carta muy especial a los artistas el 4 de abril de 1999, en Pascua de Resurrección. En su primera carta de 1986 coloca las bases de porque la labor del artista está llamada a ser un “ministerio eclesial” a favor de la liturgia, ahora subraya la importancia del origen del talento del artista como una vocación autentica que Dios les ha compartido, la cual se puede encaminar al ministerio eclesial. Ahora se dirige a los artistas contemporáneos en general, con la finalidad de tener un diálogo fecundo entre iglesia y artistas basado en dos principios la esencia de la experiencia religiosa y la creación artística, enfocada en el texto del Gn 1 31 <<Dios vio cuanto había hecho, y

---

<sup>482</sup> (Duodecimum Saeculum 11).

<sup>483</sup> (Duodecimum Saeculum 9).

*todo estaba muy bien*>>. San Juan Pablo II hace una distinción entre “creador” y “artífice” afirmando que en el hombre que es artífice refleja su imagen el Creador.

*<<El que crea da el ser mismo, saca alguna cosa de la nada -ex nihilo sui et subiecti, se dice en latín- y esto, en sentido estricto, es el modo de proceder exclusivo del Omnipotente. El artífice, por el contrario, utiliza algo ya existente, dándole forma y significado>>. <sup>484</sup>*

Es aquí donde Dios trasmite al hombre la tarea de ser artífice, es decir que la labor artística se convierte en una vocación, un llamado donde Dios le trasmite el don de ser artista, y donde nace la “creación artística” donde el hombre revela con plenitud su “ser imagen de Dios” plasmando en la materia su propia humanidad y el dominio creativo sobre el universo que le rodea. Esta vocación del artista se conduce por estos tres elementos a plasmar, la impronta de su humanidad, la impronta del universo y el dominio creativo que Dios le ha comunicado por vocación.

*<<El artista divino, con admirable condescendencia, trasmite al artista humano un destello de su sabiduría trascendente, llamándolo a compartir su potencia creadora>>. <sup>485</sup>*

Esta vocación se trasmite al artista por una comunicación y participación del Espíritu de Dios, que lo lleva a mirar en sí mismo y hacia la creación. La contemplación es parte del don que recibe el artista y por consecuencia el agradecimiento, san Juan Pablo II afirma que esto le ayuda a contemplar su vocación y misión. Por tanto, si el trabajo del artista litúrgico es un servicio a la iglesia, a la liturgia, es porque tiene su origen en la vocación y misión que Dios ha suscitado gratuitamente en el ser del artista mismo. El papa habla de una vocación excepcional, esta se abre a la “vida moral” del artista que viene a complementar la “obra de

---

<sup>484</sup> (Juan Pablo II, 1999, 1).

<sup>485</sup> (Juan Pablo II, 1999, 1).

arte”, no solo es el hecho de tener por don la habilidad de crear, sino por ser un don que Dios le ha transmitido.

*<< (...) el artista es capaz de producir objetos, pero esto, de por sí, nada dice aún de sus disposiciones morales (...) no se trata de realizarse uno mismo, de formar la propia personalidad, sino de poner en acto las capacidades operativas, dando forma estética a las ideas concebidas en la mente>>.*<sup>486</sup>

Siempre el crear una obra de arte expresa el ser del artista, su humanidad y su relación con el universo, se manifiesta su dominio creativo; su labor refleja y descubre su propia personalidad que comunica a los demás, a quienes contemplaran su obra, esta comunicación necesariamente lo tiene que llevar a una “madurez espiritual”. Al transmitir su personalidad transmite su vida moral, sus valores, su espiritualidad, etc., de ahí su responsabilidad con la humanidad de transmitir la belleza que nace de la bondad, porque debe de ser consciente de que ha recibido una vocación que Dios le ha compartido.

*<<Por medio de las obras realizadas, el artista habla y se comunica con los otros. La historia del arte, por ello, no es solo historia de las obras, sino también de los hombres. Las obras de arte hablan de sus autores, introducen en el conocimiento de su intimidad y revelan la original contribución que ofrecen a la historia de la cultura>>.*<sup>487</sup>

San Juan Pablo II subraya el vínculo que existe entre la bondad y la belleza “la belleza es la expresión visible del bien”, y la forma de cómo se desarrolla este vínculo es por la vivencia del trabajo del dominio creativo. El “talento artístico” es la vocación a la belleza de la que el Creador hacer partícipe al artista. Pero si es un “talento” se debe desarrollar en grado a los demás, un talento es para compartir gratuitamente, si el talento se oculta y “no” se pone al servicio de los demás se “atrofia” y se vuelve “estéril” por la falta del desarrollo. El artista

---

<sup>486</sup> (Juan Pablo II, 1999, 2).

<sup>487</sup> (Juan Pablo II, 1999, 2).

debe desarrollarlo con caridad, es decir gratuitamente debe compartir su vocación para transmitir la belleza de la creación, del creador y en ella su humanidad:

*<< (...) el don del “talento artístico” (...) es un talento que hay que desarrollar según la lógica de la parábola evangélica de los talentos (cf. Mt 25, 14-30)>>.<sup>488</sup>*

Es decir, la vocación no es un don para beneficio propio, sino “no” cobra sentido cuando se pone al servicio de los hermanos, del prójimo y el mundo entero. El Papa considera este como un servicio de caridad cualificado en beneficio del bien común, de la sociedad. Por tanto, al determinar su ámbito de servicio asume responsabilidades que debe enfrentar sin buscar la gloria banal sino una espiritualidad y ética del servicio artístico, es decir se debe encaminar a un ministerio para que alcance su plena realización en aquel que le ha compartido tal vocación de “ser artífice” del dominio creativo sobre la humanidad y el universo, en una espiritualidad al renacimiento de la cultura.

*<<Un artista (...) ha de trabajar sin dejarse llevar por la búsqueda de la gloria banal o la avidez de una fácil popularidad, y menos aún por la ambición de posibles ganancias personales. Existe, pues, una ética, o más bien una “espiritualidad” del servicio artístico que de un modo propio contribuye a la vida y al renacimiento de un pueblo>>.<sup>489</sup>*

Todo artista cristiano, que tiene este llamado del dominico creativo, tiene que ponerse frente al misterio del Verbo encarnado, donde el Hijo de Dios se ha hecho hombre se ha hecho visible como el Hijo del Hombre, siendo referencia para el hombre creado, el cosmos creado y Dios mismo, aquí en donde su vocación alcanzara su plenitud y se convertirá en un ministerio eclesial. Por esa razón en él Verbo Encarnado la belleza encuentra una novedad que eleva el espíritu del hombre más allá de lo que su sola percepción sensorial, la inspiración del artista es redimida.

---

<sup>488</sup> (Juan Pablo II, 1999, 3).

<sup>489</sup> (Juan Pablo II, 1999, 4).

*<< (...) el Hijo de Dios, al hacerse hombre, ha introducido en la historia de la humanidad toda la riqueza evangélica de la verdad y el bien, y con ella ha manifestado también una nueva dimensión de la belleza, de la cual el mensaje evangélico está repleto>>.*<sup>490</sup>

Ante este misterio de nuestra fe san Juan Pablo II afirma que los creyentes se han beneficiado en la experiencia de oración y fe, que en épocas escasas de alfabetización donde los artistas con un gran dominio creativo, por su vocación al servicio del ministerio eclesiástico, representaron una catequesis que para los creyentes y no creyentes son un reflejo del misterio insondable que rodea el mundo.

De acuerdo a san Juan Pablo II la “intuición artística” va más allá de la sola percepción de los sentidos; el artista es consciente de la distancia que hay entre la obra de sus manos y el misterio escondido, por muy lograda que sea la obra artística participa del dominio creativo que Dios le ha concedido, una obra artística es reflejo del creador.

*<< (...) es solo un tenue reflejo del esplendor que durante unos instantes ha brillado ante los ojos de su espíritu>>.*<sup>491</sup>

San Juan Pablo II toca un punto excepcional en la experiencia del artista, y es el punto en que reconoce sus limitaciones, donde se da cuenta que por muy perfecta y lograda que sea su obra es solo una representación “un esplendor” de la realidad inmanente de Dios, Pavel Florenski señala que un icono es ventanas a lo celestial, el Papa cita las palabras del apóstol Pablo *<<”Dios no habita en santuarios fabricados por manos humanas”, de modo que “no debemos pensar que la divinidad sea algo semejante al oro, la plata o la piedra, modelados por el arte y el ingenio humano”>>* (Hch 17, 24.29). Esto nos hace ver la distancia que hay entre la idolatría vetero testamentaria que es abrogada con el evento de la encarnación, aquí entra el “conocimiento de la fe”, que es de otra naturaleza y que supone un encuentro personal con Dios en Jesucristo. El papa dice que el conocimiento de la fe siempre favorecerá y

---

<sup>490</sup> (Juan Pablo II, 1999, 5).

<sup>491</sup> (Juan Pablo II, 1999, 6).

enriquecerá a la intuición artística. Claramente el papa refiere a todos los artistas, cristianos como no cristianos, especialmente haciéndoles ver la importancia que tiene la fe cristiana “que es de otra naturaleza” para poder pintar obras de arte para la liturgia; es decir que la vocación del artista a la belleza que nace de la bondad si se encamina a un auténtico ministerio eclesial, la obra de arte al servicio de la liturgia, se dirigirá a la realidad más profunda del hombre y del mundo a partir de la encarnación.

El papa habla de cómo al arte en la edad moderna, y podríamos decir en la edad contemporánea se ha caracterizado por la ausencia de Dios y con la “oposición” a él, es una época marcada por el secularismo, alimentada por la post pandemia que ha enfriado la vida sacramental. Esto ha llevado a un distanciamiento entre el mundo del arte y el mundo de la fe en occidente, incluso en el oriente cristiano por la emigración de muchos hermanos por las guerras y persecuciones contra los que creen en Jesucristo en el oriente medio.

*<<Este clima ha llevado a veces a una cierta separación entre el mundo del arte y el de la fe, al menos en el sentido de un menor interés en muchos artistas por los temas religiosos>>.<sup>492</sup>*

El papa recomienda un diálogo renovado, ya que afirma que el arte continúa siendo un puente tendido hacia la experiencia religiosa, porque busca la belleza, pero no como fruto de la imaginación que supera lo ordinario “es por su naturaleza una especie de llamada al Misterio” que es el referente crucifixión-encarnación.

*<< (...) el artista se hace de algún modo voz de la expectativa universal de redención>>.<sup>493</sup>*

Por esta razón el concilio Vaticano II es base para este renovado diálogo con los artistas es una relación que se abre entre la amistad, la apertura y el diálogo. El papa comenta que la misión del arte para la humanidad es “traer esperanza”, pero no cualquier esperanza sino la

---

<sup>492</sup> (Juan Pablo II, 1999, 10).

<sup>493</sup> (Juan Pablo II, 1999, 10).

esperanza escatológica litúrgica, ante un mundo tan lleno de miserias y gozos, pero que impulsa al hombre a anhelar un destino superior, al mundo que alcanza a percibir, como afirma Mons. Nin sentir en este mundo presente su pertenencia a la Jerusalén celestial.

*<<En la constitución Gaudem et spes, los padres conciliares subrayaron la “gran importancia” de la literatura y las artes en la vida del hombre: “También la literatura y el arte tiene gran importancia para la vida de la iglesia (...) se afanan por descubrir su situación en la historia y en el universo, por iluminar las miserias y los gozos, las necesidades y las capacidades de los hombres, y por diseñar un mejor destino para el hombre”>>. <sup>494</sup>*

De aquí podemos comprender y entender que el arte tiene esa dimensión escatológica que abre a la persona que contempla esa esperanza hacia un mundo que trasciende el mundo sujeto a la corruptibilidad y se abre a la vida nueva por la belleza que nace de la bondad del Resucitado, que impulsa a las personas a trabajar unidas por un mundo mejor, superando el egoísmo, para no caer en la desesperanza. Así la belleza, que nace de la bondad, se une a la verdad; que impulsa al hombre a construir un mejor futuro a pesar de que las personas tenemos fecha de caducidad, pero ante la muerte la esperanza escatológica es mucho más fuerte. Así la vocación del artista que Dios le ha otorgado, que es del dominio creativo sobre su humanidad y el universo, parte de la belleza que nace de la bondad que lo une a la verdad divina que nace de la alegría del seguimiento con el Señor.

*<<“La belleza, como la verdad, pone alegría en el corazón de los hombres; es el fruto precioso que resiste la usura del tiempo, que une a las generaciones y las hace comunicarse en la admiración”>>. <sup>495</sup>*

---

<sup>494</sup> (Juan Pablo II, 1999, 11).

<sup>495</sup> (Juan Pablo II, 1999, 11).

En cuanto a la labor concreta del artista cristiano San Juan Pablo II cita la constitución apostólica Sacrosanctum Concilium donde habla específicamente del arte sacro, refiriéndose como una amistad histórica entre la iglesia y el arte

*<< (...) arte sacro, “cumbre” del arte religioso, no dudo en considerar “noble ministerio” a la actividad de los artistas cuando sus obras son capaces de reflejar de algún modo la infinita belleza de Dios y de dirigir el pensamiento de los hombres hacia él>>. <sup>496</sup>*

San Juan Pablo II deja en claro que la labor del artista, cuando parte del misterio de la encarnación se convierte en un noble ministerio y da dos razones, primero porque su aportación manifiesta mejor el conocimiento de Dios y segundo porque la predicación evangélica se hace más transparente a la inteligencia humana; es decir su vocación parte de lo estético del dominio creativo, pero se eleva a en la liturgia a partir de la referente crucifixión-resurrección.

*<<Cristo mismo ha utilizado abundantemente las imágenes de su predicación, en plena coherencia con la decisión de ser el mismo, en la Encarnación, icono del Dios invisible>>. <sup>497</sup>*

En Cristo, en su encarnación, la labor del artista se convierte en un ministerio que está al servicio de los hermanos en la liturgia; su capacidad o dominio creativo interpreta el mensaje evangélico y se aplica a vida de la comunidad cristiana; hay una relación íntima entre el arte y la revelación cristiana. San Juan Pablo II pide a los artistas litúrgicos occidentales:

Primero a redescubrir la profundidad de la dimensión espiritual y religiosa del arte de todos los tiempos, pero teniendo como criterio su más noble forma expresiva

---

<sup>496</sup> (Juan Pablo II, 1999, 11).

<sup>497</sup> (Juan Pablo II, 1999, 12).

Segundo, a los artistas cristianos se les invita a no olvidar la alianza establecida entre el evangelio y el arte, más allá de lo funcional, implica a adentrarse con intuición creativa al misterio del Dios encarnado y, al mismo tiempo, al misterio del hombre.

*<<Jesucristo no solamente revela a Dios, sino que “manifiesta plenamente al propio hombre” (...) pero os toca a vosotros, hombres y mujeres que habéis dedicado vuestra vida al arte, decir con la riqueza de vuestra genialidad que en Cristo el mundo ha sido redimido: redimido el hombre, redimido el cuerpo humano, redimida la creación entera (...) Espera la revelación de los hijos de Dios mediante el arte en el arte. Esta es vuestra misión>>.<sup>498</sup>*

Tercero les invita a dejarse guiar por el Espíritu Santo “soplo” (Ruah), que es el misterioso artista del universo, para que reciban de él las inspiraciones creativas de las que surge la auténtica obra de arte. El soplo divino del Espíritu creador impulsa la capacidad creativa del hombre, une la tendencia entre lo bello y la bondad unido a la verdad. “Surge del caos el mundo del Espíritu”.

Cuarto pide que la belleza que transmiten a las nuevas generaciones provoque el asombro, es decir ante la sacralidad de la vida y del ser humano, ante las maravillas del universo. Para suscitar el entusiasmo para afrontar y superar los desafíos del horizonte y el mayor desafío que en estos tiempos está enfrentando la humanidad es la post pandemia que ha traído caos a la vida del ser humano. La belleza, que nace de la bondad y se une a la verdad, es una clave del misterio y la llamada a lo trascendente.

*<<Adam Michiewics escribía en un momento de gran prueba para la patria polaca... que vuestro arte contribuya a la consolidación de una autentica belleza que, casi como un destello del Espíritu de Dios, transfigure la materia, abriendo las almas al sentido de lo eterno>>.<sup>499</sup>*

---

<sup>498</sup> (Juan Pablo II, 1999, 14).

<sup>499</sup> (Juan Pablo II, 1999, 16).

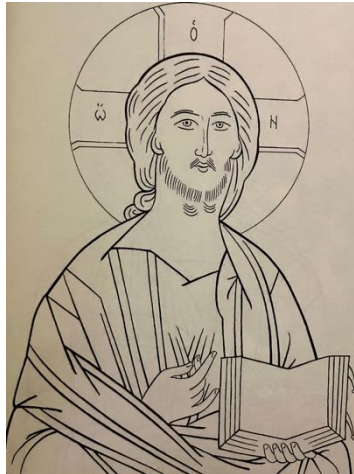
### 3.2 Constantes escatológicas: Esencia del icono bizantino de Cristo y del arte al servicio de la liturgia (Cardenal J. Ratzinger, Benedicto XVI).

A partir del icono bizantino de Cristo, el iconógrafo en su ministerio al servicio de la liturgia comprende que este arte parte del hecho de que Cristo se encarnó, murió, resucitó y fue exaltado, por tanto, los cánones a los que se sujeta tienen que expresar esta realidad encarnación-resurrección-exaltación. El icono bizantino es un arte que se abre a la trascendencia de las implicaciones de la resurrección del Señor más allá de la muerte, del tiempo histórico al tiempo escatológico. Y que por esta razón el servicio del artista se convierte en un ministerio que está sujeto a la tradición oral y escrita, al acompañamiento del magisterio vivo de la iglesia. Es arte litúrgico y por tanto escatológico, con el fin de dar esperanza de la resurrección más allá de lo que el ser humano puede limitarse a entender en una realidad y visión meramente mundana, sujeta a la muerte y destrucción de la persona. San Pablo afirma <<Si nuestra esperanza en Cristo se redujera tan solo a las cosas de esta vida, seríamos los más infelices de todos los hombres. Pero no es así, porque Cristo resucitó, y resucitó como la primicia de todos los muertos>>. 1 Cor 15, 19-20 El cardenal Ratzinger, Papa Benedicto XVI, en su obra “El espíritu de la liturgia. Una introducción” del año 2001, en la tercera parte titulada arte y la liturgia, habla sobre la cuestión de las imágenes, donde podemos resaltar la cuestión escatológica que es la esencia de la naturaleza del icono bizantino y de todo arte sacro. El artista litúrgico en occidente comprenderá que en la base de su obra artística monumental para un templo católico debe estar presente el aspecto esencial escatológico a partir de la Cruz-Resurrección.

*<<El centro de la imagen de Cristo es el misterio pascual: Cristo se representa como crucificado, como Resucitado, como Aquel que ha de venir y cuyo poder aún permanece oculto. Cada imagen de Cristo tiene que reunir estos tres aspectos esenciales del misterio de Cristo, y ser en este sentido, una imagen de la Pascua*

*(...) nunca puede quedar aislado completamente un único aspecto: en cualquiera de las manifestaciones ha de estar presente todo el misterio pascual>>.<sup>500</sup>*

Vamos a seguir ahora al cardenal Ratzinger, en su reflexión que nos ayudara a comprender con mayor claridad el ministerio del artista litúrgico y a ir perfilando las contantes escatológicas presentes en la iconografía bizantina.



*Ilustración 87 Salvador "Pojasnoi" s. XV, Tablas de Novgorod.*

Fuente: (Bettio, 2016: 349).

El cardenal Ratzinger refiere a la presencia de Cristo en el tiempo histórico como un evento único marcado por la revelación, y por mediación de la liturgia se abre una nueva realidad del tiempo, haciendo del pasado-presente-futuro un único evento, un nuevo tiempo, a partir del evento de la encarnación resurrección y exaltación del Señor, el presente litúrgico en la esperanza escatológica.

*<<La concentración cristológica de toda la historia es, al mismo tiempo, mediación litúrgica de esta historia y expresión de una nueva experiencia del tiempo, en el que se tocan pasado, presente y futuro, porque están inmersos en la presencia del*

---

<sup>500</sup> (Ratzinger, 2001: 155).

*resucitado (...) el presente litúrgico incluye siempre la esperanza escatológica>><sup>501</sup>.*

Es así que en la liturgia el tiempo histórico del pasado-presente-futuro en Cristo, en su encarnación-resurrección se convierte un nuevo tiempo histórico y en un único evento salvífico en el presente escatológico, donde el tiempo histórico del ser humano encuentra su plenitud y sentido.

Así las imágenes cristianas, desde los inicios del cristianismo se van a releer a partir del evento encarnación-resurrección, por tanto, la labor del artista cristiano, aplicando su técnica y acompañada por el magisterio de la iglesia, tuvo que enmarcar su obra en el contexto escatológico de dar esperanza en el mundo venidero. Para guiar y acompañar a la comunidad cristiana hacia la venida definitiva de Cristo.

*<< (...) todas estas imágenes son, en cierto modo, imágenes de la resurrección, historia que se relea a partir de la resurrección, son también, precisamente eso, imágenes de esperanza, que nos proporcionan la certeza del mundo venidero, de la venida definitiva de Cristo>>.<sup>502</sup>*

Es así que el artista cristiano debe tomar en cuenta que su obra debe llevar la impronta de ser imagen de resurrección, porque debe transmitir la esperanza cristiana de la venida definitiva de Cristo. La asamblea litúrgica de los bautizados no puede perder de vista esta nueva realidad escatológica, y más en este tiempo contemporáneo donde la crisis de la pandemia, está llevando al ser humano a vivir sin esperanza, limitándose solo al mundo terrenal encaminado al filtro de la virtualidad como una distracción desesperanzadora. El ministerio del artista cristiano sigue siendo fundamental en la tarea evangelizadora de la única iglesia de Cristo.

---

<sup>501</sup> (Ratzinger, 2001: 139).

<sup>502</sup> (Ratzinger, 2001: 139).

*<<La historia recibe una nueva luz gracias a la resurrección y, de este modo, se concibe como un camino de esperanza hacia el cual nos arrastran las imágenes>>. <sup>503</sup>*

El artista litúrgico debe ser capaz de dejarse guiar por el magisterio vivo de la iglesia, para que su obra artística no se desvíe del camino que da esperanza escatológica, como una luz ante esta post pandemia que el mundo afronta.

El cardenal Ratzinger ahora habla de la impronta de la imagen acheiropietos, o acheropita de Cristo, la Camuliana, el Madylion, identificada en la Síndone de Turín que hemos citado en el capítulo primero. Lo que tenemos que resaltar es el hecho de que es una imagen de origen divino que, si tiene su origen en la sabana pasionaria de Turín, no es solo una sábana que envolvió el cuerpo sin vida del Señor, sino como también el p. Heinrich Pfeiffer muchas veces lo afirmó, es testimonio del momento exacto de la resurrección, muestra el momento exacto del rostro de Cristo crucificado al resucitar. La luz de la impronta de la Resurrección del cuerpo sin vida del Señor.

*<<Un cambio de gran alcance es la historia de las imágenes de la fe se produjo en el momento en que apareció (...) un llamado acheiropietos (...) que representaba la misma faz de Cristo (...) el llamado camulanium (...) posteriormente se denominó mandylion, algunos investigadores de hoy quisieran identificar con la Sábana santa de Turín (...) grabada de forma inexplicable en el tejido (...) pretendía mostrar el verdadero rostro de Cristo, Crucificado y Resucitado>>. <sup>504</sup>*

De aquí que el arte cristiano tiene la tarea y misión de representar ese momento crucial de la muerte-resurrección mostrado en la sabana funeraria de Turín; el artista cristiano su obra al servicio de la liturgia debe llevar la impronta del rostro de Cristo crucificado-resucitado, el misterio pleno de la vida del Señor. Es una tarea litúrgica específica que la iglesia encomienda al artista litúrgico; requiere para el artista cristiano una formación y

---

<sup>503</sup> (Ratzinger, 2001: 140).

<sup>504</sup> (Ratzinger, 2001: 141).

conocimiento de la teología, liturgia e iconografía de la iglesia; no solo una parte de este tripee, sino en su conjunto. El cardenal Ratzinger subraya como a partir de este momento el rostro de Cristo es auténtico porque representa la crucifixión-resurrección, y por este binomio se abre a la posibilidad real de ser el rostro del mismo Dios Padre según la cita de Juan 14, 9; en Cristo vemos la imagen del Padre. Porque de ser el rostro humano del Verbo Encarnado, presenta el primer momento de la resurrección de la nueva humanidad en Cristo, según la naturaleza redimida que da paso a la imagen del padre Celestial.

*<<Ya se podía ver el rostro del Señor, hasta ahora oculto, y sentir como se cumplía, de este modo, la promesa: “el que me ha visto a mí, ha visto al Padre” (Jn 14, 9). Con ello parecía abrirse la posibilidad de ver al Hombre-Dios y, a través de él, al mismo Dios (...)>>. <sup>505</sup>*

Aquí el cardenal Ratzinger fundamenta de porque el rostro de Cristo en el icono bizantino, acheiropoiotos, es el rostro del Padre celestial, porque representa el momento de la Crucifixión-Resurrección, este el fundamento esencial escatológico. Una imagen litúrgica que debe mostrar el tiempo escatológico. Este camino no es sencillo, requiere un proceso de catecumenado de la iglesia especialmente del artista litúrgico. Antes que nada, entender que el icono de Cristo es estrictamente “imagen de resurrección”, para reconocerla requiere un proceso de formación interior, abrir los sentidos de la fe para reconocer la presencia del Señor, y no es una experiencia subjetiva inspirada en la imaginación de una persona, sino parte de la experiencia objetiva de la fe a partir del encuentro personal con el resucitado, la imaginación que es redimida. Por lo cual el artista debe abrirse al misterio de Cristo, dejar que su inspiración artística quede redimida por el misterio pascual.

*<<El icono de Cristo (...) es icono del Resucitado. No existe ningún retrato del Resucitado. En un primer momento, los discípulos no lo reconocen. Tienen que*

---

<sup>505</sup> (Ratzinger, 2001: 141).

*dejarse conducir a una nueva forma de ver que les va abriendo los ojos desde dentro, de modo que vuelvan a reconocerle y a exclamar: “es el Señor”>><sup>506</sup>*

El cardenal Ratzinger pone el ejemplo la experiencia de fe de los apóstoles y de los discípulos, especialmente el relato de Emaús. Como en primer momento ven un desconocido que se les acerca, incluso hablando con el no logran reconocerle ni por el timbre de voz del momento, sino hasta al llegar a la casa y estar a la mesa en la fracción del pan. *<<Sentados a la mesa (...) tomo el pan, pronuncio la bendición, lo partió y se lo iba dando. Entonces se les abrieron los ojos y le reconocieron, pero el desapareció de su vista. Se dijeron uno a otro: ¿No estaba ardiendo nuestro corazón dentro de nosotros cuando nos hablaba en el camino, y nos explicaba las escrituras?>>* Lc 24, 30-32 La fracción del pan da sentido a todo su encuentro incluso aceptan que al escuchar su timbre de voz “ardían sus corazones”, se abrieron sus ojos y le reconocieron. Así el artista litúrgico su obra artística será obra de resurrección, porque todo parte de la referencia Cruz-Resurrección, este llamado hacer la experiencia de Emaús, de sentarse a la mesa en el aula litúrgica que, junto con toda la comunidad cristiana celebran la fracción del pan en la eucaristía, para que se abran sus ojos y reconozca al Señor por la contemplación de “la visión espiritual”. Así la obra de sus manos y la materia, mostrarán la luz del rostro Crucificado–Resucitado del Señor, su obra superara el subjetivismo artístico, sus ojos no solo se atenuarán a lo que alcanzan a percibir sus sentidos sino se abrirá a los sentidos de la fe, su obra será una obra artística con un lenguaje universal y novedoso, el lenguaje de la liturgia hacia la escatología.

*<< (...) los discípulos de Emaús (...) queda transformado su corazón para que puedan reconocerle en los acontecimientos exteriores de la Escritura, a través de ese punto de referencia del que todo procede y hacia el cual se dirige todo: la cruz y la resurrección de Jesucristo (...) Ahora ya no solo ven lo exterior, sino que ven*

---

<sup>506</sup> (Ratzinger, 2001: 142).

*lo que aparece a los sentidos, pero que se trasluce a través de ellos: ¡es el Señor, el que viene de un modo nuevo!>>.<sup>507</sup>*

Si el subjetivismo lleva al artista a percibir solo lo que alcanza a ver con sus sentidos e imaginación, la fe lo lleva a alcances inimaginables, es decir hacia una realidad redimida por el misterio de la cruz-resurrección, que lleva la vida a la conversión es decir a abrir nuestra vida a la acción del Espíritu Santo.

Esta nueva forma de ver, se refleja principalmente no tanto en los rasgos del icono, imagen de resurrección, sino en mostrar una novedosa forma de ver más allá de lo empírico, sino con los sentidos interiores que descubre a Cristo a partir de la participación de la fracción del pan, de una vida de gracia. Esto nos lleva a sentir la necesidad de un acercamiento a Cristo total hasta el sacramento mismo, no solo de una contemplación exterior desde fuera como si fuéramos a ver solo un espectáculo, el sacramento nos lleva a involucrar nuestra vida en la vida de Cristo, así el artista litúrgico tendrá que involucrarse con Cristo a partir de la eucaristía a una vida de gracia.

*<<En el icono, lo que cuenta no son precisamente estos rasgos del rostro (aunque, en lo esencial, se ciñan a la figura del acheiropoietos); más bien se trata de una nueva forma de ver. El icono tiene que proceder de una nueva apertura de los sentidos internos, de un llegar a ver que va más allá de lo meramente empírico y que descubre a Cristo (...) a la Luz del Tabor>>.<sup>508</sup>*

El icono precisa pues esta nueva visión del eje cruz-resurrección que trasciende de las formas naturalistas y realistas sensoriales, para mostrarnos la nueva visión transfigurada por la luz del Rostro del Señor, que se mostró a los discípulos en el monte Tabor, es la novedad del arte cristiano en la historia del arte religioso. Por eso los rasgos del rostro de la imagen acheiropoietos, no corresponden a una imagen naturalista de una persona, son rasgos de una persona transfigurada, es decir de una persona que ha muerto y resucitado. Y que su cuerpo

---

<sup>507</sup> (Ratzinger, 2001: 143).

<sup>508</sup> (Ratzinger, 2001: 143).

después de la resurrección, no vuelve a las condiciones terrenas, naturalistas, sino a la nueva realidad corporal de la resurrección diferente a la condición terrena.

*<< (...) el icono conduce al que lo contempla, mediante esa mirada interior que ha tomado cuerpo en el icono, a que vea en lo sensorial lo que va más allá de lo sensorial y que (...) pasa formar parte de los sentidos>>.<sup>509</sup>*

No se desliga de los sentidos, como una visión puramente espiritualista, sino que a partir de los sentidos se empiezan a educar y formar para ver y percibir más allá de lo sensorial, la realidad del rostro del Señor crucificado-resucitado.

A causa de esta realidad referente de la Cruz-Resurrección como lo subraya el cardenal Ratzinger, el iconógrafo es aquel creyente que ha sido ungido para escribir imágenes sagradas por encargo de la iglesia debe prepararse; la iglesia oriental y la iglesia occidental debe vigilar la formación no solo artística sino su formación como creyentes en la fe, en la teología en la liturgia y en la iconografía cristiana. En occidente muchas veces solo vemos la capacidad estética y la técnica artística, sin darle su importancia a la teología y a la liturgia. Debemos subrayar la importancia que tiene pintar una imagen que lleve la impronta crucifixión-resurrección como la tradición lo ha valorado y los cánones de la iglesia oriental ha marcado, a partir de la impronta dada en la Síndone funeraria de Turín que muestra el momento exacto de la muerte a la resurrección del Señor, donde se fundamenta la constante litúrgica escatológica.

*<<Los que hacen los iconos (...) tienen que aprender ayunar con los ojos y prepararse mediante un largo camino de ascética orante que marca el paso del arte al arte sacro. El icono procede de la oración (...) libera de la cerrazón de los sentidos que solo perciben lo exterior, la superficie material y no se percatan de la transparencia del espíritu, de la transparencia del Logos en la realidad>>.<sup>510</sup>*

---

<sup>509</sup> (Ratzinger, 2001: 143).

<sup>510</sup> (Ratzinger, 2001: 143).

¿Qué es lo que marca el paso del arte al arte sacro? El cardenal Ratzinger subraya el camino ascético, la oración del corazón, la oración humilde del Publicano de frente al Fariseo <<... *el publicano, manteniéndose a distancia, no se atrevía ni alzar los ojos al cielo, sino se golpeaba el pecho, diciendo: ¡Oh Dios! ¡Ten compasión de mí, que soy un pecador!*>> Lc 18, 13. Del artista que se abre a la gracia de Dios por los sacramentos y no confiando en sus propias fuerzas de voluntad. Confiar en su propia fuerza de voluntad, en su propia inspiración artística, es cerrarse en sus sentidos que lo llevarán a solo percibir como la única realidad lo exterior y por tanto su arte puede solo ser superficial, sin la impronta del Espíritu, la transparencia del Logos, que solo se percibe con el asombro de la fe ante la santidad de Dios. Pedro es un ejemplo del asombro y apertura del corazón al misterio de Cristo ante la pesca milagrosa <<*Al ver esto, Simón Pedro se arrojó a los pies de Jesús y le dijo: “¡Apártate de mí!, ¡Señor, porque soy un pecador!” Porque tanto él como sus compañeros estaban llenos de asombro al ver la pesca que habían conseguido*>> Lc 5, 8-9. Así el artista litúrgico, su obra artística dará el paso del arte al arte sacro cuando se postra a los pies de Cristo y lo adora. Sin esto la obra artística será una gran obra de arte, incluso arte religioso muy bien lograda estéticamente con gran maestría, para una galería o un museo, para la habitación en casa, pero no logrará el encuentro del fiel con el representado en la oración, en el auténtico culto y veneración. El artista es el primero quien debe adorar al Señor, para que la obra artística de sus manos transmita el asombro de la santidad de Jesús. Una imagen de resurrección está destinada para la liturgia, implica la formación cristiana del artista litúrgico y su apertura interior que lo haga percibir el resplandor de la resurrección en la creación.

*<<En el fondo, lo que está en juego es el salto que lleva a la fe; está presente todo el problema del conocimiento de la edad moderna. Si no tiene lugar una apertura interior en el hombre, que le haga ver algo más de lo que se puede pedir y se puede pesar, y que le haga percibir el resplandor de lo divino en la creación, Dios quedara excluido de nuestro campo visual>>. <sup>511</sup>*

---

<sup>511</sup> (Ratzinger, 2001: 144).

Muchos artistas contemporáneos, principiantes y de academia logran con gran maestría obras de arte religioso, pintan a Cristo y los misterios de la fe por comisión, pero solo desde un aspecto estético, de la mirada exterior porque lo admiran como si fueran “fans” que asisten a un espectáculo, pero no les interesa involucrarse en su vida; en su diseño no contemplan la fe, la tradición, la historia de la iglesia, no rezan, porque hay ausencia de la fe; la línea que trazan con el pincel es captada por sus sentidos externos pero muchas veces no acompaña la experiencia del resucitado en sus vidas captada por los sentidos de la fe; de acuerdo al cardenal Ratzinger es necesario su formación en la fe; en la formación teológica, litúrgica e iconográfica, para dar el paso de “arte” a “arte sacro”, es decir del arte al servicio de la liturgia, y que este se caracteriza por reconocer en el Rostro de Cristo el Rostro del Padre Celestial, que se revela a los limpios de corazón, el artista cristiano está llamado a purificar su corazón, para que se le revele el rostro del Padre celestial en Cristo y pueda representarlo en su obra artística al servicio de la liturgia. Esto solamente es posible, como afirma el cardenal Ratzinger, cuando el pintor de iconos hace un ayuno con los ojos. De lo contrario no podrá correr el telón que resguarda y oculta el rostro del Padre en el Rostro de Cristo; Cristo en el monte afirma que se necesita pureza del corazón para una “visión auténtica” ante lo banal y superficial de la vida <<*Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios*>> Mt 5, 8 La obra de arte del artista requiere esta visión de las bienaventuranzas para mostrar en el rostro de Cristo el rostro resguardado del Padre celestial, que llevara al fiel a un auténtico encuentro con el representado en la fe.

Esto pareciera ser una aberración de la fe, que tal vez muchos artistas contemporáneos no puedan lograr comprender este fundamento escatológico que el icono bizantino nos puede conducir en la creación de un arte al servicio de la liturgia, sin embargo, es una realidad en Cristo, san Lucas no narra cómo Zacarías padre de Juan el bautista entra al santuario al “Santo de los Santos” el lugar más sagrado del templo donde se contenían las tablas de la ley de Moisés, y esto era solo una vez al año, y para no ver a Dios cara a cara tenían que llenar la habitación de incienso para velar la visión de los ojos y evitar “ver el incruento rostro de Dios”, para evitar morir de acuerdo a la concepción del Antiguo Testamento. Allí se le aparece el arcángel Gabriel, aquel que revela el rostro del Yahveh hasta ese momento antes

del momento de la encarnación, Zacarías no tiene la capacidad de visión de verlo cara a cara, su incapacidad se apoya en el incienso de la habitación; sin embargo, su corazón duda y queda mudo <<*Se le apareció el ángel del Señor, de pie, a la derecha del altar del incienso. Al verle Zacarías se sobre salto, y el temor se apodero de él. El ángel le dijo: “No temas, Zacarías (...)”*>>. Lc 1, 11-13. Por otra parte, san Lucas nos habla del momento en que el arcángel Gabriel se dirige a la Virgen María, y a diferencia de Zacarías, la Madre de Jesús ve al arcángel Gabriel cara a cara, no es necesario el humo del incienso para velar y evitar la visión del Rostro autentico de Yahveh en su mensajero, María tiene la capacidad de la visión por la pureza de su corazón y su virginidad, porque lleva a partir de ese momento a Jesús en su vientre; Jesús le ha dado la capacidad de la visión y la visión del rostro del Padre, el rostro de Jesús comienza a tejer en su seno <<*Y entrando, le dijo: “Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo”*. *Ella se conturbo por aquellas palabras y se preguntaba qué significaba aquel saludo. El ángel le dijo: “No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios...”*>> Lc 1, 28-30. María tiene pureza de corazón por su virginidad, por eso contempla el rostro del Padre a partir de la encarnación de su Hijo Jesús, que je ha dado la capacidad de la visión del Rostro autentico de Dios.

El artista litúrgico tiene que llevar a Cristo, tiene que ser un auténtico testigo del resucitado como María, no necesitara de la mediación del incienso como Zacarías, podrá contemplar sin temor el rostro autentico del Padre en el Rostro encarnado de Cristo y podrá representarlo, para el servicio de la liturgia. Los fieles podrán reconocer en el rostro de la hipóstasis de Cristo, el rostro del Padre celestial, la obra artística será una autentica obra de arte sacro que mostrar una visión que supera la muerte abierto a la visión que da esperanza a sus vidas.

*<<El icono bien entendido, nos aleja de la pregunta equivocada por una representación que pueda ser captada por los sentidos y nos permite reconocer, precisamente por esto, el Rostro de Cristo y, en EL, el rostro del Padre (...) en el icono está presente la misma orientación espiritual que ya habíamos apuntado al acentuar la dirección hacia el oriente en la liturgia: quiere introducirnos en un camino interior, en el camino que se dirige hacia el “oriente”, hacia Cristo que va*

*a volver. Su dinámica coincide con la dinámica de la liturgia en cuanto tal, su cristología es trinitaria>>.<sup>512</sup>*

Este fundamento trinitario en el icono bizantino lo hemos reflexionado plenamente en el capítulo uno de nuestro trabajo de investigación en el apartado teológico, especialmente en la doctrina de los Padres capadocios. Y aquí vemos como se convierte en una de las principales constantes escatológicas que el artista cristiano debe tomar en cuenta.

Ahora si hablamos de una cristología trinitaria en el icono bizantino y hemos visto que se realiza cuando el rostro de Cristo devela el auténtico rostro del Padre Celestial, debemos ahora profundizar en la presencia del Espíritu Santo, para que la cristología trinitaria este plenamente fundamentada. El cardenal Ratzinger nos dice entonces que quien abre los ojos de la fe, o los sentidos “no según la carne” sino según el Espíritu y hace posible ver al Padre Celestial en el rostro de la hipóstasis de Cristo es la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo quien da los elementos al artista y en el fiel para que su obra sea una digna representación de aquel que se ha encarnado y nos refleja al invisible en el rostro de Cristo.

*<<Es el Espíritu Santo el que nos abre los ojos y cuyo obrar suscita siempre un movimiento hacia Cristo. “Embriagados del Espíritu bebemos a Cristo”, dice san Atanasio (...) Ese conocimiento que nos enseña a ver a Cristo no “según la carne”, sino según el Espíritu (2 Cor 5, 16), nos deja ver, al mismo tiempo, al Padre, mismo>>.<sup>513</sup>*

Es un conocimiento, y como todo conocimiento necesita que se asuma en la vida, pero no solo por los libros y la técnica artística sino especialmente por la vida de fe a partir del Espíritu Santo, del conocimiento y vivencia de la teología y la liturgia. Es así que los padres de la iglesia de la época de la iconoclasia bizantina del s. VIII-IX buscaron referir al icono como una profesión de fe en la encarnación, que justifica el arte cristiano, y la labor artística como un ministerio al servicio de la iglesia. El Espíritu Santo es el origen de todos los

---

<sup>512</sup> (Ratzinger, 2001: 144).

<sup>513</sup> (Ratzinger, 2001:144).

ministerios y carismas en la única iglesia de Cristo, por eso el apóstol san Pablo afirma <<*Hay diversidad de carismas, pero un mismo Espíritu; diversidad de ministerios, pero un mismo Señor; diversidad de actuaciones, pero un mismo Dios que obra en todos*>> 1 Cor 12, 4-6. Por tanto, el Espíritu Santo es el origen del arte al servicio de la liturgia, su lenguaje es universal que parte de la unidad eucarística en Cristo y que hace posible en el ministerio del artista litúrgico; al ser un lenguaje universal todos los fieles tienen acceso a ella en la obra de arte al servicio de la liturgia, porque todo ministerio tiene la característica única del servicio de la caridad a la comunidad. Quien ve la imagen sagrada inmediatamente reconoce a Cristo y en su Rostro al Padre, por esta razón el Espíritu Santo no fomenta un lenguaje que sea individualista que confunda o no se entienda por parte de la comunidad cristiana, donde se tenga que interpretar la obra de arte de una visión cerrada y no abierta a las inspiraciones divinas. Por otro lado, un artista en una galería resalta una especie de culto a su persona, a su ego y da la tarea de que quienes contemplan su obra de interpretar su mensaje, lo que quiere dar a entender y quiere expresar; por su parte el arte al servicio de la liturgia es totalmente diferente a esta concepción moderna y contemporánea de la obra de arte. Por eso la imagen sagrada es un lenguaje universal, no una interpretación y culto de la persona del artista; el artista es el instrumento por su ministerio donde el Espíritu Santo une la diversidad de lenguas como lo hizo en Pentecostés <<*Estupefactos y admirados decían: ¿Es que no son galileos todos estos que están hablando? Pues ¿cómo cada uno de nosotros les oímos en nuestra propia lengua nativa: Partos, medos y elamitas; los que habitamos en Mesopotamia, Judea, Capadocia, el Ponto, Asia. Frigia, Panfilia, Egipto, la parte de Libia fronteriza con Cirene; ¿los romanos residentes aquí, tanto judíos, como prosélitos, cretenses y árabes, les oímos proclamar en nuestras lenguas las maravillas de Dios? Todos estaban estupefactos y perplejos (...) Otros en cambio, decían riéndose: ¡Están llenos de mosto!*>> Hch 2, 7-13. La imagen sagrada es una clara epifanía de Pentecostés, donde el lenguaje de la belleza transparentado por el Espíritu Santo, a partir de la ascensión del Señor, une la diversidad de las lenguas en la liturgia cristiana y que consiste en proclamar las maravillas de Dios. Este es el arte al servicio de la liturgia, un arte que es reconocible por todos los bautizados, los creyentes y no creyentes. Aquí está presente la impronta del Señor, del Cristo del Sinaí del s. VI, inspirado en la Camuliana en el Mandyllion y estos en la impronta fúnebre de Turín que

muestra el momento exacto de la crucifixión-resurrección. Así podemos reconocer este lenguaje nuevo de Pentecostés en las facciones del rostro del icono de Cristo; en el icono del monje ortodoxo Pavel y en el pantocrátor de Fray Gabriel Chaves de la Mora, aunque sean distintas la técnica, la geografía, la formación litúrgica el Señor es el mismo en el pan único y partido en la eucaristía y en la Divina Liturgia. Sin embargo, como hemos visto en pentecostés hay quienes no dan crédito a la acción novedosa y unificadora del Espíritu Santo en su iglesia, hablar de la teología en la historia del arte cristiano hoy se considera una adoctrinación que reprueban por parte de la iglesia católica, en este tiempo contemporáneo especialmente en Unión Europea; se quiere hablar de arte sagrado sin su fundamento en la fe, y esto ha complicado buscar un diálogo con los artistas contemporáneos, ven una aberración el camino de formación en la fe del artista litúrgico.

*<< (...) la razón por la cual el segundo Concilio de Nicea, y todos los sínodos siguientes que se refirieron a los iconos, apreciaron en el icono una profesión de fe en la Encarnación y consideraron la iconoclastia como la negación de la encarnación, como la suma de todas las herejías. La encarnación significa, ante todo, que Dios, el invisible, entra en el espacio de lo visible, para que nosotros, que estamos atados a lo material, podamos conocerle>>.<sup>514</sup>*

De aquí la importancia de partir los fundamentos teológicos que nos dan ese pleno derecho a representar la persona del Verbo Encarnado donde se unen sus dos naturalezas humana-divina sin diferencia ni distinción como lo definió el Concilio de Calcedonia en el 451, y que por el referente cruz-resurrección, su encarnación tiene como fin la resurrección. Por eso la imagen sagrada tiene que mostrar esta nueva corporeidad, el cardenal Ratzinger afirma que una figura del “Jesús histórico” falsea el sentido de la figura, porque la esencia de la encarnación es la resurrección. Por eso el artista cristiano debe tener esta visión al diseñar la imagen de Cristo encarnado, su esencia en la resurrección.

---

<sup>514</sup> (Ratzinger, 2001: 144).

*<< (...) la encarnación tiene como fin la transformación por medio de la cruz y la nueva corporeidad de la resurrección. Dios nos busca allí donde estemos, pero no para que sigamos allí, sino para que llegemos a donde Él está, para que nos superemos a nosotros mismos. Por ello, la reducción de la figura de Cristo aun “Jesús histórico”, pertenece al pasado, falsea el sentido de la figura, pasa por alto la verdadera esencia de la encarnación>>.<sup>515</sup>*

Podemos comprender ahora porque la imagen del Señor tiene que presentar los tres momentos esenciales de la vida de Jesús en su conjunto Muerte-Resurrección-Exaltación para el arte al servicio de la liturgia y no solo reducirse a un aspecto, el cardenal Ratzinger incluso afirma que si se resalta en el arte cristiano alguno de estos aspectos, como después del arte románico en las etapas de la historia del arte subsiguiente que se empezó a subrayar la pasión y el sufrimiento de Cristo, pero fue mirando al misterio pleno de la resurrección en su conjunto, no se presentó como un hecho aislado. Para dar esperanza al ser humano en su sufrimiento por las llagas y presencia del dolor en la pasión de Cristo que serán subyugados en la Pascua, que remite a la Eucaristía.

*<<La luz del primer día y la Luz del octavo día se tocan en el icono (...) de manera acertada. En la misma creación ya está presente esa Luz que, en el octavo día, con la resurrección del Señor y en el nuevo mundo, alcanza su plena claridad, dejándonos el resplandor de Dios. Solo se entenderá bien la Encarnación si se percibe en esa tensión más amplia que existe entre la creación, la historia y el nuevo mundo. Es ahí donde queda claro que los sentidos forman parte de la fe, que la nueva forma de ver no los suprime, sino que los conduce a su fin originario>>.<sup>516</sup>*

El ser humano por la encarnación del Hijo, es el sujeto de esta tensión de la luz primer día de la creación a la Luz del octavo día. Porque, así como fuimos creado por misericordia nuestra vida está llamada a la Resurrección-Exaltación, por esta razón nuestros sentidos son

---

<sup>515</sup> (Ratzinger, 2001: 145).

<sup>516</sup> (Ratzinger, 2001: 145).

transformados a su fin originario; el artista es el que tiene esa gran tarea de representar esta verdad en la obra artística, tal y como el icono bizantino expresa. Por esta razón la teología, la liturgia y la iconografía podrán ser un sustento que será de gran ayuda al artista litúrgico contemporáneo, no solo en la técnica sino en su formación teológica y litúrgica. El cardenal Ratzinger resalta pues la teología del icono bizantino.

*<<Esta teología del icono tal y como se desarrolló en oriente ¿es cierta y, por consiguiente, válida también para nosotros, o solo es una variante oriental del cristianismo? (...) en el arte cristiano antiguo, y hasta el final del arte románico, es decir, no existe ninguna diferencia sustancial entre Oriente y Occidente>>.<sup>517</sup>*

Y aunque la historia nos hace ver que no hubo una buena aceptación del segundo concilio de Nicea, pero sin embargo tiene que hacer suyas las conclusiones de este concilio ecuménico que reconoció la importancia fundamental y el lugar teológico de la imagen sagrada en la iglesia. No es necesario que se someta a todas y cada una de las normas que se desarrollaron en los sucesivos concilios en Oriente y que tuvieron una sistematización en el concilio de Moscú, en el 1551, el llamado concilio de los Cien Cánones. El cardenal Ratzinger dice que occidente si debería considerar como normativas las líneas fundamentales de esta teología de la imagen.

*<<Bien es verdad que Occidente -pensemos en Agustín o en Gregorio Magno- subrayó con una cierta exclusividad la función didáctico-pedagógica de la imagen. Los llamados “Libri Carolini”, así como los sínodos de Francfort (794) y Paris (824), reaccionan ante la mala comprensión del séptimo concilio ecuménico: el segundo de Nicea, que canoniza la superación de la iconoclasia y la fundamentación de la encarnación que se lleva a cabo con el icono; frente a eso insiste en la función meramente instructiva y educativa de las imágenes: “Cristo no nos ha salvado por medio de la pintura”, dicen (Evdokimov 144)>>.<sup>518</sup>*

---

<sup>517</sup> (Ratzinger, 2001: 146).

<sup>518</sup> (Ratzinger, 2001: 147).

Podemos ir concluyendo con esta afirmación del cardenal Ratzinger que nos podrá ir englobando todo lo que hemos referido de acuerdo a las aportaciones en esta reflexión y que nos ayudan a entender todo el sentido del arte sacro, en base a la teología del icono bizantino, para diferenciar del arte religioso en general. Desde entender que el artista contemporáneo, si va a realizar una obra de arte para el servicio a la liturgia requiere de una formación teológica, litúrgica e iconográfica, acompañado por la guía de la iglesia.

*<<El arte sacro no puede ser el ámbito de la pura arbitrariedad. Las formas artísticas que niegan la presencia del Logos en la realidad y fijan su atención en el hombre en la apariencia sensible, no pueden conciliarse con el sentido de la imagen en la iglesia. De la subjetividad aislada no puede surgir el arte sacro (...) presupone (...) el sujeto interiormente formado en la iglesia, y abierto al nosotros. Solo de este modo el arte se hace visible la fe común, y vuelve hablar al corazón creyente>>.<sup>519</sup>*

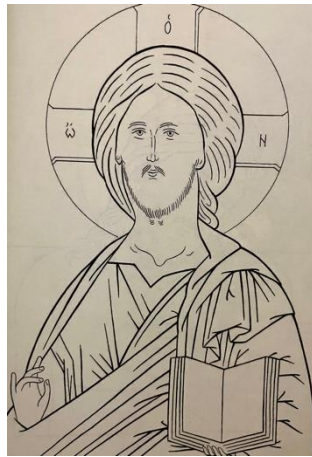
### 3.3 La esperanza escatológica, fuente de alegría (Papa Francisco).

El icono bizantino es una imagen de esperanza escatológica, y este es un modelo canónico que puede impulsar al artista litúrgico a una propuesta concreta sobre la obra de arte contemporánea al servicio de la liturgia. Ahora nos vamos adentrar al magisterio del Papa Francisco, que se ha distinguido por un modo de vida sobrio restaurando el valor evangélico de la pobreza y la sencillez propuesto a la iglesia en este tiempo contemporáneo marcado por la desesperanza ante una crisis fuerte de la post-pandemia. La iglesia misionera pretende impulsar la esperanza en aquel que nos mira con amor, el Hijo de Dios. A pesar de la apesumbrada experiencia negativa que nos ha dejado este tiempo por la pandemia, hay otro factor todavía más peligroso y es el egoísmo al que nos ha conducido a pasos gigantescos a incrementar la “cultura del descarte”, trayendo indiferencia ante el dolor y sufrimiento de nuestros hermanos necesitados a nivel global. El papa Francisco afirma que el artista tiene aquí la misión de contagiar la alegría escatológica en la obra de arte. Ante lo cual, el papa nos enseña que la alegría conduce a la belleza de la santidad; así el arte por la belleza suscita

---

<sup>519</sup> (Ratzinger, 2001: 157).

la alegría que conduce a la santidad de vida. Vamos a partir de la concepción del arte y del artista en el magisterio del Papa Francisco, partiendo del documental de su libro “La mia idea di arte. Il documentario sul primo libro scritto da un Pontefice sull’arte” dirigido por Claudio Rossi Massimi. Este acercamiento nos ayudara a abonar a la misión y perfil del artista contemporáneo al servicio de la liturgia, así como hemos destacado aquellos elementos fundamentales escatológicos del arte en el pensamiento de san Juan Pablo II, del cardenal Ratzinger, y ahora de su santidad el papa Francisco.



*Ilustración 88 Pantocrátor s. XV, Escuela de Moscú.*

Fuente: (Bettio, 2016: 351)

El papa Francisco ve en el arte una fuente para mostrar la revelación, que no solo se reduce a ser instrumento de evangelización sino tiene como instrumento la dimensión salvífica, es decir ofrece esperanza. Y es la esperanza escatológica, que abre la posibilidad de la alegría y el gozo, ante el dolor y sufrimiento humano provocado por la muerte y el mal.

*<<Respecto a la tradición el papa Francisco da un paso adelante. El arte para él es no solo un instrumento de evangelización, sino también en sí mismo tiene una dimensión salvífica que debe ofrecer consuelo y esperanza>>. <sup>520</sup>*

---

<sup>520</sup> (Rossi, 2017).

La función didáctica del arte, se abre a una dimensión nueva marcada por la salvación en Cristo. El Papa Francisco parte de la afirmación de que el mundo actualmente vive una cultura del descarte. Esto refiere a una instrumentalización de la persona y de la ecología, sin ver su dignidad, producto de una sociedad consumista guiada por el egoísmo; esta realidad se ha agudizado por la post-pandemia, mostrando un individualismo latente, que conduce a una indiferencia global ante el prójimo, ante los necesitados. Aunque el Papa hace esta reflexión en su libro en el año 2018 denunciando la cultura del descarte, ahora en el paso del tiempo y con la experiencia de la post pandemia en este año 2022, el arte continua con la “misión” de la misericordia, así lo destacó el Papa en palabras proféticas. El arte no debe ser indiferente ante los pobres, los hambrientos, ante los que lloran, ante lo que son insultados y maldecidos, etc. Los descartados por la sociedad ególatra, los que más sufren el golpe directo de la post-pandemia. Los descartados son aquellos de los que Jesús menciona en las bienaventuranzas, los que esperan en el señor y no en el consuelo de este mundo, la esperanza escatológica.

*<<Bienaventurados los pobres, porque vuestro es el Reino de Dios. Bienaventurados los que tenéis hambre ahora, porque seréis saciados. Bienaventurados los que lloran ahora, porque reiréis. Bienaventurados seréis cuando los hombres os odien, cuando os expulsen, os injurien y proscriban vuestro nombre como malo por causa del Hijo del Hombre. alegraos ese día y saltad de gozo que vuestra recompensa será grande en el cielo>>. Lc 6, 20-22*

Para el papa Francisco el arte es el que congrega a quienes son rechazados, compara el arte con la misericordia, y al artista con aquel que “reconcilia” a la humanidad con el Padre celestial de manera análoga en la obra de arte. Por tanto, el descarte se supera con la reconciliación; y el artista colabora en esta misión en su vocación y ministerio eclesial.

*<<El arte debe recuperar lo que se desecha, materiales y personas. Porque el arte es como la misericordia: no debe descartar nada ni a nadie>>.<sup>521</sup>*

---

<sup>521</sup> (Rossi, 2017).

Para esto el artista debe tener un encuentro profundo a partir de la encarnación, como ya lo hemos citado, que lo lleve a ser el primer reconciliado primer testigo de la experiencia de la misericordia y después con la casa común, el orden cósmico de la creación. El artista está llamado a transformar su corazón para ser testigo creíble por su obra de arte. El papa Francisco compara el trabajo del artista que se identifica con la experiencia de conversión de san Pablo en el camino de Damasco donde “recibió la iluminación”.

*<<En el momento de pintar un nuevo trabajo, el pintor (Caravaggio) fue identificándose con Pablo en el camino de Damasco, afrontaba el problema, recibió la iluminación, resolvía el problema con una nueva obra de arte>>.<sup>522</sup>*

La cultura del “descarte” nos lleva a rechazar al prójimo con la indiferencia, a servirnos de la casa común para nuestro beneficio individualista, a quitar a Dios de nuestra vida, y por consecuencia elevar ego; en contra del mandato de Jesús que nos habla de la trascendencia del amor <<... amaras al señor tu Dios con todo tu corazón, con toda tu alma, con toda tu mente y con todas tus fuerzas... Amaras a tu prójimo como a ti mismo... No existe otro mandamiento mayor que estos>>. Mc 12, 29-31 El artista en su obra de arte trasmite esperanza a la humanidad desfigurada por el egoísmo, reconcilia al hombre y a la mujer consigo mismo y con el universo, pero sobre todo con Hijo de Hombre que también fue rechazado y descartado. No debe haber lugar para la indiferencia ante el dolor y el sufrimiento humano del Hijo del Hombre.

*<<Hoy existe esta mentalidad del descarte en la que el prójimo no es alguien a quien acoger sino a quien dejar fuera de nuestras vidas. Usted puede incluso llegar a descartar a Dios (...) del mismo modo fue rechazado Jesús el Hijo de Dios: antes dejado en el frío y obligado a nacer en un establo, y luego matado. Descartado él también>>.<sup>523</sup>*

---

<sup>522</sup> (Rossi, 2017).

<sup>523</sup> (Rossi, 2017).

¿Cómo se supera la cultura del descarte? El papa Francisco da una respuesta excepcional, y afirma que es a través de la alegría del seguimiento de la belleza del Señor. El Dios del descarte, de su hijo descartado, saca la salvación para todos. Jesús es el único que llena la vida de la alegría, herida por el dolor y sufrimiento. Aunque nuestra vida es efímera y tiene fecha de caducidad es más grande la esperanza en aquel que murió y resucitó por nuestra salvación. La belleza de la crucifixión-resurrección es el referente de la obra artística.

*<<Seguir a Cristo no es solo una cosa real, sino también hermosa, capaz de llenar la vida de la alegría, incluso en las dificultades de cada día. En este sentido, la belleza es una manera de recibir al Señor>>. <sup>524</sup>*

El mundo contemporáneo nos ha adoctrinado poco a poco en una forma de ver la verdad de la vida, muy utilitarista, encaminada al descarte, haciendo de la esperanza escatológica una ilusión fuera de la realidad del hombre. Y es aquí donde la misión del artista cobra sentido porque colabora con la sociedad para no perder de vista la realidad de alegría del seguimiento del Señor, de la humanidad transformada en la resurrección, a través de la belleza pascual. El artista es un testigo de la esperanza escatológica.

*<<La obra de arte tiene una gran importancia social, ya que demuestra lo que no se ve, lo que para algunos es ilusión, es en cambio una esperanza en la que todos podemos creer. Y también es posible, con lo que está descartado, con lo que se tira, con lo que no se tiene en consideración alguna>>. <sup>525</sup>*

La vocación del artista es social, llamada a ser un ministerio a partir de la encarnación de aquel que fue crucificado y resucitó para darnos vida. Es una luz en la oscuridad del pecado, su obra de arte debe ser redimida para comunicar la alegría del encuentro con el Señor, que a nadie descarta, sino que a todos nos ha congregado en su cruz, como hermanos miembros de solo pueblo y un mismo Padre misericordioso.

---

<sup>524</sup> (Rossi, 2017).

<sup>525</sup> (Rossi, 2017).

*<<Así como el poder de la muerte y la belleza de la resurrección de Cristo con el renacimiento, en un mundo plagado de pecado>>. <sup>526</sup>*

El papa Francisco afirmara que el arte tiene en sí mismo una dimensión salvífica y debe estar abierto a todos, para ofrecer a todos consuelo y esperanza. Por esta razón, la iglesia debe promover el uso del arte en su obra de evangelización, mirando no solo hacia el pasado, sino también a las muchas formas actuales de expresión. Esta afirmación nos refiere a Sacrosanctum Concilium 123 que ya hemos citado como la apertura de la iglesia a los distintos estilos y técnicas nuevas de arte, sin tener miedo a la nuevo y contemporáneo.

*<<No hay que tener miedo de encontrar y utilizar nuevos símbolos, nuevas formas de arte, nuevos lenguajes, incluso aquellos que parecen poco interesantes a los evangelizadores o a los curadores, pero son, sin embargo, importantes para la gente, porque saben cómo hablar a las personas>>. <sup>527</sup>*

Para el papa Francisco el artista su vocación y misión consiste en ser testigo visible de lo invisible, aunque no utiliza la palabra ministerio afirma que su obra de arte hace más fuerte la obra de la encarnación ante el mundo. Por tanto, su ministerio a la belleza al servicio a la liturgia es necesario para la iglesia, sus manos han sido ungidas para el dominio creativo y le dan dignidad porque son las herramientas de su trabajo; por sus manos se hace presente el Espíritu del Señor, hay una analogía con la epiclesis en la Divina Liturgia donde por las manos ungidas del sacerdote se hace presente el Espíritu Santo que transforma los dones en el Cuerpo y Sangre del Señor. El artista testigo de lo invisible, con sus manos invoca de forma análoga una epiclesis sobre la materia artística para transformar su obra de arte en una obra testigo de la encarnación.

*<<Lo que no se ve, lo que para algunos es ilusión es en cambio una esperanza en la que todos podemos creer. El artista es un testigo de lo invisible, y la obra de arte es la prueba más fuerte que la encarnación es posible. Para hacer visible el misterio*

---

<sup>526</sup> (Rossi, 2017).

<sup>527</sup> (Rossi, 2017).

*de la fuerza propia de una obra de arte, son necesarias las manos del artista, y las manos, simbólicamente, que son las que nos dan la dignidad porque son nuestra herramienta de trabajo>>.<sup>528</sup>*

El papa Francisco hace una afirmación novedosa como el centro de la misión del arte estas los pobres, son el centro del Evangelio, que es lo más grande, son los privilegiados de la misericordia divina.

*<<No debemos olvidarlos nunca. Hay una marcada negativa que nos une, lo que hace que uno no mire al vecino, como un hermano para ser aceptado, que lo deja fuera de nuestro horizonte personal de vida para convertirlo en un competidor, más bien, en un súbdito al que dominar. Es un modo de pensar que se encuentra en la cultura del descarte que no perdona nada ni nadie. Desde las criaturas a los seres humanos, incluso a Dios mismo. De ella nace una humanidad herida y rota continuamente por la tensión y los avances de los conflictos>>.<sup>529</sup>*

Para el papa Francisco el arte, además de ser un testigo creíble a la belleza de la creación, es también un instrumento de evangelización, por el cual la iglesia explica e interpreta la revelación. La revelación es un lenguaje universal de salvación que, al insertarse en la historia, por la liturgia se vuelve conmemoración donde atrae a todos los hombres a la comunión.

*<<La belleza es capaz de crear comunión, porque une a Dios, al hombre y a la creación en una única sinfonía; porque une el pasado, el presente y el futuro; porque atrae a los diferentes pueblos y a las naciones lejanas en un mismo lugar, y lo involucra en una misma mirada>>.<sup>530</sup>*

---

<sup>528</sup> (Rossi, 2017).

<sup>529</sup> (Rossi, 2017).

<sup>530</sup> (papa Francisco, 2022).

El papa Francisco siempre resalta la alegría como fuente de la belleza, ante la tristeza y el dolor y el sufrimiento. La alegría por la esperanza escatológica que nos une a la bondad divina, es decir a la misericordia. El artista y el artista litúrgico deben contagiar esta alegría, el arte litúrgico es fuente de la bondad divina.

*<<En el difícil contexto actual del mundo, en el que el desconcierto y la tristeza parecen a veces tener la sartén por el mango, la misión de difundir la belleza es “más necesaria que nunca, porque la belleza es siempre una fuente de alegría, que nos pone en contacto con la bondad divina>>.*<sup>531</sup>

Para su santidad el papa Francisco una obra artística complementa la belleza de la creación y, cuando se inspira en la fe, revela más claramente a los hombres el amor divino que está en su origen. Es aquí donde la vocación del artista se vuelve un ministerio eclesiástico. Cuando da el paso de arte a arte sacro. Y pide concretamente a los artistas en su labor una mirada renovada de amor sobre el mundo y los hermanos. Así el papa Francisco pide que el arte sea un lenguaje común y comprensible, porque la belleza es un único camino que habla a la sensibilidad y compasión del ser humano.

*<<(…) al cultivar el arte, se dirijan “a los hombres y mujeres de nuestro tiempo, cuidando siempre de que haya cierta comprensión por su parte, pues un arte incomprensible y hermético fracasa en su propósito. La iglesia cuenta hoy con ustedes para ayudar a nuestros hermanos y hermanas a tener un corazón sensible y compasivo, una mirada renovada de amor sobre el mundo y sobre los demás>>.*<sup>532</sup>

La vocación del artista, como toda vocación trae responsabilidad, la responsabilidad de la caridad que lleve al artista a superar la frontera del egoísmo. Nuestra misión se puede desviar a los bienes mundanos, la fama, la riqueza, el poder, el dinero, etc. Pero es aquí donde el Papa Francisco pide a los artistas ver los auténticos bienes que Cristo nos presenta, la caridad

---

<sup>531</sup> (papa Francisco, 2022).

<sup>532</sup> (papa Francisco, 2022).

a los pobres y necesitados como Cristo nos enseña <<Todo aquel que les dé a beber un vaso de agua por el hecho de ser de Cristo, les aseguro que no quedara sin recompensa. Al que sea ocasión de pecado para esta gente sencilla que cree en mí, más le valdría que le pusieran al cuello una de esas enormes piedras de molino y lo arrojaran al mar>> Mc 41-42. Así podemos decir que la caridad de toda vocación, incluida la artística, se vive en dos aspectos: compartir los nuestros bienes con los necesitados y no dar motivo de escándalo a los humildes. Estos aspectos deben estar presentes en toda obra de arte.

*<<Los dones que habéis recibido son, para cada uno de vosotros, una responsabilidad y una misión. De hecho, os pido que trabajéis sin dejaros dominar por la búsqueda de una gloria banal, o de una fácil popularidad, y todavía menos por el cálculo, con frecuencia mezquino, del beneficio personal (...) están llamados, mediante vuestros talentos y partiendo de las fuentes de la espiritualidad cristiana, a proponer un modo alternativo de entender la calidad de vida, y de promover un estilo de vida profético y contemplativo>>. <sup>533</sup>*

El Papa Francisco retoma la importancia de la parábola de los talentos aplicada al talento artístico, como san Juan Pablo II ha desarrollado en su carta a los artistas. Pero añade que el talento tiene su fuente en la espiritualidad cristiana y que la obra de arte debe promover un modo alternativo de entender la calidad de vida, y promover un estilo de vida en la esperanza escatológica “estilo de vida profético y contemplativo”.

*<<os invito a desarrollar vuestros talentos para contribuir a una conversión ecológica que reconozca la eminente dignidad de cada persona, su valor peculiar, su creatividad y su capacidad de promover el bien común (...) a promover una cultura del encuentro, a construir puentes entre las personas, entre los pueblos (...)>>. <sup>534</sup>*

---

<sup>533</sup> (papa Francisco, 2018).

<sup>534</sup> (papa Francisco, 2018).

### 3.4 El icono en el mundo contemporáneo: Tradición, canon y creatividad, ante el arte contemporáneo.

Don Gianluca Busi, sacerdote e iconógrafo, párroco en Marzabotto, en su libro “Luce del tuo Volto. Percorsi avanzati fra teoría e pratica. De la editorial italiana “Dehoniana libri” del año 2014, hace una reflexión muy concreta sobre la importancia de la iconografía canónica frente a la realidad del mundo contemporáneo, es decir confronta la concepción iconográfica cara a cara de oriente con occidente. Especialmente el tema del canon y la tradición de frente al arte contemporáneo y que lugar tiene al artista litúrgico.

Desde la experiencia del padre Gianluca Busi, los iconógrafos orientales hacen referencia a los decretos del segundo Concilio de Nicea del 787, especialmente a lo que se centra en cuanto a la veneración de la imagen sagrada. Que es un referente propio de la teología dogmática de los iconos, elaborada por los defensores del culto favorable a los iconos que da la legalidad del culto cristiano a la imagen sagrada.

*<<El Honor que se rinde a la imagen, en realidad, pertenece a quien allí está representado y quien venera la imagen, venera la realidad de quien en ella es reproducido>>.<sup>535</sup>*

El segundo concilio de Nicea estableció las categorías para representar la única persona de Cristo, apoyándose en la definición de Calcedonia del 451 referente a la definición de Persona (Hipóstasis) en las dos naturalezas como hemos reflexionado en el capítulo primero ya citado. Este concilio dio la posibilidad de pintar iconos, tanto su legalización como representarlos para la veneración y el culto, garantizando un total equilibrio propio de la imagen sagrada que debe siempre referirse a la realidad invisible “sin vincular” la mirada solo en la pintura misma.

Solo como una referencia después de 876 años, el concilio de Trento en su sesión XXV del día 2 de diciembre de 1663, recapitula la misma doctrina del segundo concilio de Nicea.

---

<sup>535</sup> (Busi, G., Raffa, G., y Caffarra, C, 2014: 41).

*<<En cuanto a las imágenes manda el Concilio, que las de Cristo, de la Virgen y de los santos deben tenerse en los altares de los templos, y tributárseles el honor debido, no porque en ellas este la divinidad o alguna virtud, sino porque el honor redunde en la cosa que representan; y encarga a los obispos que enseñen que por medio de las historias de nuestra redención representadas en pintura...>><sup>536</sup>*

El segundo concilio de Nicea afirma “Honor que se rinde a la imagen pertenece a quien está representado” y el concilio de Trento recapitula “Tributarles el Honor debido, porque le Honor redunde en la cosa que representan”; en ambas afirmaciones y en la distancia cerca de mil años el “Honor” refiere al culto y veneración a lo que la materia representa, Dios se dignó habitar en la materia, Juan Damasceno escribe esta bella afirmación doctrinal.

En el capítulo primero, recordemos como Pavel Florenski habla de la composición y la estructura en una obra de arte, de su sentido simbólico, pues la estructura de la obra de obra de arte nos vincula al símbolo que representa. El padre Gianluca resalta este aspecto sumamente importante entre los iconógrafos contemporáneos la imagen sagrada refiere a la realidad invisible.

*<< (...) el primer punto fijo que caracteriza el pensamiento de los iconógrafos de hoy, y en el que nos reconocemos unívocamente>>.<sup>537</sup>*

El Padre Gianluca nos dice que una segunda referencia clásica muy común entre los iconógrafos con una formación teológica, es el Concilio de los Cien Capítulos celebrado en 1551, concretamente el capítulo 43 de Stoglav de Moscú.

*<<El metropolitano (...) supervisara (...) sobre todo a los santos iconos y pintores de iconos, y verificara que todo se ajuste a las reglas sagradas.*

---

<sup>536</sup> (Latre, 847: 40).

<sup>537</sup> (Busi, et al., 2014: 41).

*El pintor pintará con escrupuloso cuidado (...) según el modelo consagrado; con la mirada fija en las obras de los pintores anteriores, tomará como modelos las mejores obras.*

*Los prelados cuidaran (...) con infatigable celo y atención que los buenos pintores de iconos y sus alumnos reproduzcan modelos antiguos; que se abstengan de cualquier fantasía; que no representen a Dios por capricho>>. <sup>538</sup>*

Este concilio abordó el tema de la disciplina a la que debía someterse las imágenes y los artistas. Estableciendo normas disciplinarias con la finalidad de regular en detalle la actividad y labor de los iconógrafos. El padre Gianluca afirma que no se debe descuidar ese vínculo que conecta a la iglesia y el trabajo del iconógrafo, así como la importancia de regular la labor iconográfica. Nos damos cuenta que la labor artística del iconógrafo es considerado un ministerio eclesiástico que se debe normar por el magisterio vivo (por el metropolitano u el ordinario) de la iglesia para el servicio litúrgico, como también lo señala plenamente Sacrosanctum Concilium 126 y 127.

En esto vemos la importancia la pintura de los iconos que se tiene dentro del culto en la liturgia, y este trasfondo de referencia lo encontramos en los dos concilios segundo de Nicea 747 y el de Stoglav 1551, pero que se abre a debates contemporáneos en la historia del arte.

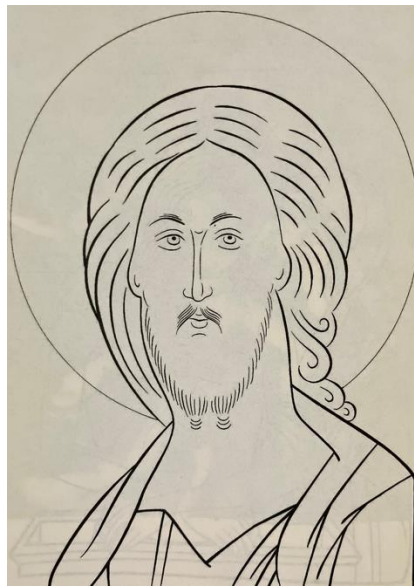
¿De acuerdo a todo esto como se puede comprender la concepción de las iglesias del oriente en la iglesia occidental sobre el canon iconográfico? Ya que para los artistas occidentales en general puede ser una aberración al pasado sin incidencia en el futuro, y los artistas litúrgicos tal vez no alcanzan a comprender plenamente, por limitarse solo al aspecto técnico y estético. El canon puede ser interpretado como que aquello que priva la libertad e inspiración del artista o aquello que da sentido y guía para que la obra de arte sea un auténtico servicio a la liturgia.

---

<sup>538</sup> (Busi, et al., 2014: 42).

*<< (...) el fenómeno del redescubrimiento del icono es tan reciente que inevitablemente trae consigo una falta de comprensión global (...) el tema del canon iconográfico permanece siempre como un punto no resuelto en el debate actual y debe ser enfrentado con la doble competencia del conocedor de los textos de la tradición iconográfica y de las instancias modernas desarrolladas y propuestas por el camino del arte contemporáneo>>.*<sup>539</sup>

¿Porque es necesario el canon iconográfico? El canon es fundamental en la iglesia de oriente para evitar desvíos doctrinales en la representación de las imágenes, pero es al mismo tiempo un tema de debate en occidente que no se logra entender, como un lenguaje conciliar universal porque así es la salvación que lleva al arte a un lenguaje en común. En occidente se percibe como un coartar la inspiración artística como ya citamos en el capítulo segundo, es un tema de debate.



*Ilustración 89 Diseño y copia de Cristo Salvador, 1420 Andrei Rublev.*

Fuente: (Bettio, 2016: 354).

---

<sup>539</sup> (Busi, et al., 2014: 43).

Otro concepto importante que resalta el padre Gianluca es la cuestión de la “copia” que regularmente en el mundo contemporáneo se comprende como la reproducción en el campo industrial. Sin embargo, es una realidad ligada a la fabricación artística, no a la industria; en la concepción occidental es que cuando una obra de arte se copia entra en conflicto con la creación de nuevas formas. Sin embargo, en el caso de la imagen no hecha por mano humana acheiropoietos, no solo la copia consiste en representar copias conformadas que a lo largo del tiempo reproducen modelos prototipos por la tradición, sino que se inicia una evolución lenta y delicada del modelo. Esta evolución de la copia se da de forma eclesial haciendo de la revelación un lenguaje siempre novedoso, suscitando en el artista litúrgico la capacidad creativa de su ministerio a favor de la liturgia, de hablar con su talento artístico a las nuevas generaciones de creyentes. La evolución de la copia siempre admitirá elementos novedosos que se añadirán según la creatividad artística en las diferentes épocas, respetando la tradición. Esta realidad del canon y la copia, ante la creatividad del artista es legítima en la iglesia oriental católica y ortodoxa.

*<<La creatividad siempre se ha entendido, en la puesta en marcha de un modelo, como la recurrencia de diferentes intervenciones que traspasan el original y al mismo tiempo añaden nuevos elementos creativos. La cuestión de la copia debe afrontarse siempre con respeto a la tradición, que ha entregado y legitimado tanto la copia certificada como las resultantes de cualquier elaboración (...)>>.<sup>540</sup>*

El padre Gianluca afirma ahora que la reflexión teológica ha asignado a los iconos un estilo clásico donde se distingue el sujeto y la técnica. Esta distinción debe ser bien asimilada para poder entender que los sujetos a partir de la teología y la liturgia refieren, como lo afirma Mons. Nin, a Cristo y a todas aquellas personas que en su vida han alcanzado el misterio pleno en Cristo, la Virgen y los santos. La técnica es del artista, de su dominio creativo sobre su humanidad y el universo como san Juan Pablo II lo ha clarificado, la vocación artística

---

<sup>540</sup> (Busi, et al., 2014: 43).

llamada a ser un ministerio eclesial a partir de asimilar en su vida el misterio de la encarnación.

*<<Los sujetos pertenecen a los Padres y solo la técnica al artista>>.<sup>541</sup>*

Al hablar del estilo (Tekne) es decir de la técnica, por un lado, referimos a un campo muy amplio, se prefiere la creatividad, se busca la confrontación con el entorno artístico contemporáneo, se cuestiona el tema de la copia. Pero, por otra parte, cuando estilo que favorece el redescubrimiento de la tradición, porque es incapaz de síntesis con la cultura contemporánea, tiende a volver a proponer la ejecución de copias. Ambas tendencias son legítimas y se dan en la historia de la iglesia. Debemos reflexionar si en este tiempo contemporáneo que vivimos tal vez nos encontramos en una crisis de estilo artístico al servicio de la liturgia en nuestra iglesia católica a nivel local y nacional, por eso necesitamos que los artistas vuelvan al estudio de los sujetos iconográficos de la tradición en los Padres de la iglesia. Los sujetos iconográficos (Typos), contienen la tradición iconográfica bimilenaria de oriente y occidente, el padre Gianluca afirmara que consisten en el equilibrio de las dos naturalezas de Cristo, como afirma Calcedonia “sin diferencia ni distinción” buscando el equilibrio entre “Typo iconográfico” de Nicea II y la “fórmula dogmática”. El canon y la copia en el icono, colaboran a este equilibrio para evitar desviaciones.

*<<Esencialmente el “Typos” parece ser nada más que la verificación de relevancia que la iglesia reconoció con la afirmación central de del decreto final de Nicea II. Nos devuelve aquellos temas tan queridos por el concilio de Calcedonia, en primer lugar, el equilibrio de las dos naturalezas en Cristo, que siempre y en todo caso discrimina la fidelidad del tipo iconográfico con la formula dogmática>>.<sup>542</sup>*

---

<sup>541</sup> (Busi, et al., 2014: 45).

<sup>542</sup> (Busi, et al., 2014: 45).

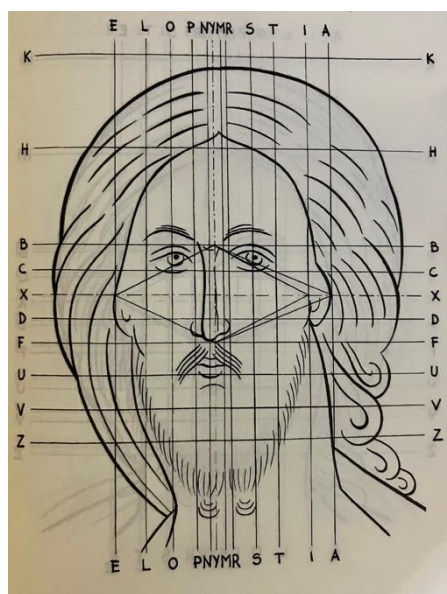


Ilustración 90 . Diseño y copia de Rostro de Cristo, s. XV Escuela de Moscú.

Fuente: (Bettio, 2016: 467).

Para el padre Gianluca es importante tomar en cuenta que tanto la tradición y la experiencia subjetiva están reguladas por un canon. Los cánones y los tipos iconográficos, como las reglas compositivas no cortan la experiencia personal del artista sino expresan la experiencia eclesial. Es decir que un artista que tiene la vocación del dominio creativo sobre su humanidad y el universo, su vocación se convierte en un ministerio eclesial, cuando su inspiración artística personal da apertura al canon, es decir pasa de la “experiencia personal” a la “experiencia eclesial”; el padre Gianluca cita las palabras de P. Galiagnani:

*<<De hecho, en los mejores y más representativos iconos, que nos son copias puras u obras de valor dudoso, siempre está la solución personal del artista que hace suyo el canon y lo realiza en una obra irrepetible>>.<sup>543</sup>*

Esto es muy significativo porque el artista desde su experiencia subjetiva da apertura y hace suyo el canon, la experiencia eclesial, que guiara su técnica en la composición y estructura de su obra de arte, sin apartarse de la tradición eclesial. En cualquier técnica que el utilice, el

---

<sup>543</sup> (Busi, et al.,2014: 45).

caso del monje Pavel que utiliza la técnica de la membrana, una técnica muy antigua utilizando el temple al huevo, fray Gabriel que utiliza los acrílicos, una técnica moderna; estas técnicas no se apartan de la tradición eclesial. Recordemos como *Sacrosanctum Concilium* en el núm. 123 subraya el libre ejercicio de estilo artístico, aunque resalta la tradición católica, pero está implícita también la tradición de las iglesias orientales católicas y ortodoxas. Muchos iconógrafos de la iglesia oriental, por ejemplo, en Estados Unidos usan técnicas distintas al temple al huevo, usando muchos de ellos para pinturas murales acrílicos, etc.

*<<La iglesia nunca considero como propio ningún estilo artístico, sino que acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, acepto las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente. También el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la iglesia (...) para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados>>. <sup>544</sup>*

De acuerdo al padre Gianluca Busi la iglesia oriental ha conservado una teología litúrgica, donde la iconografía se conecta con la liturgia, el culto y el edificio eclesial. Recordemos como también Mons. Alfeev nos dice que los elementos principales de la divina liturgia son el icono, el templo decorado y la música sagrada. Sin embargo, el problema sobre el canon y la copia en la tradición occidental no está totalmente resuelto, para el artista occidental es una coacción, es decir en contra de su libre inspiración y su talento artístico. La concepción de arte al servicio de la liturgia no parte de la experiencia de fe; el artista no se involucra con la tradición eclesial, aunque pinte arte religioso es independiente del mismo, no acepta la mayoría de las veces reglas, normas y mucho menos cánones. Esto nos lleva una crisis de arte sacro.

---

<sup>544</sup> (Sacrosanctum Concilium 123).

*<< (...) en la tradición occidental del contexto latino, la iconografía se debate en una verdadera crisis de identidad>>.<sup>545</sup>*

¿Cómo podemos abordar en occidente el tema de la iconografía canónica y el arte contemporáneo? ¿Ante el mundo contemporáneo como podemos establecer un vínculo de identidad para la iconografía canónica de hoy? El padre Gianluca Busi comparte algunas propuestas muy interesantes:

Primero, realizar talleres de iconografía canónica adscritos a facultades teológicas. Una bella experiencia ya en marcha, y como un pequeño esfuerzo en nuestra arquidiócesis de Puebla, con la intención de reformular la identidad de la iconografía canónica en la contemporaneidad, en el Instituto Superior de Estudios Palafoxianos, desde hace unos años el “Apostolado Oriental Lumen” de la arquidiócesis ha impartido el taller de iconografía bizantina, donde muchos alumnos estudian la técnica y la teología de la iconografía bizantina. Con la intención de acercar a los futuros sacerdotes, a un diálogo con los artistas e impulsarlos a la formación teológica de las iglesias orientales católicas y ortodoxas, con la finalidad de un diálogo inter-ecuménico, a partir de la iconográfica canónica. Como la de hacer nuevas propuestas de obras de arte contemporáneo al servicio de la liturgia en las distintas parroquias de nuestra iglesia de Puebla.

Segundo, apoyo de la red, en la cual el padre Gianluca afirma que tiene una particularidad para poder transmitir contenidos que ayudan a la abordar el tema de la iconografía canónica frente a la contemporaneidad, se comparten imágenes y comentarios que ilustran la actividad de las iglesias, así como la experiencia de los iconógrafos e intercambio de técnicas, que fomentan al mismo tiempo la evangelización. Este intercambio de conocimientos aumenta la calidad de creaciones contemporáneas impulsando el desarrollo de la iconografía canónica. Así como poner a disposición obras de pintura, cursos de iconografía, conferencias públicas, para dar impulso a la iconografía canónica.

---

<sup>545</sup> (Busi, et al.,2014: 46).

Tercero la formación espiritual de los artistas. La iconografía canónica no solo requiere de la habilidad artística, de la técnica, sino de la formación teológica y litúrgica. Este es el sentido de nuestro trabajo de investigación, que pueda ser un breve instrumento de formación espiritual, que acompaña a la técnica. La profesora Fogliadini afirma:

*<<El mundo católico en los últimos decenios se ha apropiado del arte del icono, más de la técnica y, no de la teología y de la espiritualidad (...) (el icono) tiene toda una espiritualidad, una patrística, una literatura bizantino ortodoxa que (...) ha permitido comprender mejor el sentido teológico espiritual del arte del icono (...) el rol de la imagen sagrada en los programas monumentales, en los frescos y mosaicos de la iglesia (...) se debe pensar en un programa iconográfico amplio en relación a la teología y la liturgia, entonces el mundo occidental debe además de recuperar el arte del icono que comienza en una pintura sobre una tabla, debe prestar atención a los programas monumentales que vinculan juntamente la teología, liturgia e iconografía (...) la ortodoxia enseña una vez más tanto al occidente a prestar atención al vínculo entre la imagen la oración la espiritualidad, entonces el icono no es simplemente un objeto estético una obra de arte sino un encuentro con la persona que es representada una teología que nos lleva a otro plano (...)>>.<sup>546</sup>*

Por tanto, se requiere tener muy encuentra este vínculo entre teología, liturgia e iconografía, si el icono solo se comprende desde la parte artística solo se tendrá un treinta por ciento del conocimiento de la iconografía canónica, como lo afirma la profesora Fogliadini. Y aunque se parte de la pintura sobre la tabla, esta se expande a las pinturas monumentales de los programas iconográficos en las iglesias. Se requiere de una formación espiritual de acuerdo a los contenidos teológicos de los artistas, para dar paso a su labor artística a un ministerio auténticamente eclesial, es decir sujetar su experiencia personal al canon y la tradición para tener una experiencia eclesial.

---

<sup>546</sup> (Fogliadini, 2022).

*<<La iglesia ortodoxa posee, gracias a su peculiar tradición, pero sobre todo porque concibe de una manera diferente la imagen y su teología, mayores herramientas para educar y disciplinar la actividad de los iconógrafos>>.<sup>547</sup>*

Sin embargo, un problema en común entre las iglesias orientales y occidentales es la creciente secularización que se ha dado más en esta post-pandemia, y como la inexperiencia de muchos artistas en occidente en el conocimiento de la tradición eclesial y la teología, así como el marcado distanciamiento que ha generado una crisis de pertenencia eclesial. Esta crisis se refleja más en los niños y adolescentes, que están creciendo sin el referente de la fe viva y eficaz. Una carencia que va hacer crecer más el secularismo en la iglesia de las futuras generaciones.

Cuarto, apertura al Espíritu Santo. El artista debe conservar una vida de fe y de oración y una identidad de pertenencia a la iglesia. El Espíritu Santo confiere su acción si se realiza en contacto con la Palabra, la vida sacramental, la guía del magisterio vivo de la iglesia.

### 3.5 Guía metodológica para la aproximación teológico pastoral, para el planteamiento de un arte sacro contemporáneo litúrgico.

Vamos a tratar de sintetizar finalmente nuestro trabajo de investigación, con la intención de que este estudio en los fundamentos teológicos, litúrgicos y artísticos en el capítulo primero, sea el centro de toda la reflexión de nuestro trabajo de investigación, y a partir de las obras de arte de los artistas monjes que hemos analizado en el capítulo segundo, podamos ofrecer una guía metodológica, a partir del método teológico de pastoral, para perfilar el arte sacro y el perfil del artista litúrgico; partiendo del estudio del icono bizantino de Cristo de la experiencia de fe de la iglesia Oriental católica y ortodoxa. Especialmente como un instrumento para aquellos artistas y personas que estudian el arte sagrado en nuestra tradición occidental a partir del icono de Cristo, principalmente para comprender y distinguir de las obras artísticas de arte al servicio de la liturgia de las demás obras artísticas de arte religioso; este acercamiento que hemos realizado a la tradición de la iconografía bizantina de la iglesia

---

<sup>547</sup> (Busi, et al., 2014: 47).

de oriente nos ha dado una visión más profunda y con gran riqueza eclesial que viene a complementar nuestra vida eclesial de occidente. Estamos seguros que esta aportación ofrecerá a nuestros artistas elementos muy valiosos a tener en cuenta, cuando estén diseñando con su lápiz y pincel la composición de una obra de arte al servicio de la liturgia, en aquel que es el Verbo Encarnado a partir del Rostro Acheiropietos, (no hecho por mano humana); y abrirse al camino ascético que en oriente a cultivado en los iconógrafos. Vamos a enumerar estas constantes escatológicas y al mismo tiempo nos darán el perfil del artista litúrgico en nuestra iglesia en occidente. A través de “paréntesis” a continuación vamos a tratar de formular esta guía metodológica para la “creación” de un arte sacro contemporáneo, que creemos serán de mucha ayuda principalmente para la formación permanente de los artistas litúrgicos contemporáneos.



*Ilustración 91 Ejemplo de representación iconográfica de mano recargada en el rostro.*

Fuente:(Bettio, 2016: 581).

a) La labor del artista con toda certeza podemos afirmar que es una vocación, esto se fundamenta en las palabras de san Juan Pablo II cuando afirma que el Artista Divino llama al artista y le comparte “su potencia creadora”. Es un don que Dios concede por su Espíritu gratuitamente al artista y, que se desarrolla por tres elementos en la obra artística: Plasmar la impronta de su humanidad, la impronta del universo y recibir el dominio creativo.

b) La vocación del artista es excepcional y por eso se abre a la vida moral, que viene a dar sentido y complementar su obra artística. Es decir, no solo se trata del don del dominio creativo sino porque su vocación tiene origen en Dios. Su obra expresará su humanidad y su relación con el universo que comunicará a los demás. Al transmitir el artista su personalidad trasmite su vida moral, sus valores, su espiritualidad, de ahí su responsabilidad de comunicar, como dice el Papa Francisco la alegría de la belleza del encuentro con el Señor, que nace de la bondad.

c) El artista debe ser consciente de que su vocación no es don para beneficio propio, es en orden a la caridad, al servicio de la humanidad, cualificado al bien común. Debe estar presente en el servicio artístico una espiritualidad y una ética, debe colaborar al renacimiento de la cultura.

d) La intuición artística tiene dos momentos importantes: primero que va más allá de la sola percepción de los sentidos. El artista debe ser consciente de la distancia que hay entre la obra de sus manos y el misterio escondido por muy lograda que sea su obra artística. Y segundo momento cuando la intuición artística es enriquecida con el conocimiento de la fe, “que es de otra naturaleza” se abre a la vida litúrgica.

e) La misión del artista es traer esperanza que impulsa al hombre a un anhelo superior, un destino mejor para el hombre, ante un mundo marcado por el dolor y desesperanza ante la crisis humanitaria por esta post pandemia que vivimos actualmente, superando el egoísmo y, de acuerdo al papa Francisco, la cultura del descarte.

f) La labor del artista, que tiene su origen en la vocación que Dios le otorga, es llamada al servicio de la liturgia para transformarse en un “ministerio eclesiástico”. El ministerio eclesiástico es parte de la tradición de la iglesia: la pintura de imágenes esta en armonía con la historia de la predicación evangélica y con los concilios sobre todo ecuménicos (Nicea II 787, Trento 1545, Concilio Vaticano II 1962). En la tradición y tradiciones eclesiásticas habita la presencia del Espíritu Santo. Solo a partir del servicio a la liturgia el artista su labor se vuelve un ministerio eclesial. La belleza de la obra artística muestra la alegría del

encuentro que se une a la bondad y a la verdad de la encarnación. Es decir, fuera de la liturgia no se da ministerio eclesiástico, porque está en orden al servicio de la liturgia.

g) Un ministerio eclesiástico, por tanto, será siempre acompañado y guiado por el Magisterio vivo de la iglesia, como lo sustenta Sacrosanctum Concilium 127 es decir bajo la guía de los obispos y sus sucesores. El artista que pone su talento artístico (dominio creativo) al servicio de la liturgia se sujeta al asesoramiento del obispo y su comisión de arte al servicio de la liturgia, y en última instancia del mismo párroco. Son las exigencias del ministerio eclesiástico para el artista litúrgico del cual, con disponibilidad y docilidad plena, debe aceptar. De aquí surge la necesidad de una pastoral de los artistas.

h) El ministerio eclesiástico del artista está en orden al “Honor” de culto y veneración como al carácter didáctico y doctrinal. El “artista” cuando asume el ministerio eclesial, debe tener una formación pastoral para ser un “artista litúrgico” debe reconocer que su obra artística al servicio de la liturgia debe ser correctamente realizada de acuerdo al canon y la tradición. A partir de la distinción tradicional entre la verdadera adoración (latreia) que se dirige solamente a la naturaleza divina, y la adoración de “honor” (proskynesis) atribuida a las imágenes; en la proskynesis el fiel se posterna ante la persona (hipóstasis) representado en ella, es una obra artística eclesial guiada por el Espíritu Santo en orden al culto y veneración; no fruto de una visión individual.

i) El artista litúrgico debe distinguir el sentido que tiene su obra artística en el templo: si su destino generalmente se da en el presbiterio o santuario, requiere una imagen con carácter del culto y veneración; si la imagen es para la nave del templo (u otro espacio arquitectónico fuera del santuario) requiere una imagen sagrada comúnmente parental que tiene un sentido más didáctico.

j) Debe tomar en cuenta la posición del rostro del sujeto de la composición y su significado, como bien lo ha explicado Pavel Florenski en el capítulo primero (frontal, tres cuartos y de perfil), para poder desarrollar una iconografía simbólica, que nos dé acceso a la realidad del mundo espiritual y escatológico.

k) La obra de arte da acceso a la realidad escatológica en el presente litúrgico, que incluye la esperanza escatológica. El papa Francisco afirma que tiene una dimensión salvífica que ofrece consuelo y esperanza. Por tanto, una imagen sagrada para la liturgia, tiene que estar enmarcada en triple evento crucifixión-resurrección y exaltación. El artista litúrgico, de acuerdo al cardenal Ratzinger, puede resaltar en su obra artística uno de los tres aspectos, pero sin aislarlo de los otros dos porque son un conjunto cristológico.

l) Las imágenes sagradas se convierten en la liturgia, no un evento del pasado sin trascendencia en el presente y futuro, en la liturgia se convierte en un “único tiempo” inserto en el tiempo histórico que se vuelve memorial de salvación por la encarnación-resurrección. Por tanto, toda imagen sagrada para la liturgia parte del hecho salvífico de la Encarnación del Señor. La obra del artista litúrgico debe iniciar a partir del evento de la encarnación en la historia humana y en su historia personal.

m) La finalidad de la obra de arte además de la evangelización, es enseñar la doctrina de la revelación, por su dimensión salvífica que ofrece consuelo y esperanza. Por tanto, el artista es un ministerio eclesial, debe ser consciente que su trabajo tiene la finalidad de evangelizar por el arte, no solo enseñar los aspectos didácticos sino sobre todo la doctrina de la revelación, así como la dimensión de la salvación que la iglesia cree y de la cual es sacramento en el Verbo Encarnado-Resucitado. Por tanto, debe buscar una formación integral en las enseñanzas de la doctrina cristiana como afirma Sacrosanctum Concilium 123 los ordinarios establezcan escuelas y formación en el arte sacro, para formarse en la fe y en la piedad cristiana.



*Ilustración 92 Ejemplo de representación iconográfica de mano recargada en el rostro.*

Fuente: (Bettio, 2016: 581).

n) La imagen sagrada para el servicio de la liturgia debe mostrar el tiempo escatológico. Y la escatología de la imagen se fundamenta en la Crucifixión-resurrección. El artista litúrgico debe tener en cuenta la tradición oral y escrita de la iglesia, donde los rasgos esenciales del rostro de Cristo, los ha dado al arte y “no” la imaginación humana, según la tradición a partir de la sabana funeraria de Turín que lleva la impronta del momento exacto en que el Crucificado, Resucita, de la cual se inspiran las imágenes acheiropietos. Este momento hace que el Rostro de Cristo sea autentico, porque al presentar el primer momento de la Crucifixión Resurrección, su rostro refleja la imagen del Rostro del Padre celestial, si el artista se mantiene fiel al canon iconográfico de la representación de Cristo, se muestra la nueva humanidad redimida que da paso a la imagen del Padre celestial en el rostro de la hipóstasis de Cristo.

ñ) Visión de la esperanza escatológica. El artista debe ser una persona de esperanza y testigo de lo invisible, es decir de la misericordia a partir de la Luz de la resurrección. En su historia personal, su obra de arte debe llevar la impronta de la esperanza escatológica. A partir de la nueva visión que trasciende lo material reconocer al Señor, abriendo sus ojos en la fracción del pan. Superando el subjetivismo aislado, más allá de lo empírico, participando de la misma fracción del pan, de la eucaristía.

o) Percibir lo invisible en lo visible. La nueva visión en la obra de arte, es una nueva visión transfigurada que parte del eje cruz-resurrección que trasciende las formas naturalistas y realistas sensoriales, debe mostrar la luz del rostro del Señor que mostro a sus discípulos en el monte Tabor. Por eso tampoco no se podrían usar fotografías en lugar de la obra de arte en la liturgia, porque el cometido es llevar más allá del punto de vista material, es decir despertar y enseñar la nueva forma de mirar que perciba lo invisible en los visible.

p) La referencia de los sentidos internos en el artista litúrgico, parte del eje crucifixión-resurrección para trascender la representación naturalista y mostrar la visión transfigurada del Rostro del Señor, que empieza a formar y educar los sentidos devolviéndolos a su estado original de la creación.

q) El artista debe prepararse mediante el camino ascético, encontrará una fuente inagotable de esta riqueza espiritual en el oriente cristiano con los iconógrafos que realizan el ayuno de los ojos en una vía mística, que los lleva a la “contemplación espiritual”; esta realidad eclesial marcará el paso del arte al arte sacro en la obra de artística. Los sentidos solo perciben lo exterior, pero por la vía ascética percibirán la transparencia del Espíritu del Logos en la realidad creada y lo conducirá a la “madures espiritual”.

r) Dar el paso del “arte” a “arte sacro” en la obra artística. Partiendo de la cristología trinitaria, es decir reconocer en la hipóstasis del “Rostro de Cristo” en la obra artística el “Rostro del Padre Celestial”. Sin mediaciones lo único que requiere en el artista y en el fiel es la pureza del corazón, la inspiración del Espíritu Santo que lleva a la caridad, a la oración del corazón, por la cual une la diversidad. Solo así el artista litúrgico, podrá correr el telón que resguarda y revela el rostro del Padre celestial en el rostro de la hipóstasis de Cristo sin ningún tipo de intermediario.

s) En el arte sacro, en la obra de arte, espera la revelación de los hijos de Dios mediante el arte en el arte. Jesucristo no solamente revela en el rostro de su hipóstasis (persona) el rostro del Padre, sino también el rostro del hombre y de la creación redimida. Debe revelar la acción de Dios de “hacer del hombre Hijo de Dios”, en su Hijo.

t) El Espíritu Santo nos dirige hacia Cristo, y es el origen de todos los ministerios y carismas. Por tanto, es el origen del ministerio artístico al servicio de la liturgia. El artista litúrgico se abre a las inspiraciones divinas superando el culto a su propio ego, ya que de la subjetividad aislada no puede surgir el arte sacro, debe buscar ser un dócil instrumento del Espíritu Santo, que centrara su obra artística en la liturgia al culto de honor “proskynesis”. El lenguaje de la salvación que es universal y que une la diversidad de las lenguas. El lenguaje de Pentecostés por el arte, en el Rostro de la hipóstasis de Cristo que revela el rostro del padre celestial.

u) El Espíritu Santo, que impulsa su dominio creativo del artista en orden a la Encarnación del Señor, impulsa su tendencia artística de la belleza de la alegría que nace del seguimiento al Señor, que lo lleva a la bondad y a la verdad revelada. Transfigura la materia y las personas, el papa Francisco afirma que abre a las almas a la misericordia. Hace de la obra artística una

obra de resurrección, es decir que se relee a partir de la resurrección, se convierte en una imagen de esperanza.

v) El arte sacro representa la hipóstasis del rostro de Cristo, que es proclamación de fe, y se debe al Concilio ecuménico de Calcedonia del 451, donde se fundamentó el segundo concilio de Nicea del 787, para la legalización y representación correcta de Verbo Encarnado donde en su persona (Hipóstasis) se une las dos naturalezas Humana-Divina sin diferencia ni distinción. El artista litúrgico une los elementos esenciales de la vida de Jesús Muerte-Resurrección-Exaltación.

w) El sustento de la formación del artista litúrgico contemporáneo en occidente puede usar como referencia la teología, la liturgia y la iconografía del icono bizantino en la experiencia y tradición de iglesia del oriente cristiano. A partir del segundo concilio de Nicea que llevo al Triunfo de la Ortodoxia, que reconoció la importancia fundamental y el lugar teológico de la imagen sagrada, aunque no fue totalmente aceptado por occidente por una mala comprensión. Pero estamos seguros que dará elementos importantes para la elaborar una iconografía novedosa contemporánea al servicio de la liturgia.

x) La obra de arte sacro tiene incidencia social. El arte se compara con la misericordia, de acuerdo al Papa Francisco, no debe descartar a nadie, sino rescatar al hermano más vulnerable. El artista litúrgico con su obra de arte debe reconciliar a la humanidad, a la creación con el Hijo, que también fue rechazado y descartado.

y) Los artistas litúrgicos hacen visible el misterio, con sus manos, que simbolizan la dignidad del ser humano por ser herramientas de trabajo. Ellos encuentran nuevos símbolos, nuevas formas de arte, nuevos lenguajes porque saben cómo hablar a la gente. No debemos temer ante la novedad del arte en la novedad del evangelio. Los artistas construyen una cultura de encuentro, construyen puentes entre los pueblos ante la cultura del descarte.

z) El artista litúrgico debe comprender que el canon iconográfico en oriente es un lenguaje conciliar que evita los desvíos doctrinales; y la copia conformada en la tradición ha llevado a los modelos a una evolución lenta y delicada que siempre admite elementos novedosos de acuerdo a la creatividad artística, pero teniendo como base la tradición eclesial. Generalmente

el artista litúrgico que se le encarga una comisión para una iglesia toma sus modelos de otras copias de artistas reconocidos. El padre Gianluca Busi cita que los sujetos pertenecen a los Padres de la iglesia y solo la técnica al artista. Es decir, por la teología, la liturgia y la iconografía el artista tendrá los elementos necesarios para elaborar una obra de arte contemporánea para la liturgia. El canon y la tradición no cuanta la inspiración del artista, sino que expresan la experiencia eclesial.



*Ilustración 93 Ejemplo de representación iconográfica de mano recargada en el rostro.*

Fuente: (Bettio, 2016: 581).

Finalmente tenemos la certeza que estas “aportaciones escatológicas” en esta guía metodológica, enumeradas en los paréntesis nos servirán como directrices para aquellos artistas principiantes o profesionales, para poder diseñar una obra artística para el servicio de la liturgia con un sustento teológico. Desde comprender el fundamento cristológico y litúrgico que acompañan la técnica artística, así como su vocación y su llamado al ministerio eclesial, también la orientación de la obra artística por el canon y la tradición. Incluso pueden desarrollarse en estudios e investigaciones futuros en esta línea teológica pastoral, porque este instrumento muestra el perfil del artista litúrgico.

### 3.6 Vinculación con las instituciones eclesiales de la arquidiócesis de Puebla: pastoral de diálogo con los artistas contemporáneos.

Finalmente, este trabajo quiere ser un subsidio que apoye a los artistas plásticos, tanto principiantes como profesionales, que han sido comisionados para pintar imágenes al servicio de la liturgia. En nuestra arquidiócesis hay pintores autodidactas, aquellos que vienen de

familias de tradición de pintores y restauradores, aquellos que han sido formados en academias, etc. Muchos de ellos son comisionados por la iglesia, por los párrocos para decorar los templos en las diferentes zonas pastorales de la arquidiócesis de Puebla. El trabajo de los artistas depende de comisiones que son subsidiadas económicamente por la comunidad, por el apoyo de los mayordomos y grupos de apostolado, así como también de la ayuda de los municipios, porque el templo parroquial en cada comunidad, colonia, población sigue siendo la casa de Dios, la casa de toda la comunidad. Los fieles se sienten identificados y experimentan su pertenencia a su templo que les da identidad. Por esta razón el templo siempre va ser el lugar de encuentro la “casa común”, parte de su identidad cultural, muchas generaciones desde que nacen hasta que mueren tienen la referencia de su iglesia que se convierte parte de su historia personal y familiar; allí recibieron los sacramentos de toda la vida, el bautismo, hicieron su primera comunión y confirmación, celebraron el matrimonio, acuden cada domingo a misa, celebran las exequias de los seres queridos, realizan su apostolado los niños, jóvenes, las familias, los adultos mayores, etc. Esto nos ayuda a comprender por qué la comunidad cuida y aporta para que su templo tenga su mantenimiento y para su embellecimiento.

Las obras de arte, son parte de la historia del templo y de la historia de la comunidad católica. El artista plástico debe ser capaz de entender las manifestaciones socioculturales de la comunidad y tomar una auténtica formación permanente teológica, litúrgica e iconográfica. Por esta razón este trabajo de investigación viene a ser una importante guía metodológica de aproximación teológica pastoral al arte y pensamos que, de gran ayuda, que puede colaborar y abonar en la formación de aquellos artistas que quieren poner su talento al servicio de la liturgia. Que quieren pintar obras de arte pero que den el paso hacia un arte sacro auténtico. Que sean imágenes con un formato contemporáneo que demuestre la dimensión eclesial de la imagen sagrada. Por esta razón estas aportaciones escatológicas podrán dar una visión de gran ayuda para hacer reflexionar a hombres y mujeres que han recibido esta vocación del talento artístico, que tienen en sus manos el don de dominio creativo, que reflejan en su humanidad y en la creación misma. Es importante reconocer que es el ministerio eclesial del

artista al servicio de la liturgia, que implica e involucra la vida, cambia la mentalidad del artista y la abre a la esperanza escatológica.

¿De qué manera se puede vincular este trabajo de investigación a las instituciones eclesíásticas de la arquidiócesis de Puebla? Es una interrogante que puede dar una respuesta demasiado amplia, porque el campo del arte sacro es vasto, tiene muchas ramas concretas y especializaciones. Pero aquí solo nos referimos a un acompañamiento y formación del artista litúrgico, en su origen en su vocación que es ser artista plástico. Podemos dar la respuesta en dos perspectivas, en los precedentes es decir aquello que se ha realizado desde la perspectiva del icono bizantino y las propuestas que engloban un plan de pastoral con sus líneas de acción:

Precedentes de una vinculación.

En un primer momento podemos hablar de los “precedentes” es decir la experiencia del trabajo realizado a partir del año 2016 a la fecha, que a continuación describimos. El apostolado “Orientale Lumen” de la arquidiócesis de Puebla, en acuerdo con la facultad de teología del Instituto Palafoxiano de Estudios Superiores, del Seminario Palafoxiano se ofrece un taller de iconografía bizantina (práctico-teórico) para los alumnos que están cursando la facultad de filosofía y teología. El en cual se dan las bases teológicas, litúrgicas e iconográficas a partir de la bella experiencia eclesial del oriente cristiano de pintar un icono bizantino. Hemos notado resultados favorables en los alumnos, además de que también muchos de ellos serán sacerdotes en un futuro cercano. Al estar al frente de una comunidad parroquial tienen que velar del cuidado y correcta custodia de los Bienes Culturales de Origen Eclesiástico de la parroquia y de la arquidiócesis, así como de orientar en el aspecto artístico a los hombres y mujeres que se les da la comisión de pintar obras de arte al servicio de la liturgia. Por eso creemos que este trabajo de investigación con esta guía metodológica tendrá una aplicación concreta y favorable a nuestra iglesia de Puebla, dando lineamientos concretos en la obra de arte a partir de la escatología cristiana, y de una formación inicial y un acompañamiento espiritual a los artistas litúrgicos.



*Ilustración 9 P. Charles Brown (1929-2022), Sacerdote de rito Bizantino Ruteno. Fundador del Apostolado Orientale Lumen de Puebla, Archivo Personal.*



*Ilustración 10 Curso de iconografía 2017, Instituto Superior Palafoxiano de Estudios Superiores, seminarista escribiendo el icono de la Madre de Dios, Archivo Personal.*



*Ilustración 11 Curso de iconografía 2018, iglesia de la Natividad de la Theotokos, Puebla. Divina Liturgia y bendición de iconos. Archivo personal.*

### Propuestas de vinculación

En un segundo momento este subsidio puede abonar en el plan de pastoral de la dimensión de Arte y Arquitectura al servicio de la liturgia de la arquidiócesis de Puebla, de la CODIPAL (Comisión Diocesana de Pastoral Litúrgica) y su dimensiones,<sup>548</sup> en una pastoral de acompañamiento a los artistas plásticos, que no se tiene hasta este momento pero que se puede comenzar a fomentar.

---

<sup>548</sup> La CODIPAL actualmente está conformada por seis dimensiones que a continuación mencionamos: Dimensión para la Pastoral litúrgica, Dimensión de Canto y Música para la Celebración litúrgica; Dimensión de Arte y arquitectura, Dimensión de Piedad Popular e inculturación; Dimensión de Culto a la Eucaristía fuera de la Celebración.

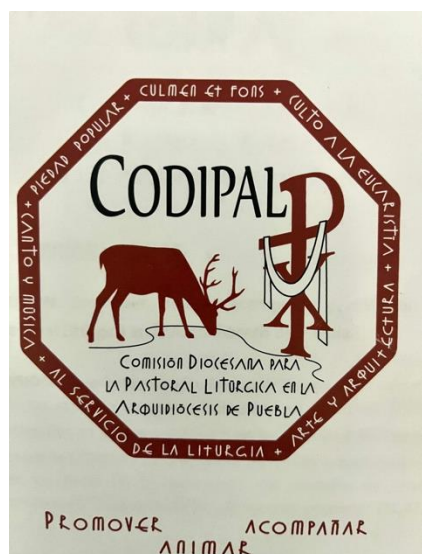


Ilustración 942 Archivo personal.

La CODIPAL en estos meses está conformando su plan de pastoral que tiene la siguiente misión: *“Promover, animar, acompañar y custodiar la Pastoral litúrgica en la arquidiócesis de Puebla”*. Va acompañada con la siguiente Visión: *“Que la formación, la acción litúrgica y el cuidado de los espacios y lugares litúrgicos; así como los bienes eclesiales en la arquidiócesis bajo la autoridad del obispo desde la CODIPAL, favorezcan la comunión y participación de los fieles en la celebración del Misterio de Cristo conforme a la -sana Tradición y el legítimo progreso- (SC 23)”*. Así podemos notar que la Comisión litúrgica CODIPAL es la institución eclesial que promueve, anima, acompaña y custodia la Pastoral litúrgica; en el verbo “custodiar” se insertan a nuestro parecer los Bienes Culturales de origen eclesial y en este rubro la pastoral de acompañamiento a los artistas litúrgicos. Dentro de las líneas de acción del proyecto de pastoral de CODIPAL podemos destacar tres que implican los Bienes culturales de origen eclesial: la primera *“El cuidado de los espacios y lugares litúrgicos. Despertar el interés por la significación y dignificación de los espacios y lugares litúrgicos eminentes al servicio de la Celebración y la ministerialidad litúrgica”*. Esta línea de acción toca de manera indirecta el ministerio del artista litúrgico, es decir la obra de arte al servicio de la liturgia que es parte del objetivo significar y dignificar los espacios y lugares litúrgicos. Aquí es donde nuestro trabajo de investigación puede abonar de manera concreta a esta línea de acción con la guía metodológica de aproximación

teológica pastoral del arte, para el planteamiento de un arte sacro contemporáneo. Y la segunda línea de acción a destacar: *La formación inicial y permanente. Aprovechar el Centro de Formación Litúrgica, CEFOLIT y los manantiales litúrgicos como un encuentro vital con Cristo y los hermanos a través de una digna, ordenada, pulcra y fructuosa celebración.* Esta segunda línea de acción que destacamos refiere a la acción concreta y aplicación de los contenidos que colaboran a la formación inicial y permanente, tanto para sacerdotes y laicos comprometidos como todos aquellos que por su vocación y ministerio eclesial están al servicio de la liturgia. Aquí puede haber una aplicación concreta de este trabajo de investigación, colaborar en la formación permanente a los artistas plásticos y estudiosos de arte al servicio de la liturgia.

Finalmente, y la línea de acción donde participan todas las dimensiones de la CODIPAL es la siguiente: *MANANTIALES LITURGICOS (RETIRO): Animar e impulsar la dignificación y cuidado de los espacios, lugares y objetos sagrados al servicio de la celebración, así como la valoración y catalogación de los bienes testimoniales de la iglesia.* Los manantiales litúrgicos quieren llegar a las zonas pastorales<sup>549</sup> de la arquidiócesis de Puebla: el trabajo de acompañamiento y formación de la CODIPAL y sus seis dimensiones. A través de la programación de retiros anuales en los distintos decanatos de estas zonas pastorales, donde se convocan a los representantes parroquiales de cada dimensión.

La aplicación pastoral de los “Manantiales litúrgicos” tienen el objetivo de organizar, motivar y facilitar retiros espirituales vivenciales y prácticos, encausados a la Eucaristía y el ejercicio del Sacerdocio de Cristo a todos quienes deseen tener un encuentro personal con el Señor, puedan servir y participar en la construcción del Reino de Dios como verdaderas piedras vivas. Creemos que, en este plan de pastoral, que se pretende realizar por las instituciones

---

<sup>549</sup> Zonas Pastorales de la arquidiócesis de Puebla: Norte, Sur Oriente, Poniente, Urbana Centro. Las zonas pastorales están conformadas por 31 decanatos. Por ejemplo, la zona pastoral urbana comprende la ciudad de Puebla y la integran nueve decanatos: 1 Amalucan, 2 Analco, 3 Juan de Palafox y Mendoza, 4 María Reina, 5 San Felipe de Jesús, 6 Santa María, 7 Santa Teresita, 8 Volcanes, 9 San José Mayorazgo. Los decanatos estas conformados por las parroquias que por su cercanía geográfica conforman una unidad para su mejor organización y trabajo pastoral.

eclesiásticas por la CODIPAL, nuestro trabajo de investigación podrá tener una muy buena aplicación y desarrollo para abonar al acompañamiento de nuestros artistas plásticos e ir creando en la arquidiócesis de Puebla una Pastoral que pueda promover, animar, acompañar y guiar el trabajo del ministerio del artista litúrgico contemporáneo.

La pastoral de los artistas aplica todo un gran proyecto de pastoral en la arquidiócesis, que implica el acompañamiento y formación permanente de los artistas litúrgicos, así como una gran experiencia de trabajo en común entre las instituciones eclesiásticas, universitarias, civiles y de gobierno, con un fin en común. Sin embargo, este no es el objetivo de nuestro trabajo de investigación sino solo colocar las bases en las aportaciones escatológicas que puedan abonar a la orientación y formación litúrgica, teológica e iconográfica del artista litúrgico.

### Conclusión del capítulo.

Finalizamos este tercer capítulo, con aportaciones esenciales de los pontífices contemporáneos; que nos han llevado a descubrir una visión amplia del perfil del artista. San Juan Pablo II define con gran claridad la persona del “artista” y del “artista litúrgico”. Todo parte de la vocación al talento artístico: Dios concede al artista su Espíritu para plasmar su humanidad, el cosmos creado, y el dominio creativo. Pero cuando el artista recibe la invitación de poner su talento artístico al servicio de la liturgia, su labor se convierte en un “ministerio eclesiástico”. El cual pertenece a la tradición eclesiástica, que vincula al culto y es regulado por el magisterio vivo de la iglesia.

El cardenal Ratzinger, Benedicto XVI papa emérito, describe sustancialmente al arte sacro. Destaca las características de la imagen sagrada: se debe releer a partir del evento de la crucifixión-resurrección; tiene que abrir los sentidos de la fe para reconocer la presencia del Señor. La imagen sagrada solo da el paso de “arte” a “arte sacro” cuando en el Rostro de Cristo se evoca el Rostro del Padre Celestial, abriendo la visión a la esperanza escatológica.

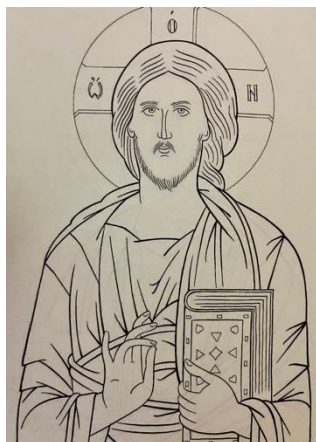
El Papa Francisco resalta la acción pastoral del arte; invita al artista a ser consciente de su llamado, con la misión de contagiar la alegría escatológica que conduce a la belleza de la santidad. Compara el arte con la misericordia, un artista reconcilia a la humanidad con el

Padre de manera análoga en la obra de arte. Con la reconciliación se supera la cultura de descarte y del virus del “egoísmo”.

Con este preámbulo hemos podido formular la guía metodológica de aproximación teológica pastoral por las “aportaciones escatológicas”, que fueron nuestro objetivo desde el proyecto de nuestro trabajo de investigación. Abonara positivamente al diálogo y a la formación litúrgica-teológica de los artistas plásticos convocados para el “ministerio eclesiástico” al servicio de la liturgia en la arquidiócesis de Puebla. Creemos que este trabajo puede favorecer positivamente la pastoral y la formación integral de los artistas plásticos desde la dimensión de “Arte y arquitectura al servicio de la Liturgia” de la CODIPAL de la arquidiócesis de Puebla.

#### Conclusiones generales.

Finalmente hemos llegado a la conclusión general con satisfacción en los resultados obtenidos. Partimos de un problema que detectamos, identificando las limitaciones de una formación con respaldo litúrgico-teológico del arte pictórico en los planes pastorales de la arquidiócesis de Puebla, destinado a los artistas plásticos contemporáneos. Así se generó esta guía metodológica de aproximación teológico pastoral, mediante aportaciones escatológicas, en torno al icono bizantino de Cristo para dar respaldo a las nuevas creaciones artísticas al servicio de la liturgia. Destacamos los fundamentos litúrgicos-teológicos-artísticos que tienen su origen en la tradición eclesial del oriente cristiano en la pintura de las imágenes sagradas, buscando el equilibrio entre el aspecto artístico y el dogma revelado.



*Ilustración 952 Diseño Pantocrátor s. XV.*

Fuente: (Bettio, 2016: 349).

El artista plástico debe distinguir en la iconografía litúrgica, la significación simbólica y religiosa, que corresponde a el presbiterio o santuario; de aquella de la nave que le corresponde una iconografía parental destinada para el templo decorado. El artista que con maestría diseña, desde la composición y estructura su obra de arte para una iglesia, podrá comprender que el dominio creativo requiere del respaldo teológico y litúrgico, del acompañamiento pastoral del magisterio vivo de la iglesia.

Mediante el método teológico de pastoral, ver-juzgar-actuar, hemos obtenido resultados sustanciales:

En el capítulo primero constatamos que el contexto natural del icono es la liturgia, de la cual no se puede separar es su habitación privilegiada. De acuerdo a la economía de la salvación por la Ascensión y Pentecostés, en la liturgia se inician los últimos tiempos. Y el icono bizantino es la extensión de la dimensión escatológica.

El acontecimiento de la “Iconoclasia” en historia del imperio bizantino favoreció el desarrollo de una cristología que fundamentó el dogma y culto de las imágenes sagradas, ante la acusación de herejía e idolatría. Originó concilios de carácter ecuménico, en contra y a favor de las imágenes, liderados por los emperadores iconoclastas. De gran importancia fue la aportación de los defensores de las imágenes destacando a san Juan Damasceno (676-787),

y san Teodoro Estudia (759-826), quienes establecen los fundamentos que dan legalidad del culto cristiano al icono de Cristo, con el “Triunfo de la ortodoxia” del 843. Los iconos no solo recuerdan la historicidad del dogma sino son una presencia viva y actuante, no es solo una copia de un ser representado sino conduce a una comunión ontológica con el representado. De la “techne” a la “episteme”, de la figuración al culto.

El arte bizantino de los griegos comprende del s. IV-V (330-1453). Pertenece a la baja antigüedad y de la alta edad media (s.VIII a.C- s. IV d.C.). Toma como técnica artística la pintura de los últimos siglos de la antigüedad hasta el final de la edad media. Hace una adaptación de la estética a las formas clásicas greco latinas, con nuevas interpretaciones ajustadas a las convenciones griegas antiguas con infinitas variantes, inspiradas en el arte griego arcaico, como en el arte sirio y egipcio con finalidad religiosa como funeraria; así se aparta de repertorio clásico ante la aparición de lo inteligible, para guiar al espectador a lo suprasensible, y evocar lo inteligible.

Con el triunfo de la Ortodoxia del 843 viene una novedad que llevará al arte bizantino a inspirarse en la “liturgia”, reformará el estilo y la iconografía. Ahora los defensores de los iconos determinaran las definiciones de lo inteligible, y se apartan de la tradición de la baja antigüedad apegada a los tipos paganos y se ajusta a la doctrina de los padres griegos. Se busca un paralelismo entre la forma artística y las definiciones teológicas.

El segundo capítulo se centró en presentar el devenir histórico del icono bizantino: los primeros iconos del s. II-IV, el iconoclasmo s. VIII-IX, la caída de Bizancio del 1453, y el icono cretense s. XV; sin embargo, destacamos la aportación a partir del “análisis de los modelos iconográficos” inspirados en el icono bizantino, con la intención de mostrar al lector cómo los fundamentos estudiados en el capítulo primero tienen una aplicación concisa a la “forma artística” para la creación de obras de arte contemporáneo al servicio de la liturgia. Nos enfocamos en las obras de dos artistas representantes de las geografías, oriente y occidente, de la iglesia católica y ortodoxa: el icono “Pantocrátor” de Fray Gabriel Chaves de la Mora y el icono “Acheiropietos” del monje ortodoxo Pavel (Viktor Bezcasny).

El canon iconográfico no viene a restringir la libre inspiración del artista litúrgico, sino viene a dar libertad a su noble intención y talento artístico. Lo eleva a una inspiración para “evocar” un arquetipo que despierta la conciencia a una visión espiritual: desde su realidad a la “fuente originaria” que le inspirará la “copia artística” de la realidad espiritual. Por tanto, el origen del icono bizantino no es artístico sino divino. No solo basta el dominio creativo-artístico, sino la “madurez espiritual”. Su tarea no es inventar algo, más bien, representar la semejanza del prototipo.

El tercer capítulo nos ha llevado a la formulación de una guía metodológica para la aproximación teológico pastoral a partir del icono bizantino de Cristo, mediante las aportaciones escatológicas para la reelaboración de un arte litúrgico contemporáneo que hemos enumerado para indicar el respaldo litúrgico, teológico e iconográfico. Con la intención de abonar a la formación del artista litúrgico, en beneficio de su misión de diseñar la “composición y estructura” de la “forma artística” a su obra plástica. El referente de la iconografía bizantina de Cristo, le será de gran ayuda; la “función religiosa” propia de la iconografía cristiana les dará elementos y herramientas para un trabajo artístico pleno y sustancial al servicio de la liturgia. Hemos podido delinear el perfil del artista litúrgico y como su labor al servicio de la liturgia se convierte en un auténtico “ministerio eclesiástico” encaminado a la “pastoral”. Apoyándonos en el magisterio vivo de la iglesia: en el pensamiento de San Juan Pablo II, el cardenal Ratzinger (papa emérito Benedicto XVI), y del papa Francisco.

Con humildad tenemos la intención de presentar esta guía metodológica a la comisión de “Arte y arquitectura al servicio de la liturgia” de la CODIPAL de la arquidiócesis de Puebla, para su aplicación de acuerdo a las líneas de acción de su plan de pastoral llamado “manantiales litúrgicos”. Esperamos poder abonar a la formación teológica y litúrgica de los artistas plásticos, nuestra intención no ha sido elaborar un proyecto para la pastoral, sino solo indicar el método teológico pastoral para la reelaboración de un arte litúrgico contemporáneo.

El tema de la iconografía bizantina es tan amplio que ahora podemos proponer futuras líneas de investigación, por ejemplo, en el área de la teología bizantina; la iconografía mariana, la iconografía de los santos, la iconografía de los ángeles. En el análisis artístico y teológico de

los modelos iconográficos de importantes pintores contemporáneos como son: el padre Marko Rupnik, Kiko Arguello, padre Theodor Zinon, padre Egon Sendler, entre otros. El análisis de las técnicas artísticas y estilísticas, partiendo de la técnica milenaria del temple al huevo, de la membrana, hasta el uso de materiales modernos como son los acrílicos, o los silicatos en la composición del icono bizantino. En este trabajo nos hemos enfocado en la iconografía bizantina griega, pero el otro enfoque por estudiar es el fenómeno de la iconografía rusa. Hay un campo de estudio muy amplio para poder realizar más trabajos de investigación en el área de la iconografía bizantina mediante el método teológico pastoral, actualmente novedoso para nuestro país en México.

Afirmamos que los iconos bizantinos son parte de los bienes culturales de origen eclesiástico, se pueden clasificar dentro de los bienes muebles; y se convierten en bienes inmuebles “por destino” en las pinturas parentales. Forman parte de la integración plástica de la arquitectura del edificio de culto: pintura, escultura, arquitectura, vestiduras y objetos litúrgicos, etc. Esta maestría de los “Bienes Culturales de Origen Eclesiástico” nos ha hecho tomar conciencia de lo importante que es salvaguardar estos bienes eclesiásticos que serán legados a las generaciones futuras, para que conozcan el mensaje, no solo didáctico sino doctrinal. Además de que son huellas artísticas que manifiesta la cultura y la civilización, con el fin primario como social del culto y la evangelización. Esencialmente sus características los distinguen, por su valor histórico y artístico, espiritual y de catequesis, de caridad y de uso litúrgico; y añadimos su valor “escatológico” que les dan entereza y unidad dentro del inmueble eclesiástico para el cual fueron creados “al servicio de la liturgia”. El párroco es el administrador del tesoro artístico (de los bienes culturales de origen eclesiástico) en custodia de la iglesia, su nombramiento lo recibe del gobierno eclesiástico de su diócesis. La custodia la realiza al tomar posesión canónica de una parroquia haciéndose responsable inmediato del tesoro artístico de la iglesia de acuerdo al derecho canónico vigente, de acuerdo a los cánones 1281-1282. Citamos el c. 1282 <<Todos aquellos, clérigos o laicos, que participan por un título legítimo en la administración de los bienes eclesiásticos, deben cumplir sus funciones en nombre de la iglesia y conforme al derecho>>. La maestría de “Bienes Culturales de

Origen Eclesiástico” nos ha mostrado que el papel del custodio tiene que ejercerse en tres aspectos fundamentales:

Primero; la “Conservación”, identificando lo que origina los deterioros, aplicando los métodos preventivos (conservación, preservación y mantenimiento) para evitar llegar a los métodos correctivos (restauración).

Segundo; la “Gestión” para proteger, conservar y difundir los bienes eclesiásticos, es decir, la función social y su trasmisión a las futuras generaciones. La difusión es la entrega de los bienes patrimoniales a la sociedad.

Tercero; la “protección y seguridad”, creando proyectos de catalogación para la protección ante el vandalismo inevitable en nuestro país, entre otros.

Resaltando acciones concretas: la creación de museos diocesanos de arte sacro usando las nuevas tecnologías; explotar el turismo cultural y religioso; abriendo proyectos artísticos a la investigación; elaborando materiales didácticos para orientar al fiel sobre los valores de los bienes muebles pictóricos; el trabajo en conjunto con estancias gubernamentales, las universidades, la sociedad civil y la iglesia; identificar el circuito turístico para explotar la economía del lugar con beneficios socio-económicos también para la iglesia que custodia los bienes culturales.

Es necesaria la formación permanente en este campo de los Bienes Culturales de Origen Eclesiástico, tanto a la comunidad que los resguarda como a los custodios, es decir, los párrocos y las futuras generaciones que van heredar estos bienes culturales.

La correcta administración por parte de los custodios del tesoro artístico de la iglesia es preocupación también del ordinario Mons. Víctor Sánchez Espinoza, destacamos del documento conclusivo: “5º Sínodo Diocesano. Nueva etapa evangelizadora en la iglesia angelopolitana” editado por la arquidiócesis de Puebla en el año 2016, la importancia de la formación permanente en el art. 76 <<*Que la dimensión de arte sacro y cuidado de los bienes materiales retome su objetivo y optimice servicios. Procure un curso anual de arte sacro en las zonas pastorales dirigido a los encargados de templos, quienes, a su vez, se ocuparán de difundir lo recibido y ver que sea llevado a la práctica*>>. Y la necesidad de la creación de

inventarios y catálogos de todas las iglesias de la arquidiócesis citamos en art. 77 <<A tenor del c. 1283 párrafos 2 y 3, cúmplase la fiel elaboración de los inventarios y catálogos de todas las iglesias de la Diócesis que describan y valoren las cosas inmuebles, las muebles preciosas, las muebles que de cualquier manera pertenezcan a los bienes culturales y otros bienes. La dimensión de arte sacro ha de animar, acompañar y supervisar el modo de elaboración (...) una vez elaborados, consérvense en cada iglesia los originales y sean consignadas las copias fieles al archivo diocesano>>.

Los “Bienes Culturales de Origen Eclesiástico” son parte del Patrimonio cultural de la humanidad, por tanto, merecen cuidado, protección, sensibilidad y respeto; una mentalidad ecuménica para reconocer y valorar los signos de trascendencia del patrimonio cultural universal. Agradecemos a la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla “UPAPEP” el apoyo para alcanzar el objetivo de esta maestría de “Bienes Culturales de Origen Eclesiástico” a través de este trabajo de investigación, así como a los directivos y al cuerpo especializado de profesores, que por los procesos que nos guiaron durante este tiempo de maestría lograron cambiar nuestra mentalidad respecto a la custodia y administración correcta de los bienes culturales en custodia de la iglesia. Nuestra misión es seguir contagiando la alegría del encuentro escatológico con el Verbo Encarnado, a través de los Bienes Eclesiásticos, en la verdad y belleza que nos conduce a la santidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LIBROS

Alfeev, I. (2015). *Tempio, icona e música sacra*. La Chiesa Ortodossa 3. Bologna: EDB.

Alfeev, I. (2017). *L'icona. Arte, bellezza e misterio*. Bologna: EDB.

Argüelles A., L.M., (2020). *Gabriel Chávez de la Mora. Fraile + Arquitecto*. Guadalajara: Arquitónica.

Associazione Russia Cristiana san Vladimir Atelier d'Iconografia. (2004). *Piccolo dizionario dei simboli nell'iconografia bizantina*. Siracusa: Istina.

Associazione Russia Cristiana san Vladimir Atelier d'Iconografia, (2006). *Le correnti spirituali e lo spazio litúrgico nell'iconografia*. Siracusa: Istina.

Babic, G. (1980). *Icones*. Paris: Éditions Princesse.

Bagnasco, A. (2021). *Liturgia bellezza che salva. In occasione della terza edizione italiana del messale romano*. Teramo: Palumni.

Balthasar, H.U. (1979). *La verdad es sinfónica. Aspectos del pluralismo cristiano*. Madrid: Encuentro.

Bernardi, P. (2007). *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*. Genova: Bruno Mondadori.

Bettio, M. (2016). *Come si Dipinge un'icona. Manuale di doratura e pittura medievale*. Ravenna: Edizioni Moderna 2016.

Boespflug, F., y Fogliadini, E. (2018). *Volti del mistero. Il conflitto delle immagini tra oriente e occidente*. Bologna: Marietti.

Braschi, F. (2021). *I sacramenti. Segni evidente della fede e dell'amore gratuito di Dio*. Milano: San Paolo.

Busi, G. (2011). *La señal de Jonás. Teoría, interpretación y práctica de los iconos*. España: Ochoa Editorial.

- Busi, G., Raffa, G., y Caffarra, C. (2014). *Luce del tuo Volto. Icone: percorsi avanzanti fra teoría e pratica*. Ferrara: Dehoniana Libri.
- Cabasilas, N. (2017). *La vita in Cristo*. Torino: UTET.
- Coppini, L., y Cavazzuti, F., (2000). *Le icone di Cristo e la sindone. Un modelo per l'arte cristiana*. Milano: San Paolo.
- Evdokimov, P. (2015). *La Parola disegnata. L'arte divina dell'icona*. Bologna: EDB.
- Farrugia, E. (2007). *Diccionario Enciclopédico del Oriente cristiano*. Burgos: Monte Carmelo.
- Florensky P. (2012). *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Milano: Adelphi.
- Florenski, P. (2016). *El Iconostasio. Una teoría de la estética*. Salamanca: Sígueme.
- Fogliadini, E. (2011). *Il Volto di Cristo. Gli Acheropiti del Salvatore nella Tradizione dell'Oriente cristiano*. Milano: Jaca Book.
- Fogliadini, E. (2013). *L'immagine Negata. Il concilio di Hiera e la formalizzazione ecclesiale dell'iconoclasmo*. Milano: Jaca Book.
- Fortino, E., Pfeiffer, H., Muscato, F., Coda, P., y de Mira, C. (2016). *Teología Oriental. Aportaciones de teología ortodoxa*. Madrid: Ciudad Nueva.
- Galbiati, E. (2014). *Liturgia ed ecumenismo. Per un'esperienza autentica del camino verso l'unità*. Milano: La casa di Matriona.
- Gianazza, P.G. (2014). *Il linguaggio delle icone. L'universo delle immagini nelle Chiese orientali*. Bologna: EDB
- Giovanni, R., Renzi, L. Busi, y G., Zanette M. (2021). *Cieli aperti/Open skies*. Bologna: Pendragon.
- Grabar, A. (1984). *La iconoclastia Bizantina*. Madrid: Akal.
- Grabar, A. (2021). *Le origini dell'estetica medievale*. Milano: Jaca Book.
- Grabar, A. (2007). *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela.
- Grabar, A. (2008). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza Forma.
- Grillo, A. Valenziano, C. (2017). *L'uomo della liturgia*. Assisi: Cittadella Editrice.

- Hart, A. (2015). *Techniques of Icon Wall Painting*. Singapore: Gracewing.
- Kondakov, N. (2006). *Iconos*. Londres: Panamericana Editorial.
- Kordis, G. (2014). *El icono como comunión. Los ideales y los principios compositivos de la pintura de iconos*. Argentina: Paulinas
- Lamberto C., y Francesco, C. (2000). *Le icone di Cristo e la Sindone*. Milano: San Paolo.
- Latre, M. (1847). *Sumario de la historia del Concilio de Trento*. Barcelona: Imprenta de D. Ramon Martin Indar.
- Lossky, V. (2009). *Teología mística de la iglesia de oriente*. Barcelona: Herder.
- Mathews, T. (2016). *Alle origini delle Icone*. Milano: Jaca Book.
- Mirri, L.M. (2009). *Mistagogia dell'icona. Lineamenti teologici, liturgici e spirituali*. Verucchio: Pazzini.
- Nin, M. (2008). *Las liturgias Orientales*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- Passarelli, G. (2013). *Non solo colore. Icone e feste della Tradizione Bizantina*. Castrovillari: Nova Millennium Romae.
- Parravicini, G., y Salina, I. (2006). *Icona. Immagine di fede e arte*. Milano: San Paolo.
- Parravicini, G. (2012). *Icono en Iconografía y arte cristiano*. Diccionarios san Pablo. Madrid: san Pablo.
- Plazola, G. (2010). *Arquitecto Fray Gabriel Chávez de la Mora*. México: Plazola Editores.
- Popova, O., Smirnova, E., y Cortesi, P. (2011). *Le icone Bizantine dal VI al XV secolo. En, Le icone, la storia della pittura*. Italia: EurocromLibri
- Quasten, J. (2001). *Patrología II La edad de oro de la literatura patrística griega*. Madrid: BAC.
- Quenot, M. (1990). *El icono*. España: Desclée De Brouwer.
- Ratzinger, J. (2001). *El Espíritu de la Liturgia. Una introducción*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rupnik, M. (2014). *Decir el hombre. Persona, cultura de la Pascua* (p. XIX). Madrid: Universidad Francisco de Vitoria BAC.
- Russia Cristiana. (2008) *Liturgia Bizantino-Slava*. Italia: La casa di Matriona.

- Scalfi, R (2020) *Cristo in mezzo a noi. Omelie e catechesi*. Seriate: La casa di matrona.
- Schneider, B. (1998). Hipóstasis. *Diccionario exegético del Nuevo Testamento Vol. II*. Salamanca: Sígueme.
- Schonborn, C. (1999). *El icono de Cristo. Una introducción teológica*. Madrid: Encuentro.
- Schonborn, C. (2006). *Dios ha enviado a su Hijo. Cristología*. España: EDICEP C.B.
- Sendler, E. (2001). *L'icona immagine, estetica e tecnica*. Milano: San Paolo.
- Sophrony, A. (2002). *Ver a Dios como él es*. Salamanca: Sígueme.
- Spidlik, T. (2007). Deificación. *Diccionario Enciclopédico del Oriente Cristiano* (pp. 194). Burgos: Monte Carmelo.
- Spidlik, T., y Rupnik, M. (2013). *El conocimiento integral. La vía del símbolo*. Madrid: BAC.
- Trubeckoj, E. (1977). *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona Russa*. Milano: La casa di Matrona.
- Uspenski, L., y Losskij, V. (2007). *Il senso delle icone*. Milano: Jaca Book us.
- Uspenski, L. (2013). *Teología del Icono*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Vaccarella, A. (2004). *Impariamo a Dipingere un 'icona*. Milano: Paoline.
- Velmans, T. (2003). *El mundo del Icono. Desde los orígenes hasta la caída de Bizancio*. Madrid: san Pablo.
- Velmans, T., (2021). *Icone. Il grande viaggio*. Milano: Jaca Book.

- ARTICULOS

Aleteia. (2021). Sínodo. El papa reza: Líbranos de convertirnos en una iglesia de museo. Recuperado de <https://es.aleteia.org/2021/10/09/sinodo-el-papa-reza-libranos-de-convertirnos-en-una-iglesia-de-museo/>

Aleteia. (2021). *Todos tenemos fecha de caducidad, ¿podemos vivir para trascender?* Recuperado de <https://es.aleteia.org/2021/07/21/todos-tenemos-fecha-de-caducidad-podemos-vivir-para-trascender/>

De la Torre, M. (2022). El Papa a los artistas: cultiven la belleza porque ella lleva a Dios. Recuperado de <https://www.aciprensa.com/noticias/el-papa-a-los-artistas-cultiven-la-belleza-porque-esta-lleva-a-dios-50711>

Desde la fe. (2022). ¿Por qué es importante el arte para la iglesia? Esto dice el papa fránico Francisco (21 de febrero de 2022) Recuperado de <https://desdelafe.mx/noticias/la-voz-del-papa/por-que-es-importante-el-arte-para-la-iglesia-esto-dice-el-papa-francisco/>

El universal (2016). Texto íntegro. Discurso del papa Francisco en Palacio Nacional. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/sociedad/2016/02/13/texto-integro-discurso-del-papa-francisco-en-palacio-nacional>

Episcopal Conferencia, (2015). Encuentro de vida Consagrada, el arte en la vida de fe. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=zUsjO\\_FeseU](https://www.youtube.com/watch?v=zUsjO_FeseU)

Rupnik, M. (2017). Incontro Oriente e Occidente nell' iconografia russa. Palazzo Brachi. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Vw9Nouesjt0&t=1118s>

Yoder, K. (2021). ¿Qué papel tiene la Eucaristía en la iglesia ortodoxa oriental? En Aciprensa. Recuperado de: <https://www.aciprensa.com/noticias/que-papel-tiene-la-eucaristia-en-la-iglesia-ortodoxa-oriental-75156>

- DOCUMENTOS DE LA IGLESIA CATOLICA

Juan Pablo II. (1987). Carta apostólica. Duodecimun Saeculum.

Juan Pablo II. (1999). Carta del santo padre Juan Pablo II a los artistas.

Constitución *Sacrosanctum Concilium*.

Decreto *Ad Gentes*

Valenziano, C. (2004). *Atti del Concilio Niceno secondo ecuménico settimo, Tomo II*. Città del Vaticano: Librería Editrice Vaticana.

- BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

ACI Prensa. (2018). El papa recuerda a los artistas su responsabilidad de trabajar por el bien común (24 de febrero de 2018). Recuperado de: <https://www.aciprensa.com/noticias/el-papa-recuerda-a-los-artistas-su-responsabilidad-de-trabajar-por-el-bien-comun-47974>

ACI Prensa (2021). Más de Treinta iglesias destruidas por Isis es la situación que el papa encontrará en Irak. Recuperado de: <https://www.aciprensa.com/noticias/mas-de-30-iglesias-destruidas-por-isis-es-la-situacion-que-el-papa-encontrara-en-irak-40453>

ACI Prensa (2022). Destruyen imágenes y gruta dedicada a la Virgen de Fátima. Recuperado de: <https://www.aciprensa.com/noticias/destruyen-imagenes-y-gruta-dedicada-a-la-virgen-de-fatima-21052>

ACI Prensa (2022). Nuevo atentado: Ya son 11 las iglesias católicas quemadas en el sur de Chile. Recuperado de: <https://www.aciprensa.com/noticias/ya-son-11-las-iglesias-catolicas-quemadas-en-el-sur-de-chile-96954>

ACI Prensa (2022). Anuncian Misa y Rosario de desagravio por cartel blasfemo contra la Virgen en España. Recuperado de: <https://www.aciprensa.com/noticias/anuncian-misa-y-rosario-de-desagravio-por-cartel-blasfemo-contra-la-virgen-en-espana-80143>

ACI Prensa (2022). Arzobispo católico ucraniano acusa a Rusia de “genocidio” en la ciudad sitiada de Mariupol. Recuperado de <https://www.aciprensa.com/noticias/arzobispo-catolico-ucraniano-acusa-a-rusia-de-genocidio-en-la-ciudad-sitiada-de-mariupol-45908>

ACI Prensa (2020). Violentas feministas atacaron iglesias en diversas ciudades de México. Recuperado de: <https://www.aciprensa.com/noticias/violentas-feministas-atacaron-iglesias-en-diversas-ciudades-de-mexico-43444>

ACI Prensa (2021). Profanan iglesia y destrozan imágenes del Sagrado Corazón y María Auxiliadora en México. Recuperado de: <https://www.aciprensa.com/noticias/profanan-iglesia-y-destrozan-imagenes-del-sagrado-corazon-y-maria-auxiliadora-en-mexico-10145>

Dieguez, M. (2013). *La “Gaudium et Spes” como hoja de ruta para la Gestión Cultural*. España: Razones para la esperanza: Congresos católicos y vida pública.

Lupi, T. (2017) *Papa Francesco LA MIA IDEA DI ARTE. Il documentario sul primo scritto da un pontefice sull'arte*: Mondadori-Musei Vaticani.

Morales, M. (2017). *El icono, como apertura a la visión del Reino: Visión escatológica del arte sacro oriental*. Tesis Licenciatura. Instituto Palafoxiano de Estudios Superiores.

Nin, M. (s, f). *Iconoclasmo e Iconografía litúrgica*. Dispensa del curso impartido en el Pontificio Instituto Litúrgico de San Anselmo. Roma.

Papa Francisco. (2016). *La iglesia, oasis de belleza y acogida*. Recuperado de [http://www.archivioradiovaticana.va/STORICO/2016/12/06/%E2%80%99CLA\\_IGLESIA,\\_OASIS\\_DE\\_BELLEZA\\_Y\\_ACOGIDA%E2%80%99D,\\_EL\\_PAPA\\_A\\_LAS\\_ACADEMIAS/ES-1277290](http://www.archivioradiovaticana.va/STORICO/2016/12/06/%E2%80%99CLA_IGLESIA,_OASIS_DE_BELLEZA_Y_ACOGIDA%E2%80%99D,_EL_PAPA_A_LAS_ACADEMIAS/ES-1277290)

Pastorale Universitaria (2016). *Risplenda la luce del Tuo Volto. Icone e Iconografi nella Chiesa Cattolica di Rito Latino*. Incontro Nazionale degli amici dell'icona, in occasione dei dieci anni della fondazione dell'associazione privata de fedeli In Novitate Radix, Roma Italia.

Pastoral Litúrgica, Dimensión de Bienes Eclesiásticos y Arte sacro DIBEAS (2017). *Inmuebles eclesiásticos, orientación pastoral para proyectar, conservar, adecuar iglesias y conjuntos eclesiásticos*: CEM.

Rossi, C. (2017). *Papa Francesco. La mia idea di arte. Il documentario sul primo libro scritto da un Pontefice sull'arte*. Italia. Musei Vaticani Mondadori

Ruiz, B. (2021). Obispo ortodoxo ruso ofrece preciosa catequesis sobre la Eucaristía en Aciprensa. Recuperado de: <https://www.aciprensa.com/noticias/obispo-ortodoxo-ruso-ofrece-preciosa-catequesis-sobre-la-eucaristia-38555>

Rupnink, M. (2015). Encuentro de vida Consagrada, el arte en la vida de fe. Episcopal Conferencia. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=zUsjO\\_FeseU](https://www.youtube.com/watch?v=zUsjO_FeseU)

Russia Cristiana. (2020) Icona arte dell'ecumene cristiana. Lezione introduttiva del "Viaggio nell'icona". Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=pnaVTAU\\_1L8](https://www.youtube.com/watch?v=pnaVTAU_1L8)

Scuola Iconografica di Seriate. (2019). L'iconografo Pavel. In memoria. Gverston-Seriate  
Recuperado de <http://scuolaseriate.eu/una-pubblicazione-in-memoria-del-maestro-pavel/>

