

Diseño cubierta: Sergio Ramírez

Diseño interior: RAG

Título original: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*

© C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
(Oscar Beck), Múnich, 1990

© Ediciones Akal, S. A., 2009
para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-1331-0

Depósito legal: M-43.893-2009

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Pinto (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Po. 26311
Andes

PTAU
Cecile Michaud Couzin
HUM

Hans Belting

IMAGEN Y CULTO

Una historia de la imagen anterior a la edad del arte

Traducción

Cristina Díez Pampliega
y Jesús Espino Nuño

Pontificia Universidad Católica del Perú
BIBLIOTECA CENTRAL
COMPRA



akal

PRÓLOGO

Una historia de la imagen es algo distinto a una historia del arte. ¿Pero qué entendemos por imagen? El concepto de «imagen» en su uso corriente se refiere a todo y a nada, algo a lo que ya estamos acostumbrados también con el concepto de «arte». Por ello, adelantamos que en la presente historia se entiende por imagen el retrato personal, la *imago*, que normalmente representaba a una persona y era tratada, por esa misma razón, como una persona, convirtiéndose así en un objeto privilegiado de la práctica religiosa. En este contexto religioso, se veneraba la imagen como objeto de culto, diferenciándose de la narración en imágenes o *historia*, cuyo objetivo era poner ante los ojos del observador el curso de la historia sagrada.

El «arte», como lo entiende el autor de esta obra, surge a partir de la crisis de la vieja imagen y su nueva valoración como obra de arte en el Renacimiento, y se encuentra asociado a la idea del artista autónomo y a la discusión en torno al carácter artístico de su invención. Mientras las imágenes antiguas eran destruidas por los iconoclastas, aparecía un nuevo tipo de imagen para las colecciones de arte que permite hablar de una era del arte que perdura hasta nuestros días.

La época anterior habría de llamarse la *era de la imagen*, que, por primera vez, el autor de esta obra intenta presentar de una manera unitaria. El hecho de que haya escogido el modelo narrativo de la «historia» obedece a motivos prácticos de cara a introducir el objeto de estudio. Pero quizás es también apropiado para poner de manifiesto una historia real que puede seguir contándose después. Será el lector quien tenga que tomar su propia decisión al respecto. La narración del libro arranca en las postrimerías de la Antigüedad, es decir, en la época en que el cristianismo hace uso por primera vez de la imagen de culto de los «paganos», hasta entonces prohibida. El centro de gravedad de la narración se halla en la Edad Media occidental y oriental, cuando el icono y la estatua marcaron conjuntamente la forma que tomó la imagen de culto. La tercera parte de esta historia se encuentra dedicada a la Baja Edad Media con su inflación de pinturas sobre tabla y la pluralidad de nuevos medios y funciones de la imagen, y termina con la crisis de la imagen antigua en los albores de la Edad Moderna.

El icono oriental tiene en esta argumentación un espacio mayor de lo que el lector quizás espera, pero se le desnuda de la visión romántica con que siguen viéndolo los amantes de los iconos. El papel que desempeña en la historia europea de la imagen vuelve a subrayarse claramente, pero desde una nueva perspectiva. Ya en el siglo XI Bizancio poseía una estética filosófica de la imagen, algo que Occidente no lograría hasta el Renacimiento. La historia común de la imagen de Oriente y Occidente llegó lentamente a su final hacia el año 1200. Por esta razón, la posterior pintura oriental de iconos queda completamente fuera de los márgenes de esta obra. En Occidente la historia de la imagen, tal como yo la entiendo, entró a partir de entonces en una nueva fase. Las imágenes de altar y de devoción, por nombrar sólo dos tipos, constituyen novedades de una época que en sus postrimerías dio lugar a la aparición del concepto de arte moderno. Los iconos orientales, sin embargo, se convirtieron en el Renacimiento en tema de leyendas y mitos nostálgicos de la imagen.

El trabajo que recoge este libro ha sido promovido durante años por Dumbarton Oaks, el instituto de investigación de la Universidad de Harvard, en el contexto de un proyecto de investigación sobre la historia del icono en Occidente. Por las posibilidades únicas de estudio de las fuentes quisiera darle en primer lugar mis más sinceras gracias al director de entonces, Giles Constable. El texto de la obra comencé a escribirlo en el invierno de 1985-1986, en unas condiciones ideales de trabajo en la Biblioteca Hertziana de Roma. A los dos directores, Christoph L. Frommel y Matthias Winner, de la Max Planck-Gesellschaft, sigo estándoles muy agradecido por invitarme a un año de libertad y tranquilidad.

Muchas conversaciones y sugerencias han apoyado y ayudado en repetidas ocasiones el proceso de trabajo para la consecución de esta obra. Christa Belting-Ihm, autora de dos intentos parecidos al mío en torno a la Virgen de la Misericordia y a las imágenes de santos, acompañó la escritura del libro con críticas y un enorme interés. Victor Stoichita y David Freedberg, que en su libro *The Power of Images* ha presentado una historia de la imagen de muy distinta índole, constituyeron para mí interlocutores muy importantes para la elaboración de mi estudio. Lo mismo he de decir de Gerhard Wolf, que escribió su trabajo de doctorado sobre el icono mariano de Santa María Maggiere, de Herbert S. Kessler, con quien en 1990 dirigí un simposio sobre el tema del libro en Dumbarton Oaks, y de Klaus Krüger. El encuentro con numerosos colegas, entre otros, Joli Calavrezou, Georges Didi-Hubermann, Anna Kartsonis, Valentino Pace, Richard Krautheimer, Henk van Os y Nancy P. Ševčenko, me ayudó a precisar mis ideas. Kurt Weitzmann me posibilitó el acceso a las fotografías del Sinaí de la Princeton-Michigan-Expedition. Gordona Babić, Ingeborg Bähr, G. Mancinelli, Ilse von zur Mühlen, Jonas Per Nordhagen, Ralf Reith, Hubertus von Sonneburg, Eva Stahn, Cornelia Syre y David H. Wright, así como los colegas de Dumbarton Oaks, pusieron a mi disposición valiosas fotografías. A Renate Prochno quisiera darle las gracias por su colaboración en las correcciones del texto.

En Munich, me siento especialmente obligado con mi colaboradora Gabriele Kopp Schmidt, así como con Friederike Wille, por su apoyo personal y el interés que han demostrado en el tema. La preparación del manuscrito para su impresión estuvo en manos de Gerlinde Lehnert y Sonja Nausch. Gabor Frencz se encargó de conse-

guir algunas fotografías e importantes reproducciones de imágenes. En la editorial C.H. Beck, Karin Beth, Walter Kraus y Ernst-Peter Wieckenberg se han ocupado de la producción de este libro con mayor esmero de lo que un autor puede esperar.

loración del mundo visible por medio del sujeto reflexivo. Los reformadores no crearon este nuevo estado de conciencia frente a la imagen, sino que son, en este aspecto, hijos de su época. A lo que se oponían en nombre de la religión, en realidad hacía ya mucho tiempo que había perdido la vieja sustancia de la revelación icónica. No afirmo esto con intención nostálgica, sino sólo para describir un proceso fascinante en el que la imagen del culto medieval se convirtió en la obra de arte de la Edad Moderna.

Este proceso también tuvo lugar en el mundo católico, y no sólo y simplemente como reacción a la crítica de los reformadores. Los Países Bajos no introdujeron oficialmente la Reforma hasta el año 1568, pero para entonces la transformación de la imagen que he ilustrado ya había concluido. La Iglesia romana tuvo que buscar una nueva práctica icónica para seguir manteniendo los derechos de la imagen de culto en la era del arte. Estos viejos derechos se trasladan preferentemente a las imágenes antiguas, que actúan como reliquias de un tiempo ya pasado. En la idea, son siempre entendidas como imágenes del cristianismo primitivo, rebatiendo así de manera visible el concepto de tradición de la Reforma. El arte contemporáneo recibe en estos casos el encargo de escenificar con eficacia la vieja imagen, lo que constituye un programa importante de la Contrarreforma.

En toda presentación semejante de la historia, como es de esperar, media siempre una exageración. El ser humano nunca se ha liberado del poder de las imágenes, pero lo ha experimentado en otras imágenes y de otras maneras. No existe ninguna cesura histórica a partir de la cual el ser humano haya cambiado tanto que ya no se le reconozca. Sin embargo, la historia de la religión o la historia del sujeto, ambas indisolublemente ligadas a la historia de la imagen, no pueden ser narradas sin un esquema histórico. Nadie puede negar que la Reforma o la aparición de las colecciones de arte cambiaron las cosas. El terreno estético ofrece, si uno quiere, una especie de compensación entre la experiencia de la imagen perdida y la experiencia que permanece. El juego de la percepción y de la interpretación, que se busca tanto en las artes plásticas como en la literatura, exige de un conocedor que entienda la reglas del juego.



EL ICONO DESDE LA PERSPECTIVA MODERNA Y EN EL ESPEJO DE SU HISTORIA

Esta obra trata, como se verá, no sólo de iconos, sino también de estatuas y reliquias, es decir, de todo tipo de imágenes objeto de veneración. No obstante, el icono, a diferencia de las imágenes de culto occidentales de la Edad Media, ocupa un lugar propio en el pensamiento moderno debido a la historia muy particular de su redescubrimiento, por decirlo así, arqueológico. Las utopías románticas participaron en esta «mística del icono» y, previamente, fueron cuestiones de identidad de la Europa oriental las que, para afirmarse frente al otro canon cultural europeo, se apropiaron de los iconos y los apartaron de todo pensamiento histórico. Hoy ciertos emigrantes que han perdido su patria y los espíritus religiosos que añoran un arte puro, «original», *compiten* por el culto *verdadero* del icono que puede satisfacer cada ejemplar. Este libro no se ha escrito para ellos.

Resulta difícil tratar el tema de las imágenes de culto cristianas entre la Antigüedad y el Renacimiento, no sólo porque el icono oriental se halla envuelto en sombras, sino porque, además, no goza de un lugar propio en la historia del pensamiento y provoca muchos malentendidos. La pintura moderna sobre tabla, como obra de devoción, en el contexto de la mística de la Baja Edad Media y a las puertas de la imagen de colección renacentista, parece surgir, por así decirlo, de la nada. La figura de culto medieval forma parte de los estudios histórico-artísticos sobre la escultura. Las primeras tablas de Roma se tratan en el apartado de la «influencia» bizantina, y el icono oriental, abordado de manera aislada como tabla medieval, ha resultado siempre más interesante para poetas y teólogos que para los historiadores del arte, por la simple razón de que parece sustraerse al sentido del orden histórico. Así pues, sólo podremos abrirnos camino para abordar el tema de este libro reconstruyendo la historia de la idea moderna del icono, de tal modo que eliminemos los obstáculos que impiden un nuevo acercamiento a la materia; obstáculos que radican precisamente en la persistente influencia de esa misma historia.

2.1 El Libro de pintura del monte Athos y el Romanticismo

En el año 1839, el francés Adolphe Napoléon Didron visitó Grecia y el monte Athos, precisamente cuando se acababa de constituir la República Griega bajo el reinado de un Wittelsbach¹. Didron fue uno de los primeros que se ocupó del arte religioso de la Iglesia oriental, y lo que llamó profundamente su atención fue el descubrimiento de que esas imágenes presentaban todas un gran parecido. ¿De qué modo se había extendido esa iconografía fijada dogmáticamente que le negaba toda orientación histórica?

Su excitación creció al observar que en el monte Athos algunos pintores esbozaban en las paredes un fresco sin seguir modelo alguno, mas con una precisión tal que le llevó a indagar las raíces de su aprendizaje. La respuesta a sus preguntas se hallaba en un manual de pintura religiosa que le mostraron, el desde entonces famoso *Libro de pintura del monte Athos*. Didron publicó el texto en lengua francesa tras lograr que un Relenista realizase una copia del original. De una segunda copia hizo entrega al rey griego, quien la depositó en Múnich, abriendo las puertas a la traducción al alemán que en 1865 llevaría a cabo Godehard Schäfer. El descubrimiento provocó gran sensación, como se deduce de la carta en que Victor Hugo le da la enhorabuena².

Cierto es que la obra contenía indicaciones técnicas, pero se encontraba mucho más centrada en los temas y en la reflexión acerca de los lugares en los que se hallaban y cómo debían representarse. Objeto y técnica de la pintura se encontraban, pues, establecidos. El asombro de Didron halló así una explicación y en su prólogo escribió: «El pintor griego es esclavo del teólogo. Su obra es el modelo de sus seguidores al igual que la suya es copia de sus predecesores. El pintor se encuentra unido a la tradición como el animal a su instinto; ejecuta una figura como una golondrina su nido, y la abeja, su panal. Su único cometido radica en la ejecución de la imagen, mientras la invención y la idea son asunto de los padres, de los teólogos y de la Iglesia católica»³.

Esta interpretación se vería afianzada por la introducción de la obra, en la que se describía la «ordenación como pintor» que esperaba al artista una vez concluido su aprendizaje. El texto califica su actividad como un servicio a Dios, y la pintura, como instrumento de la gracia divina, obra que exige, además del talento concedido por Dios, un corazón puro y devoto. La oración que debía entonar el sacerdote incluía la petición de estas virtudes⁴.

Este tipo de observaciones encontró, lógicamente, un terreno fértil entre los últimos defensores del Romanticismo, quienes harían suyo el llamamiento programático a la escena artística secularizada. No es ninguna casualidad que Didron dedicase su

¹ M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, traduit du manuscrit byzantin. Le guide de la peinture*, París, P. Durand, 1945, pp. III ss. [introducción hasta XLVIII, dedicatoria a Victor Hugo, pp. I ss.].

² G. Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, traducido del manuscrito en griego moderno, con comentarios de Didron y propias, Trier, 1853 [traducción de la introducción de Didron, pp. 1-32; sobre la carta de V. Hugo, p. 20].

³ La cita se encuentra en Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, traduit du manuscrit byzantin. Le guide de la peinture*, cit., p. IX.; Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, cit., p. 5.

⁴ Sobre la ordenación de pintores, véase Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, cit., pp. 43 ss.

obra al autor de *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo. Esta primera publicación fue la fuente de muchos malentendidos, y la obligación dogmática de un arte, por decirlo así, sacralizado, que creyó verse en el *Libro de pintura*, pronto dejaría de observarse bajo una luz positiva al cambiar la situación en Europa.

El error fundamental radicó en el convencimiento de que por fin se había encontrado la clave para entender el arte bizantino. El *Libro de pintura*, sin embargo, había sido compilado por primera vez a finales del siglo XVIII por el monje Dioniso de Furna, apenas dos generaciones antes. Seguramente en esta obra también había estratos más tempranos, y desde entonces se han encontrado fragmentos de otros textos más antiguos; sin embargo, éstos no llevan muy lejos⁵. No parece que en la época bizantina existiera este tipo de libro del que estamos hablando. Toda la estructura de la obra transmite la impresión de ser la codificación de un proceso ya cerrado con mucha anterioridad. Como inventario de una tradición en peligro, en tanto que ya muerta, la obra tenía como objetivo evitar que esa tradición se siguiera deformando. Quizás valga la pena asumir el riesgo de una comparación con la situación de Florencia en torno al año 1550, cuando los planes de la Academia estaban en circulación y los jóvenes artistas debían reglamentarse por medio de las *Vidas* de Vasari⁶. En resumen: el *Libro de pintura* es, desde el punto de vista tipológico, un producto posbizantino.

Cierto es que la parte técnica se remonta a la época bizantina. Libros de taller similares han existido siempre. No hay más que pensar en Cennini, cuyo manual representa el mejor equivalente del apartado técnico del *Libro de pintura*. Sin embargo, la técnica sola no fundamenta ningún estilo. Conviene no olvidar que este *libro de pintura* no muestra ningún modelo concreto de imagen, como aquellos de los que sí disponían los *podlíniki* rusos con sus patrones iconográficos⁷. Con las instrucciones técnicas y la mera cita del tema no bastaba, y el pintor había de adquirir un aprendizaje adicional propio sobre las formas. El hecho de que esta tradición de taller dejara de desarrollarse no tiene relación con la existencia del *Libro de pintura*. Tan síntoma es lo uno como lo otro.

Naturalmente, a pesar de lo expuesto, en el fondo de las reflexiones de Didron hay un núcleo de verdad. Sólo se equivoca al afirmar que el pintor se hacía cargo exclusivamente de la ejecución de la obra, mientras que la idea y la invención eran asunto del teólogo. El arte bizantino, al igual que la práctica de taller medieval, desconocía esta separación entre invención y ejecución. Los modelos a seguir procedían de pintores y no de los dictados de los teólogos. Sin embargo, la teología de las imágenes otorgó a la obra el valor de un producto *quasi* sacro e intentó, así, apartarla del dominio del pin-

⁵ A. Papadopoulos-Kerameus, *Dionysin tu ek Phurna Hermencia tes zographikes technes*, San Petersburgo, 1983.

⁶ Sobre este asunto, véase H. Belting, «Vasari und die Folgen», en H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Múnich, 1983.

⁷ El manual de los pintores de iconos que recibió su nombre de la familia Stroganoff (en torno al año 1600), fue publicado en 1869 con el título de *Stroganovskij Ikonopisnyj Licevoj Podlínnik* (nueva edición: *Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganow* [1965], Múnich, 1983) y, como el resto de representantes de estos *podlíniki*, consta de dibujos esquemáticos y apostillas nominales que pueden ser trasladados directamente a los cuadros. Sobre este género, véase B. Rothmund, *Handbuch der Ikonenkunst*, Múnich 1966, pp. 56 ss.; K. Osnasch, *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*, Leipzig, 1968, pp. 29 ss.

tor. El hecho de que el pintor fuera su creador constituía para la teología una circunstancia secundaria, pues para ella lo importante era la aportación a la revelación divina que reconocía en la imagen. Lo que Didron denomina «ejecución» es, en realidad, la materia a partir de la cual puede reconstruirse una historia exhaustiva del estilo. La pretensión teológica de «verdad», no obstante, sí es cierto que limitó el campo de acción de la producción artística, pues no se trataba de una verdad en sentido artístico o en el sentido de fidelidad a la naturaleza en la copia. La exigencia de autenticidad se refiere a los *arquetipos*. Sin embargo, un arquetipo necesita repetición. Es así como se explica el dogmatismo conservador de la pintura de iconos. Cuando se creía haber encontrado una forma auténtica, bien fuera para una verdad religiosa, bien para el «auténtico» retrato de Cristo, ya no podían seguir existiendo otras soluciones «correctas», aunque no siempre había acuerdo sobre la forma auténtica. A veces el pintor tenía que refrenar la mano para acomodarse al modelo correcto. Pero la forma se convertía en norma y lo auténtico en tipo tan pronto como se exigía la repetición.

Lo que Didron desconocía era que él no había visto apenas un icono de la época bizantina. Quien sí se percató de este malentendido fue el historiador del arte alemán Heinrich Brockhaus, que en 1888 visitó Athos. En 1891, presentó una publicación modélica sobre el arte de la Iglesia oriental cuyas ideas fundamentales siguen siendo válidas en la actualidad. En sus páginas constató resignado que ya nadie podía hacerse una idea de lo que fue la pintura sobre tabla de la Iglesia oriental, pues se había abandonado por completo a su destrucción⁸.

2.2 El redescubrimiento en Rusia

Al mismo tiempo, aparecía por primera vez a la luz pública la pintura de iconos rusa, que es la que ha marcado nuestra idea del icono hasta el día de hoy. La investigación rusa puso también en marcha el estudio de la pintura de iconos griega. En el séptimo congreso de arqueología de Moscú en 1890, se mostraron por primera vez algunos iconos antiguos que habían llegado a Rusia por vías poco usuales (figs. 22 y 40). El obispo Porfirij Uspenskij los donó a su muerte al museo diocesano de Kiev: los iconos procedían de dos viajes al monte Sinaí que había realizado en 1845 y 1850. Su relato del viaje recibió poca atención, pero los originales despertaron gran interés una vez pasaron a formar parte de una colección pública⁹. Josef Strzygowski, que por aquel entonces ejercía la docencia en Praga, publicó las dos tablas, que aún hoy se cuentan entre los iconos más antiguos conocidos¹⁰.

⁸ Brockhaus, 1891, pp. 87 ss., 151 ss. [sobre el libro de pintura]

⁹ P. Uspenskij, *Primer viaje al Monasterio de Sinaí en el año 1845* [en ruso], Petrogrado, 1856. Al respecto véase N. Petrov, en *Iskusstvo* 5-6 (1912), pp. 191 ss.

¹⁰ J. Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler*, I, Viena, 1891, pp. 113ss.; *idem*, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901, pp. 123 ss. Cfr. también D. V. Ainalov, en *Vizantijskij Vremennik* 9 (1902), pp. 343 ss.; O. Wulff y M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Hellerau bei Dresden, 1925, pp. 8 ss.; K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The icons*, I, Princeton, 1976, pp. 51 ss.

En las décadas siguientes, el círculo en torno al decano Kondakov dio los primeros pasos en la tierra incógnita de la pintura de iconos. Su interés se entiende también a partir de la situación nacional. Estaba en discusión la relación con la tradición propia desde la fundación de San Petersburgo había sido abolida, por así decirlo, a golpe de leyes en favor de una europeización dirigista. Fue la crisis de este concepto la que obligaría en el siglo XIX a una reflexión sobre el pasado propio. En este contexto, los iconos adquirieron gran importancia, pues al fin y al cabo se trataba de la única forma de pintura rusa existente antes del giro hacia Occidente¹¹.

La opinión pública rusa apenas tomó nota de estas investigaciones en un primer momento, hasta 1913, con motivo de la gran exposición conmemorativa de los trescientos años de reinado de la casa Romanov, que entre las antigüedades rusas concedió un lugar privilegiado a los iconos, abriendo los ojos de los rusos a los valores estéticos y el significado histórico de un género pictórico que hasta entonces sólo era conocido como mero inventario eclesiástico. La exposición se vio favorecida por la apertura coetánea de las iglesias de los «Viejos Creyentes», en las cuales se encontraron iconos antiguos en estado original¹².

En 1873 Nikolai S. Leskov había publicado su famosa novela *El ángel sellado*, en la que plasmaba para el gran público la imagen romántica de la antigua pintura de iconos rusa¹³. En la pintura de los denominados Viejos Creyentes, excluidos de la comunidad eclesiástica oficial, el literato observaba una tradición auténtica de la religiosidad natural del pueblo ruso. Según se lee en la obra, el sello oficial de un gobernador había profanado el icono de un ángel santo tutelar de un grupo que intenta recuperar la tabla original confiscada cambiándola por una copia exacta. La salvación de las personas depende de la posesión del icono auténtico, del ángel de cabellos dorados cuya imagen concede paz al alma de quien lo contempla. El sello del gobernador cegó un ojo del ángel, que era, según afirmaban sus dueños, su protector y, además, insustituible, «porque aquel ángel fue pintado en tiempos difíciles por una mano devota y consagrado por un sacerdote de la antigua fe según el breviario de Pjotr Mogila. Y ahora ya no disponemos ni de sacerdote ni de aquel breviario». Los iconos se convierten para los Viejos Creyentes en símbolo de su fe perseguida, y para escritores como Leskov, en símbolo de la identidad rusa perdida. «La imagen de las tradiciones de los antepasados está hecha pedazos...», como si todo el pueblo ruso hubiera sido incubado ayer mismo por la gallina entre ortigas.» La «iconografía sacra rusa», un auténtico arte divino, no sólo se dirige al alma de las gentes sencillas, sino que, en ella, además, representa el «glorioso cuerpo celestial» que «el ser humano material no puede siquiera

¹¹ Las obras principales de Nikodimos Pawlowitsch Kondakov (1844-1925), que tras la Revolución emigró a Praga, fueron publicadas tras su muerte: *The Russian Icon*, Oxford, 1927 (*idem* en varios tomos, Praga, 1928-1933). Sin embargo, sus informes de viaje (Athos, Sinaí) y sus estudios iconográficos, como los realizados en torno a la figura de la Virgen (1914), ejercieron una influencia temprana.

¹² *Vystavka drevne ruskogo iskusstva*, catálogo, Moscú, 1913, con 147 reproducciones de iconos.

¹³ Acerca de la obra de Nikolai Leskov, véase M. L. Roessler, *Leskov und seine Darstellung des religiösen Menschen*, tesis doctoral, Marburg, 1939; W. Benjamin, *Illuminationen*, Fráncfort a. M., 1961, pp. 409 ss. [ed. cast.: *Illuminaciones*, Madrid, Taurus, 1971].

imaginar». El arte moderno es mundano y plano. En el arte antiguo se encuentra el «espíritu del que hablan las tradiciones de los padres». Por esa razón, era también una especie de servicio divino, tenía sus reglas, «pero su ejecución dependía del arte libre y del pintor inspirado». Aquí está, formulado correctamente, el concepto romántico que hasta el día de hoy determina el modo de contemplar el arte oriental y que impide entender la historia real del icono griego.

Sin embargo, no fueron sólo motivos religiosos y patrióticos los que alimentaron el entusiasmo del público. El descubrimiento de los «primitivos» se respiraba en el aire desde que los artistas los habían invocado. Kandinsky, Chagall y Jawlensky se dejaron inspirar por los ardientes colores y el deseo fabulador del movimiento naíf ruso. Es significativo que Vladimir Tatlin comenzase, al igual que Gontscharova, como pintor de iconos. Kazimir Malévich, que buscaba captar en una especie de nuevo icono el ideal absoluto sin el rodeo de la materialidad, veía el icono patrio como alternativa a la tradición artística occidental: según sus propias palabras, le transmitía una verdad más elevada que la naturaleza. También artistas de otras nacionalidades se rindieron ante este arte «primitivo». Así, en 1911 Matisse declaraba en Moscú que en Rusia existían mejores modelos para los artistas que en Italia; también el *Jugendstil* vienés y el Simbolismo mostraron reflejos de los iconos rusos; y llama la atención que aún no se haya estudiado en profundidad ninguna de estas cuestiones¹⁴.

El icono ruso siguió marcando el modo de entender este tipo de pintura. Antes incluso de la Primera Guerra Mundial, Oskar Wulff ya había adquirido tablas rusas para los museos berlineses y en 1926 organizó junto con sus colegas rusos las dos grandes exposiciones que fundamentarían el gusto del público alemán por los iconos rusos¹⁵. La obra sobre la pintura de iconos que publicó conjuntamente con el decano Kondakov se apoya esencialmente en las colecciones rusas, algo muy significativo desde el punto de vista histórico-científico¹⁶. Entretanto, se coleccionaban iconos rusos en Alemania. Las colecciones Winkler y Wendt constituyeron la base del museo de iconos de Recklinghausen, inaugurado en el verano de 1956, cuyos fondos han crecido hasta superar el centenar de ejemplares¹⁷. El hecho de que se trate, sobre todo, de piezas tardías y eslavas se explica por la situación del mercado. Hay que comprenderlo, aunque a veces la bienintencionada actividad de este museo desemboque en una información errónea con la que se queda el gran público, al presentarse la Edad Media con obras eslavas de épocas posteriores.

La historia del descubrimiento del icono se refleja en las ideas románticas e históricas del siglo XIX, lo que ha conducido con frecuencia a una idea errónea del icono

¹⁴ Sobre Tatlin, véase J. Milner, *U. Tatlin and the Russian Avant-Garde*, New Haven y Londres, 1984, pp. 8, 24. Sobre N. Gontscharova véase M. Chamot, «Gontscharowa's Work in the West», *Russian Women-Artists of the Avant-Garde*, Colonia, 1950, p. 50. Sobre la recepción iconográfica de Malevich véase J. C. Marcade y S. Siger, *K. Malevitch. La lumière et la couleur. Textes inédits de 1918 à 1926*, Lausana, 1981, pp. 23, 51 ss. Algunas de estas reseñas se las debo a Jens T. Wollsen. Véase también K. Bering, «Suprematismus und Orthodoxie. Einflüsse der Ikonen auf das Werk K. Malevich's», *Ostkirchliche Kunst* 2-3 (1986), pp. 143 ss.

¹⁵ En el desarrollo de ese gusto ejerció una considerable influencia el museógrafo berlinés. Véase O. Wulff, *Lebenswege und Forschungsziele*, Baden-Baden, 1936.

¹⁶ Wulff y Alpatoff, *Denkmäler der Ikonmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, cit.

histórico. Cuando el culto al icono en la época de la Ilustración se había convertido en un fenómeno marginal, que sólo perduraba en prácticas populares, fue restaurado en el contexto del reclamo de un mundo perdido. Frente al clasicismo y al arte secularizado de las academias, el icono ofrecía un ideal artístico que se creía medieval y estaba convenientemente aureolado. La «luz de Oriente» permitiría tomar conciencia de cómo el arte se había alejado de sus antiguos vínculos y de la pérdida de su pretensión cultural.

2.3 La pintura sobre tabla italiana como heredera del icono

Entretanto, la investigación se había topado con el icono en un contexto completamente distinto. Esta vez nos hallamos en la Edad Media italiana. En el intento de reconstruir la historia temprana de la pintura europea sobre tabla, se rastreaban sus orígenes en los primeros retablos e imágenes devocionales, y en esa búsqueda, de la intuición se pasó pronto a la certeza de que la mayoría de los tipos de los retablos y de las imágenes de devoción privadas debían su existencia, y también su apariencia, al encuentro con iconos orientales.

Una de las primeras formas del retablo, el denominado *dossale* (fig. 3), se ajusta en su anchura a la mesa de altar y, como muestra un ejemplar pisano, reúne una serie de figuras de santos de medio cuerpo bajo arcos apuntados¹⁸. No cabe duda de que en este caso nos encontramos ante un nuevo modo de aplicar el iconostasio o *templon* bizantino, que en la Iglesia oriental corona y cierra los cancelos del coro.¹⁹ En Bizancio, no existen retablos. La forma de presentación sitúa en un mismo plano el *templon* y la tabla (fig. 4). El remate apuntado de la obra pisana pone de manifiesto su función como retablo, al tiempo que sintetiza el friso de iconos. También desde el punto de vista temático, no sólo como composición del icono colectivo, existen coincidencias con el iconostasio oriental, en la denominada Déesis, en la que distintos santos asisten a Cristo como intercesores.

Otros tipos de retablo tienen asimismo su origen en iconos, como sucede con el retablo de formato vertical con terminación apuntada. En general, puede afirmarse que el retablo con la figura de cuerpo entero del santo titular rodeada de pequeñas escenas ha recibido influencias del denominado *icono biográfico* (fig. 6). Una comparación entre el retablo de santa Catalina en el Museo de Pisa (fig. 226) y un icono de santa Catalina del monasterio del Sinaí (fig. 227) puede aclarar esta relación²⁰. El icono bio-

¹⁷ Al respecto, véase Rothmund, *op. cit.*; H. Skrobucha, *Meisterwerke der Ikonmalerei*, Recklinghausen, 1975.

¹⁸ E. Carli, *Pittura medievale Pisana*, Milán, 1958, reproducciones 56-58; H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, Viena/Múnich, 1962, pp. 109 ss.; K. Weitzmann, «Crusader Icons and Maniera greca», en I. Hutter (ed.), *Byzanz und der Westen (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse SB 432)*, Viena, 1984, pp. 143 ss., reproducciones 13, 14.

¹⁹ Véase al respecto el cap. 14.

²⁰ Carli, *op. cit.*, reproducciones 77, 78; Hager, *op. cit.*, pp. 95 ss.; Weitzmann, «Crusader Icons and Maniera greca», cit., repr. 22, 23.

gráfico, llamado así por la representación en los márgenes de escenas de la vida del santo, se reconoce aún de manera clara en su derivación italiana, por más que se monumentalizara y estuviera pensada para colocarse sobre el altar (véase cap. 18.1).

Asimismo, cabe destacar el éxito del icono en Occidente como arquetipo del nuevo género de tablas con la Virgen de medio cuerpo, cuya atmósfera e intimidad satisfacían necesidades de contemplación distintas a la imagen de representación de rígida solemnidad de la época románica. El icono, del que suele destacarse la distancia hierática y la rigidez, inauguró en Occidente precisamente todo lo contrario: el retrato cercano y afectivo de María, que tanto desarrollo iba a tener en el futuro. Un pequeño altar privado de la escuela de Berlinghiero en Lucca (fig. 212) introduce en el segundo cuarto del siglo XIII el tierno abrazo de madre e hijo, asunto al que, en la pintura de iconos, ya se habían anticipado, en torno al año 1100, cuadros como la famosa *Madre de Dios de Vladimir* (fig. 175; véase cap. 17)²¹.

De algunas imágenes todavía se sigue discutiendo si son de *importaciones* bizantinas, obras de *maestros* bizantinos en Italia o *réplicas italianas* de originales griegos. Una de ellas es la *Madonna Kahn* (fig. 225), que llegó a la National Gallery of Art de Washington procedente de la colección Kahn. La obra, que presenta la técnica artística de un pintor de iconos oriental, fue realizada sin embargo por encargo en Toscana, y no sólo la imagen de cuerpo entero entronizada está tomada de las tablas toscanas de la Virgen, de las que no había ejemplos en Oriente, sino incluso la convención de un ornamento nímico grabado que sólo era habitual en Toscana. Es posible que el joven Duccio se encontrara hacia 1280 con el artista itinerante griego, y recibiera de él importantes impulsos para configurar una nueva técnica y el arte de la expresión viva. Su obra temprana la *Madonna Crevole* (fig. 224), en la Opera del Duomo de Siena, es una especie de «traducción» del estilo de los iconos al de la pintura sienesa²².

La recepción del icono en el siglo XIII no se limitó a Italia, aunque aquí fuese donde tuvo mayor importancia. Algunos ejemplos italianos de esta época se encuentran tan cerca de los iconos griegos en cuanto a la fórmula iconográfica y la factura artística que apenas logran diferenciarse. En un icono de Nocera Umbra (fig. 5) se observa el empaque semicircular rectangular característico de la pintura de iconos, así como el sombreado dorado de las vestiduras. Sólo la mitra episcopal latina indica que se trata de un producto occidental²³.

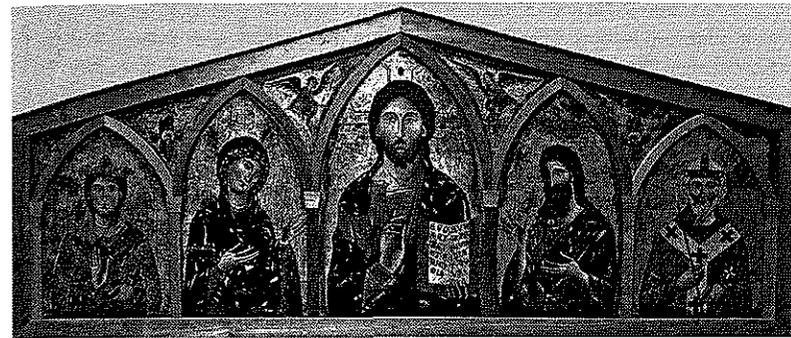
También en territorio alemán se ha constatado una temprana recepción de los iconos. Un libro iluminado procedente de Sajonia, actualmente en Donaueschingen, re-

²¹ Sobre el pequeño altar privado de Lucca (Tabernáculo Stodlet), que hasta el día de hoy se encuentra en Cleveland, véase H. S. Francis, «The Stodlet Tabernacle», *Bulletin Cleveland Museum of Art* (1967), pp. 92 ss.

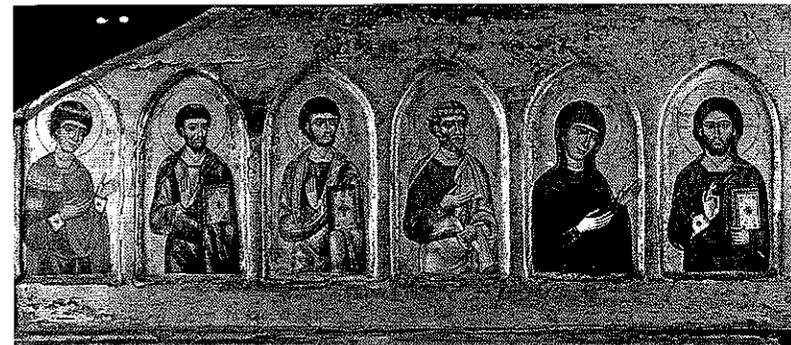
²² Sobre la Madonna Kahn, véase últimamente H. Belting, «The "Byzantine" Madonnas», *Studies in the History of Art of the National Gallery of Washington* 12 (1982), pp. 7 ss.

²³ Sobre el cuadro de Nocera Umbra, véase E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florencia, 1949 [Nueva York, 1976], núm. 274.

²⁴ Respecto al manuscrito de Donaueschingen, véase últimamente la exposición *Ornamenta ecclesiae*, III, catálogo, Colonia, 1985, núm. H 64 [aquí también respecto al patrón de Friburgo].



3. Pisa, Pinacoteca. Imagen de altar procedente de San Silvestro, siglo XIII.



4. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Fragmento de iconostasio con la Deesis, detalle, siglo XIII.

produce a doble página un díptico con los bustos de Cristo y María²⁴. En el museo de los agustinos de Friburgo también se encuentra un modelo de un icono griego de finales del siglo XII que representa un santo caballero, como el que se descubrió en el Sinaí entre los fondos de las imágenes de la época de las cruzadas. En el reverso de la hoja hay un catálogo iconográfico con setenta y cinco temas diferentes, entre los cuales no son pocos los iconos mencionados (véase cap. 16).

Naturalmente, hasta que no se hicieron los correspondientes hallazgos entre el material oriental, la labor se siguió centrando en la reconstrucción de modelos perdidos. En los años cincuenta, el matrimonio de historiadores del arte griegos compuesto por Georg y Maria Soteriou realizó uno de estos hallazgos, dando a conocer a los investigadores el gran tesoro de iconos del monasterio del Sinaí²⁵. Con ello, el estudio de los iconos pisó por primera una base sólida. La obra del austriaco Walter Felicetti-Liebenfels, que en 1956 presentó una *Historia de la pintura de iconos bizantina*, apareció bajo una estrella poco propicia, pues al mismo tiempo el matrimonio Soteriou publicaba doscientos iconos inéditos del Sinaí, que aún hoy siguen representando el material más importante para la historia del icono en general, al menos para la época que va del siglo V al siglo XIII²⁶.

2.4 Hallazgos en Roma y en el Monte Sinaí

El descubrimiento casual realizado en el monasterio de Santa Catalina ha permitido a la ciencia escribir una historia de la pintura de iconos bizantina. El catálogo de los iconos del Sinaí constituye un compendio de la pintura sobre tabla bizantina. Tras darse a conocer este tesoro, las Universidades de Princeton y Michigan preparan una expedición que trabajó casi una década en dicho monasterio con un equipo de expertos, fotógrafos y restauradores varios meses al año. Se estima que sus descubrimientos abarcan cerca de tres mil piezas. Entretanto, se publicó el primer tomo de los catálogos, escrito por Kurt Weitzmann²⁷.

Entre estas obras hay pocas locales o de procedencia egipcio-palestina. La gran mayoría proviene de las provincias centrales del Imperio bizantino y de la misma Constantinopla, así como una serie de obras de Chipre. Esta constatación vale sobre todo para las obras realizadas a partir del siglo IX, que reflejan el desarrollo del estilo bizantino en la metrópoli, sin ninguno de los rasgos que cabría esperar en las provincias orientales bajo

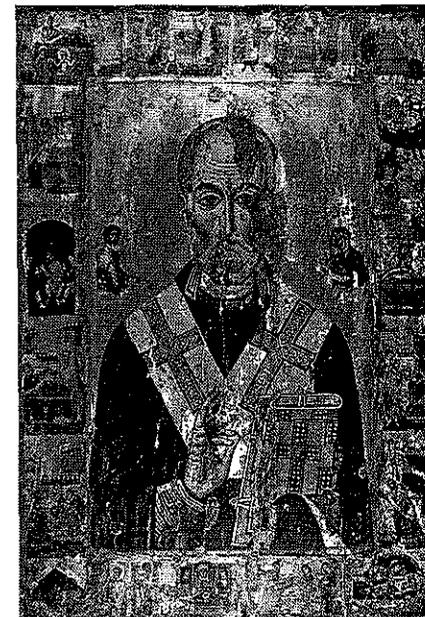
²⁵ Georg y Maria Soteriou, *Ikones tás Monás Sina* [Iconos del monasterio del Sinaí], I, Atenas, 1956 [láminas]; II, Atenas, 1958 [texto].

²⁶ W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklang*, Olten, 1956.

²⁷ Acerca del monasterio del Sinaí, véase H. Scrobucha, *Sinaí*, Olten y Lausana, 1959; G. H. Forsyth y K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and the Fortress*, Ann Arbor (Michigan), 1973; J. Galey, *Sinaí und das Katherinenkloster*, Stuttgart, 1979. Acerca de los iconos del Sinaí, véase Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The icons*, I, cit.; *idem*, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, 1982.



5. Nocera Umbra, Museo. Icono de santo (Umbria), siglo XIII.



6. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono biográfico de san Nicolás, siglo XIII.

soberanía árabe. Se trata de donaciones realizadas por peregrinos y en parte, también, productos del «arte de los cruzados» (véase cap. 16).

El monasterio griego era una etapa en la ruta que conducía a los peregrinos a los Santos Lugares (fig. 160). El monte de Moisés, que domina el monasterio, y el lugar de la zarza ardiendo, donde Moisés encontró a su Dios, constituían sus principales atractivos. El monasterio fue fundado en el siglo VI con fondos aportados por el emperador Justiniano, y sus muros exteriores siguen siendo los originales. La basílica y el famoso mosaico del ábside con la Transfiguración de Cristo, ambos de la época de la fundación, permanecen intactos. El rico tesoro de iconos nos hace tomar conciencia de la enormidad de las pérdidas en lo que toca al material restante. El hecho de que se conservasen precisamente en ese lugar se explica por diversos motivos. Entre otros, la ubicación apartada y el carácter fortificado del monasterio, que nunca fue destruido, así como el clima. En este caso, nos encontramos con circunstancias paralelas a las de los retratos de momias y el resto de imágenes sobre madera conservadas en Egipto de la época tardorromana, que hoy constituyen las únicas muestras de la retratística antigua sobre tabla (véase cap. 5).

Ha habido otra serie de descubrimientos, esta vez en Roma, tan importantes, si no en la cantidad, sí en su calidad artística y en su significado histórico. Tuvo también lugar en los años cincuenta y cuenta entre los grandes logros del Instituto Centrale di Restauro de Roma y de uno de sus colaboradores de entonces: Carlo Bertelli.²⁸ En Roma apareció un conjunto cuyos ejemplares se remontan hasta el siglo VI, y que incluía piezas bizantinas importadas y réplicas locales romanas. Tras estos hallazgos puede darse ya por seguro que, desde el punto de vista de la veneración cultural de los iconos, en la Antigüedad tardía y en la Alta Edad Media, Roma era una provincia bizantina. Esto es tanto más significativo si se tiene en cuenta que era el centro de la cristiandad occidental. Atendiendo a este aspecto, no es casual que la recepción de los iconos en el siglo XIII se concentrara especialmente en Italia. Hoy también se cree que en Italia se realizaron iconos todos los siglos de la Edad Media. Este conocimiento confiere a la investigación de la pintura de iconos un nuevo significado. Desde la perspectiva de la historia del arte europea, la historia de la recepción de los iconos debe constituir uno de sus principales campos de estudio (véase cap. 15).

Como conclusión de esta panorámica sobre la *historia del origen* del icono, puede decirse que la investigación se encuentra hoy ante un nuevo comienzo tras los hallazgos de Roma y del Sinaí. Mientras que el material del Sinaí no se saque a la luz por completo, no podrá decirse nada definitivo. Aún quedan pendientes importantes publicaciones, al menos desde el punto de vista de la historia artística del icono, pero estamos ya en condiciones de afirmar que éste representa la rama más importante, si no la única, de la pintura europea sobre madera en un lapso que abarca casi un milenio. Hoy nos hacemos una idea de su *historia* a partir de piezas conservadas desde el siglo V hasta el siglo XV, pero la *historia de su alcance y su influencia* en Occidente sobrepasa con creces estos límites.

²⁸ Acerca de los iconos romanos, véanse caps. 6 y 4, junto con las notas 25-27.

2.5 Problemas de una historia del icono. El déficit en una historia de las formas

¿Puede afirmarse que el icono ha tenido historia? Si creyésemos a Didron, tendríamos que afirmar con él que esa historia no llegó a desarrollarse, se le habría sustraído a la sociedad bizantina. Si escuchamos a los teólogos bizantinos, parece casi como si fuera un acto de autorrevelación de Dios. Sin embargo, los teólogos sólo dicen lo que el icono debería ser, no lo que realmente fue.

La historia interna del icono se manifiesta en las formas y en los contenidos. Su historia externa arranca en el siglo V, apareciendo primero en la esfera privada, más tarde en la eclesiástica y, por último, en la estatal. Su popularidad lo empuja pronto a una crisis, pues tenía muchos enemigos, precisamente entre los teólogos. A comienzos del siglo VIII, fue prohibido por vía legal. La prohibición desata una guerra civil que concluye con la admisión oficial de los iconos. En adelante, el icono continuará ocupando un lugar seguro en la vida de los bizantinos. Si nos atenemos a estos hechos, su historia concluiría con la reintroducción en el siglo IX. Las obras conservadas, sin embargo, nos muestran que esto no fue así. A pesar de las aseveraciones contrarias de los teólogos, los iconos siguen incorporando nuevas formas y temas. Las formas parecen ser la expresión de la transformación histórica que une al icono con la sociedad que lo produce.

El icono poseyó en cada uno de los tres periodos bizantinos un significado diferente. En la *Antigüedad*, Bizancio fue en principio parte del Imperio romano de Oriente.²⁹ Oriente Próximo y Egipto se encuentran y se encontrarán aún por largo tiempo en manos cristianas. En Roma, los papas oponían resistencia a la administración bizantina cuando el Imperio romano de Occidente había dejado de existir. Las conexiones en el Mediterráneo son más importantes que las posteriores separaciones. El icono resume todos los problemas en torno a una imagen de culto cristiana, que durante mucho tiempo seguiría siendo objeto de disputa. No es más que una pintura sobre tabla tardoantigua que asume la triple herencia de la imagen divina, la imagen imperial y el retrato funerario. Por esta razón, se presenta en una diversidad de formas trasladadas a él en su totalidad procedentes de otras tradiciones y otros géneros. No han desarrollado formas propias todavía, tampoco una estética propia. En su apariencia se dirime el conflicto entre el deseo de una imagen conmemorativa individual y el anhelo de un tipo ideal imperecedero. Las concepciones y las prácticas orientales y occidentales caminan aún de la mano.³⁰

El *segundo periodo* comienza en el siglo IX. El cisma entre las Iglesias de Oriente y Occidente se abre camino. La ciudad imperial se ha convertido en el centro en un Imperio oriental reorganizado. El idioma de la Administración ya no es el latín, sino el griego. En Occidente existe un Imperio desde el año 800. Oriente Próximo está en manos del islam, pero los Balcanes y Rusia se orientan como satélites hacia Bizancio,

²⁹ Cfr. acerca de este tema la bibliografía recogida en el cap. 6.

³⁰ Cfr. al respecto cap. 5.

cuya Iglesia posee un radio de influencia mayor que el del poder estatal. La Iglesia ortodoxa toma forma definitiva, a favor de la cual también el icono tiene que dar testimonio. Éste, tras enconadas contiendas, en las que finalmente serán vencidos los iconoclastas, se volverá a introducir bajo nuevas premisas y con nuevas definiciones, y será utilizado por primera vez de manera oficial³¹. Otros géneros artísticos pasan ahora a depender de él. Un arte estandarizado, que da el tono en todos los terrenos de la pintura religiosa, se convierte en instrumento de la doctrina eclesiástica de las imágenes. Puesto que en la controversia en torno a las imágenes había dividido a todos, ahora todos son llamados en su nombre a la unidad. El icono debe garantizar la tradición verdadera en la que el Bizancio medieval busca su identidad. En Occidente, para hacer frente a los bizantinos, se esgrime otra doctrina sobre las imágenes desde finales del siglo VIII.

El siguiente punto de inflexión se sitúa en el año 1204, cuando Constantinopla es conquistada por un ejército de cruzados que se hallan bajo la influencia de Venecia³². La reacción griega, que se pone en marcha poco después, conduce en 1261 a la reconquista de la ciudad imperial. En el *tercer periodo*, Bizancio lucha en el exterior contra los turcos y en su interior batalla por su verdadera identidad. Una especie de restauración cultural activa el cultivo de la herencia griega. Pero entre el deseo y la realidad de un Imperio reducido se abre una distancia cada vez mayor. El icono, que vuelve a experimentar un florecimiento, se convierte en espejo de esta crisis, abierto a una visión personal que, sin embargo, busca la experiencia clara de una realidad distinta, interior. La evidencia, que en las formas mantiene viva la herencia helenística, es sólo un medio que persigue el fin de hacer visible lo invisible. La conquista turca pone final a la existencia de Bizancio en 1453. El arte del icono ya no se desarrollará más, sino que simplemente sobrevivirá, sobre todo en Rusia y en Creta. A partir del siglo XIII, sin embargo, comenzará una nueva historia en el arte occidental.

La historia formal del icono se desarrolla en el marco de la historia del arte de la Antigüedad tardía y bizantino, en la que se imbrica³³. Las líneas generales de esta historia son igualmente válidas para el icono, que no puede aislarse de la historia general del estilo a la que pertenece. No obstante, el icono expresa en sus formas y a su modo la manera histórica de entender la naturaleza de la imagen de culto, que ha sufrido variaciones en las distintas épocas.

El *icono temprano* muestra que aún no existe una doctrina fijada sobre las imágenes que deba expresar. Compite con tradiciones antinómicas de la concepción tardoantigua de la naturaleza y la imagen. Espacio y superficie, movimiento y quietud, cor-

³¹ Cfr. al respecto cap. 8.

³² Cfr. al respecto H. Belting, «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», en H. Belting (ed.), *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte el XIII secolo (Atti XXIV Congresso Internazionale Storia dell'Arte 2)*, Bolonia, 1982, pp. 35 ss. [incluye bibliografía].

³³ Cfr., entre otros, V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turín, 1967; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: 3rd-7th Century*, Londres, 1977; K. Weitzmann, *The Icon*, Nueva York, 1978; O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Londres, 1947 [1976]; O. Demus, *Byzantine Art and the West*, Nueva York, 1970.

poreidad y abstracción, no sólo testimonian en su contraposición la diferencia de ideas y convicciones artísticas, sino también la contraposición de visiones del mundo heredadas y de tradiciones culturales. Dado que la imagen de culto cristiana aún no dispone de una tradición propia, toma prestadas sus formas de otros géneros iconográficos. Tabú es sólo la imagen plástica tridimensional.

En la *Edad Media* el icono simboliza ideas de orden firmes que obligan a una estandarización de su apariencia. La impresión abierta de la pintura tardoantigua cede el paso a perifrasis exactas: algo a lo que siempre se han prestado las líneas sobre las superficies. La diversidad de percepciones sensoriales posibles es reducida a un canon que se adecúa a la imagen de culto controlada por la Iglesia. El rostro pierde espontaneidad y cercanía natural, allí donde antes existían, para transformarse en máscara de un papel con la que el santo también mantiene la distancia con respecto al observador (fig. 6). La forma natural es algo secundario. Es un esquema que, por su parte, puede llenarse con nueva vida. Al fin y al cabo, no se buscaba la conservación de una forma natural terrena, sino aquel arquetipo que justificara el culto de la imagen reproducida. La belleza fue regularizada de tal forma que se opusiera a cualquier materialismo del uso de la imagen, abriendo las puertas a un mundo espiritual que los bizantinos denominaban «noético» para diferenciarlo de la experiencia «física». El canon de las formas, reducido pero de validez universal, reflejaba en el icono un canon superior de valores vigilado por la Iglesia centralizada de un Imperio disminuido.

A partir del siglo XI, sin embargo, surge también la tendencia contraria. En competencia con la poesía eclesiástica, se desarrolla una «pintura animada» que celebra en el icono nativo roles e ideales éticos (fig. 178). La nueva retórica sirve al mismo tiempo para conceptualizar las paradojas en el misterio de la «economía» divina de la Redención³⁴. Los afectos representados, que parecen prestarse a una visión personal de los santos, en realidad describen de manera indirecta circunstancias dogmáticas. Las prácticas litúrgicas otorgan a los iconos nuevas funciones o «papeles hablados».

Dos convenciones generales del icono medieval se explican a partir de la relación entre la memoria de los santos, por un lado, y la celebración igualmente litúrgica de las vidas de Cristo y de la Virgen, por el otro. El santo es el retrato de un rol tanto en sentido ético como en el de estado eclesiástico (figs. 6, 159, 169). El tipo de rostro, intercambiable en las escasas fórmulas en curso, hace referencia a la persona ejemplar del mismo modo en que la vestidura es índice del grupo en el seno de la comunidad eclesiástica. Un único y mismo tipo de rostro designa, por ejemplo, tanto al profeta Jonás como al evangelista Lucas o a san Juan Crisóstomo. El tipo de vestidura (un ropaje antiguo para los apóstoles y uno litúrgico para los clérigos) impide la confusión de identidades³⁵. El icono narrativo viste todo lo que normalmente define una narración con el lenguaje intemporal de una repetida representación ritual del mito. Tras la historia bíblica se hace transparente el misterio que se busca en ella. También en esta

³⁴ Véase al respecto cap. 13.

³⁵ O. Demus, «Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa», *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 14 (1965), pp. 139 ss., 144, 147.

variante el icono se presenta ahora con una claridad tipográfica. Cuando representa acontecimientos de las vidas de Cristo y de María (son las únicas narraciones permitidas), se trata también siempre al mismo tiempo de contenidos de las altas celebraciones de la Iglesia. La veneración de la imagen presupone que ésta hace visible un contenido festivo.

En la *última etapa* la existencia de Bizancio se encuentra permanentemente amenazada. La apariencia del icono experimenta una vez más un cambio radical. Por una parte, inaugura una experiencia personal de sus contenidos, estimulados con la ayuda de medios afectivos como la mímica, el gesto o el color. Por otra, encierra ahora todo en la distancia insalvable de un mundo en el más allá. A este objetivo sirve también el tratamiento de la luz, que envuelve todo en una «luz distinta». La discusión acerca de la naturaleza de la luz del Tabor de la transfiguración de Cristo, si es «creada» o «increada» (es decir, divina), muestra la desvalorización del mundo visible. Disonancias y rupturas destruyen el orden entre las figuras y su nuevo escenario desarrollado. La imagen formula la contradicción entre la experiencia propia vivida y los ideales de la fe, sirviendo de instrucción para el éxtasis personal en un mundo distinto, que por otra parte es el único que aún preserva un orden. Visto así, los medios estilísticos se convierten en expresión de una mentalidad que ha variado de raíz varias veces. Su desarrollo no cesará hasta que el icono se convierta en un mero objeto del recuerdo. En la fijación de unas formas halladas en el pasado no se expresa sino el deseo de mantener una tradición ya perdida. Cada nuevo cambio será rechazado como si se tratara de una desviación corrupta. El último icono bizantino era especialmente inadecuado para una canonización porque no encarnaba un orden intemporal, sino una experiencia extática, pero se trataba de la forma última que legaba el icono y por ello se convirtió en la única «correcta».

La historia de las formas confirma cuán difícil resulta diferenciar el icono como género de otros géneros como la pintura mural o la iluminación de libros. En la era antigua aún no se ha cristalizado su idiosincrasia formal. En la última etapa bizantina incluye motivos tales como escenarios paisajísticos o escenas enardecidas que ponen en tela de juicio la quietud de la existencia intemporal de la que se nutrió durante mucho tiempo. Sólo en los siglos que siguieron a la controversia entre iconólatras e iconoclastas, alcanzó el icono tal protagonismo que otros géneros artísticos como el fresco, el mosaico o el marfil se apoyaron en él artísticamente. Sólo en esta época existe entre el icono y el arte, al que pertenece, una congruencia tal que permite hablar de manera general de una estética iconográfica. En los otros períodos el icono se afirma en todo caso como un género artístico con perfil propio en el juego cambiante del dar y el tomar.

Siendo esto así, apenas tiene sentido la pretensión de escribir la historia del icono solamente como una historia del estilo, pues además la investigación iconográfica de los temas y los motivos choca pronto con barreras cuando uno se da cuenta de que los hallazgos no son sólo válidos en el terreno del icono, sino igualmente en los terrenos vecinos. En el siglo XI, una crucifixión no aparece de manera distinta en una imagen sobre tabla o en un mosaico mural (fig. 164). Los calendarios ilustrados tienen sus homólogos en las páginas de los libros de calendarios (figs. 156 y 159). A esto se añade

que el icono no puede ser determinado exclusivamente como pintura sobre tabla porque también ha puesto pie en otros géneros pictóricos, en la escultura en relieve o en las artes industriales (fig. 108). El icono no es una técnica pictórica, sino un concepto icónico que se presta a la veneración.