

RAFAEL GARCÍA SÁNCHEZ*

ICONO Y SENTIDO. CONSTANTES FORMALES Y METODOLÓGICAS

Fecha de recepción: 27 de diciembre de 2022

Fecha de aceptación: 13 de febrero de 2023

RESUMEN: En el presente artículo trataremos de definir el icono en contraste con la obra de arte en el sentido más moderno del término. A lo largo del texto daremos cuenta de la densidad teológica y de la originalidad que el icono posee, de su peculiar penetración en el sentido de lo real, así como de la relación ontológica que mantiene con el modelo que epifánicamente representa. Al mismo tiempo pretendemos aglutinar las constantes metodológicas y formales que el iconógrafo muestra en su hacer; muchas de las cuales, aunque parcialmente conocidas y analizadas, se hallan dispersas en la bibliografía más especializada.

PALABRAS CLAVE: icono; presencia; arte; belleza; representación; imagen.

Icon and Meaning. Formal and Methodological Constants

ABSTRACT: In this article we will try to define the icon in contrast to the work of art in the most modern sense of the term. Throughout the text we will give an account of the theological density and originality that the icon possesses, of its peculiar penetration into the sense of the real, as well as of the ontological relationship that it maintains with the model that it epiphanically represents. At the same time, we intend to bring together the methodological and formal constants that the

* Universidad Politécnica de Cartagena, Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Edificación: rafael.garcia@upct.es/rafael@sgbarquitectos.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2092-6807>

iconographer shows in his work, many of which, although partially known and analysed, are scattered in the more specialised bibliography.

KEYWORDS: icon; presence; art; beauty; representation; image.

«Ellos consideraban que el que Dios se hiciera hombre representaba el reconocimiento fundamental de la manifestación visible, con la cual ganaron una legitimación para las obras de arte. En esta superación de la prohibición de imágenes puede verse el acontecimiento decisivo que hizo posible el desarrollo de las artes plásticas en el occidente cristiano»¹.

1. INTRODUCCIÓN

La religión cristiana nunca ha estimado el arte como una dimensión extrínseca o superficial de la teología o de la fe; más bien lo ha considerado una necesidad para la Iglesia. Pablo VI se dirigía a los artistas en 1964 diciéndoles: «Tenemos necesidad de vosotros. Nuestro ministerio tiene necesidad de vuestra colaboración»². Juan Pablo II utilizaba términos similares al señalar en su *Carta a los artistas* de 1999 que «La Iglesia tiene necesidad del arte»³ y en su carta apostólica *Duodecimum saeculum* insistía sobre el mismo particular al constatar que «desde hace algunos decenios se observa un renovado interés por la teología y la espiritualidad de los iconos orientales, señal de una creciente necesidad del lenguaje espiritual del arte auténticamente cristiano»⁴.

No faltan pensadores —como es el caso del teólogo ortodoxo Vladimir Lossky— que han subrayado que al cristianismo nunca le ha sido ajena la cuestión de la plástica visual: de hecho, las imágenes pertenecen a su propia esencia. El icono (*eikón*) no es en absoluto algo extraño a la Revelación cristiana y podría decirse incluso que la relación entre imagen y teología es tan intensa, que hablar de una teología de la imagen

¹ Hans Georg Gadamer. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1991, 189-190.

² Pablo VI. *Misa de los artistas* en la Capilla Sixtina (7 de mayo de 1964).

³ Juan Pablo II. *Carta a los artistas*, § 10 (4 de abril de 1999).

⁴ Juan Pablo II. Carta apostólica *Duodecimum Saeculum*, § 11. (4 de diciembre de 1987).

resultaría una tautología⁵. Otra figura relevante como la del historiador del arte e iconógrafo Leonid Uspenski incidía sobre el mismo particular cuando sentenciaba que

«La imagen, por tanto, pertenece a la naturaleza misma del cristianismo, porque éste no es tan sólo revelación del Verbo de Dios, sino también de la imagen de Dios manifestada por el Dios-hombre. La Iglesia enseña que la imagen se fundamenta en la encarnación de la segunda persona de la trinidad»⁶.

Como es sabido, el arte de los iconos se desarrolló singularmente cuando el cristianismo entró en contacto con Oriente próximo, especialmente con las provincias orientales de Mesopotamia, Siria o Egipto. En esos territorios la representación de los seres y de la realidad no se llevaba a cabo siguiendo los patrones clásicos. De aquellas latitudes tomó prestada Bizancio la plástica visual «grave, solemne, majestuosa y noble»⁷ que ofrecían los nuevos temas cristianos de la Resurrección, la Gloria eterna, la Transfiguración, etc. Eso no quiere decir que los promotores de iconos y los iconógrafos desconociesen las técnicas y procedimientos de los grandes artistas griegos, helenísticos y romanos. En absoluto. Más bien, dieron cuenta de que la forma de representación que más se adecuaba a una noción de misterio, de deificación de la realidad, de divinidad y de temporalidad (ahora lineal y no cíclica) era la que hundía sus raíces en las culturas egipcia⁸, mesopotámica y siria.

El misterio cristiano ofrecía una gran novedad temática, teológica y filosófica que acabaría poniendo a prueba el arte y la mirada. Gombrich nos dice que ninguno de los misterios representados en los iconos podía ser captado con una forma de ver convencional o clásica. Hacía falta una nueva mirada:

«El poder de observación de la naturaleza que vimos despertar en Grecia alrededor del 500 a. C. volvió a velarse hacia 500. Los artistas ya no cotejaron sus fórmulas con la realidad; ya no se dedicaron a rea-

⁵ Vladimir Lossky. *In the Image and Likeness of God*. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1974, 125-139 ("The Theology of the Image").

⁶ Leonid A. Uspenski. *Teología del icono*. Salamanca: Sígueme, 2013, 38.

⁷ André Grabar. *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela, 2007, 21.

⁸ Hans Belting. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2021, 121.

lizar descubrimientos acerca de cómo representar un cuerpo, o crear la ilusión de la profundidad»⁹.

El icono, entendido como forma de expresión plástica de esos misterios novedosos, adquirió pronto un enorme prestigio. No sólo abundaban en los templos y basílicas cristianas; también era muy frecuente encontrarlos en ámbitos domésticos y profanos. En el presente texto vamos a centrarnos en aquellos aspectos formales que descubrimos de manera más constante a lo largo de la historia iconográfica. A las características generales de lo que es un icono, añadiremos un análisis de sus constantes plásticas: la carencia de sombra; la sustitución de la perspectiva ilusionista por otra de índole inversa; la preponderancia de la luz; la frontalidad; la prioridad del plano único frente a la idea de profundidad; y la ausencia de realismo en el sentido clásico y moderno del término.

2. EL ICONO EN CONTRASTE CON LA OBRA DE ARTE MODERNA

Gadamer ha señalado que la experiencia temporal del arte guarda una inextricable relación con «aprender a demorarse»¹⁰. Sin embargo, ante los iconos esa «demora» no sólo obedece a cuestiones estéticas, también se debe a otras de índole ascético y teológico. Los iconos no nos muestran lo visible y temporal, sino lo invisible: la transfiguración de lo real, lo que está más allá del espacio y el tiempo. Ante ellos, la mirada convencional se vuelve inoperante e ineficaz; no son una cuestión estética o artística, tampoco «una cuestión de gusto, sino de fe»¹¹. Ante estas imágenes culturales, más que debates de carácter estético se debe mantener una discusión de contenido teológico. «Demorarse en un icono» exige una metamorfosis en nuestro enfoque, pues no se trata de una realidad accesible a los ojos del cuerpo, sino a los del espíritu o, como señala Evdokimov, al «ojo de Paloma»¹², donde la mirada se ha vuelto un acto espiritual.

⁹ Ernst H. Gombrich. *La historia del arte*. Madrid: Debate, 2006, 136.

¹⁰ Hans Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 2015, 111.

¹¹ Olivier Clément. "A propos d'une Théologie de l'Icone". *Contacts* 32 (1960): 241-253, http://myriobiblos.gr/texts/french/contacts_clement_theologie.html (fecha de consulta 25.11.2022, versión que he manejado).

¹² Paul Evdokimov. *El arte del icono. Teología de la belleza*. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1991, 222.

El icono no es un objeto o accesorio litúrgico al servicio del culto, como si se tratase de un corporal, una casulla o un vaso sagrado. Para la teología oriental el icono es un objeto de culto análogo a la cruz o a las mismas Escrituras. Juan Pablo II nos advierte, en su *Carta a los artistas*, que en Oriente «el icono es un sacramento»¹³. Para algunos autores es un «lugar teológico»¹⁴, para otros es un nexo de unión entre la estética y la teología, expresión plástica de las certezas religiosas. Incluso, «un auténtico lugar ecuménico de la experiencia cristiana»¹⁵.

El icono no tiene una función ornamental ni recreativa, ni siquiera es una ilustración de la Palabra, mucho menos puede considerarse como un «sustitutivo de la forma escrita»¹⁶. Tal y como nos dice Oliver Clément: «es parte integrante de la liturgia y constituye un medio para conocer a Dios y unirse a él. [...] el icono corresponde a la Escritura no como una ilustración, sino del mismo modo que los textos litúrgicos»¹⁷. En la misma dirección apunta Sáenz: «el icono no es meramente un objeto decorativo, que sirve para ilustrar la Escritura, sino un lenguaje que expresa, a su modo, la misma revelación contenida en los libros sagrados»¹⁸. No tiene tanto un valor catequético o pedagógico como mistagógico, es decir, introductor en los misterios pues «la gracia divina está en el icono»¹⁹.

Cuando se habla de una obra de arte, correlativamente se ha de considerar la existencia de la conciencia estética, entendida como una suerte de eslabón que une la representación y lo representado. En cambio, cuando adoptamos un punto de vista más teológico y hablamos del icono, la mediación no existe propiamente, dado que en el icono la imagen

¹³ Juan Pablo II. *Carta a los artistas*, § 8.

¹⁴ Marie Dominique Chenu. *La teología nel XII secolo*. Milán: Jaca Book, 1992, 9.

¹⁵ Federico José Xamist. "El icono: un puente entre teología y estética". *Teología y Vida* 56, n.º 14 (2015): 37.

¹⁶ José Carlos Caamaño. "La materia transfigurada". *Revista Teología* 46, n.º 98 (2009): 96.

¹⁷ Olivier Clément, "A propos d'une Théologie de l'Icone". (La traducción siempre es nuestra).

¹⁸ Alfredo Sáenz. *El icono. Esplendor de lo sagrado*. Buenos Aires: Ediciones Gladius, 2004, 158.

¹⁹ Olivier Clément, "A propos d'une Théologie de l'Icone".

«es aquello que representa»²⁰: el icono es el lugar donde aquello que se representa se hace presente²¹.

La representación del icono no es una figuración de la realidad mundana. El icono no es la copia de un ser copiado, dirá Gadamer, sino el modo de mostrarse, con independencia de que el modelo preexista²². El iconógrafo no aspira a reproducir la realidad desde su punto de vista: en él, no aparece la fantasía ni la imaginación del artífice. Tampoco «la ficción libre»²³; de facto, «la iglesia ortodoxa jamás ha tolerado que se pinten iconos siguiendo la imaginación del pintor»²⁴. El iconógrafo no goza de semejante autonomía, ni participa de la esfera del aislamiento de la conciencia que posee el artista de la Modernidad cuya principal preocupación era «conquistar la realidad»²⁵. En la Modernidad, el artista no aspiraba a representar ni el ser ni el sentido de la realidad, sencillamente pretendía «reflejar un fragmento del mundo real»²⁶ con tanta precisión como fuera posible. Sin embargo, como ha señalado Belting, cuando se gana en precisión y en exactitud, a medida que se consigue reproducir la realidad con fidelidad científica y matemática, el aura de la imagen decae y cuando eso sucede ya no estamos ante una imagen de culto, sino ante una obra artística²⁷; ya no estamos ante una imagen original, sino ante una imagen originada que no mantiene una relación ontológica con su prototipo o modelo²⁸. Un iconógrafo no es un artista cuyos esfuerzos estén orientados a la restitución de «un fragmento del mundo»²⁹ ni a lograr «una mayor exactitud de la impresión de la realidad»³⁰. El pintor de iconos no representa lo que ve, más bien muestra lo que se le ha revelado. Su

²⁰ Xamist, 38.

²¹ Belting nos habla de la «evidencia inmediata de la apariencia y el sentido». Belting, 25.

²² Gadamer, *Verdad y método*, 192.

²³ Ernst H. Gombrich. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2002, 125.

²⁴ Uspenski, 178.

²⁵ Gombrich, *La historia del arte*, 223.

²⁶ Gombrich, *La historia del arte*, 248.

²⁷ Belting, 11 y ss.

²⁸ Sixto Castro. *Teología estética. Fundamentos religiosos de la filosofía del arte*. Salamanca: San Esteban, 2017, 200.

²⁹ Arnold Gehlen. *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona: Península, 1994, 49.

³⁰ Gehlen, 49.

hacer no está orientado a una representación subordinada a las leyes de la percepción visual. Se trata de un artífice sumamente especial pues su obrar consiste, ni más ni menos, que en hacer de la imagen una epifanía de lo que es imagen³¹, en correr el velo³² pues como nos dice Florensky

«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»³³.

Un icono no es la obra de un autor ni la de un científico³⁴ sino de la Iglesia entera³⁵, y precisamente por eso más que de una experiencia estética subjetiva e individual debe hablarse de una «experiencia eclesial»³⁶: «por esencia pertenece a la obra colectiva y universal de la Iglesia»³⁷. Y es que en modo alguno resulta decisivo el punto de vista individual del iconógrafo pues en esa obra no da cuenta de lo que captan sus ojos. Tampoco puede decirse que el iconógrafo lleva a cabo la representación del modo en que es afectado por un tipo u otro de realidad³⁸. El icono ni es conmovedor ni es sentimental, «lo que se nos muestra no es una interpretación individual ni una concepción abstracta más o menos deformada, sino una verdad enseñada por la Iglesia»³⁹. Clément es bien explícito cuando nos dice que «el pintor de iconos no pinta de forma subjetiva y

³¹ Castro, 200.

³² «La cortina servía en el culto a los héroes —el antecesor del culto a los santos en el ámbito sepulcral— para ocultar o descubrir imágenes [...]. La cortina crea un aura y transforma la simple visibilidad de una figura en epifanía, es decir, en la aparición ritualizada de la persona objeto de culto». Belting, 114.

³³ Pável Florenski. *El iconostasio. Una teoría de la estética*. Salamanca: Sígueme, 2018, 77.

³⁴ A decir de Gehlen durante la Modernidad tiene lugar la equiparación entre arte y ciencia. Gehlen, 53.

³⁵ Cristine Fitzurka. “Religiosidad popular y espacio sagrado. El icono en la teología oriental”. *Teología y vida* 44, n.º 3 (2003): 258.

³⁶ Xamist, 63.

³⁷ Florenski, *El iconostasio*, 164.

³⁸ Las imágenes de culto, tal y como nos señala Guardini, guardan relación con este tipo de experiencia que no por ser indecible es subjetiva, sino más bien máximamente objetiva, metafísica, ontológica y, al cabo, real. De ese tipo de imagen se dice que no tienen psicología ni propiamente interioridad, lo que tienen es realidad y sobre todo autoridad. Romano Guardini. *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*. Madrid: Guadarrama, 1960, 24.

³⁹ Uspenski, 190.

psicológica individual, sino según la tradición y la visión. Para él la pintura es inseparable de la fe, de la vida en la Iglesia, de un esfuerzo ascético personal»⁴⁰. El iconógrafo está entregado a la oración y a la obediencia, vale decir: al servicio de una obra que hay que realizar⁴¹. No es un artista que defiende su autoría como harían los modernos, es un fiel «servidor» del que «depende solamente el aspecto técnico de la obra, porque todo su plan, su disposición, su composición pertenecen y dependen de una manera muy clara de los santos Padres»⁴². Para la Iglesia ortodoxa el icono ni es un objeto exterior cualquiera, ni es la obra de un autor cuyas trazas son visibles y nos permiten decir «es un Leonardo o un Giotto». No. El icono no está ahí para que reconozcamos quién es su artífice: está ahí para otro tipo de mirada distinta, más profunda y penetrante que la del espectador museístico. Se trata de la contemplación del fiel que ante el icono se siente como alcanzado o visto. Precisamente por eso frente al icono, a diferencia de la mirada hacia la obra de arte del museo, el fiel inclina la rodilla y agacha la cabeza: «Ante una pintura de Rafael exclamamos “¡Un Rafael!”, pero ante un icono nos arrodillamos o persignamos porque nos percibimos vistos [...]»⁴³. El icono no es una ventana al mundo de los sentidos, sino al mundo de la verdad revelada que guarda y custodia la Iglesia. Albert Moya nos dice que «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»⁴⁴.

El icono no es una obra que busca la belleza por sí misma. Nada más inapropiado al icono que la noción del *ars gratia artis* o *art pour l'art*. Dice Juan Pablo II que «El arte por el arte que hace referencia sólo a su autor, sin establecer una relación con lo divino, no tiene cabida en la concepción cristiana»⁴⁵. El icono no debe ser tenido como un fin en sí mismo. Se trata, más bien, de algo verdadero⁴⁶ que remite a algo más allá de sí mismo⁴⁷.

⁴⁰ Olivier Clément, “A propos d’une Théologie de l’Icône”.

⁴¹ Ananda K. Coomaraswamy. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Madrid: Taurus, 1980, 72.

⁴² Michel Quenot. *L’icône. Fenêtre sur l’absolu*. París: Cerf, 1987, 85-87.

⁴³ David Solís Nova. “El icono y su herencia en el arte”. *Veritas* 44 (2019): 146.

⁴⁴ Albert Moya Ruiz. “Presencia y transfiguración en la imagen de culto oriental”. *Estudios Eclesiásticos* 94, n.º 369 (2019): 342.

⁴⁵ Juan Pablo II, *Duodecimum Saeculum*, § 11 (4 de diciembre de 1987).

⁴⁶ Moya Ruiz, 347.

⁴⁷ Moya Ruiz, 340.

El icono no es una imagen como las demás: es el lugar de una presencia. En consonancia con esta interpretación, el patriarca Dimitrios I escribe:

«El icono de Cristo testimonia una presencia [...]. 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»⁴⁸.

El iconógrafo no firma sus obras porque no son suyas, son de la Iglesia entera que comunica la revelación de Dios en Cristo mediante la palabra y mediante la imagen. Para la teología oriental el icono no es una forma de revelación complementaria a la Palabra de Dios ni una *Biblia pauperum*⁴⁹, sino que es él mismo «revelación». Como apunta John Baggley, entre otros, el Hijo de Dios se dejó oír y ver a la vez, tal es el aspecto doble de la Revelación⁵⁰. Se trata de una forma de Palabra dibujada que viene a hacer presente una forma de realidad transfigurada que permitiría al espectador con fe entrar en contacto y dejarse alcanzar por una verdad glorificada, redimida, deificada y parusiaca.

Más arriba hemos dicho que el icono no tiene una función decorativa. Tampoco tienen una misión retratística⁵¹. Hemos señalado que el iconógrafo no trata de duplicar ni de restituir la realidad, sino de «revelar su sentido»⁵² y, por tanto, su fuerza no recae en «representarla» con exactitud científica. El iconógrafo, como el teólogo, aspira a penetrar en el plan de Dios. Intenta llegar más allá de lo que las cosas son, pretendiendo mostrar el sentido de los acontecimientos de la salvación. El iconógrafo, señala Evdokimov, es el artífice plástico que «penetra detrás del velo de los fenómenos para traducir el contenido espiritual, el logos»⁵³. No cabe

⁴⁸ AA.VV. *Los iconos. Historia, teología, espiritualidad*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 13.

⁴⁹ Esta expresión fue formulada por san Gregorio Magno en la carta dirigida a Sereno, obispo de Marsella: «[...] para que las personas que ignoran las letras puedan tener algo por lo que puedan adquirir conocimiento de la historia [...]». San Gregorio Magno. «*Epístola I a Serenus de Marsella*», *Epístola CV* (PL 77, 1027-1028).

⁵⁰ John Baggley. *Doors of Perception. Icons and Their Spiritual Significance*. New York: St. Vladimir's Orthodox Seminary Press, 1995, 8.

⁵¹ Fitzurka, 255.

⁵² Evdokimov, *El arte del icono*, 206.

⁵³ Evdokimov, *El arte del icono*, 212.

pensar en una reproducción del rostro natural y visible de aquél a quien representa, bien sea el Hijo de Dios, la Virgen María, los santos e incluso los ángeles. El mundo que representa el icono no está atravesado por la lógica mundana, naturalista, filosófica o científica, sino por la lógica de la deificación⁵⁴. Nicolas Zernoy lo ha expresado con especial lucidez cuando nos dice que los iconos son «manifestaciones dinámicas del poder espiritual del hombre para redimir la creación a través de la belleza y el arte»⁵⁵. Trubeckoj también subraya que «el icono no es un retrato, sino un anticipo de la futura humanidad transfigurada»⁵⁶, de ahí que el iconógrafo no muestre el más mínimo interés por la representación actual y naturalista. Como hemos señalado, el iconógrafo no es en modo alguno un artífice preocupado en la reproducción de las apariencias. Es hábil en la representación de lo inteligible, no en la duplicación de lo visible, aunque eso no le impide manifestar el conocimiento de las técnicas griegas y romanas, tal y como se deja ver, por ejemplo, en la forma con que ejecuta los pliegues de las vestimentas y del manto. Gombrich nos dice que si «el cuadro (el icono) nos parece más bien primitivo, esta sensación debe obedecer a que el artista quiso ser sencillito»⁵⁷. Sin duda que lo real y lo natural le interesan, pero porque a través de ello se abre el sentido, el mundo del *nous* y de las esencias. El mundo de los fenómenos carece de interés por sí mismo para el pintor de iconos.

A diferencia de gran parte de las obras de arte, el icono no debe ser considerado como manifestación de una determinada etapa cultural. Un icono es algo mucho más complejo: es una forma de «revelación» como lo son los Evangelios. Nótese que decimos «como lo son» y no «como lo fueron», pues se trata de evitar la consideración del icono como algo propio del estilo⁵⁸ de una época que pasó y que pueda conformar simplemente un eslabón de la Historia del arte⁵⁹. Desde la perspectiva de la

⁵⁴ Quenot, 110-113.

⁵⁵ Nicolas Zernoy. *The Russians and Their Church*. London: Society for promoting Christian Knowledge, 1945, 107. (La traducción es nuestra).

⁵⁶ Evgenij Trubeckoj. *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icono russa*. Milano: La Casa de Matrona, 1977, 33. (La traducción es nuestra).

⁵⁷ Gombrich, *La historia del arte*, 136.

⁵⁸ La idea de que el icono no es una forma plástica que pueda adscribirse a un estilo también se encuentra en Giorgos Kordis. *Icon as Communion: The Ideals and Compositional Principles of Icon Painting*. Brookline: Holy Cross Orthodox Press, 2011.

⁵⁹ Uspenski, 483-484.

teología oriental el icono no puede quedar adherido a una u otra cultura epocal, ni a uno u otro país porque se trata de una manifestación de la fe de la Iglesia y de una forma de penetración en el sentido de lo real según el plan divino.

Para la teología oriental el icono no representa una realidad desde un determinado punto de vista. Como se ha señalado no es la obra de un autor que representa un fragmento de lo real desde su punto de vista individual. Tampoco es una obra cuyo origen es el *disegno*, el *concetto* o la idea subjetiva del artista, que diría Panofsky⁶⁰. No representa el mundo: representa un encuentro o relación; aspira a poner de manifiesto una existencia y un sentido que se hacen presentes. Una presencia que, en rigor de términos, no debe entenderse desde el punto de vista de la sustancia de las cosas sino desde su sentido en el marco del plan de Dios. Precisamente por eso, semejante presencia está «ordenada a la oración, (y) a facilitar la comunión orante»⁶¹.

Un icono tampoco es propiamente un ídolo que se adora. Los iconos no se adoran, se veneran. El ídolo «es la perversión del icono»⁶². El icono abre la mirada hacia un horizonte de sacralidad, mientras que el ídolo lo reduce al ámbito del objeto deseado. El ídolo es quien hace identificar el objeto que contempla con la intención de la mirada⁶³. Esos objetos más que liberar definitivamente al hombre acaban por esclavizarlo, como es el caso del dinero o las propias obras. En cambio, el espectador de iconos se aventura por territorios ilimitados, gloriosos y profundos más allá de las fronteras físicas. A diferencia del ídolo, el icono trata de lo misterioso, esto es, lo superabundante, el exceso de plenitud y de sentido hacia el cual el hombre no puede avanzar por sí mismo. Sin embargo, el icono permite disminuir esa lejanía al traerla a presencia estableciendo un contacto. El ídolo no es el icono porque el primero limita los misterios sagrados y divinos a la medida de lo humano y reduce el deseo infinito de plenitud y sentido a los límites concretos del objeto idolatrado⁶⁴. Por eso es oportuno tener en cuenta que nunca se ha afirmado que ver un icono

⁶⁰ Erwin Panofsky. *Idea*. Madrid: Cátedra, 2013, 59 y s.

⁶¹ Fernando Colomer. *La mujer vestida de sol*. Madrid: Encuentro, 1992, 78.

⁶² Mauricio Beuchot. *Las caras del símbolo: el icono y el ídolo*. Madrid: Caparrós, 1999, 63.

⁶³ Fernando Colomer. *Decir la fe. Comentario al credo*. Salamanca: Sígueme, 1996, 21.

⁶⁴ Colomer, *Decir la fe*, 21.

sea «ver a Cristo» o que en el icono «está representado Cristo». Más bien lo que la teología oriental ha señalado es que al ver un icono, el fiel podrá decir «aquí está presente Cristo» porque el fiel, que metamorfoseando su mirada adopta la vista del ojo espiritual, es quien sabe que el símbolo es el lugar donde tiene lugar la presencia de lo simbolizado⁶⁵.

En el icono no tiene lugar un recuerdo, ni siquiera la conmemoración de hechos del pasado. El icono representa algo actual. Los personajes y hechos que allí aparecen, podríamos decir que son contemporáneos (simultáneos, diría Gadamer) al espectador. No se trata de un hecho memorable del que se da cuenta o se trae a la memoria, se trata de la representación de algo que está sucediendo.

Las imágenes icónicas se ofrecen para un encuentro inmediato, «en el tiempo presente, somático, con la gente y los objetos del pasado»⁶⁶. Precisamente por eso, el icono es probablemente el tipo de representación más incardinada en la liturgia. En la celebración religiosa no se celebran cumpleaños ni defunciones, no se conmemoran hechos ni heroicidades personales o colectivas. En la celebración litúrgica vuelve a suceder lo que se representa y por eso el icono es litúrgico en sentido propio porque en su contemplación —en el marco de la celebración litúrgica— vuelve a suceder lo que allí se representa, de cuya actualidad el espectador que mira con los ojos del espíritu no parece dudar en absoluto.

Veamos a continuación algunos principios formales que caracterizan la representación de iconos. Sin perder de vista la densidad teológica que poseen, pretendemos ahora perfilar y reunir algunas constantes formales que se repiten en la representación iconográfica oriental y que aparecen dispersas y no sistematizadas en los análisis realizados en la bibliografía más específica.

3. PRESENCIA Y SENTIDO: FRONTALIDAD

Como hemos apuntado, las pinturas de iconos no son una restitución de la realidad. Las técnicas de representación de una realidad transfigurada, iluminada con un tipo de luz tabórica, no guardan ninguna relación con

⁶⁵ Colomer, *La mujer vestida de sol*, 60-61.

⁶⁶ Alexander Nagel y Christopher S. Wood. *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, 2017, 33.

representaciones de tipo ilusionista, escenográfico o teatral. El icono no tiene que ver con el engaño visual. Es completamente ajeno al simulacro, al trampantojo y a la perspectiva científica que caracterizaron a la pintura desde Giotto y Brunelleschi en adelante. Para la teología oriental cuando la representación se convierte en un sustituto de lo real y en una imagen completamente autónoma y objetiva respecto del espectador, ya no será un icono, un lugar de presencia de lo misterioso y de realidades sagradas.

El descubrimiento de la perspectiva fue decisivo para el nacimiento de la obra de arte y el ocaso del icono. Fue precisamente a esa perspectiva científica, a la objetivación y cuantificación de lo real y a la creación de un esquema gnoseológico del tipo sujeto-objeto a la que se les debe en gran medida la desintegración de lo mágico, lo misterioso, lo trascendente y «del misterio litúrgico»⁶⁷ que dirían Weber⁶⁸, Evdokimov y Panofsky⁶⁹.

En el icono no se representan escenas ni momentos de la realidad mundana tal y como aparecen a la vista, sino como lo harían en su plenitud parusíaca. No hay volúmenes ni sombras, tampoco profundidad ni diferentes planos. En el icono no hay paisaje, hay sentido. Un icono no es una imagen de lo real, sino una imagen del siglo venidero. Es una forma de representar el sentido y la verdad de lo real, cuya sustancia última el hombre no termina de conocer en su marco espacio temporal ni a través de las ciencias.

Quien pretenda acercarse al icono como lo hace un espectador ante una pintura del Renacimiento se llevará una desilusión, pues un icono no es la representación cuantitativa de lo real, es la representación de una «intensidad de presencia [...] que está más allá de toda forma»⁷⁰. La aspiración del iconógrafo y de la Iglesia oriental consiste en traer a presencia la realidad transfigurada y parusíaca, tal es su auténtica vocación artística. Este punto es determinante porque el icono bien puede considerarse, sobre todo para la teología oriental, como el lugar donde adviene una presencia. No puede decirse que el icono es Cristo como lo es en la Eucaristía, pero sí puede afirmarse que es la presencia de su hipóstasis. La capacidad del icono es la de la presencialización de una realidad

⁶⁷ Evdokimov, *El arte del icono*, 173.

⁶⁸ Max Weber. *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial, 1979, 200.

⁶⁹ Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2003, 53-54.

⁷⁰ Caamaño, 98.

transfigurada⁷¹, valdría decir: de una realidad escatológica profética que se hace presente⁷². Al respecto Xamist nos dice que

«Desde esta perspectiva, la representación que tiene lugar en la obra de arte, como en el caso del icono, adquiere un carácter cultural en tanto que contribuye a hacer de lo representado una presencia real para quien lo contemple, o, en otras palabras, hace de la obra una experiencia»⁷³.

La idea de presencia tiene su correlato visual en la frontalidad visual. Es constatable que, en los iconos frecuentemente se huye del escorzo y del perfil, pues éste «interrumpiría la comunión, iniciaría la huida, pronto se volvería ausencia»⁷⁴. La frontalidad representativa está destinada a los santos y a aquellos seres que parecen venir a presencia transfigurando la gracia, no en vano se les considera «iconos vivientes». Uspenski nos dice que el perfil, a diferencia de la frontalidad, se utiliza para personajes de segundo orden, aquéllos de los que no se tiene constancia de su santidad, ni de la inhabitación de la gracia. Los seres y los objetos principales se muestran frontalmente, como en verdadera magnitud, para indicar que lo visto es lo real: la verdad de lo real. Una verdad con la que se puede establecer un encuentro, un diálogo yo-tú⁷⁵. La imagen del icono es una imagen frontal porque es la representación de un TÚ con quien establecer una conversación cara a cara. Se trata de la frontalidad visual que «está dirigida a quien contempla, solicitando de él un comportamiento activo ante la imagen»⁷⁶. La posición frontal evita la distracción y «sumerge la mirada en la del espectador, la acoge y establece inmediatamente (con ella) un lazo de comunión»⁷⁷.

⁷¹ Sáenz, 283-290.

⁷² Para san Teodoro en la imagen pictórica no se representan las dos naturalezas a la vez, ni una separada de otra, sino una persona o hipóstasis. Cuando se representa a Cristo no se representa a ninguna de sus dos naturalezas sino a su persona. Es la persona la que une ambas naturalezas sin que se confundan ni se separen tal y como con anterioridad al II Concilio de Nicea había remarcado el Concilio de Calcedonia en el año 451. En resumen, un icono de Cristo no es la representación de una naturaleza sino la imagen de su persona hecha carne. Teodoro Studita. *Antirrheticus III*, 34 (PG 99, 405).

⁷³ Xamist, 59.

⁷⁴ Evdokimov, *El arte del icono*, 228.

⁷⁵ Lossky, 125-139.

⁷⁶ Belting, 113.

⁷⁷ Evdokimov, *El arte del icono*, 228.

La frontalidad de la representación icónica no es propiamente un descubrimiento del arte bizantino. Es bien sabido que, con anterioridad a la cultura cristiana, la tradición funeraria egipcia ya fomentaba la imagen frontal de los difuntos. El «cara a cara» venía a representar la presencia del difunto en una esfera de realidad más allá de lo temporal y mundano. Hay frontalidad porque no hay movimiento ni desplazamiento, no hay tiempo ni distancia, tampoco hay necesidad sino la libertad de quien se encuentra en la presencia de la divinidad. Ante la imagen del difunto se ruega, se ora y sobre todo se tiene una relación de contemporaneidad y actualidad. La representación frontal, en un plano paralelo al del espectador, es el correlato visual de la sincronización temporal, de un presente ya inagotable donde el representado no se esconde ni se oculta, se deja mirar con la confianza de una relación o de una conversación, de un encuentro personal. Los iconos están «abiertos al espectador»⁷⁸, atrayendo a los fieles al diálogo, a la súplica, a la acción de gracias y a la oración, (no en vano los personajes representados se muestran en una actitud orante). Por este motivo, señala Grabar que la fórmula del hieratismo no gestual de la frontalidad no perderá vigor en la cristiandad desde su etapa bizantina, hasta la finalización en el gótico del arco medieval⁷⁹.

4. REPRESENTACIÓN MÁS ALLÁ DEL ESPACIO Y DEL TIEMPO: EL PLANO ÚNICO

El pintor de iconos sabe que la realidad que representa no está propiamente en el espacio y el tiempo. Y no lo está porque se trata más bien de una realidad desmaterializada, y sin materia no hay espacio ni tiempo. El iconógrafo descosifica, desmaterializa y aligera, pero en ningún caso desrealiza⁸⁰. Se trata de un ámbito de «evocación de lo inteligible»⁸¹, de trascendencia y de misterio que no puede localizarse ni ubicarse como si se tratase del mundo sensitivo. El iconógrafo no persigue ni el realismo, ni el refinamiento ni la inmanencia de los autores renacentistas modernos⁸². La realidad icónica es diferente, es de otro orden. Y «de otro

⁷⁸ Olivier Clément, “A propos d’une Théologie de l’Icône”.

⁷⁹ Grabar, 51.

⁸⁰ Evdokimov, *El arte del icono*, 223.

⁸¹ Grabar, 26.

⁸² Evdokimov, *El arte del icono*, 77.

orden» no quiere expresar una distinción de nivel o de rango. No es lo contrario a lo mundano como la salud es lo contrario a la enfermedad. Se trata de la representación de un modo «diferente» de ser de lo real y, precisamente por eso, los objetos y las cosas no están como lo están en el espacio y el tiempo. No están en planos distintos, unos más cercanos que otros, unos a mayor distancia que otros respecto del ojo del espectador. Los planos de profundidad, los volúmenes propiamente dichos se concitan en la presencia del plano único: el plano de la representación de lo que ya no es propiamente materia sino realidad transfigurada. El plano único es el plano que mejor da cuenta de la verdad de lo real. La mirada contemplativa no es veleidosa, por eso «Toda imagen de un objeto sometida a la contemplación útil debería ser fijada en primer plano, y los diversos elementos de una misma imagen alineados uno al lado de otro en este plano único»⁸³.

La importancia del plano único conlleva la renuncia de la distancia. Las cosas no están cerca o lejos, antes o después. Las cosas no están, son. No hay propiamente movimiento: hay ser. Las cosas y los personajes no se representan en distintos planos de profundidad. Todas las cosas tienen lugar a la vez, como sucede en el conocimiento y en la intelección primera donde se produce una suerte de reunión de todas las cosas en su sitio y a *simultaneo*. Debemos a Plotino la idea de que el arte tiene un poder peculiar: hacer posible un tipo de conocimiento, inmediato y total. En sus *Enéadas* nos dice que esa inmediatez supera la forma de conocimiento proposicional o incluso conceptual. Es un conocer de golpe, instantáneo, súbito, máximamente substancial y real, y por eso franco, frontal.

«No hay que pensar, por lo tanto, que en lo que los dioses y aquellos seres superbeatíficos ven allá sean proposiciones, sino que cada uno de nuestros enunciados son allá efigies bellas, como ya imaginaba alguien que se daban en el alma del varón sabio, pero no efigies pintadas, sino reales. Y por eso los sabios de antaño afirmaban que también las Ideas son Seres reales, o sea, Sustancias»⁸⁴.

El plano único tiene su correlato en los colores únicos. En el icono no hay propiamente sombras ni colores difuminados. Las tonalidades de color y las gradaciones cromáticas tienden a desaparecer porque no hay

⁸³ Grabar, 38.

⁸⁴ Plotino. *Enéadas*. Madrid: Gredos, 1998, V, 8, 5, 20-26, 149.

sombras, ni profundidades ni planos diversos con escenas temporales distintas. El color único es la forma de traer todo a presencia en la misma unidad temporal, como si todo estuviese iluminado a la vez y desde todos los ángulos de visión posibles. Puede haber múltiples colores, pero no matizaciones de los tonos. Los colores son homogéneos, continuos, constantes, sin variaciones que puedan representarse como la representación de la distancia, de los planos de profundidad o del tiempo y el movimiento⁸⁵. Plano único y color único encajan muy bien con la idea de inmediatez, de simultaneidad e intelección súbita, del pensar más allá de las proposiciones.

Ese tipo de plano conlleva una noción de luz que no es la que se sigue del rayo de luz que proyecta un foco exterior. La idea de luz correspondiente al plano único guarda relación con la noción de claridad o alumbramiento escatológico. Una luz isomorfa y constante en todas las direcciones posibles, como si hubiese infinitos puntos luminosos exteriores e interiores, así como innumerables puntos de vista o «centros múltiples»⁸⁶.

5. REPRESENTACIÓN DE UNA ESTÁTICA PRESENCIA

Las ideas de puro presente y de presencia se relacionan mal con las de desplazamiento, con las de tiempo y con las nociones de antes y después, como nos indicó Aristóteles⁸⁷. En el icono la realidad acaece, emerge, despunta, viene a presencia y todo ello encaja muy bien con las nociones de estaticidad, eternidad, perfección, gloria y parusía. El ser pleno y transfigurado es un ser estable. La realidad transfigurada acontece en un hoy y un ahora. Ese hoy que es puro presente, abierto sobre la eternidad, tiene mucho que ver con la serenidad, la calma, la paz, con la ausencia del gesto y con el hieratismo: «toda inquietud, toda preocupación, toda fiebre de gesticulación se desvanecen ante la paz interior»⁸⁸. El icono representa la constancia de lo inteligible, la estabilidad del *nous* y, sin duda, la inmutabilidad, la uniformidad, la invariabilidad y la simplicidad del ser, de Dios, de las esencias y de la realidad transfigurada. Para

⁸⁵ Grabar, 30.

⁸⁶ Pável Florenski. *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela, 2005, 25.

⁸⁷ «Porque el tiempo es justamente esto: número del movimiento según el antes y el después». Aristóteles. *Física*. LIV, 219b. (Madrid: Gredos, 1995, 271).

⁸⁸ Evdokimov, *El arte del icono*, 228.

el iconógrafo la forma más alta de ser es ser estable y de esa estabilidad da cuenta, revelándose en lo inteligible de lo real. André Grabar nos dice que a esa invariabilidad y reposo le corresponden formas simples, dibujos depurados, composiciones límpidas, inmovilidades y equilibrios reposados, movimientos lentos⁸⁹. A la estaticidad de la gloria, del hoy y el ahora le corresponden la sobriedad del hieratismo frontal y la ausencia de gesticulación. Los personajes no se ríen ni lloran, no muestran alegría ni tristeza, no se mueven, y sin embargo, están y son. Ese estar y ser constantes, sin movimiento, sin espacio ni tiempo, son los protagonistas del único de los espacios de representación posibles, el plano de la presencia. Presencia estática que se articula plásticamente con el cara a cara del personaje principal «que interpela al espectador entregándole el estado interior del ser representado»⁹⁰. El perfil y el alejamiento están más relacionados con la distancia, vale decir, con la evasión o huida: más que con la idea de presencia, están vinculadas con la de ausencia. El movimiento, el desplazamiento y la inquietud son las formas de la ausencia de paz y por eso la actitud dinámica no es apropiada para la calma de Cristo, de Elías o de Moisés, y sí lo es en cambio para Pedro, Santiago y Juan. Sobre este particular puntualiza Evgenij Trubeckoj:

«En los iconos, la inmovilidad caracteriza únicamente a las representaciones donde no solo la carne sino la misma naturaleza humana está reducida al silencio, donde ella vive en adelante no de vida propia sino de vida sobrehumana. Se entiende que este estado de ánimo expresa no la cesación de la vida sino por el contrario su máxima tensión e interioridad; solo a una conciencia arreligiosa y superficial al antiguo icono puede parecerle privado de vida»⁹¹.

Estaticidad y reposo, inmovilidad y serenidad, hieratismo y deificación pueden considerarse formas de representación de la plenitud que sólo una realidad redimida puede poseer. Se trata de una realidad ayuna de necesidad alguna, caracterizada por una radical libertad, cuya expresión icónica se expresa en la falta de peso, en la ligereza, en la ausencia del gesto, del volumen, en la flotabilidad e ingravidez. Los cuerpos y los objetos entran en contacto con el mundo y unos con otros, pero lo hacen desde conexiones muy livianas y puntuales, aéreas. La finura de los dedos

⁸⁹ Grabar, 38-39.

⁹⁰ Colomer, *La mujer vestida de sol*, 79.

⁹¹ Trubeckoj, 16-17.

de las manos, la de los pies que no se apoyan sobre el plano horizontal, la elasticidad de las vestimentas, la delgadez de las narices, su silueta afilada, filiforme y estilizada no pretenden más que expresar la glorificación o trasfiguración de los cuerpos, su «esencia paradisíaca»⁹², así como «el flujo del Espíritu Santo en la persona»⁹³. Paul Evdokimov insiste sobre estos detalles al hablarnos del modo en que aparecen los seres y los objetos en el icono. En ellos podemos ver

«[...] figuras delgadas y alargadas de una elegancia y gracia extremas. Los pies son demasiado pequeños, las piernas flacas y casi débiles; sobre los cuerpos rígidos se levantan cabezas minúsculas y graciosas. Los cuerpos, de una esbeltez acentuada, y como flotando en el aire o fundidos en el oro eterno de la luz divina, pierden su carácter carnal»⁹⁴.

La presencia estática está en consonancia con la inmediatez, la dematerialización y la trasfiguración de lo real. La libertad y la plenitud, el hieratismo y la austeridad del gesto evocan la perfección. En los iconos no hay sonrisa ni dolor, alegría ni pena. En el icono hay ser y no gestos. No hay sentimentalismos ni formas psicológicas de ser:

«el arte bizantino no es nunca gesticulante [...] es tan poco proclive a dar miedo como a hacer reír. Es serio y hostil a toda manifestación ruidosa y desordenada de una pasión o de un sentido violento»⁹⁵.
«[...] los santos no gesticulan, permanecen en oración ante el rostro de Dios, y cada uno de sus movimientos e incluso la actitud del cuerpo reviste un carácter sacramental, hierático»⁹⁶.

6. REPRESENTACIÓN SIN SOMBRA

San Juan nos dice en el *Apocalipsis* que la Jerusalén celestial «no necesita ni de sol ni de luna que la alumbren, porque la ilumina la gloria de Dios» (Ap 21,23). Uspenski señala que en el icono «la luz divina penetra todo, por eso los personajes y los objetos no están iluminados desde uno u otro lado por un foco de luz, ni tampoco proyectan sombras. Las

⁹² Olivier Clément, “A propos d’une Théologie de l’Icône”.

⁹³ Fitzurka, 259.

⁹⁴ Evdokimov, *El arte del icono*, 223.

⁹⁵ Grabar, 26.

⁹⁶ Uspenski, 194.

sombras no existen en el reino de Dios, donde todo rebosa luz»⁹⁷. Evdokimov también subraya que «no hay nunca una fuente de luz en los iconos, ya que la luz es su propio contenido; no se ilumina el sol, ya que él mismo es luz»⁹⁸. Y Florenski incide sobre el mismo asunto al hablarnos de «la ausencia de un determinado foco de luz, el carácter contradictorio de la iluminación entre las distintas partes de un mismo icono, el esfuerzo por destacar aquellas masas que hubieran debido permanecer oscuras»⁹⁹. La luz es el elemento simbólico primordial del arte del icono. Manfred Lurker anota que «el arte medieval representa una y otra vez a la divinidad que habita en una luz inaccesible, bien mediante la corona luminosa del niño Jesús o bien mediante la aureola que, como floración de luz, rodea al resucitado»¹⁰⁰. La ontología del icono no puede desarrollarse al margen de una metafísica de la luz, una «luz tabórica» que es el «espacio de la realidad auténtica»¹⁰¹. Porque hay luz, se pueden comprender y entender las cosas, aunque desde la perspectiva bíblica, «ver la luz»¹⁰² también significa nacer a una nueva vida, una vida imperecedera que ya no se extingue.

El ilusionismo presupone un punto de vista y un punto de luz, pero ya se ha dicho que un icono no es un simulacro ni una escenografía. El iconógrafo aborrece el engaño y el *Trompe-l'œil*. La imagen perspectivista exige un «punto de vista lleno de ilusión óptica, útil para la vida corriente, pero que no es la visión total, la del ojo de Paloma»¹⁰³. En cambio, la visión transfigurada de lo real no tiene lugar desde ningún punto de vista individual, ni desde una conciencia individual y aislada. El icono demanda una visión universal («de la Iglesia»).

No hay icono donde hay sombras. La sombra está emparentada con la tiniebla y con la oscuridad, con la falsedad, con la mentira, con el engaño y el error, con lo malo y lo siniestro. Sombras y tinieblas representan la antiverdad. La luz simboliza, en cambio la «presencia y manifestación

⁹⁷ Uspenski, 199.

⁹⁸ Evdokimov, *El arte del icono*, 188.

⁹⁹ Florenski, 2005, 26.

¹⁰⁰ Manfred Lurker. *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*. Barcelona: Herder, 2018, 137.

¹⁰¹ Florenski, *El iconostasio*, 168.

¹⁰² Lurker, 136.

¹⁰³ Evdokimov, *El arte del icono*, 222.

divina»¹⁰⁴ y es correlativa a la verdad de lo real, de hecho, la palabra luz «equivale metafóricamente a la verdad»¹⁰⁵. También es el vocablo más adecuado para designar la presencia de Dios y los «personajes que llegan de la esfera divina»¹⁰⁶. Dice Florenski que el pintor de iconos representa el ser, incluso el divino, pero le resulta de muy poco interés cualquier objeto de la realidad mundana¹⁰⁷.

El icono es la representación de una realidad bañada enteramente por una luz sin ocaso. Precisamente por ello no hay profundidad visual; puede haber verticalidad y jerarquía, pero no profundidad. La luz del icono no obedece a un foco luminoso, a un rayo proyectado desde un origen. Dice Clément que la luz del icono es increada «no procede de un foco concreto [...]». Está en todas partes en todo, sin hacer sombra»¹⁰⁸.

Suele hablarse de tres tipos de sombra: propias, proyectadas y autoarrojadas. Todas ellas presuponen la existencia de un foco exterior al objeto y a la escena. *Propias* son las sombras que forman parte de los objetos; así, no todas las caras de un cubo tienen la misma tonalidad de color. *Proyectadas* son las sombras que se imprimen sobre la superficie de apoyo o sobre otros objetos próximos. *Autoarrojadas* son las sombras que se proyectan sobre la propia superficie de los objetos. Pero ninguna de ellas tiene lugar en la representación de iconos. Los motivos son diversos. La propia idea de sombra, como se ha dicho, es incompatible con la de gloria o la de transfiguración. Sombra es un vocablo ambivalente en la Biblia. Por un lado, significa protección, refugio y poder. Sin embargo, también simboliza lo negativo y lo siniestro. Sombra, duda, oscuridad, pecado, transgresión, falta de sinceridad y nobleza parecen estar entrelazados en el vocabulario bíblico. Lurker subraya que el término «sombra» desde la perspectiva bíblica también puede significar caducidad temporal, pero ya se ha dicho que en los iconos no hay propiamente tiempo. «Sombra» también significa maldad, malicia y se opone a la luz, la transparencia y la bondad: «Como hermana oscura de la luz, la sombra alude al lado amenazante del ser»¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Juan Mateos y Fernando Camacho. *Evangelio, figuras y símbolos*. Barcelona: Herder, 2018, 79.

¹⁰⁵ Mateos y Camacho, 78.

¹⁰⁶ Mateos y Camacho, 77.

¹⁰⁷ Florenski, *El iconostasio*, 176.

¹⁰⁸ Olivier Clément, "A propos d'une Théologie de l'Icone".

¹⁰⁹ Lurker, 217-218.

Esta idea de iluminación no es ajena a la representación de nubes. Es bien sabido que el término «nube» desde la óptica de la Biblia está cargado de simbolismo. Etimológicamente está emparentada con el griego νέφος (*néphos* = nubes), con el sánscrito *nábhas* (nube, atmósfera, cielo), y con el ruso небо (*nebo* = cielo). Nube significa cielo y divinidad. Es una imagen tan simbólica que la figura de la nube pone de relieve la idea de una presencia luminosa bien distinta a la noción de la iluminación por el foco de luz exterior al que ya nos hemos referido. La nube de luz revela el acontecimiento teofánico¹¹⁰ y está asociada con la esfera de claridad que transparenta y transfigura el ser de lo real.

En resumen, el iconógrafo no utiliza una luz procedente de instancia externa alguna. La Luz está en todo y lo ilumina todo desde todos los ángulos posibles. Se trata de una suerte de irradiación que emerge desde los objetos hacia fuera¹¹¹. En términos heideggerianos no se trata de una iluminación sino de un alumbramiento (*Lichtung*), una claridad que todo lo abarca haciéndolo presente y visible, revelándolo y descubriéndolo. Sin rayo ni foco no es posible la sombra. La luz icónica tiene que ver con el esplendor interno que alumbra y clarea la realidad desde dentro, por eso no existe una vista principal y otra secundaria. La frontalidad y el plano único ilustran muy bien esta idea. La luz es expresión de la vitalidad transfigurada del ser. Las cosas no están, son. La realidad que aparece y viene a presencia convocando a la mirada no es una realidad en el tiempo ni el espacio ordinarios, sino en un ámbito cualitativamente diferente que precisa una metamorfosis y una santificación de la vista. Se trata, en definitiva, de una realidad que viene a presencia en un espacio sagrado como el del templo, que ya es el Oriente, y el tiempo litúrgico que ya es eternidad.

¹¹⁰ Grabar, 48.

¹¹¹ Paul Evdokimov. *El conocimiento de Dios en la tradición oriental*. Madrid: Paulinas, 1969, 550.

7. REPRESENTACIÓN SIN PERSPECTIVA NI PUNTO DE VISTA EXTERIOR

La ausencia de sombra encaja mal con un tipo de representación cónica o perspectivista. Hubert Damisch¹¹² ha subrayado de manera muy atinada que frente al icono el espectador no es propiamente un mirón, un simple espectador u observador que mira desde tal o cual punto de vista privilegiado. Esa forma de ver está condenada al agotamiento y a la caducidad. El icono muestra una presencia siempre nueva que no se abate desde la unidimensionalidad de una conciencia aislada.

Como sucede con las sombras, la idea de una «una representación en perspectiva» presupone un punto de vista exterior a la escena. Pero en el icono no hay un punto exterior desde el cual hacerse cargo de la realidad o, dicho de otra forma: no hay una instancia autónoma y exterior que permita la comprensión de una realidad. Para el pintor de iconos, la realidad no es como la ve el observador desde su punto de vista a una distancia y altura concretas. La realidad tiene más que ver con el sentido y con el punto de vista del ojo de Dios. Un ojo al que nada se le escapa, un ser, digámoslo así, que todo lo ha redimido. El ojo de Dios lo ve todo y lo hace al mismo tiempo, no según un antes o un después, no según un desplazamiento o un movimiento que es como los hombres captan visualmente lo real. No se busca una representación de la realidad tal y como se ve, sino más bien de una realidad que se deja ver viniendo a presencia, ofreciéndose para un encuentro personal entre un yo y un tú. La realidad mostrada en el icono no está ahí para ser vista, sino para que nos vea. Mediante la inversión de la perspectiva el objeto deviene sujeto y el sujeto deviene objeto. Gadamer ha señalado en este sentido que

«La obra de arte (el icono) no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta»¹¹³.

En el diálogo o en el encuentro contemplativo, el protagonista no es el espectador sino lo representado. El icono no está hecho para ser visto, sino para que venga a presencia la realidad que allí se representa. Todo

¹¹² Hubert Damisch. *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza, 1997, 127.

¹¹³ Gadamer, *Verdad y método*, 202.

el protagonismo recae en el rostro de Cristo o el de la Virgen, en el de los mártires o los santos, y no el espectador exterior que se sitúa frente a él como lo haría ante una obra de arte convencional.

Tiene todo el sentido que la perspectiva del icono sea considerada invertida dado que los puntos de fuga no aparecen en la línea del horizonte del cuadro, sino en una línea del horizonte ubicada en el espectador. La fuga es extrínseca al cuadro y el motivo es que el sujeto ha pasado a ser el objeto de la representación. Los puntos de fuga están fuera de la tabla en tanto que el objeto es el sujeto. Evdokimov nos dice que en el icono

«[...] las líneas se dirigen al sentido contrario; el punto de perspectiva no está detrás del cuadro, sino delante [...]. Las líneas se acercan al espectador y dan la impresión de que los personajes van a su encuentro. El mundo del icono se vuelve hacia el hombre»¹¹⁴.

Como ya anotamos, el icono no aspira a ser contemplado como se ven las cosas del mundo exterior y disfrutar de su belleza o perfección formal: «El icono, más que ser visto, lo que busca es que seamos vistos»¹¹⁵. Todo ello podría explicar que la representación paisajística, urbana y arquitectónica del icono no se realice según las leyes geométricas de la perspectiva cónica; es decir, según el punto de vista de una conciencia absuelta (como la moderna). En la imagen cultural icónica no hay convergencia de las líneas paralelas de lo real en un punto de fuga perteneciente a la tabla. La representación urbana y arquitectónica adopta un criterio más axonométrico y nada cónico, viniendo a señalar que no hay un tiempo, ni un espacio ni un movimiento según un antes y un después. La representación en axonométrica ofrece una silueta de lo real menos deformada según la distancia; de hecho, podría decirse que no aparece deformada de ninguna manera. El artífice de iconos aspira a una representación de toda la realidad a la vez, como si tratase de mostrar una presencia y no una visión simulada.

Otra forma de interpretar la perspectiva invertida es la referida por André Grabar quien no menciona la fuga geométrica exterior al plano de representación, sino que hace notar que se trata de un punto de vista inmerso en la escena. Con la expresión «perspectiva invertida» no se hace más que resituar al espectador. Éste ya no se halla fuera de la escena de

¹¹⁴ Evdokimov, *El arte del icono*, 226.

¹¹⁵ Solís Nova, 146.

la tabla, sino completamente inmerso en ella¹¹⁶. En tal caso las cosas no deben representarse como vistas desde el exterior, sino como se perciben al sumergirse por entero en la representación, haciéndose grande lo que según la «lógica de la distancia» debería ser pequeño y poniéndose abajo lo que según la «lógica de la conciencia aislada» debería estar abajo. El iconógrafo muestra lo que se ve cuando se recorre la realidad desde ella misma y no cuando se ve desde una instancia extrínseca y distante de la realidad: «El artista se incorpora enteramente al objeto principal de su imagen y representará todo lo que le rodea en una especie de panorama, el que encontrará a su alrededor si se encontrase confundido con el objeto representado»¹¹⁷.

8. REPRESENTACIÓN SIN REALISMO

Hasta ahora hemos visto que un icono no es una obra de arte convencional ni tiene por finalidad la representación de lo corriente y cotidiano. La imagen icónica no puede ser mirada como se ve una pintura de tal o cual artista. Hemos señalado que en el icono no hay sombras porque no se trata de una realidad que se hace visible desde un punto o foco de luz exterior a la escena, sino que se trata de una irradiación gloriosa de lo real que acontece en el mismo ser que se representa. Se ha indicado que la perspectiva en el sentido moderno y científico del término tampoco sucede como tal en el icono: el arte de las apariencias, el de la duplicación y restitución de lo real no es un arte de fiar, que diría Platón¹¹⁸, pues está orientado al engaño, al ilusionismo y al simulacro. Para los defensores de iconos «la ilusión es tan intolerable en la imagen como en la vida espiritual, en la ascesis y en la oración. En ellas se la denomina “el supremo engaño”, y no solo representa un obstáculo para la oración, sino lo opuesto a ella»¹¹⁹.

Lo importante del mundo material consiste en que a través de él se nos abre el mundo de las esencias. Sin embargo, insistamos nuevamente, el arte del icono no es un arte de los fenómenos. Grabar, siguiendo las

¹¹⁶ Grabar, 47.

¹¹⁷ Grabar, 42.

¹¹⁸ Platón. *República*. LX, 595a-621b. (Madrid: Gredos, 2020). *Ion*. 535a y ss (Madrid: Alianza Editorial, 2011). *Sofista*. 239c-249d. (Madrid: Gredos, 1988).

¹¹⁹ Uspenski, 515.

ideas de Plotino, se cuestiona el valor de un arte de la «pura apariencia»: la simple y llana reproducción de la naturaleza no tiene densidad artística. La grandeza del arte está en captar y representar sacándolo a la luz el *nous* de lo real¹²⁰.

Veamos finalmente otra constante en la realización de iconos: la ausencia de realismo. No cabe duda de que la carencia de sombras y de perspectiva científica cancelan la posibilidad del realismo en el sentido moderno y naturalista del término. Ni los personajes, ni las plantas, ni las obras arquitectónicas ni siquiera los cielos que se representan son realidades terrenales. Los iconos muestran una realidad no euclídea que tiene lugar más allá del espacio y del tiempo, en definitiva «se trata del mundo que solo se revelará por completo en la segunda venida del Señor»¹²¹.

Los entornos urbanos y arquitectónicos aparecen representados de manera poco real. La arquitectura icónica es ilógica. Desde un punto de vista geométrico o constructivo no es racional y desafía a la seriedad y «a la falsa seguridad de las arquitecturas de la tierra»¹²². El sentido último de este desafío a la racionalidad no es otro que el de venir a expresar la «deificación» de la realidad y con ello la ruptura de las leyes de la naturaleza de las cosas. En los iconos se opera una suerte de desconcierto frente a lo puramente racional que no anula propiamente la razón, pero sitúa la realidad en otro nivel, el de la fe, pues ésta es la instancia que más y mejor puede enfrentarse y percibir los misterios de la creación, de la muerte, de la resurrección.

La gran mayoría de los autores que hemos referido a lo largo del texto sostienen que cuando la lógica de lo visual y de los sentidos se impuso en la representación artística, los iconos entraron en una etapa de decadencia. Eso sucederá en torno al XVII que es cuando comienza a perderse la comprensión del lenguaje iconográfico. No es la lógica de lo humano, sino la lógica del Evangelio la que está presente en el icono. Dicho de otro modo, la perspectiva del Evangelio no es la de la lógica racional, la de los sabios y doctos. Alfredo Saénz ha señalado, a propósito de la arquitectura y el paisaje del icono

«[...] la representación de la arquitectura suele desafiar toda lógica, tanto en su forma como en los detalles: las proporciones son absoluta-

¹²⁰ Grabar, 36.

¹²¹ Uspenski, 201.

¹²² Olivier Clément, "A propos d'une Théologie de l'Icone".

mente dejadas de lado; las puertas y las ventanas no están en su sitio y por otra parte son perfectamente inutilizables por sus dimensiones en relación con sus personajes»¹²³.

En el marco de la contemplación icónica no es la lógica sino la fe, no es el esfuerzo humano sino la gracia divina las instancias poderosas que atraen toda la atención. Uspenski es bien explícito cuando señala que precisamente por eso «el icono utiliza a veces formas anormales y chocantes, como también a veces la santidad exige formas extremas que parecen locura a los ojos del mundo, como las de los locos en Cristo»¹²⁴.

9. CONCLUSIONES

Los iconos no representan la realidad mundana y cotidiana tal y como se ve, sino como se contempla en su deificación y transfiguración. El iconógrafo aspira a dar cuenta de un tipo de realidad parusíaca que sale a luz epifánicamente en su representación. Con esa verdad de lo real, se puede establecer una relación más allá de lo estético. O como dirían Marcel o Levinas¹²⁵, un «encuentro». Y aquí al decir «encuentro» no nos referimos a una experiencia de índole subjetivista sino «personal», en tanto que el órgano que accede a esa visión es *toda la persona*¹²⁶. No se trata de dar expresión a un *esse* aislado, sino a un ser que viene al encuentro y con el que se puede establecer una relación personal. No es un *esse* sino un auténtico *coesse*¹²⁷. El icono no es una representación como las demás. No da cuenta de lo fenoménico. No está subordinado a las leyes científicas de la percepción visual. La representación del icono no depende de

¹²³ Sáenz, 128-129.

¹²⁴ Uspenski, 198.

¹²⁵ «El rostro, aún cosa entre cosas, perfora la forma que sin embargo lo delimita. Lo que quiere decir concretamente el rostro me habla y por ello me invita a una relación sin paralelo con un poder que se ejerce, ya sea gozo o conocimiento». Emmanuel Levinas. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 2002, 211.

¹²⁶ Luigi Pareyson. *I problema attuali dell'estetica, en Momenti e problema di storia dell'estetica, IV*. Milano: Modadori, 1979, 1956-1960.

¹²⁷ «Grande por cierto, casi invencible, será la tentación de pensar que esta presencia efectiva no puede ser más que la presencia de un objeto». Gabriel Marcel. *Aproximación al misterio del ser. Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico*. Madrid: Encuentro, 1987, 70.

la perspectiva del artista sino del punto de vista de toda la Iglesia. Por eso, se puede hablar de una experiencia que, digámoslo así, penetra en el sentido de lo real según el plan de Dios. El ángulo de visión individual es irrelevante. Lo que aparece en el icono no es un reflejo de lo cotidiano y mundano sino el dogma invariable, la gracia, la santidad y el plan de Dios: «El icono, nos muestra la acción de la Gracia divina sobre el cuerpo humano»¹²⁸.

Todo ello nos lleva a defender que el arte del icono no debe considerarse propiamente un estilo, ni una apariencia de la historicidad que ofuscaría la cultura, como diría Gadamer¹²⁹. No es un referente epocal como lo serán las demás formas artísticas. El icono no representa una realidad como es vista por alguien, sino como es percibida desde sí misma: representa la realidad desde su ser como si el espectador más que ver la realidad desde fuera la viese desde el mismo ser de lo que contempla. Esa suerte de inmersión en lo real es lo que explica que la perspectiva cónica carezca de sentido para el iconógrafo y, en cambio, un tipo de representación axonométrica —y, a veces cubista y suprematista— sea mucho más oportuna.

La realidad que representa el icono no está mediada ni por el espacio ni por el tiempo, sino por la gracia o por el poder de la deificación que el Espíritu («el Gran Iconógrafo») realiza. Se trata de una realidad que acaece, invulnerable al desgaste de lo temporal, un tipo de presencia que se hace patente cuando se descorre el velo, invitando al espectador a una suerte de comunión con la presencia que allí emerge epifánicamente. El icono no representa una imagen ni una perspectiva ni un objeto, sino una presencia con la que establecer un encuentro y, al cabo, un diálogo. No muestra, por tanto, la realidad como se ve, sino el misterio de la realidad deificada y que en el marco de la «biosfera»¹³⁰ litúrgica adquiere su mayor presencia. Se trata de una realidad que sale a nuestro encuentro. Precisamente por eso la arquitectura es la parte del icono que mejor da cuenta de la subversión de la lógica visual de la perspectiva científico-matemática. La deformación de la arquitectura nada tiene que ver con la conicidad visual del punto de vista moderno, sino que más bien lo hace con el intento de representar una realidad desde sí misma en su movimiento

¹²⁸ Uspenski, 175 y 186.

¹²⁹ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, 111.

¹³⁰ Evdokimov, *El arte del icono*, 173.

de dentro hacia fuera, del fondo a la superficie. Éste es, a nuestro juicio, el punto que nos permitiría establecer, salvando la distancia, una cierta conexión del artífice de iconos con el pintor cubista y, sin duda, con algunos pintores de la vanguardia rusa como Kandinsky y Malevich: el intento de lograr la simultaneidad de las vistas parciales, para ser ofrecidas a un sólo golpe de vista en el mismo y único plano de representación englobante. Así es como el icono representa más realidad y más ser de las cosas, pues se presentan ante nuestra mirada desde el punto de vista del ojo y del corazón de Dios.

REFERENCIAS

- Aristóteles. *Física*. Madrid: Gredos, 1995.
- Baggley, John. *Doors of Perception. Icons and Their Spiritual Significance*. New York: St. Vladimir's Orthodox Seminary Press, 1995.
- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2021.
- Beuchot, Mauricio. *Las caras del símbolo: el icono y el ídolo*. Madrid: Capparells, 1999.
- Caamaño, José Carlos. "La materia transfigurada". *Teología* 46, n.º 98 (2009): 95-107.
- Castro, Sixto. *Teología estética. Fundamentos religiosos de la filosofía del arte*. Salamanca: San Esteban, 2017.
- Clément, Olivier. "A propos d'une Théologie de l'Icone". *Contacts* 32 (1960): 241-253. Consultado el 25 de octubre de 2022. http://myriobiblos.gr/texts/french/contacts_clement_theologie.html
- Colomer, Fernando. *Decir la fe. Comentario al credo*. Salamanca: Sígueme, 1996.
- Colomer, Fernando. *La mujer vestida de sol*. Madrid: Encuentro, 1992.
- Coomaraswamy, Ananda K. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Madrid: Taurus, 1980.
- Chenu, Marie Dominique. *La teología nel XII secolo*. Milán: Jaca Book, 1992.
- Damisch, Hubert. *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza, 1997.
- Dimitrios I, Juan Pablo II, Adalbert Franquesa y Francisco Javier Martínez Medina. *Los iconos. Historia, teología, espiritualidad*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica, 2002.

- Evdokimov, Paul. *El arte del icono. Teología de la belleza*. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1991.
- Evdokimov, Paul. *El conocimiento de Dios en la tradición oriental*. Madrid: Paulinas, 1969.
- Fitzurka, Cristine. "Religiosidad popular y espacio sagrado. El icono en la teología oriental". *Teología y vida* 44, n.º 3 (2003): 250-264. <https://doi.org/10.4067/S0049-34492003000200010>
- Florenski, Pável. *El iconostasio. Una teoría de la estética*. Salamanca: Sígueme, 2018.
- Florenski, Pável. *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela, 2005.
- Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 2015.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1991.
- Gehlen, Arnold. *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*. Barcelona: Península, 1994.
- Gombrich, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2002.
- Gombrich, Ernst H. *La historia del arte*. Madrid: Debate, 2006.
- Grabar, André. *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela, 2007.
- Gregorio Magno. "Epístola I a Serenus de Marsella". En *Sancte Gregorii papae I Opera Omnia*, Liber IX, *Epistula* CV, (PL 77, 1027-1028).
- Guardini, Romano. *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*. Madrid: Guadarrama, 1960.
- Juan Pablo II. *Carta a los artistas*, (4 de abril de 1999).
- Juan Pablo II. *Carta apostólica Duodecimum Saeculum* (4 de diciembre de 1987).
- Kordis, Giorgos. *Icon as Communion: The Ideals and Compositional Principles of Icon Painting*. Brookline: Holy Cross Orthodox Press, 2011.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 2002.
- Lossky, Vladimir. *In the Image and Likeness of God*. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1974.
- Lurker, Manfred. *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*. Barcelona: Herder, 2018.
- Marcel, Gabriel. *Aproximación al misterio del ser. Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico*. Madrid: Encuentro, 1987.
- Mateos, Juan, y Fernando Camacho. *Evangelio, figuras y símbolos*. Barcelona: Herder, 2018.

- Moya Ruiz, Albert. "Presencia y transfiguración en la imagen de culto oriental". *Estudios Eclesiásticos* 94, n.º 369 (2019): 339-362. <https://doi.org/10.14422/ee.v94.i369.y2019.005>
- Naguel, Alexander, y Christopher S. Wood. *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, 2017.
- Pablo VI. *Misa de los artistas* en la Capilla Sixtina (7 de mayo de 1964).
- Panosfky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Panosky, Erwin. *Idea*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Pareyson, Luigi. *Momenti e problema di storia dell'estetica, IV*. Milano: Modadori, 1979.
- Platón. *Ion*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Platón. *República*. Madrid: Gredos, 2020.
- Platón. *Sofista*. Gredos: Madrid, 1988.
- Plotino. *Enéadas*. Madrid: Gredos, 1998.
- Quenot, Michel. *L'icône. Fenêtre sur l'absolu*. París: Cerf, 1987.
- Sáenz, Alfredo. *El icono. Esplendor de lo sagrado*. Buenos Aires: Ediciones Gladius, 2004.
- Solís Nova, David. "El icono y su herencia en el arte". *Veritas* 44 (2019): 143-167. <https://doi.org/10.4067/S0718-92732019000300143>
- Teodoro Studita. *Antirrheticus*. PG 99, 327-351.
- Trubeckoj, Evgenij. *Contemplazione nel colore. Tre studi sull'icono russa*. Milano: La Casa de Matriona Ed., 1977.
- Uspenski, Leonid A. *Teología del icono*. Salamanca: Sígueme, 2013.
- Weber, Max. *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Xamist, Federico José. "El icono: un puente entre teología y estética". *Teología y Vida* 56 (2015): 37-64. <https://doi.org/10.4067/S0049-34492015000100002>
- Zernoy, Nicolas. *The Russians and Their Church*. Lindon: Society for promoting Christian Knowledge, 1945.