

ALBERT MOYA RUIZ*

PRESENCIA Y TRANSFIGURACIÓN EN LA IMAGEN DE CULTO ORIENTAL**

Fecha de recepción: 27 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación y versión final: 4 de marzo de 2019

RESUMEN: *Presencia y transfiguración* constituyen en el oriente cristiano dos conceptos clave de la teología del icono a partir de los cuales pueden establecerse las distintas funciones que Oriente atribuye a la imagen de culto cristiana. Vinculadas a la teológica dogmática y enmarcadas en el misterio de la Encarnación de Cristo, estas dos nociones condensan tanto las enseñanzas y exigencias de la tradición teológica de los Padres de la Iglesia, basadas esencialmente en la lógica de la deificación, como la fundamentación ontológica de la imagen de culto asentada en la *anámnesis* y el testimonio presencionalizante del prototipo en la imagen.

PALABRAS CLAVE: icono; presencia; transfiguración; belleza; arte; símbolo.

Presence and Transfiguration in the Christian East Worship Image

ABSTRACT: *Presence and transfiguration* constitute two key concepts of the icon's theology in Christian East. The different functions that Orient attributes to Christian worship image can be established from these two concepts. Both notions are linked to Dogmatic Theology and are framed in the mystery of the Incarnation of Christ. They condense at the same time the teachings and demands of the theological tradition of the Church Fathers, which is based on the logic of deification and also on the ontological foundation of the cult image. This statement is established on the anamnesis and the presence of the prototype in the image.

KEYWORDS: icon; presence; transfiguration; beauty; art; symbol.

* Universitat Internacional de Catalunya: amoya@uic.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6486-819X>

** Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación consolidado *Sarx. Antropología de la corporalidad* (2017 SGR 317).

1. INTRODUCCIÓN: LA IMAGEN ICÓNICA COMO «LOCUS THEOLOGICUS»

Mucho se ha comentado ya a nivel artístico sobre la imagen de culto cristiana, y en particular sobre el icono oriental. Sin embargo, reducir el arte del icono a una mera cuestión estética supone no hacer justicia a su verdadera naturaleza que, siempre, y en todo caso, debe entenderse previamente como una manifestación religiosa típica del cristianismo¹. Reducir el icono a simple objeto artístico supone, pues, vaciarlo de su función primera que antes que artística es teológica y dogmática².

A diferencia de la obra de arte profana, la imagen de culto no vive en función de sí misma ni se encuentra supeditada a su propia perfección formal. De ser así, quedaría reducida a alegoría y perdería su condición simbólica, es decir, su capacidad de remitir a algo cuya realidad se encuentra más allá de sí misma. Sometida a esta corrupción de su naturaleza más íntima, la imagen de culto dejaría de remitir a lo Absoluto, quedando sujeta a los intereses de poder y dominio propios de la voluntad humana. Por este motivo, entiende la Iglesia oriental que un exceso de perfección en los atributos formales de la imagen de culto puede suponer una desviación de su finalidad última, que apunta ante todo a su capacidad de manifestarse como lugar epifánico de presencia de lo divino y a una contemplación que termina con los ojos cerrados y el silencio de la oración³.

¹ Aseguraba el Patriarca Kiril en una entrevista concedida al programa radiofónico «El icono» de la Radio VGTRK de Moscú (2004) que el icono no debe ser considerado patrimonio exclusivo de Rusia, sino de la Iglesia universal, dando a entender así que esta manifestación artístico-teológica supera las barreras de las diferentes confesiones cristianas, hecho que permitiría situarlo como lugar de encuentro ecuménico.

² Indicaba Juan Pablo II en su *Carta a los Artistas* que la fe siempre es el estímulo necesario del arte sacro, entendiendo que este último debe aspirar a expresar la esperanza de la Iglesia. El auténtico arte cristiano sería aquel que a través de la percepción sensible «permite intuir que el Señor está presente en su Iglesia», y que procura «hablar la lengua de la Encarnación». Juan Pablo II, *Carta a los artistas* (4 de abril de 1999) §8. A su vez, Benedicto XVI señalaba que la imagen de culto «pertenece simplemente a la fe cristiana, a la fe en Dios que se hizo carne y se hizo visible». Benedicto XVI, *Catequesis sobre san Juan Damasceno*. Audiencia general (6 de mayo de 2009).

³ En este sentido se entienden las palabras de Evdokimov: «el icono se afirma como independiente tanto respecto al artista como al espectador; más que suscitar la emoción, atrae lo trascendente, de cuya presencia da testimonio. El artista se oculta tras la Tradición, que es la que habla. La obra se convierte en una manifestación de Dios, ante

Como vemos, el icono debe concebirse principalmente como «lugar teológico» (*locus theologicus*). Sobre él se asienta una teología del icono que fomenta el encuentro espiritual con lo divino y que revela a través de formas visuales los dogmas de la fe. Es precisamente esta determinación propia la que le permite reafirmar su condición presencializante y transfiguradora, elementos que serán objeto de nuestra consideración aquí. Sin embargo, para poder pensar con amplitud estos términos tendremos que aclarar antes algunas características significativas del *topos* teológico del icono.

Cabría señalar, en primer lugar, que la imagen de culto cristiana unifica el mundo de lo visible con el de lo invisible, evitando trazar una separación nítida entre ambos. Su propia estructura canónica y dogmática constata esta continuidad necesaria que lo sitúa como frontera entre lo finito y lo infinito. Por su constitución simbólica, el icono es foco de experiencias limítrofes que hacen oscilar al espectador entre el rapto (éxtasis) y la ausencia, la herida y el consuelo. Atributos, por otro lado, propios de la belleza transcendental y de la auténtica obra de arte sacro.

Y, sin embargo, el cristianismo entiende que esta unión de lo finito y lo infinito que impulsa la vivencia al límite del icono no sería posible de no haberse producido el descenso de Dios y el anuncio de su mensaje salvífico a los hombres. El misterio de la Encarnación, como fundamento teológico del icono, responde a este doble movimiento de descenso y ascenso que recoge de forma concisa la celebrada máxima patrística «Dios se hace hombre para que el hombre se haga Dios»⁴. En ella se insta al ser humano a alzar la mirada y a elevarse hacia lo invisible mediante el camino de la purificación espiritual. Es más, si la doctrina cristiana asume que lo infinito solo puede ser alcanzado a través de lo finito, se evidencia que los medios humanos bendecidos por la Iglesia (tal como sucede con el icono oriental) pueden constituir lugares epifánicos que señalan al creyente el ascenso a lo divino.

De este modo, el icono traslada al espectador la necesidad de iniciar el camino hacia la deificación y le exige un esfuerzo semejante al que realiza el iconógrafo para hacer emerger las figuras en medio de un mar luminoso de irradiación áurea. En sus limitadas posibilidades, el icono

la que uno ha de postrarse en adoración y plegaria». Pável Evdokimov, “La connaissance de Dieu dans la tradition iconographique”, *Unité Chrétienne* 46-47 (1977): 60.

⁴ La encontramos entre otros, por ejemplo, en San Atanasio de Alejandría, *De Incarnatione Verbi*, 54, 3.

eleva el espíritu desde la materia sensible (la tabla de madera) hasta la visión espiritual, que encuentra su realización plena en la mirada purificada del santo.

Como reflejo de esta *theosis* del hombre, el icono se convierte en «testimonio visible tanto del abajamiento de Dios hacia el hombre como del impulso del hombre hacia Dios»⁵. Se presenta, así, como una manifestación concreta del designio divino de salvación que pasa necesariamente por esta ascendente deificación del hombre⁶. La teología de la imagen contribuiría entonces, de forma catequética y vivencial, a que el creyente recorra el camino que va de la imagen de Dios que posee en su interior hasta su más lograda semejanza con Cristo.

Por otro lado, el icono merece también una consideración como lugar de expresión plástica de la verdad revelada, hecho que lo une naturalmente a su fundamentación teológica y sacramental. El contenido del icono revela una verdad objetiva que, lejos de apelar a la subjetividad del artista, transcribe con rectitud y fidelidad las enseñanzas de la Iglesia. Su rigurosa adaptación a los cánones y dogmas eclesiales, tanto en lo que respecta a la técnica iconográfica como a la representación de sus contenidos, garantizan el perfecto acorde entre su estructura formal y su contenido dogmático⁷ y aseguran así la conformidad con la verdad revelada. De aquí que el icono constituya para la Iglesia oriental el arte de culto por excelencia. Su exactitud y corrección dogmática lo convierten en la única forma de expresión visual capaz de hermanarse plenamente con la Palabra y formar parte del culto litúrgico. Frente a él, y frente a su presencia de la verdad, el creyente tiene la sensación de encontrarse ante una parcela de lo divino que acrecienta su conciencia creatural.

⁵ Leónida Uspenski, *Teología del icono* (Salamanca: Sígueme, 2013), 199.

⁶ De forma muy sugerente von Balthasar establece paralelismos entre la tarea del artista y la del confesor. Ambos tendrán la misión de ascender desde las tinieblas del pecado hasta un nuevo mundo de gracia y luz. La creatividad artística es capaz de convertirse en promesa de salvación si en el artista existe una verdadera conciencia de estar atendiendo a una misión carismática. Cf. Hans Urs von Balthasar, «Arte cristiano y predicación» en *Mysterium Salutis*, dir. Johannes Feiner y Magnus Lohrer (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1969), 1:774-792.

⁷ Señala Casas Otero que «cuando la creatividad artística se pone al servicio de la alabanza a la suma Belleza, la inspiración personal debe conjugarse con las exigencias de la Iglesia en la transmisión de aquella fe que la comunidad profesa. Se trata nada menos que de representar el misterio de la salvación; el ideal por el que el creyente compromete su vida». Jesús Casas Otero, *Estética y culto iconográfico*, (Madrid: BAC, 2003), 248.

Finalmente, no podemos dejar de señalar la importancia del valor cultural del icono al que la Iglesia ortodoxa reconoce como objeto que vive en y para su integración litúrgica. En efecto, la condición de lugar teológico que atribuimos al icono incluye, sin duda, su capacidad sacramental teniendo en cuenta que en la eucaristía oriental se produce un acercamiento del icono a la Escritura. Palabra e imagen se unen en comunión salvífica. De esta forma, la Iglesia de Oriente, manteniendo el testimonio de la tradición patrística, ha procurado preservar (no sin dificultades) el valor litúrgico de la imagen de culto frente a una laicización moderna del arte del icono que degrada y destruye su propio estatuto ontológico.

En todo caso, la condición de lugar de encuentro teológico que pertenece a la naturaleza teológica del icono debe servirnos de marco base para evidenciar cómo los conceptos de *presencia* y *transfiguración* conforman núcleos de comprensión imprescindibles para determinar la esencia de la imagen de culto oriental. Ambas nociones nos permitirán agrupar y subsumir la mayor parte de características, funciones y significados atribuibles a la imagen de culto oriental. Veamos ahora, con más detalle, de qué modo se concretan estas determinaciones.

2. MODOS DE PRESENCIALIZACIÓN DEL ICONO

2.1. SIMBOLISMO DEL ICONO

Es bien sabido que la teología cristiana concibe la figura de Cristo como «imagen del Padre», entendiendo que entre ambos existe una identidad esencial, es decir, una misma naturaleza idéntica. El estatuto de la imagen icónica, aun conservando una fundamentación ontológica, no mantiene este tipo de identidad. El icono de Cristo no es Cristo mismo, puesto que en caso de serlo supondría circunscribir la naturaleza divina a la materia sensible, tal como sucede en el ídolo o el fetiche. A lo divino no le corresponde, en ningún caso, una imagen que pueda erigirse como su propia medida, sino más bien todo lo contrario. Es preciso que la imagen responda a su propia desmesura, es decir, a su incapacidad de «compreensión» de lo divino. Esto nos lleva a constatar, como ya habíamos anunciado *supra*, que el icono no puede quedar reducido a la mera condición de objeto artístico, ni establecerse como fin en sí mismo, puesto que tal pretensión lo dejaría supeditado a posicionamientos

esteticistas. El icono debe mantener siempre una relación vinculante con el prototipo del que, en último término, depende. Se trata de un modo peculiar de relación que encuentra en el concepto de «presencia» tanto la justificación más profunda de una teología de la imagen, como el principal foco de divergencia entre las distintas confesiones cristianas⁸.

Ciertamente, y como es también conocido, el catolicismo y la ortodoxia oriental no comparten la misma concepción teológica de la imagen de culto, hecho que condiciona el papel del icono en la praxis religiosa. Mientras que Oriente hace suyas las conclusiones del IV Concilio de Constantinopla (869-870 d. C.), que considera que «lo que el evangelio nos dice a través de la palabra, el icono nos lo anuncia y nos lo hace presente»⁹, en Occidente la imagen se reivindica ante todo por su eficacia anamnética y catequética, trasladando su condición ontológica al ámbito psicológico del recuerdo testimonial. La imagen en el catolicismo no mantiene, pues, ese valor teofánico que Oriente le concede como

⁸ Más allá de la controversia iconoclasta de los siglos VIII y IX (726-843) la noción de «presencia» remite a la pregunta por la posible presencialización de lo divino a través de la imagen de culto. De su respuesta depende la teología de la imagen, que parece determinarse, por un lado, por el grado de «presencialidad» de lo divino en la imagen (y aquí entramos en el amplio espectro de posibilidades existentes entre iconoclastia e idolatría), y por otro lado, a partir de la función o funciones que la Iglesia considere atribuibles a la imagen dentro de la doctrina cristiana (catequética, didáctica, litúrgica, salvífica, anamnética, etc.). De ambas consideraciones depende el papel que cumple la imagen de culto en las principales confesiones cristianas con sus propias divergencias y semejanzas, tal como las encontramos en el catolicismo, la ortodoxia o el protestantismo.

⁹ Así lo han constatado innumerables teólogos a lo largo de la historia del cristianismo. San Gregorio Magno advertía, por ejemplo, que «los iconos son para los iletrados lo que la sagrada escritura para los letrados». Cf. San Gregorio Magno, *Epístola a Serenus, obispo de Marsella*. San Juan Damasceno, por su parte, admitía que «lo que es la Biblia para las personas instruidas, lo es el icono para los analfabetos, y lo que es la palabra para el oído, lo es el icono para la vista». Cf. San Juan Damasceno, *De imaginibus oratio* I, 17. También san Juan Pablo II al comentar esta relación no dudaba en señalar que «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». Cf. San Juan Pablo II, *Duodecimum saeculum*. Igualmente, el célebre teólogo ortodoxo Olivier Clément sostenía que «la palabra litúrgica y la imagen litúrgica forman un todo inseparable [...] el icono corresponde a la Escritura no como una ilustración, sino de la misma manera que les corresponde a los textos litúrgicos». Cf. O. Clément, «À propos d'une théologie de l'icône», *Contacts* 32 (1960). Disponible en: http://www.myriobiblos.gr/texts/french/contacts_clement_theologie.html (consulta: 09.01.2019).

presencia sacramental¹⁰. El patriarca Dimitrios I señala de forma concisa la relación de participación y semejanza que se da entre icono y prototipo y que se manifiesta como presencia y lugar teológico:

«El icono de Cristo testimonia una presencia, su misma presencia, que permite llegar a una comunión de participación, a una comunión de oración y de resurrección, a una comunión espiritual, a un encuentro místico con el Señor pintado en imagen. Ciertamente el icono del Señor no es Cristo mismo, como en la Eucaristía el pan es su Cuerpo y el vino su Sangre. En el icono tenemos la presencia de su hipóstasis, que no cambia ni modifica en nada la materia o los colores o el pincel o los dibujos exteriores y las formas a las que corresponden los dibujos»¹¹.

Por su parte, el padre Boulgakov señala que para la Iglesia ortodoxa el icono constituye un lugar de presencialización de la gracia, una epifanía de Cristo o de los santos que representados en su transfiguración viven inmersos en la luz del Tabor, en la gloria celeste del Padre¹². Su capacidad presencializante convierte al icono en un objeto de especial veneración ya que atesora la oración de los fieles y se reivindica como portador de la presencia divina. Por tanto, el icono no refleja únicamente y a modo ilustrativo la gloria divina, sino que acumula también la energía vivificante del Espíritu. Y si bien no en todos los iconos se hace evidente esta presencia, sí se considera muy notoria en aquellas imágenes que acumulan la plegaria de la Iglesia y que han sido objeto de una enorme veneración a lo largo del tiempo. En estos iconos «milagrosos» la gracia divina se densifica en la materia que, a su vez, es capaz de transmitir esta presencia vivificante del prototipo a la imagen.

Desde el catolicismo, san Juan Pablo II, en un afectuoso gesto de aproximación a la sensibilidad ortodoxa, indicaba que en cierto sentido el icono es un sacramento, ya que «de forma análoga a lo que sucede en

¹⁰ Evdokimov lo describe de forma muy precisa al sostener que «el icono no tiene realidad propia; en sí mismo sólo es una lámina de madera; y es precisamente porque extrae todo su valor teofánico de su participación en el “totalmente otro” por medio de la semejanza, por lo que no puede encerrar nada en sí mismo, pero se convierte en un esquema de resplandor: [...] El icono traduce la presencia energética que no está localizada ni encerrada, sino que resplandece alrededor de su punto de condensación». Pável Evdokimov, *El arte del icono* (Madrid: Publicaciones Claretianas, 1990), 183.

¹¹ AA.VV., *Los iconos. Historia, teología, espiritualidad*, Cuadernos Phase 126 (Barcelona: CPL, 2002), 13.

¹² Cf. Serguei Boulgakov, *L'Orthodoxie* (Lausanne: L'Age d'homme, 1980).

los sacramentos, hace presente el misterio de la Encarnación en uno u otro de sus aspectos»¹³. Este carácter «análogo» que subrayaba el Santo Padre señala el doble movimiento que se cumple en la relación entre icono y prototipo y que bascula, por su carácter simbólico, entre aquellos elementos que potencian la semejanza y participación con el modelo original¹⁴, y aquellos otros que evidencian su enorme desemejanza¹⁵. En todo caso, la semejanza entre ambos justifica la legitimidad del culto y

¹³ San Juan Pablo II, *Carta a los artistas* (4 de abril de 1999), §8. No hay duda de que la Iglesia Católica ha preferido acentuar la visión pedagógico-catequética de la imagen de culto para evitar los peligros de un «exceso de presencialización» que podría conducir a importantes errores dogmáticos y a actitudes más propias de la idolatría y «adoración» (que no veneración) de la imagen.

¹⁴ Más allá de las semejanzas evidentes propias de la representación visual, pensemos, por ejemplo, en el peso que poseen en el contexto bíblico el nombre y la designación particular de las personas y las cosas (cf. Gn 2,20; Ecl 6,10; Sal 146,4). En el icono oriental el nombre constituye uno de los lugares de presencia del prototipo y es entendido como puente que une a la imagen con el original. De aquí que el nombre que designa al icono y las inscripciones que incorpora sean requisitos imprescindibles para su sacralización e inserción en el ámbito del culto. En esta línea, subraya Evdokimov que en el rito de santificación el uso de las palabras «“Esta imagen es el icono de Cristo” y “este icono está santificado por el poder del Espíritu Santo”, significan que la “semejanza” afirmada sacramentalmente confiere al icono el carisma de la presencia inherente al Nombre», Evdokimov, 201. Por otro lado, es también muy significativo subrayar la relación de semejanza existente entre la «forma sensible» y la primera causa formal, hecho que señalan ya con frecuencia los Padres griegos y que remite directamente a la belleza verdadera y su esencia luminosa. De este modo, y siguiendo las intuiciones de Coomaraswamy, comenta Alfredo Sáenz que «si algo es hermoso en su género, no lo es por causa de su color o figura, sino ante todo por su participación (*metéxis*) en el paradigma formal, que mantiene cierta presencia (*parousía*) en lo re-presentado y con el que de algún modo está en comunión (*koinonía*)», Alfredo Sáenz, *El icono, esplendor de lo sagrado* (Buenos Aires: Gladius, 2004), 118.

¹⁵ Esta desemejanza se evidencia ante todo en la distinta naturaleza sustancial que poseen la imagen y el prototipo. Ante este, la imagen se enfrenta siempre a una distancia abisal que implica en todos los casos una «reserva de presencia». La propia desmesura de lo divino hace que nos sea imposible concebir el alcance de la presencia que logramos intuir a través del icono. Marion advierte muy acertadamente que «aunque presentado por el icono, lo invisible permanece siempre invisible. Pero no permanece invisible porque quede omitido por la mención (no-mentable), sino porque se trata de hacer visible ese invisible como tal –lo inencarable– [...]. El icono no muestra nada, ni siquiera bajo el modo de la *Einbildung* productora [...] convoca la mirada para que se sobrepase, sin paralizarse jamás en un visible [...]. En este sentido, el icono no se hace visible más que suscitando una mirada infinita», Jean-Luc Marion, *Dios sin el ser* (Castellón: Ellago, 2010), 38.

la vivificación espiritual, mientras la semejanza mantiene al icono en la distancia que impone la naturaleza inefable de lo «totalmente otro». En otras palabras, en tanto que medio vivificante de la presencia divina, el icono nos invita a aproximarnos a lo sagrado, pero al mismo tiempo nos señala su propia distancia, insondable e inalcanzable. De este modo la imagen de culto «sin ese referente (sin la compleja presencia/ausencia de lo sagrado), no puede desplegar su vocación y su designio: el de bañar con una aureola de resplandor aquello en lo cual interviene»¹⁶.

Por otro lado, el carácter simbólico del icono afecta también a la verdad ontológica de lo representado, es decir, a su carácter real y por tanto verdadero. Florenski resumía esquemáticamente esta idea al subrayar que «la imagen no debe ser del todo ajena a la verdad, pues de otro modo no sería imagen; pero por otro lado no puede ser idéntica a la verdad, pues si no, sería propiamente la verdad»¹⁷. En efecto, los límites de la imagen responden tanto a sus posibilidades simbólicas, como a sus propias limitaciones a la hora de plasmar la verdad del original al que alude. Y, aun así, el arte del icono se presenta como «desvelamiento» y «revelación» ya que, sin violentar la realidad, desvela la auténtica vocación de los seres de la creación. El arte verdadero, tal como concibe la Iglesia al icono, enfrenta cara a cara al ser humano con la Realidad fundante y el Misterio original, y se convierte así en puerta de acceso a la profundidad mística de lo real. Por este motivo, la Iglesia sostiene que el icono antes que bello es verdadero. Reducir su modo de ser a simple objeto de contemplación sensible equivale a desposeerlo de su función primera y esencial que es teológica, cultural y, ante todo, verdadera.

En cualquier caso, podemos decir que la naturaleza simbólica y epifánica del icono le permite revelar un contenido que irradia en y a través de la materia translúcida. Pero, además, las enseñanzas de los Padres y de la tradición teológica oriental constatan ya la existencia de un vínculo inescindible entre símbolo religioso y presencia. Por esta razón, remarcaba Herwegen la importancia de que los símbolos sean aquello que significan, tarea nada fácil de satisfacer en el mundo contemporáneo. Según él, solo aquellos símbolos primarios, a los que llamaba «símbolos

¹⁶ Eugenio Trías, *Pensar la religión* (Barcelona: Destino, 1997), 118.

¹⁷ Pável Florenski, *El iconostasio* (Salamanca: Sígueme, 2016), 159.

objetivos»¹⁸, colocan «la realidad invisible, imperceptible y sobrenatural en la existencia real, visible y palpable de este mundo». Y solo en estos casos nos encontramos ante formas de «presencialización de lo divino en el mundo natural y terreno»¹⁹.

2.2. PRESENCIA PERSONAL Y SACRAMENTAL

Decíamos *supra* que, más allá de su condición simbólica, el icono debe ser entendido en Oriente como lugar teológico y presencia sacramental. Apuntábamos también que la imagen de culto se halla hermanada con los sacramentos y con las Escrituras en la medida en que sirve a un mismo propósito que la Palabra y se consolida como realización efectiva de la gracia divina. Sin embargo, necesitamos ahora profundizar un poco más en esta condición personal y sacramental del icono. Para ello partiremos de una consideración que Evdokimov formulaba con estas palabras: «para Oriente el icono es uno de los sacramentales, más en concreto el de la presencia personal»²⁰.

El término «sacramental» debe entenderse aquí como signo sagrado que atestigua la presencia de la gracia en distintas situaciones mundanas (tal como sucede, por ejemplo, en las consagraciones, el agua bendita, etc.), mientras que la «presencia personal» remitiría a la capacidad del icono de hacer presente la hipóstasis del prototipo, que en ningún caso puede equipararse a su naturaleza sustancial. Tal como señalaba san Teodoro Estudita, el sustrato último al que apela el icono a través de la representación es la persona, la hipóstasis personal, que ayudada por la inscripción del nombre garantiza la comunión plena entre imagen y

¹⁸ Es importante tener en cuenta aquí que la «objetividad» simbólica referida por Herwegen (Ildefons Herwegen, *Iglesia, arte, misterio* [Madrid: Guadarrama, 1960], 75) asume la consideración hecha ya por Guardini de que la imagen de culto, a diferencia de la imagen de devoción, posee una autoridad propia que proviene del hecho de ser expresión plástica de la verdad objetiva y del dogma eclesial. La Iglesia cristiana entiende que el nexo existente entre la imagen icónica y la realidad no es en ningún caso una realidad subjetiva, sino independiente del artista y del espectador, obedeciendo así a la naturaleza y esencia misma de las cosas creadas (el obrar objetivo de Dios). Por ello en Oriente el icono se encuentra sometido a normas formales y cánones iconográficos que evitan las deformaciones subjetivas y garantizan la veracidad de la imagen divina, es decir, su unidad doctrinal y dogmática.

¹⁹ Herwegen, 75.

²⁰ Evdokimov, 182.

prototipo. Ahora bien, por su misma condición de «imagen», el icono posee una naturaleza distinta a la de su modelo, hecho que constata la imposibilidad de considerarlo «sacramento». Esta aclaración se repite una y otra vez entre los teólogos cristianos de las distintas épocas: el icono de Cristo no «es» Cristo, contrariamente a lo que sucede con el pan y el vino eucarísticos y por tanto no es presencia sustancial sino presencia hipostática, participación relacional con el prototipo, que en último término nos dirige a la comunión orante y a la contemplación escatológica²¹.

2.3. PRESENCIA ANAMNÉTICA

Además de presencia personal y sacramental, el icono es también «presencia anamnética», recuerdo y memorial²². Esta determinación suele atribuírsele habitualmente en un doble sentido: por un lado, atendiendo a su función catequética y pedagógica, hecho que lo convierte en testigo y modelo de santidad (*mímesis*) y, por otro lado, considerando su función escatológica y su capacidad testimonial para recordarnos la gloria futura del Octavo Día. En todo caso, hay que tener en cuenta que la presencia anamnética del icono oriental no se reduce a su simple capacidad ilustrativa ni a su rememoración ejemplarizante, sino que apunta más bien a la gracia divina que reposa en algunos iconos, sobre todo en aquellos considerados «milagrosos». En estos, según señala el Séptimo

²¹ Colomer Ferrándiz lo afirma en estos términos: «El creyente que sabe situarse frente a la imagen de culto no dirá nunca “esto es Cristo”, por ejemplo, pero tampoco dirá “esto representa a Cristo”, sino que más bien dirá una “tercera cosa” irreductible a las anteriores: “aquí está presente Cristo”. La capacidad para adoptar esta actitud es la capacidad para vivir el símbolo como lo que es, el lugar donde se opera la presencia de lo simbolizado, sin reducirlo a mero signo que remite extrínsecamente a su objeto». Fernando Colomer Ferrándiz, *La mujer vestida de sol* (Madrid: Encuentro, 1992), 60-61. Igualmente, Lossky sostiene que: «Un icono, una cruz, no son simplemente figuras para orientar nuestra imaginación durante la oración, son centros materiales donde descansa una energía, una virtud divina que se une al arte humano», Vladimir N. Lossky, *Teología mística de la Iglesia de Oriente* (Barcelona, Herder 2009), 170.

²² El liturgista benedictino Adalbert Franquesa lo expresa de forma concisa al afirmar que «el icono es una “anámnesis” que nos hace entrar en contacto con la persona recordada. Una memoria eficaz que reproduce de algún modo la presencia de aquél que es recordado». Adalbert Franquesa, “El II Concilio de Nicea y el icono”, en AA.VV., *Los iconos. Historia, teología, espiritualidad* (Barcelona: CPL, 2002), 53.

Concilio Ecuménico (II de Nicea), se da una peculiar forma de densificación espiritual de la materia que tendría que ver con la prolongación de la gracia en la imagen icónica²³. Al mismo tiempo, esta capacidad de irradiación de la luz de la gracia que posee el icono santificaría la mirada de los fieles y los impulsaría a convertirse en iconos vivos, es decir, a alcanzar su propia semejanza divina. El icono puede verse así como un espejo en el que reflejarse, un recuerdo testimonial de aquellos que alcanzaron la santidad (los iconos de personas vivas están prohibidos) y cuya imagen gloriosa es capaz de transmitir la esperanza de la vida eterna y un modelo perenne de belleza y verdad.

Sin embargo, no hay que olvidar que la presencia anamnética del icono tiene también una fuerte incidencia en el contexto cultural oriental. A través de las distintas celebraciones del calendario litúrgico se actualizan y se hacen «presentes» los principales acontecimientos místéricos que conforman la doctrina cristiana. La revivificación de estos misterios en el culto litúrgico nos permite adentrarnos en un plano atemporal en el que Cristo se hace presente de nuevo.

2.4. PRESENCIA LITÚRGICA

Ya hemos anunciado que en Oriente el icono y toda imagen de culto encuentran su motivo de ser y su sentido originario dentro del marco del templo, del ritual y de la liturgia. Si, tal como decíamos, esta imagen no está hecha para su exclusiva contemplación artística, ni encuentra en esta su finalidad esencial, se entiende que sean precisamente su significado teológico y su estatuto ontológico (su capacidad de preservar la presencia hipostática de lo representado) los que justifiquen su participación litúrgica. Este es, también, el motivo por el cual el icono oriental no puede ser considerado como mero elemento al servicio del culto (como serían, por ejemplo, los vasos sagrados), y sí en cambio como auténtico objeto de culto (es decir semejante a las Escrituras o la cruz)²⁴. Consecuentemente, se entiende que su uso más allá del templo se quie-

²³ Esta concepción se haya también presente en los «discursos sobre la imagen» de san Juan Damasceno que marcarán el periodo de las disputas iconoclastas en Oriente. Cf. San Juan Damasceno, *De imaginibus oratio* I, 19: PG 94,1249.

²⁴ Cf. Ramón Jimeno, "Presentación. Esa apacible y extraña atracción por el icono", en Uspenski, 10.

ra restringido y limitado, incluso a pesar de que hoy, en un contexto de banalización de su significado teológico, muchos de ellos formen parte de colecciones particulares o se exhiban en museos de arte²⁵. En todo caso, la Iglesia oriental, siguiendo los pasos de la patrística, advierte que el icono solo ofrece garantías de poder actualizar el misterio cuando se encuentra insertado en el terreno sagrado del templo²⁶. Y para certificar la corrección dogmática de estas imágenes y que puedan cumplir con su «ministerio teofánico», la Iglesia exige antes la intercesión sacerdotal y su consagración ritual²⁷. De esta forma «la Iglesia bendice la imagen para que tenga una fuerza expresiva en la gracia y la presencia que comunica»²⁸.

Como podemos ver, existe en la liturgia oriental una correlación intrínseca y una inseparable connivencia ontológica entre imagen y Eucaristía, y es que en la Iglesia ortodoxa el icono contribuye a preservar y hacer visible el don y la gracia de la comunión eucarística, es decir, la posibilidad de celebrar en comunidad la presencia de Cristo y la comunión de los santos²⁹. El iconostasio, por ejemplo, no se justifica por su significado didáctico, sino que atiende antes al estatuto ontológico de

²⁵ Advertía el Patriarca Dimitrios I que no es lícito hacer servir los iconos «como elemento decorativo de los lugares de la vida mundana, de las casas o de las salas de exposiciones, donde son exhibidos por personas que los aprecian sólo como obras de arte. Tampoco es lícito tratarlos como un artículo comercial, o imprimirlos sobre papel u otros materiales de poco valor para sacar de ellos provecho». Dimitrios I, «Teología y espiritualidad del icono», en AA.VV., *Los iconos. Historia, teología, espiritualidad*, 18.

²⁶ En el templo oriental, el icono ocupa todos los espacios y lo hace para acentuar la sensación de que estamos ante «el cielo en la tierra, la presencia y la comunión de los santos, la narración actualizada de todos los episodios de la historia de la salvación». J. Castellano, «El icono, sacramento de la belleza divina», *Revista de espiritualidad* 51 (1992): 283.

²⁷ «Una imagen, en la que el sacerdote ha verificado su corrección dogmática, su conformidad con la tradición y el suficiente nivel de expresión artística, se vuelve, por la respuesta divina a la epiclesis del rito, “icono milagroso”. “Milagroso” quiere decir exactamente: *cargado de presencia*, su testigo indudable y el “canal de la gracia hacia la virtud santificadora”». Evdokimov, 182.

²⁸ Jesús Castellano, *Oración ante los iconos* (Barcelona: CPL, 1999), 24.

²⁹ En referencia a la comunión de los Santos que tiene lugar en la celebración eucarística afirma Nicolás Zernov: «La libertad y espontaneidad de los cristianos de Oriente se basa en la convicción de que todos son miembros de una gran familia formada por los vivos y los difuntos. Estos cristianos asisten a las funciones litúrgicas como huéspedes de un banquete en el que los santos ocupan el puesto de honor. Este sentimiento explica la presencia de tantos iconos», María Donadeo, *El icono. Imagen de lo invisible* (Madrid: Narcea, 1989), 30.

la imagen. Por esta razón «el icono no es sólo una prueba de la Encarnación como testimonio de la historicidad de Cristo, sino que también es testimonio de la realidad del sacramento eucarístico»³⁰. Si la presencialidad y semejanza entre imagen y prototipo se destruye, la Eucaristía pierde su propia realidad. En otras palabras, si la liturgia constituye una expresión anticipada del Reino celeste y nos permite presenciar la transfiguración de la materia, el icono contribuye a la expresión visible de esta realidad escatológica, mostrándonos a través de la imagen un anticipo de ese Reino.

2.5. PRESENCIA, BELLEZA Y LUZ

Ahora bien, la presencialidad del icono, eje de la definición dogmática de la imagen de culto oriental, no podría comprenderse en toda su profundidad si dejamos de atender a aquella «metafísica de la luz» que forma parte intrínseca de su misma estructura teológica y estética. En efecto, la imagen cultural que cumple su auténtico cometido debe ser bella y teológicamente exacta. De no ser así, no podría representar verazmente la naturaleza personal del prototipo ni revelar su propia condición de misterio epifánico. Teológicamente, los paralelismos del icono con esta «metafísica de la luz» se hacen muy evidentes, sobre todo si tenemos en cuenta que el componente estético del icono, asentado sobre la base ontológica de la teología cristiana, hace de la luz y de su irradiación sensible el fondo compositivo de este arte sacro. Como lugar de encuentro entre mundos, el icono se convierte en alabanza, color y canto, líneas y formas que puestas al

³⁰ Uspenski, 280. Es importante recordar aquí que mientras en el ritual eucarístico cristiano se produce una transformación de la materia terrena que pasa a adquirir entidad y relevancia sagrada, en el icono no se efectúa ninguna metamorfosis, más bien se limita a apuntar a su propia semejanza con el prototipo convirtiéndose en centro de irradiación que redirige al creyente a la presencia real. Tal como indica Olivier Clément: «el icono de Cristo no duplica la Eucaristía, inaugura la visión cara a cara» (*l'icône du Christ ne fait pas doublé emploi avec l'eucharistie, elle inaugure la vision face à face*), Olivier Clément, "À propos d'une théologie de l'icône" (recurso electrónico ya citado *supra*). Importante constatación que nos recuerda que a pesar de su carácter presencializante, el lugar que debe ocupar la imagen de culto no es propiamente el de la presencia real, sino el de la mirada y el reflejo de una realidad que no se da nunca plenamente en el mismo icono. Y es precisamente esta capacidad vinculante de la imagen con el prototipo la que contribuye a aumentar la eficacia salvífica de la celebración eucarística y aquella que considera imprescindible la Iglesia oriental.

servicio de la fe permiten describir la gloria celeste en todo su esplendor³¹. Nos encontramos, pues, ante una teología de la belleza.

Por otro lado, es fácil advertir también a nivel antropológico la correspondencia existente entre la divinización del hombre (*theosis*) y el concepto de «iluminación», que atañe a la santidad y semejanza humana con Dios. Lo señalaba ya san Gregorio de Nisa al advertir que «habiéndose acercado a la luz, el alma se transforma en luz»³². Desde esta misma perspectiva, sostiene Evdokimov que «estar en estado de deificación es contemplar la luz increada y dejarse penetrar por ella»³³. Participar de la imagen y la semejanza divina permite al ser humano convertirse en luz y esta luz que hace brillar a los santos en vida se traslada a la representación visual que reproduce el icono. Una luz escatológica que señala el advenimiento del Octavo Día y se presenta como atisbo y anticipo del Reino celeste³⁴. Las figuras representadas en los iconos surgen bañadas en un mar de luz que no se proyecta desde el exterior, sino que de forma invertida irradia desde el modelo representado y a través suyo³⁵.

³¹ Ya sabemos que, a diferencia de las imágenes religiosas en Occidente, la ortodoxia considera que la estructura formal del icono se halla en perfecto acorde con su contenido dogmático. Leemos en Florenski: «La pintura de iconos representa las cosas como si estuvieran producidas por la luz, y no iluminadas por una fuente de luz, mientras que en Rembrandt no hay ninguna luz, *no existe* una causa objetiva de las cosas, y las cosas no están producidas por la luz, sino que son la luz primaria, la auto-luminiscencia de la tiniebla originaria, de este *Abgrund* de Böhme. Esto es panteísmo, o sea, el otro polo del ateísmo renacentista», Florenski, 182.

³² San Gregorio de Nisa, *In Cantica Canticatorum*, hom.5: PG 44,868.

³³ Evdokimov, 187-188.

³⁴ Por este motivo, iconográficamente «los nimbos que rodean las cabezas de los santos sobre los iconos no son signos distintivos de su santidad, sino el resplandor de la luminosidad de sus cuerpos», Evdokimov, 190.

³⁵ La adopción de la llamada «perspectiva invertida», de clara naturaleza simbólica, responde en Oriente a la búsqueda de un espacio intemporal en el que todo rebose espiritualidad y permita al espectador contemplar el mundo transfigurado por la acción divina. Con ella se quiere resaltar la unión entre el espacio representado y el espacio real, mostrando entre ambos una continuidad sin ninguna ruptura. El espectador y la figura representada se encuentran entonces en el mismo espacio, hecho que incentiva la comunión orante y la mirada contemplativa. La «perspectiva invertida» ha sido ampliamente estudiada por la mayor parte de teólogos e historiadores del arte a los que hemos hecho referencia hasta aquí. Cf. Pável Florenski, *La perspectiva invertida* (Madrid: Siruela, 2005); Hans Belting, *Imagen y culto* (Madrid: Akal, 2009); Leonida Uspenski, *Teología del icono* (Salamanca: Sígueme, 2013); Jesús Casas Otero, *Estética y culto iconográfico* (Madrid: BAC, 2003); Pável Evdokimov, *El arte del icono*

Pero, esencialmente, la expresión simbólica de la luz divina se transmite en el icono a través del fondo dorado y el uso del oro, que constituye para el cristianismo el símbolo por excelencia de la vida eterna y la presencia de Cristo en el mundo³⁶.

Es también indispensable a nivel formal referirse al peculiar tratamiento de las sombras, los claroscuros y los tonos intermedios que encontramos en los iconos («aclaración progresiva»)³⁷. Se descubre en ellos una particular distribución de las sombras que de forma deliberada pretende señalar la enorme distancia representativa que separa la imagen de culto y la realidad natural. El icono muestra la irradiación propia de un mundo en el que la luz divina lo penetra todo y en el que «los personajes y los objetos no están iluminados desde uno u otro lado por un foco de luz, ni proyectan sombras»³⁸. Representar la ausencia de luz sería para la Iglesia oriental una tergiversación ontológica puesto que la sombra y la oscuridad son entendidas como ausencia de ser.

Ahora bien, si existe una característica simbólica que nos permita preservar el carácter misterioso del icono en un contexto representativo, esta es la noción de «opacidad». Ya sabemos que el resplandor del oro como elemento simbólico ineludible constituye el trasfondo desde el que

(Madrid: Publicaciones Claretianas, 1990); Michel Quenot, *El icono* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 1990), entre otros.

³⁶ Michel Quenot y Pável Florenski han descrito las implicaciones de esta simbología de lo dorado de una forma muy aclaradora. Afirma el primero al respecto: «el oro, por su valor de luz pura al contrario que los colores que no hacen sino reflejar la luz, nos lleva a la divinidad, a un mundo invisible que, como un metal en fusión, brota a través de los cuerpos transfigurados. Todos los colores están utilizados por el artista con el objeto de separar al cielo, de nuestra existencia terrestre. Ahí está la clave que nos permite comprender la belleza inefable de la simbología de los colores en el icono», Quenot, 138. Florenski, por su parte, señala que «el icono comienza con el oro de la gracia creadora y culmina con el oro de la gracia consacrante, o sea, con la *razdelka*. La ejecución de un icono, de esta ontología concreta, repite los pasos fundamentales de la creación divina, desde la nada, la nada absoluta, hasta la Nueva Jerusalén, la creación santa», Florenski, *El iconostasio*, 168.

³⁷ Este peculiar tratamiento que depende del estricto método pictórico que utiliza el iconógrafo oriental consiste en la constante superposición de colores y tonos que van aportando cada vez una mayor iluminación y resplandor a la obra. Se establece aquí un paralelismo entre la aparición de la figura iluminada por la gloria y santidad divina y el crecimiento interior de la luz en el hombre, en su camino hacia la divinización y la semejanza perfecta.

³⁸ Uspenski, 199. Véase también: Florenski, *La perspectiva invertida*, 26.

irradia la luz eterna del icono. Y, sin embargo, este atesora asimismo la capacidad de permanecer opaco, una propiedad que enriquece enormemente el significado de su expresión artística y espiritual. La opacidad inherente a la imagen simbólico-cultural revela la propia inaccesibilidad de la naturaleza divina, que permanece así en la divina «tiniebla» (Dios es «el único que posee la inmortalidad y habita en una luz inaccesible, a quien ningún hombre vio ni puede ver» [1Tim 6,16]). Esta luz inalcanzable e impenetrable (luz-tiniebla) se revela así, más que por su oscuridad, por su potencia cegadora, que impide ver más allá y vela la mirada. Esta concepción entronca con toda la tradición oriental de la «teología apofática», puesto que el fondo y foco de esta luz cegadora permanece impenetrable y constituye siempre el límite humano de comprensión natural de lo divino.

Digamos finalmente que la teología del icono es también una teología de la belleza que encuentra en la luz divina su forma más sublime de irradiación sensible. La auténtica belleza es luz porque contiene en sí misma el fulgor de lo divino. Por ello decíamos que el icono antes que bello debe ser verdadero y su propia condición de lugar teológico lo sitúa lejos del esteticismo y el formalismo del *art pour l'art*³⁹. De hecho, la belleza que anuncia el icono no es simple apariencia sensible y natural, sino que apunta a un significado espiritual, es decir, a un contenido místico que se hace transparente a través del esplendor de la forma sensible. Puede decirse entonces, tal como sostiene Quenot, que el icono no es «ni puramente estético ni puramente espiritual, la belleza del icono es interior y tiene su origen en su arquetipo (modelo)»⁴⁰. El valor del icono no reside, por tanto, en su belleza como objeto material, sino ante todo en el hecho de ser imagen de la Belleza divina. Al igual que Dios, la verdadera belleza no necesita pruebas, no demuestra, sino que muestra, y a través de su configuración iconográfica el icono antes que apelar a la belleza sensible lo hace, como ya se ha dicho, a la verdad salvífica.

³⁹ De hecho, en el último siglo la Iglesia se ha esmerado en pedir a los artistas que no renuncien a su vocación por la belleza espiritual (no superficial), ya que, como sostiene Olivier Clément, «la profundidad religiosa de la vida, para muchos, sólo se abre con la belleza [...] En el instante de la belleza, se interrumpe la voluntad de dominio y de seguridad de las técnicas y de las ciencias [...], la pantalla del intelecto se desgarrar, todo el ser vibra en la gracia de la fiesta, en donde se refleja una integridad paradisíaca», Olivier Clément, *Sobre el hombre* (Madrid: Encuentro, 1983), 210-211.

⁴⁰ Quenot, 17.

3. TRANSFIGURACIÓN Y ESCATOLOGÍA

«La teognosia de los Padres, fuertemente marcada por la escatología, se centra naturalmente en la Transfiguración, la Resurrección y la Parusía del Señor»⁴¹.

Por todo lo dicho hasta aquí, podemos sostener que la visión antropológica del cristianismo oriental se basa en la necesidad de alcanzar la unión con Cristo que se anuncia por primera vez en la Encarnación y que permite trazar un camino de elevación en el que el hombre y el mundo se divinizan. El ser humano es concebido como icono de Dios por estar hecho a su imagen, pero se entiende que el pecado ha dañado su semejanza originaria⁴². Con la llegada de Cristo la naturaleza se restaura conforme a la visión de Dios y con ella la imagen del hombre, que queda finalmente restituida. El santo se convierte entonces en aquel que ha logrado recuperar este semblante divino originario.

De la misma forma, la Encarnación de Cristo supone también la redimensionalización de la materia que deja de estar estigmatizada en su vertiente más sensible y terrenal. Hombre y mundo están llamados a su propia «transfiguración», es decir, a ser transformados en su realidad más profunda, aunque esto no implique que la materia pierda su estructura ontológica natural. La transfiguración purifica el ser, pero mantiene su naturaleza creatural.

Ahora bien, del mismo modo que la Encarnación supone la transfiguración de la carne y de la materia a la luz de la Resurrección, el icono atestiguaría cómo la redención salvífica de Cristo transforma la materia y la densifica, introduciendo en ella la energía divina. En efecto, el arte de culto oriental encuentra en el concepto de *transfiguración* el significado definitivo que le permite condensar el dinamismo de la Encarnación⁴³. Por esta razón la temática de fondo que encontramos siempre en

⁴¹ Evdokimov, 299.

⁴² Sostiene Alfredo Sáenz que «los Padres distinguen la imagen de la semejanza, como se distingue lo ontológico de lo ético: el hombre, creado a imagen de Dios, está llamado a realizar la semejanza divina [...] si por nuestra propia naturaleza somos imagen, debemos tender a la semejanza mediante el progreso espiritual que conduce a la santidad. El pecado, que destruyó la semejanza, no extinguió la imagen, aun cuando la dejó deteriorada», Sáenz, 162.

⁴³ Señala Colomer Ferrándiz que el uso de la noción de transfiguración es especialmente adecuado para definir el arte sagrado cristiano «porque expresa la originalidad cristiana frente al judaísmo y al islam, que no se atreven a hablar de

los iconos sagrados es la manifestación de la realidad transfigurada por Cristo. La visión que nos ofrece es una visión prototípica de la futura humanidad transfigurada, visión escatológica que fue revelada y anticipada al ser humano con la trasfiguración de Cristo en el monte Tabor.

Desde esta perspectiva, el objetivo del icono no sería otro que el de dirigir al hombre en todos sus aspectos naturales y espirituales hacia la transfiguración y alejarlo de excesos y desequilibrios que lo distancien de su deificación. Es más, el icono no estaría hecho para representar a la divinidad, sino para representar «la participación del hombre en la vida divina»⁴⁴. La naturaleza humana en toda su completitud, incluida su dimensión corpórea, participa de este modo en la representación icónica. Y por esta razón la teología del icono puede sostener que nada humano es ajeno al icono, incluso aunque los cuerpos representados estén espiritualizados y llenos de energía divina y aunque no encontremos en ellos un retrato realista del rostro cotidiano del hombre. El rostro glorioso y rebosante de luz que muestra la figura representada en el icono sigue manteniendo sus determinaciones más propias y características. Los rasgos físicos y espirituales que caracterizaron al personaje en vida son claramente reconocibles y se muestran en toda su pureza, exhibidos en la plenitud del reino de Dios y en forma de primicia y anticipo del mundo venidero. El icono no representa, pues, la carne o el cuerpo corruptible sometido a la descomposición y la muerte, sino la carne que a la luz de la transfiguración aparece como retrato de la gloria futura (cf. 1Cor 15,35-46). Su función salvífica consiste, de este modo, en revelar los rostros incorruptos de los herederos del Reino de Dios.

La representación del cuerpo de Cristo en el icono oriental no busca la plasmación del Cristo sufriente y humillado, tal como lo ha retratado gran parte de la tradición occidental, sino que nos muestra al Dios-hombre en toda su gloria resplandeciente, liberado del pecado y de la corrupción de la carne, transfigurado y elevado a su verdadero cuerpo santo y glorioso. La referencia bíblica se hace aquí obligatoria: «Él transformará nuestro pobre cuerpo mortal, haciéndolo semejante a su cuerpo glorioso, con el poder que tiene para poner todas las cosas bajo su dominio» (Flp 3,21). Además, la correspondencia ontológica entre la imagen de Cristo que representa el icono y el sacramento de la eucaristía, al que

“divinización” pues, al desconocer la divino-humanidad de Cristo, no son capaces de asumir e integrar la totalidad de los valores culturales», Colomer Ferrándiz, 57.

⁴⁴ Uspenski, 175.

ya nos hemos referido *supra*, solo puede producirse si nos encontramos ante un cuerpo sobre el que la muerte ya no tiene poder alguno, tal como sucede en el cuerpo glorioso de Cristo. Un cuerpo salvífico que apunta a la segunda venida y por tanto al juicio final. Así lo representa el icono y así lo vive la Iglesia en la celebración eucarística en la que el pan y el vino no solo simbolizan a Cristo, sino que lo hacen presente, elevando el culto a una especie de *teomaterialismo* al que el resto de religiones no ha accedido nunca. Como vemos, el cristianismo no se enfrenta a la materia ni pretende desmaterializarla, sino que la acepta y la respeta. Esto se demuestra no solo con su modo de concebir la resurrección de la carne y por tanto del cuerpo, sino también y, sobre todo, por su consideración salvífica y escatológica del cuerpo de Cristo, fenómeno de gran trascendencia para la creación de iconos.

En resumen, si para el cristianismo la santificación espiritual pasa necesariamente por la deificación de la naturaleza sensible, de la materia y el cuerpo, tal como se vive en la celebración eucarística con la transfiguración de las especies en cuerpo y sangre de Cristo, la imagen de culto se mantiene también como expresión visible del dogma de la Transfiguración. En este caso, su reflejo más evidente es la imagen del cuerpo glorioso de Cristo que el icono representa en su más lograda manifestación sensible. El icono constituye de esta forma una imagen transfigurada por la gracia divina que es capaz de comunicar la alegría y esperanza del mundo venidero y ofrecer una visión deificante de la vida y del mundo⁴⁵.

Para finalizar, quisiéramos referirnos un poco más a la noción de transfiguración escatológica que la Iglesia oriental concibe como función propia y destacada de la imagen de culto. Para ello debemos antes tener en cuenta que la transfiguración completa del hombre (cuerpo y alma) que narra el icono a través de sus formas constituye una visión escatológica que está aún por llegar, incluso aunque la encontremos ya

⁴⁵ Así lo señala Uspenski: «El icono es una expresión exterior del hombre transfigurado, iluminado por la luz divina increada. Los escritos de los Padres nos hablan a menudo de una luz que es como un resplandor interior de los rostros de los santos en el momento de su glorificación suprema. Este fenómeno de la luz se traduce en el icono en el nimbo que es una indicación pictórica exacta de un hecho bien definido del mundo espiritual. Pero la armonía espiritual, la perfección interior del hombre de la que esta luz es una manifestación exterior, no es descriptible ni gráficamente, ni verbalmente», Léonide Uspenski, Vladimir Lossky, *Le sens des icônes* (París: Du Cerf 2007), 37.

revelada en la transfiguración de Cristo en el monte Tabor («Se transfiguró ante ellos: su rostro resplandecía como el sol y sus vestiduras se hicieron blancas como la luz» [Mt 17,2; Lc 9,27-36; Mc 9,1-8]). El icono atestigua esta visión revelada en el Tabor y la traslada a una realidad material asimilable por el hombre como primicia y anticipo de la gloria futura⁴⁶. A su vez, esta perspectiva escatológica que se halla siempre presente en el icono, lo distancia de la obra de arte como tal. Su desinterés por reproducir la realidad histórica y su ausencia de realismo remiten necesariamente a una visión no naturalista del mundo que, en cambio, queda supeditada a la lógica de la deificación. Y a pesar de que el icono no retrata una realidad histórica, su capacidad de hacerse presente permite aunar historia y escatología, es decir, una visión del tiempo en la que el pasado y el futuro se unen en perfecta comunión a un presente continuo que perdurará hasta la parusía del Juicio Final. La dimensión escatológica que preserva el icono es, pues, inherente a la historia y no se halla en contradicción con el tiempo humano. Podemos decir que, más allá de su condición anamnética, el arte teológico del icono se erige como presencia profética de la escatología ya que nos estimula a mirar hacia el futuro e incluye en sí mismo un adelanto de la gloria venidera.

4. CONCLUSIONES

Tal como hemos analizado hasta aquí, *presencia* y *transfiguración* constituyen dos conceptos ineludibles de la teología del icono a partir de los cuales pueden pensarse las distintas funciones que Oriente atribuye a la imagen de culto cristiana. A través de su fundamentación dogmática y su vinculación al misterio de la Encarnación de Cristo estas nociones consiguen reunir en sí mismas tanto las decisivas consecuencias de la lógica de la deificación (eje de la tradición teológica de los Padres de la Iglesia), como atestiguar el estatuto ontológico de la imagen de culto,

⁴⁶ Indica Trubeckoj que «el icono no es un retrato, sino un anticipo de la futura humanidad transfigurada». Eugenij Trubeckoj, *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa* (Milán: La casa di Matrona, 1977), 33. También Florenski sostiene que «el icono es la imagen del siglo futuro [...] el icono permite dar un salto en el tiempo y ver, aunque sea de forma evanescente, las imágenes del siglo venidero, tal como se ven en una adivinación con un espejo: "Ahora vemos como en un espejo, de forma borrosa"», Florenski, *El iconostasio*, 141.

que se traduce principalmente en la *anámnesis* y el testimonio presencial del prototipo en la imagen. A estas cualidades habría que añadir la contribución del icono a la santificación del creyente ya sea a través de su permanente invitación a la comunión orante y a la experiencia mística. Tal como subraya Uspenski:

«El icono pasa a formar parte de todo aquello que el hombre ofrece a Dios, de todo aquello mediante lo cual la Iglesia realiza su obra: la de santificar y transfigurar el mundo a través del hombre, la de sanar la materia enferma por el pecado, la de abrir una vía hacia Dios, un camino de comunión con El»⁴⁷.

El continuo ascenso de la santidad y la unión divina que hallamos en el icono debe conducir al ser humano a ese estado deiforme que describen ya diversos pasajes bíblicos: «Entonces los justos resplandecerán como el sol en el reino de su Padre» (Mt 13,43) o bien «con el rostro descubierto, reflejamos, como en un espejo, la gloria del Señor, y somos transfigurados a su propia imagen con un esplendor cada vez más glorioso, por la acción del Señor» (2Cor 3,18).

El hecho de tomar consciencia del icono como un medio sensible que la Iglesia legitima para manifestar los contenidos de la fe viene a incarnar que existe en el cristianismo una vocación propia para preservar una relación estrecha y fecunda con el arte religioso y sus producciones. El uso de categorías estéticas para referirse a contenidos teológicos ha sido entendido habitualmente como una forma lícita de hacer visible lo invisible, pero también como una forma de potenciar el valor visual de la imagen y la positividad de la materia, tal como defienden los Padres de la Iglesia. Y, sin embargo, el asentimiento definitivo del valor del arte en el cristianismo proviene de su capacidad de establecerse como medio que estimula el trascendimiento, es decir, de entenderlo como *via pulchritudinis* y ventana a lo Absoluto que refleja en sí mismo una visión escatológica del futuro venidero. Se hace entonces evidente que el cristianismo no busca en el arte ni en la imagen sacra una deducción razonada de sus contenidos y significados, pero tampoco la pura estimulación sensible de un sentimiento concreto⁴⁸. Su pretensión es mu-

⁴⁷ Uspenski, 516.

⁴⁸ El papel que juega la emocionalidad y el sentimiento en el icono debe ser matizado, puesto que ha sido a menudo objeto de innumerables malentendidos. El arte sacro, arte litúrgico en Oriente, no puede tener como fin suscitar la emoción

cho más profunda y elevada, hecho que sitúa al arte en la estela de un modo privilegiado de producción humana que a través del simbolismo y la sensibilidad espiritual nos permite descubrir la presencia inefable del misterio en el mundo. En tanto que forma de mediación simbólica, el arte no puede erigirse como valor supremo, ni celebrarse a sí mismo como una forma legítima de redentorismo salvífico. Al contrario, el arte sacro cristiano apunta a una Luz que no es de este mundo, a una Gloria mucho mayor que la del arte e invita directamente a la comunión orante y a la unión de lo visible y lo invisible. El icono se consolida de este modo como lugar de encuentro teológico entre lo terrenal y lo celestial, modelo de santidad en el que se expresan en profundidad las verdades de la fe y en el que se revela la futura transfiguración cósmica.

REFERENCIAS

- AA. VV. *Los iconos. Historia, teología, espiritualidad*. Cuadernos Phase 126. Barcelona: CPL, 2002.
- Atanasio de Alejandría. *De Incarnatione Verbi*. Trad. castellana: *La encarnación del Verbo*. Madrid: Ciudad Nueva, 1989.
- Balthasar, Hans Urs von. "Arte cristiano y predicación". En *Mysterium Salutis*, dirigido por Johannes Feiner y Magnus Lohrer. Vol. 1, 774-792. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1969.
- Belting, Hans. *Imagen y culto*. Madrid: Akal, 2009.
- Benedicto XVI. *Catequesis sobre san Juan Damasceno*. Audiencia general (6 de mayo de 2009).
- Boulgakov, Serguei. *L'Orthodoxie*. Lausanne: L'Age d'homme, 1980.
- Casas Otero, Jesús. *Estética y culto iconográfico*. Madrid: BAC, 2003.
- Castellano, J. "El icono, sacramento de la belleza divina". *Revista de espiritualidad* 51 (1992): 271-294.
- Castellano, Jesús. *Oración ante los iconos*. Barcelona: CPL, 1999.

sino transfigurar estos sentimientos. En este sentido, afirma explícitamente Uspenski que «la finalidad del icono no consiste en provocar ni en exaltar en nosotros un sentimiento humano natural. El icono no es "conmover", sentimental. Lo que busca, más bien, es orientar nuestros sentimientos, nuestra inteligencia y los demás aspectos de nuestra naturaleza hacia la transfiguración, despojándolos de toda exaltación, que sólo puede resultar malsana y dañina», Uspenski, 190.

- Clément, Olivier. “À propos d’une théologie de l’icône”. *Contacts* 32 (1960). Disponible en http://www.myriobiblos.gr/texts/french/contacts_clement_theologie.html. (Consulta: 09.01.2019).
- . *Sobre el hombre*. Madrid: Encuentro, 1983.
- Colomer, Fernando. *La mujer vestida de sol*. Madrid: Encuentro, 1992.
- Donadeo, María. *El icono. Imagen de lo invisible*. Madrid: Narcea, 1989.
- Evdokimov, Pável. *El arte del icono*. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1990.
- Florenski, Pável. *El iconostasio*. Salamanca: Sígueme, 2016.
- . *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela, 2005.
- Gregorio Magno. “Epístola a Serenus, obispo de Marsella”. *Registrum Epistolarum*, IX, (13), 1027.
- Gregorio de Nisa. In *Cantica Canticorum*, hom.5 (PG 44).
- Herwegen, Ildelfons. *Iglesia, arte, misterio*. Madrid: Guadarrama, 1960.
- Juan Damasceno. *De imaginibus oratio*, I (PG 94, 1231-1283).
- Juan Pablo II. *Duodecimum saeculum*. Carta apostólica (4 de diciembre de 1987).
- . *Carta a los artistas* (4 de abril de 1999).
- Lossky, Vladimir N. *Teología mística de la iglesia de oriente*. Barcelona: Herder, 1982.
- Lossky, Vladimir N., & Leónida Uspenski. *Le sens des icones*. París: Du Cerf, 2007.
- Marion, Jean-Luc. *Dios sin el ser*. Castellón: Ellago, 2010.
- Quenot, Michel. *El icono*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1990.
- Sáenz, Alfredo. *El icono, esplendor de lo sagrado*. Buenos Aires: Gladius, 2004.
- Trías, Eugenio. *Pensar la religión*. Barcelona: Destino, 1997.
- Trubeckoj, Eugenij. *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icona russa*. Milán: La casa di Matriona, 1977.
- Uspenski, Leónida. *Teología del icono*. Salamanca: Sígueme, 2013.