

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

**Iconos: las sagradas imágenes en la
tradición cristiano-oriental.
Un estado de la cuestión a partir de
una primera catalogación de una
colección barcelonesa.**

TESIS DOCTORAL

Miguel Gallés Magri

Director: Dr. Manuel Castiñeiras González

Programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología 2022-2023
Departamento de Arte i Musicología
Facultad de Filosofía y Letras
Universitat Autònoma de Barcelona

Iconos: las sagradas imágenes en la tradición cristiano-oriental.

Un estado de la cuestión a partir de una primera catalogación de una colección barcelonesa.



Autor: Miguel Gallés Magri

Director: Dr. Manuel Castiñeiras González

Programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología 2022-2023
Departamento de Arte i Musicología
Facultad de Filosofía y Letras
Universitat Autònoma de Barcelona



Detalle, mano que bendice, San Atanasio, Fig. 19 (Cat. N.º 20).

Prefacio

La presente tesis doctoral es el primer resultado de cerca de quince años de dedicación al coleccionismo de iconos ortodoxos posbizantinos, fundamentalmente Balcánicos, aunque también del Oriente Próximo (iconos árabes), y de la más lejana Etiopía. Algunos pocos son rusos, y un par de ellos son coptos. En su conjunto suman cerca de 250 piezas, número en el que se incluyen los iconos dobles, los iconos sobre pergamino o cuero, y las iluminaciones sobre pergamino en libros manuscritos.

En determinado momento de nuestra andadura vital coincidieron básicamente dos grandes factores: un interés por las antigüedades, y una cultura cristiana occidental sobre la que el interés por las sagradas imágenes iba a echar raíces con gran naturalidad. Ahora sabemos que, por un lado, nos remontábamos a los orígenes; y, por otro, nos deleitábamos por unas imágenes cuyo contenido nos resultaba bastante familiar. En el capítulo de agradecimientos se hará cumplida referencia al entramado de complicidades que completaron el panorama de la eclosión de la colección en cuestión.

Desde una perspectiva de mercado, los iconos posbizantinos que por su originalidad y por referencia a la Tradición pueden ser los más valorados, pasan, a menudo, desapercibidos, por constituir un contingente mucho menos voluminoso (conocido/apreciado) que los iconos de origen ruso, especialmente los de los siglos XVIII-XIX. Por ello, han sido más accesibles a la compra. También hay que considerar los niveles de deterioro/conservación de las piezas expuestas a la venta, así como su nivel de “opacidad” debido a la modificación natural de los barnices y a la acumulación del hollín de las candelas y el incienso propios de su veneración y culto. Factores que hemos creído han trabajado a nuestro favor.

Estimamos que la colección es el resultado de dos factores “competitivos” relevantes: por una parte, el haber podido acceder, desde sus inicios, al comercio planetario/universal en su modalidad electrónica; y, por otra, el haber podido entablar relaciones con unos pocos comerciantes internacionales que han facilitado la adquisición de ciertas piezas gracias a su especialidad.

Un factor previo ilumina, un poco más, la escena. Se trata del hecho de haber iniciado, hace alrededor de cuarenta años, los estudios para la confección de una tesis doctoral en Biología. La metodología y el carácter sistemático propio de esos estudios nos llevaron a intentar documentar las piezas, ya desde los inicios de la confección de la colección. En este sentido, dicha colección se elaboró en paralelo al acceso a la bibliografía correspondiente, con la inestimable ayuda de la nueva herramienta que supone internet, tanto para localizar las monografías adecuadas como para encontrar información adicional, especialmente imágenes. Por otro lado, siendo un elemento determinante, como se indicará en los agradecimientos, la orientación a la interacción con especialistas que pudieran dar razón de las piezas se ha empleado desde hace un largo tiempo. Nuestra opinión es que este elemento acaba siendo siempre el más importante, aunque no todos los investigadores sean igual de propicios. Y, para finalizar este asunto, pero con la misma importancia que la bibliografía y los contactos con especialistas, indicar que todo ello vino generando tal retorno que se producía una clara orientación en la selección de las piezas a ser adquiridas, de acuerdo con sus singularidades.

En determinado momento, al ser advertidos de la relevancia académica y patrimonial de la colección, sin haberlo pretendido, y después de un largo proceso para asumirlo, decidimos proceder a su estudio pormenorizado y usarlo como plataforma para elaborar una tesis doctoral.

Se planteaba, pues, una imprescindible introducción al icono y el abordaje de la catalogación de los ejemplares que constituyen la mencionada colección.

En este punto nos preguntamos por el formato de esa introducción. El primer asunto que conviene retener es que, en nuestro país, no se ha abordado un compendio de acercamiento a la historia de lo que es un icono (imagen sagrada), en clave académica, a nivel de tesis doctoral, con anterioridad. Por ello, esta monografía pudiera constituir el primer elemento reparador de una ausencia que nunca debió darse. El reto aparece cuando nos planteamos las numerosas introducciones a las diversas monografías que se han dedicado a este tema, la mayoría de ellas en idiomas no castellanos, aunque algunas han sido traducidas y dan una muy buena idea de lo que

tenemos entre manos. Por todo ello, la opción adoptada ha sido la de considerar, una aproximación al icono desde los diversos soportes físicos sobre los que se han podido elaborar. Hasta donde sabemos, eso es inédito. Y, una vez realizada esta aproximación, especialmente introductoria, trazar una historia del icono que transita desde sus orígenes, más o menos consensuados por los especialistas, hasta nuestros días. Para ello, se ha propuesto un recorrido que se diseña a partir de las variables temporal y geográfico, en sentido matemático. Por lo tanto, resulta algo así como un recorrido troncal que se sustenta (coordenadas 0,0) sobre el fundamento del discurso de los soportes. En la pretensión de reflejar el estado actual de la cuestión en cada uno de los ámbitos geográfico-temporales considerados. Evidentemente, la tarea es descomunal, probablemente imposible. Por tanto, hemos intentado ceñirnos a los hitos más relevantes de la historia, de la geografía, y de las imágenes. En paralelo, dada la distribución de la cantidad de información a lo largo del tiempo, hemos dedicado mayor atención a las épocas iniciales, de las que se dispone de menos información, y la intensidad de esa atención ha disminuido conforme nos acercábamos a épocas más recientes, de las que poseemos más datos. De hecho, sólo se han podido describir retazos del fenómeno durante los últimos siglos en los casos de Bulgaria y de Etiopía. En estos dos casos, los desarrollos sirven perfectamente para ilustrar los recorridos más recientes en el corazón de los Balcanes y en las lejanas tierras del Preste Juan. Ese es el motivo por el que la introducción al icono merece la ambigua consideración de cierto “estado de la cuestión”. En este sentido, el de atender a la diversidad y a la intensidad en la aproximación geográfico-temporal, y por lo que sabemos, eso también es inédito.

En lo referente a la catalogación de la totalidad de los ejemplares, durante el desarrollo de la introducción al icono ya se nos antojó como una tarea titánica, caso de querer realizar unas fichas con una descripción pormenorizada, puesta en contexto por referencia a otros iconos, bibliografía de apoyo, y referencias diversas. Eso queda, sin duda, para trabajos posteriores. La opción elegida fue la de proponer un catálogo basado en una selección de piezas presentadas en los diversos encuentros internacionales a los que hemos concurrido. Al final, ello ha supuesto la presentación de la nada despreciable cantidad de veintisiete iconos, que si bien,

numéricamente, no suponen más que un poco por encima del diez por ciento de la colección, sí dan una idea cabal de su importancia.

Este catálogo, con imágenes a plena página, libertad que nos hemos tomado para poder lucir al máximo las imágenes en su contexto, a su vez facilita el compartir los diecisiete encuentros internacionales en los que hemos podido realizar presentaciones. En todas esas presentaciones se han generado relatos en los que los iconos indicados han constituido una parte central. Por ello, tanto los títulos de las presentaciones como los lemas de los encuentros dan una buena idea de la transversalidad y diversidad de los recorridos que se pueden generar a partir de los iconos de la colección barcelonesa. Es decir, de su potencial académico.

En el momento de escribir estas líneas, cinco de esas presentaciones ya se han convertido en sus correspondientes publicaciones. Y, un número superior (siete), ha sido entregado para proceder de igual manera.

En conclusión, la pretendida relevancia de la colección ha sido demostrada con el aval de las presentaciones en Inglaterra (1), Bulgaria (2), Macedonia (3), Grecia (2), Serbia (2), Malta (1), Francia (2), Italia (1), Ucrania (1), y España (2), y ha permitido, no sólo el desarrollo de los relatos transversales y diversos arriba indicados, sino proponer, en clave de los dos epígrafes indicados, introducción al icono y catálogo razonado de obras selectas, la tesis doctoral que aquí se presenta.



Detalle, Panagia Eleousa (Ἐλεούσα, "ternura", en griego), icono sobre madera, Balcanes, siglo XIX. Colección particular, Barcelona.

Agradecimientos

El agradecimiento, hacia el exterior, es un ejercicio de equidad social: desde el círculo más pequeño, hasta el más grande. Pero también, hacia el interior, es un ejercicio de humildad. Alimenta el sentido de pertenencia al colectivo humano y, por tanto, nos mantiene vivos, y con los pies en el suelo.

En primer lugar, pues, mostrar nuestro más reverencial agradecimiento al Señor del Universo por el precioso don de la vida. La longevidad y las oportunidades recibidas son un magnífico testimonio de ello. De otra forma, no estaríamos aquí.

En segundo lugar, iniciar el recorrido, necesariamente corto dadas las limitaciones humanas, de los agradecimientos a las diversas personas que, de una forma u otra, han contribuido más activamente en el proceso de desarrollo de esta monografía.

Seguiremos un cierto orden cronológico para reflejar la pequeña historia de esta realización.

Esta historia se inicia con los padres [papá (Miquel) y mamá (Conchita)] que, no sólo mediaron en la dinámica de darnos la vida, sino que nos transmitieron su ingente patrimonio religioso y moral desde el que mucho de cuanto aquí se comenta y describe ha podido ser acogido y procesado.

Más cerca de los días que corren, nuestro agradecimiento a la Dra. Alexandra Trifonova, Sofia University “St. Kliment Ohridski” y Centre for Slavo-Byzantine Studies “Prof. Ivan Dujčev, sobre todo, por haber sido quien sugirió el interés académico de la colección sujeto de estudio. Fue ella quien propició esta aventura.

Mucho de lo que se vierta en este epígrafe tiene que ver con complicidades. Es decir, con la natural manera de compartir aficiones, pensamientos, ilusiones, ..., o incluso, libros, referencias varias, viajes, adquisiciones, ... En este sentido, es obligado reconocer al amigo Juanjo Brugera todo de cuanto se acaba de sugerir. Sin su inestimable amistad no estaríamos hablando ni de la colección ni de este estudio. Gracias por estar ahí.

Llegando a la etapa académica, aunque resulte tópico, nuestro más sincero agradecimiento a quién le correspondió dirigir a un doctorando maduro poco proclive a las sugerencias. Su incondicional aceptación inicial, así como el amplio entramado de complicidades tejidas entre cafés, publicaciones, congresos, clases, ... ha hecho que el Dr. Manuel Castiñeiras, catedrático de Historia del Arte Medieval del Departament d'Art i Musicologia de la UAB, Barcelona, no sólo monitorizara la tesis, sino que condicionara con su carácter sistemático y amplitud de visión muchos aspectos de nuestras investigaciones y pesquisas. Sin duda, un grandísimo referente en nuestro campo.

En el capítulo internacional brilla con luz propia la Dra. Elizabeta Dimitrova, Art history and archaeology Department, Ss. Cyril & Methodius University, Skopje, República de Macedonia del Norte. Además de la complicidad entendida como se ha comentado, le agradecemos el haber compartido sin reservas su vasto conocimiento y, lo que es más, haber confiado en nosotros de tal forma que incluso nos propuso recientemente formar parte de la October Conference 2022 - 75 years of the Institute of Art History and Archaeology, como Miembro de la Junta del Programa/Junta Editorial Internacional. Le estamos enormemente agradecidos.

En Bulgaria, hasta en dos ocasiones, el Dr. Ivo Topalilov, Bulgarian Academy of Sciences, Institute for Balkan Studies & Centre of Thracology, Sofia, Bulgaria, nos ha aceptado amablemente en sendos Congresos. Su acogida, su naturalidad, su versatilidad (idiomas incluidos), y su desbordante simpatía nos han conquistado. Muy buen recuerdo de algunas anécdotas compartidas en Venecia 2022 (Encuentro de la AIEB).

En Grecia, el Sr. Anastasios Douros, director of the Mount Athos Center, Thessaloniki, con quien establecimos rápida complicidad en el Encuentro de 2019 (más tarde, online en el 2020), ha pasado a ser un querido amigo que, incluso, nos ha acompañado al Monte Athos hace tan sólo una semana. Su cortesía, su amabilidad, y su saber estar entre los dos mundos (monjes y laicos) son un proverbial ejemplo. Le agradecemos sinceramente la amistad.

El Dr. Athanasios Semoglou, Aristotle University of Thessaloniki, Archaeology and History of Art, es la sombra que perseguimos desde hace tiempo. Coincidimos en Barcelona, Roma, Tesalónica,

... Siempre ha estado disponible para toda consulta que le hemos realizado y es un referente indispensable en la especialidad a nivel internacional. Le agradecemos, su enorme disposición y su amistad.

En Rumanía, la Dra. Elizabeta Negrau, Institutul de Istoria Artei “G. Oprescu”, Bucharest, Rumanía, quien, respondiendo a nuestra consulta, determinó sistemáticamente todos los iconos rumanos de nuestra colección. Su gran disposición y su amabilidad nos conmovieron. Gracias por ello.

En Serbia, el Dr. Miša Rakocija, Universidad Metropolitana, Niš, Serbia, quien alienta sin desmayo el encuentro internacional Niš and Byzantium, tuvo la amabilidad de acogernos en dos ocasiones y nos ayudó con infinita paciencia con ciertas técnicas del acabado de publicaciones. Esos momentos en los que uno merece una atención inesperada, ayudando a crecer, revelan a los maestros. Gracias, maestro.

En EEUU, la Dra. Sandra Blakely, Department of Classics, Emory University, Atlanta, quién asumiendo el co-liderazgo del Encuentro de Malta, supuso la referencia paradigmática de la amabilidad extrema, así como de una proverbial simpatía, contagiando unas excelentes vibraciones a quienes compartimos con ella. Es una de esas personas que le hacen creer, a quien sea, en sí mismo, contagiando esa peculiar mezcla de dulce amabilidad y cordial simpatía. Con personas así, no importa la cuantía o la dureza del trabajo a realizar.

La lista, ahora, desborda las posibilidades. La ingente suma de aportaciones, grandes y pequeñas, supera a cualquiera. Tantos familiares, amigos, colegas, ..., que en un momento u otro hacen aflorar lo mejor, por medio de sencillos comentarios o de sesudas reflexiones, de sugerencias, o simplemente de presentaciones en lenguas de comprensión más o menos difícil, abiertas al público o en privado, ..., a todos ellos les debemos un cordial agradecimiento. Siendo conscientes de que la omisión es una carga que nos hace humanos. ¡Gracias a todos!



Detail, Cyrillic alphabet, Saints Cyril and Methodius, Fig. 6.

Abstract

This doctoral thesis is the first result of nearly fifteen years being engaged in collecting post-Byzantine Orthodox icons, mainly from the Balkans, but also from the Near East (Arab icons), and from as far away as Ethiopia. Few of them are Russian, and a couple of them are Coptic. Altogether they add up to about 250 pieces, that number would include double icons, icons on parchment or leather, and illuminations on parchment in handwritten books.

At a certain moment in our life, two major circumstances basically converged: an interest in antiquities, and a Western Christian culture in which the interest in sacred images would naturally take root. Now we know that, on the one hand, we were going back to the origins; and, on the other, we were delighted by images whose content was so close to us. In the acknowledgments chapter, full reference will be made to the complicities' network that completed the panorama of the emergence of the collection that we are dealing with.

From a market perspective, post-Byzantine icons, which may be the most valued due to their originality and reference to Tradition, often go unnoticed, as they make a much smaller group (from the point of view of being better known or more appreciated) than icons of Russian origin, especially those from the 18th-19th centuries. Therefore, they could have been more accessible to purchase.

It is also necessary to consider the conservation levels (or as seen from the other side view, the levels of deterioration) of the pieces exposed for sale, as well as their "opacity" level due to the natural modification of varnishes and the accumulation of soot from the candles and incense typical of their veneration and worship. Variables that we have believed to work in our favor.

We believe that the collection is the result of two relevant "competitive" elements: on the one hand, having been able to access, since its inception, wide planetary commerce in its electronic mode; and, on the other, having been able to get in touch with a selected group of international dealers who have made it possible the acquisition of certain interesting icons thanks to their specialty.

A previous item enlightens, just a bit more, the scene. It is about the fact of having started, around forty years ago, the studies for the preparation of a doctoral thesis in Biology. The methodology and systematic nature provided by these studies led us to try to document the icons, right from the beginning of the collection. In this sense, this collection was created in parallel to the access to the corresponding bibliography, with the invaluable help of the new tool that the Internet represents, both to locate the appropriate monographs and to find additional information, especially in images. On the other hand, being a most determining element, as will be indicated in the acknowledgments, focusing towards interaction with researchers who could give a reason for the icons, has been used for a long time. Our opinion is that this second item always ends up being the most important, although not all researchers are equally enthusiastic. And, ending with this topic, but with the same importance as the bibliography and the researchers contact, it should be underlined that all these features generated such a return that a clear orientation was produced in the selection of the new icons to be acquired, according to their specific uniqueness. That is to say, the very making of the collection was, in turn, conditioning the selection of the new pieces acquired and, especially, the criteria that had to be followed for that purpose.

At a certain point, upon being advised of the academic and patrimonial relevance of the collection, without having never intended it, and after a long process to assume it, we decided to proceed with a detailed study and use it as a platform to prepare a doctoral thesis.

Thus, a mandatory introduction to the (world of the) icon and the approach to cataloguing the items that make up the aforementioned collection were proposed.

At this point we wondered about the characteristics of such an introduction. The first issue that should be had in mind is that, in our country, a compilation of approaches to the history of what an icon (sacred image) is, from an academic perspective, at the PhD thesis level, has not previously been addressed. For this reason, this monograph could well be the first redressing element of an absence that should never have occurred. The challenge appeared in considering the good number of introductions in the various monographs that have been dedicated to this topic, most of them in

non-peninsular languages - although some have been translated, mainly, into Spanish - and give a certain idea of what we have in hand. For all these reasons, the adopted option has been to consider an approach to the icon from the various physical supports on which they have been able to be produced. As far as we know, that is unprecedented. And it means accepting the term icon in a broad sense (*sensu lato*). Once this introductory approach has been carried out, a history of the icon has been traced, starting from its origins - more or less agreed upon by specialists - to the present day. For this purpose, a path has been proposed. It has been conceived from the temporal and geographical variables, taken in the most mathematical sense, and typical of the linear function. Therefore, this story is something like a trunk path that is sustained (coordinates 0,0) on the foundation of the treatise of the physical supports. In the attempt to reflect the current state of the matter in each of the geographical-temporal areas which have been considered. Obviously, this task is daunting, probably impossible. Therefore, we have tried to stick to the most relevant milestones in history, geography, and images. In parallel, given the distribution of the amount of information over time, we have devoted more attention to the initial periods, for which less information is available, and the intensity of that attention has decreased as we approached more recent periods, for which we enjoy a greater amount of data. In fact, fragments of the phenomenon during the last centuries have only been able to be described in the cases of Bulgaria and Ethiopia. In these two cases, the developments perfectly illustrate the most recent paths in the heart of the Balkans and in the distant lands of Prester John. That is the reason why the introduction to the icon deserves the ambiguous consideration of a certain “state of the art”. In this sense, attending to diversity and intensity in the geographical-temporal approximation, and from what we know, this is also unprecedented.

The reasoned catalogue is the result of some decisions that, being easily perceived without additional explanations, well deserve some clarification.

Regarding the cataloguing of the whole set of specimens, during the development of the introduction to the icon, it already seemed like a daunting task, if we focused in making files with a detailed description, put in context by reference to other icons, supporting

bibliography, and various references. That remains, without a doubt, for later work. The option chosen was to propose a catalogue based on a selection of pieces presented at the various international meetings that have been attended.

It has been indicated that the Barcelona collection which is being studied could be made up of around two hundred and fifty pieces. The lack of precision is due to the fact that the piece count raises certain dilemmas that have not been fully worked out today. Among these dilemmas there are: counting the icons painted on both sides (double or two-sided) as one or as two; considering the images on parchment as icons; considering the images on leather as icons; etc.

In the end, the workable option has meant the presentation of the non-negligible number of twenty-seven icons which although, numerically, do not represent more than a little over a ten percent of the collection, they do give a full idea of its importance.

In any case, it might be surprising that the catalogue in this monograph only includes these twenty-seven pieces. But, that has its explanation. These twenty-seven pieces have been selected for being pieces that have been presented, between 2019 and 2022 (both included), in the seventeen international congresses that we have been able to attend and in which we have been able to make presentations. For the moment, in five of those cases, the presentation has become the corresponding publication. And, a higher number (seven) has been delivered to proceed in the same way. That is, precisely, what has been intended to be shown in the heading of each one of the descriptions, just after proposing the data for each file.

In a good number of cases, the icon which is being considered has been fully described and has been used to produce a transversal essay of the many that are being generated today in this field of research (art history). That is to say, up to eighteen times the icon being described has been the core of the presentation (in its specific context) and, later on, of the publication. In all these presentations, stories have been generated in which the aforementioned icons were a central part. For this reason, both the titles of the presentations and the mottos of the meetings give a good idea of the transversality and diversity of the stories that can be generated

from the icons of the Barcelona collection. That is, of their academic potential.

From an operational point of view, it is worth keeping in mind the images that have been used as text figures in the first part of the thesis (Introduction to the icon). We decided to use images that were exclusive from the Barcelona collection. Although some of them are part of this catalogue, many of them are not. With that, it was possible to enjoy access to sixteen additional images, which belonging to the Barcelona collection, are not reflected in the catalogue. And, if we consider the four images on the frontispiece of the annex (I), we sum up nearly fifty pieces in the collection. That could furnish a more approximate idea of what this collection means. And, even more, considering that these pieces could have been chosen for their greater relevance.

Regarding the structure of the catalogue, at first, we thought of following a chronological order according to the congresses in which they had been presented. But, although it may be a didactic approach, it is unconventional. Therefore, a geographical order option, in the way of the most frequent approaches in the various catalogues in use, seemed appropriate. Since the collection is defined as a collection of Balkan icons, complemented by a collection of Ethiopian pieces, and some Arab icons, this determines the different chapters into which it has been divided. It is, therefore, the nature of the icons that determines their presentation. Always, based on the information that has been gathered so far.

Another point to be defined before proceeding with the catalogue was the standard for the descriptions' development. Obviously, in some of those descriptions that had already been carried out for the corresponding meetings and papers, that level was maximum. But perhaps it was not necessary for a catalogue like the one presented here. In addition, the balance between the different descriptions should be achieved. In other words, there are simple images (e.g., the bust of an apostle, saint, etc.) and complex images (e.g., any of the twelve feasts, etc.), but the balance and internal coherence must lead to a certain standardization of the whole.

In all cases, the presentation of the maximum possible image size has been intended in order to allow a highest appreciation level for them. The limiting factor has been the page width we had given

ourselves. In this way, it seems that a good general approximation can be provided for each of the catalogued works. If, for some reason, it was convenient to add some detail, this has been done.

Without a doubt, visual impact is essential. As we have shared on various occasions in our presentations at international meetings, it is them, the icons, that communicate by themselves, since they have not been painted, because they have been written. And, therefore, they are incarnate word. The true protagonists of the catalogue.

In conclusion, the hypothetical relevance of the collection has been demonstrated with the credential of the presentations in England (1), Bulgaria (2), Macedonia (3), Greece (2), Serbia (2), Malta (1), France (2), Italy (1), Ukraine (1), and Spain (2), and has allowed not only the development of the cross-sectional and diverse stories indicated above, but also to propose, in the code of the two indicated epigraphs, an introduction to the icon and a reasoned catalogue of selected icons, the doctoral thesis that here is presented.

1 Introducción al icono

1.1 Definición y soportes.

1.1.1 Definición básica

A lo largo de los últimos veinte años han sido muchos los alumnos, amigos y conocidos que se nos han dirigido preguntándonos qué es un icono. Y, ciertamente, nada más fácil de definir. Como tantas cosas de nuestro entorno cotidiano. Pero, a la vez, nada tan complejo. Es cuestión de moverse entre la simplificación necesaria para ser operativos en el día a día y la necesaria seriedad académica al intentar recoger todas las facetas que afectan al objeto en cuestión, a lo largo del tiempo.

Vayamos por pasos. En sentido restringido un icono no es más que una tabla de madera pintada con motivos vinculados a la fe cristiana.

En cuanto a la dimensión temporal eso nos lleva al tiempo que media entre la vida de Jesús y la actualidad. Pero, hasta el momento, no parece que en los primeros tiempos del cristianismo se pintaran iconos¹ supuesto que la afirmación del icono como objeto de veneración debía pasar un largo y doloroso proceso. En el largo recorrido de separación de los cristianos de Occidente de sus hermanos de Oriente², parece que estos últimos se “apropiaron” de esta parte de la Tradición consistente en la elaboración de iconos. De ahí que los solamos vincular exclusivamente a los cristianos ortodoxos. Aunque la producción y la veneración de iconos pueda haberse realizado también en la iglesia latina, e incluso entre algunos de sus movimientos actuales.

En los manuales al uso se recurre a la etimología para definir los iconos. La palabra proviene del griego (εἰκών, *eikon*, “imagen”). Eso ya nos da más pistas de las que a primera vista pudiera parecer. La

¹ Sin duda, el ámbito de las representaciones iconográficas sobre diferentes soportes, especialmente parietales, estuvo activo desde momentos muy iniciales. Sin embargo, no parece que en esos momentos se pintaran iconos, en el sentido que le estamos dando. De esta forma, aparece todo el arte que de manera genérica se ha venido en denominar como paleocristiano.

² El Gran Cisma del 1053 no es más que un momento significativo en un proceso que venía de lejos con raíces, entre muchas, que tienen que ver con la escisión del imperio romano, así como con el crecimiento de las comunidades que adquirían la nueva fe en sus diversos contextos geográficos, culturales y temporales.

unívoca evocación de lo que puede ser percibido por el sentido de la vista es evidente. Y más en el mundo actual en el que hemos pasado de los iconos tradicionales a un universo de iconos asociados a las nuevas tecnologías. Fagocitando prácticamente todo lo anterior. Amén de cualquier imagen de amplia aceptación que, por este motivo, adquiere la categoría de icono/icónica.

La Tradición cristiana no surge de cero. Se fundamenta en la Tradición judía. En dicha Tradición el Infinito, Supremo hacedor, Inalcanzable, ..., en definitiva, Dios (Yahvé), no puede ser representado por medio de imágenes³. En pueblos de Tradición oral, en los que la escritura es reciente, la referencia última es la Palabra. La Palabra es el todo unificador del universo. Y, por tanto, en la cosmovisión de las comunidades humanas la Palabra ocupa la posición central. Le confiere sentido a la vida. Y, por ello, la Tradición es Palabra.

Pero llega un momento en el que *el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros* (Juan 1:14). Es un momento trascendental. Dios se hace hombre. Nos referimos a la encarnación. Todo un misterio.

Si Dios se encarna en Jesús, el Cristo (el ungido), es decir Jesucristo, y adquiere condición plenamente humana, puede ser percibido por medio de su corporeidad visible. Los cristianos pasamos a poder ver la imagen de Cristo. De la misma naturaleza que el Padre⁴.

Llegados a este punto es inevitable no hacer referencia a la leyenda, ampliamente difundida, del rey Abgar de Edesa⁵. Dicho personaje, habiendo oído hablar de Jesús y de los milagros que obraba, se puso en contacto epistolar con él para que viniera a curarle de una cierta enfermedad. Jesús le respondió, igualmente, por carta indicándole que una vez finalizada su misión enviaría un discípulo para sanar al rey. Al insistir este en la estricta presencia de Jesús, fue cuando el Señor envió directamente al apóstol Tadeo quien le llevó una tela en la que Jesús había impreso sus rasgos faciales, y por medio de la cual el rey sanó milagrosamente. Así

³ Éxodo 20:3-5

⁴ No es el objetivo aquí el recuperar las controversias sobre los conceptos de substancia o naturaleza utilizados en los diferentes credos. Lo tomamos del texto litúrgico en español del rito romano.

⁵ <https://es.wikipedia.org/wiki/Mandyllion> (06/07/2021)

dicha tela, denominada Mandylion, pasó a ser la primera imagen replicada testimonio de la encarnación. Y, por tanto, el fundamento para la posterior elaboración de imágenes: si podemos disponer de la imagen de Cristo gracias al misterio por el que Dios se hace hombre, podremos replicarla y elaborar otras imágenes de acuerdo con los principios que vaya fijando la estructura siempre viva de la Tradición. Conviene remarcar, por comparación con otras imágenes de Jesús, que esta fue realizada cuando él estaba vivo. Y, como anécdota “meta icónica” indicar que en el Monasterio de Santa Catalina en el Sinaí se custodia un icono de mediados del siglo X en el que se representa, precisamente, este relato⁶.

1.1.2 Soportes

Al iniciar el largo recorrido de aproximación al icono, al que podríamos definir como “fenómeno” de la iconografía cristiana, el primer y único soporte que nos viene a la cabeza es la madera. Y, así debe ser cuando pensamos en iconos en sentido estricto.

Sin embargo, al ir profundizando hemos podido constatar que diversos autores, en diversos momentos, y por diversos motivos, consideran otros soportes. Entre ellos, los mosaicos (parietales o micromosaicos), la pintura parietal (frescos), el pergamino y el papel (iluminaciones), la cerámica, la esteatita tallada (así como otros soportes líticos), metales, marfiles, y algún otro.

En cuanto a la **madera**, como se ha indicado, sería el soporte más tradicional. La mayoría de los especialistas coinciden al sugerir que en los orígenes de esta opción, de la que probablemente surgirán las demás, están las conocidas como tablitas o retratos de Al-Fayum⁷. Nos detendremos en ellas un poco más adelante. De momento, baste con apuntar que se trata básicamente de retratos funerarios egipcios⁸ realizados sobre tablitas de madera de tamarisco, sicomoro, y acacia; las maderas más comunes y de uso habitual en la zona considerada (norte de Egipto) en la que la madera es un bien escaso. Siendo las maderas de mayor calidad,

⁶ <http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6422> (06/07/2021)

⁷ A modo de apunte, y considerando unos de los grandes autores de monografías sobre los iconos, quien además aplica una perspectiva oriental al asunto, tenemos a Zibawi, M., *Iconos, sentido e historia*, Madrid, 1999, pp. 121, 124.

⁸ Weitzmann, K., *The Icons*, Londres, 1982 (1990)

como el cedro, importadas y destinadas a usos de mayor impacto social.

Conforme el uso mayoritario de madera avanza en la elaboración de iconos, su naturaleza se corresponde con la de las especies a mano en el lugar de creación de estos. Por supuesto, buscando las prestaciones que le corresponden: fortaleza, ligereza, fácil manejo, siempre considerando maderas antiguas aposentadas que no vayan a sufrir movimientos que puedan afectar a la imagen. El corte debe seguir de determinada forma el patrón que viene determinado por los anillos de crecimiento. Tanto si hablamos de tablas planas como si hablamos de tablas combadas. Siempre buscando, como se acaba de apuntar, el mínimo movimiento de la tabla en su secuencia de contracción/dilatación. En este sentido, se utilizan maderas de coníferas (especialmente ciprés). Pero también: roble, castaño, nogal, ..., se encuentran entre las más utilizadas.

Puesto que la madera es un producto comercial, puede suceder que haya distancias importantes entre el centro de producción del icono y el origen de la madera empleada. Así como puede también suceder que se le esté dando a la madera un segundo uso después de que haya servido para elaborar cualquier otra cosa. Incluso un icono previo. En este caso, bien haciendo desaparecer la imagen previa en su totalidad, o bien repintándola total o parcialmente⁹.

En la búsqueda de estabilidad, fortaleza y estética habrá que considerar las costillas presentes en la parte posterior de muchos iconos (tanto planos, como en la práctica totalidad de los combados), los marcos engrosados (a menudo por vaciado de la superficie destinada a la imagen), así como la diversa serie de recubrimientos que se les pueden añadir.

De este tipo de soporte - el más tradicional y el único en sentido estricto - nos queda por indicar que se lo puede considerar como un material "sagrado" dado que es el mismo que se utilizó para la cruz de Cristo¹⁰. Y, posteriormente, para tantas reliquias a partir de ella.

⁹ Muchos de los iconos museísticos más conocidos se "han conservado" o "han sobrevivido" gracias a haber sido repintados y cubiertos, pasando de esta forma desapercibidos para quienes hubieran podido dañarlos bajo cualquier pretexto.

¹⁰ Esta idea la destacamos a partir de la aportación de Maria G. Parani, de la University of Cyprus, en su conferencia del 08/10/2021: *Face to face with the sacred: Icons in the byzantine home*, en el contexto de las Yale Lectures in Late Antique and Byzantine Art and Architecture.

Al considerar la técnica del **mosaico** se perfilan dos enfoques aproximativos. El del mosaico parietal, a menudo monumental, propiamente tal. Y el del micromosaico. Obviamente, en ambos casos, se trata de iconografía cristiana tradicional. Pero sólo en el segundo hablaremos de iconos en sentido estricto.

Por supuesto, la monumentalidad del primero - incluso aunque para el cosmos de dimensiones de una persona que viva en la actualidad pueda parecer que las medidas no son excesivas - está llamada a desvelar en el creyente la magnificencia y grandiosidad de cuanto se muestra/propone¹¹. Tanto por las dimensiones como por el tipo y cantidad de los materiales empleados. A menudo, oro y minerales preciosos que deben traerse de lugares remotos. Y, por ello, muy caros.

El segundo caso, el de los micromosaicos, es mucho menos conocido fuera del mundo académico, así como de las personas que por un motivo o por otro entran en contacto con ellos (visitantes de museos y creyentes). El número de obras existentes de estas características se puede estimar, a ojo de buen cubero, en unas pocas decenas. Se trata por tanto de iconos realizados con diminutas teselas y que, por ello, suelen ser, a su vez, de pequeñas dimensiones. Constituyen fascinantes obras de arte que fueron confeccionadas en entornos de notable poderío económico y social y realizadas con materiales preciosos por artesanos de una pericia extraordinaria. El soporte de base es madera, pero en ella se incrustan - con la ayuda de algún material cementante - con precisión de relojero (las diminutas piezas pueden tener dimensiones inferiores al milímetro) las teselas que les han de otorgar el maravilloso aspecto que conocemos¹².

¹¹ Un ejemplo universal en el contexto en el que nos encontramos es el del espléndido mosaico del ábside de la nave de la gran basílica del Monasterio de la Transfiguración o Monasterio de Santa Catalina en el Sinaí. Un mosaico del siglo sexto que representa la Transfiguración. Y, por consecuencia la "Luz Increada del Tabor". Como doctrina teológica, la naturaleza increada de la Luz del Tabor fue formulada en el siglo XIV por Gregorio Palamas, monje del Monte Athos, defendiendo las prácticas místicas del hesicasmo. Evidentemente, al respetar escrupulosamente la Tradición se impone conseguir el efecto cegador en los discípulos, y por extensión, en los creyentes. Tuvimos ocasión de visitarlo personalmente un ocho de diciembre, asistiendo a la Divina Liturgia, en el día en que se celebra a Santa Catalina.

¹² Por citar un par de obras que hemos tenido ocasión de disfrutar personalmente, se indican: el gran icono en micromosaico de la Madre de Dios Hodigitria de Heraclea (inicios del siglo XIV) en el Museo Arqueológico Nacional de Sofía (Bulgaria) que puede verse en Paskaleva, K., *Icons from Bulgaria*, London, 1991, pp. 18-19; y el precioso icono en micromosaico de San Demetrio con ampolla (ampulla) de peregrino (inicios del siglo XIV) en el Museo Cívico

Si pasamos a considerar la **pintura parietal** (frescos), nos alejamos de nuevo del concepto de icono. En este sentido, el mosaico parietal y la pintura - al fresco - parietal son manifestaciones distintas de un mismo concepto: ocupar todo el espacio disponible de los lugares de oración y culto con imágenes sagradas. Siguiendo unos preceptos tradicionales, en cada lugar y en función del momento, en la organización del espacio por lo que corresponde a la precisa ubicación de las imágenes.

Entrar, por ejemplo, en una pequeña iglesia, se convierte así en un cambio radical de cosmología iconográfica de referencia. Diríase que se produce un cambio de universo. Si las dimensiones del templo aumentan, e incluso incluyen mosaicos, el sobrecogimiento no sólo es sensorial y orientado a fortalecer los vínculos de fe del creyente, sino que a ello se le suma la potencia y el poderío mundanos hasta niveles extraordinarios como el alcanzado en Santa Sofía en Constantinopla.

Ese es, pues, el objetivo: aprovechar toda la superficie disponible para que la Palabra sea Imagen¹³. Ambas encarnadas: la Palabra Encarnada pasa a ser Imagen Encarnada.

Y no sólo el ordenamiento de las múltiples imágenes sigue un guion preestablecido, sino que también cada una de ellas debe seguir los cánones (tipos) iconográficos que marca la Tradición. Cánones que son igual de válidos para los iconos. La gran diferencia respecto de estos - aparte del tamaño de las imágenes, que tiene que ver con la superficie disponible - es que la diversidad de tipos iconográficos que se pueden abordar en la pintura parietal supera con creces a la de los iconos. Siendo esta última muy superior a lo que pudiera parecer como resultado de una primera impresión, la diversidad de modelos en la pintura parietal es virtualmente infinita. Y, lo que es más, considerando la pintura que nos ha llegado hasta hoy y

Arqueológico de Sassoferrato (Italia) que puede verse en Karagianni F., *Our Sacred Beauty, Byzantine Icons from Thessaloniki*, Thessaloniki, 2018, pp. 212-217. En este último caso, las teselas son extraordinariamente pequeñas. Sin duda, una obra de un diseño y una maestría impresionantes.

¹³ Para tener una excelente aproximación al mundo de las Imágenes Sagradas y su rol catalizador de la presencia de la infinitud, especialmente por lo que se refiere al iconostasio (estructura de madera que sirve de soporte para los iconos y que separa la zona del altar o presbiterio del resto de la nave), es muy elocuente la propuesta de Florenski, P., *El Iconostasio, Una teoría de la estética*, Salamanca, 2016, pp. 67-73. El título del apartado es, precisamente, *El Iconostasio: límite visible de lo invisible*.

teniendo en cuenta que es fruto de la opción por el máximo aprovechamiento del espacio, parece prácticamente imposible que pueda ser conocida en su totalidad. En este sentido podríamos decir que cumple perfectamente con su propósito.

Sin embargo, tanto la pintura parietal como la pintura de iconos beben de la misma fuente, la Tradición, y comparten actores principales: pintores y tratados de pintura. Zografos (del griego ζωγράφος, zográfos, “pintor”) y hermeneias (del griego ερμηνεία, “interpretación”).

Es decir, en muchas ocasiones la misma persona que ha pintado determinados frescos ha pintado también determinados iconos. En el mismo lugar y en el mismo momento, o en lugares y momentos distintos. Ello significa que el “conocimiento” es el mismo¹⁴.

Si la referencia o modelo la situamos, no tanto en el pintor posbizantino y su obra propiamente tales (como en el caso del enigmático M. Panselinos) sino en un conjunto (corpus) de descripciones normativas que recopilan la Tradición, nos encontramos con los famosos manuales o hermeneias. La más destacable, sin duda, es la atribuida a Dionisio de Fourná (*Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*). Dionisio fue un muy relevante pintor de iconos que adquirió mayor notoriedad por redactar su conocido manual de pintura que por sus preciosos iconos¹⁵. La Hermeneia de

¹⁴ Llegados a este punto nos parece oportuno citar, a modo de ejemplo, a uno de los grandes: Manuel Panselinos. En este sentido es obligado hacer referencia a la monumental monografía que trata de su obra: Tsigaridas, E.N., *Μανουήλ Πανσέληνος, Εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Tessaloniki, 2008 (Iconos pp. 308-311). Se debe indicar, paradójicamente, que hay controversia acerca de la existencia real de este personaje. La mejor publicación al respecto es Milliner M.J., “Man or Metaphor. Manuel Panselinos and the Protaton Frescoes”, in: *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration*, UK, 2012 (aseveración final p. 231).

¹⁵ Dionisio de Fourná (1670 -1745) es un personaje al que nos aproximamos, en su momento, al presentar un icono de la colección de Barcelona como realizado por él o por alguien de su escuela: Gallés, M., *Some additions to the catalogue of the workshop of Dionysius of Fourná. An icon of the Prophet Elijah opens fire*. Fourth International Scientific Workshop of the Mount Athos Centre, Tessaloniki, 2019, en prensa, <https://www.academia.edu/video/k0Pa5k> (07/03/2022). En su momento, iniciamos nuestra presentación comparando otro icono (ruso) de la colección barcelonesa, que incluye escenas de la vida del profeta, con la propuesta (cómo debe pintarse cada escena) de la Hermeneia de Dionisio. Para, posteriormente, proceder con la descripción de un icono de la misma colección, en que aparece el profeta en posición de tres cuartos. Teniendo en cuenta las escasas indicaciones de la Hermeneia de Dionisio para este preciso tipo iconográfico. Así, acabamos otorgando la autoría del icono de Elías en posición de tres cuartos, al famoso pintor de Fourná. O, por prudencia, a un maestro de su escuela. Al respecto, son de especial utilidad los iconos que pueden verse en Tsigaridas, E.N., *Άγιον Όρος: Κειμήλια Πρωτάτου*, Tessaloniki, 2006, pp. 106-110. Y, merece ser destacado que el autor (Dionisio) no siempre parece seguir sus propias indicaciones: Mafredas, T., *Characterization of technology from four (4) panel paintings of Hieromonk Dionysius from*

Dionisio fue traducida al francés, a partir de manuales griegos, después de una azarosa aventura (con elementos de suspense incluidos: nadie quería compartir el “preciado secreto” ...) ¹⁶.

Al considerar el **pergamino y el papel** (iluminaciones), sucede algo parecido a lo que se ha dicho para la pintura mural, pero a la inversa. Es decir, el soporte ahora (pergamino y papel) es generalmente más pequeño que las tablas de madera características del conjunto de los iconos. Y, por supuesto, que las paredes de los templos. Ello permite, en el caso de que la pericia y maestría del pintor sean las adecuadas, unos niveles de desarrollo y virtuosismo en los detalles que no podremos encontrar en otros soportes.

En ambos casos, pergamino y papel, la convergencia es clara. Cuando pensamos en ellos, de forma inconsciente y automática estamos pensando no en unidades (hojas) sueltas de cualquiera de ellos sino en ese precioso objeto indisoluble de la cultura humana que es el libro ¹⁷. En él domina la Palabra (escrita). Pero, en ocasiones, aparece la Imagen (pintada, y por ser manifestación de la Palabra, también puede decirse de ella que ha sido “escrita”). En la inmensa mayoría de estos casos el impacto generado en el lector/espectador es importante. Por ello solemos referirnos a estas imágenes como iluminaciones, aunque debido a lo comentado anteriormente por referencia a su tamaño nos lleva a calificarlas como miniaturas ¹⁸. Se sobreentiende que es así básicamente

Fourna, author of “Hermeneia of the painting art” and comparison with his manuscript, diploma thesis, University of the Peloponnese, 2018. La inevitable ambigüedad en la descripción de la mayoría de los tipos (e. g. Profeta Elías), la falta de desarrollo en ciertos temas (características y naturaleza de las tablas, p.281), y las divergencias en la ejecución del trabajo (aplicación de las capas de yeso, pp. 282, 292), dan pistas muy interesantes.

¹⁶ Dicha aventura se acabó concretando en: Didron, M., *Manuel d’Iconographie Chrétienne*, Paris, 1845. Y, en el contexto en que nos encontramos puede ser de interés referirse a la cita clásica y relevante, por parte de Dionisio, del “famoso e ilustre maestro Manuel Panselinos de Thessaloniki” (p.7).

¹⁷ Uno de los hitos más recientes de la literatura de ensayo-divulgación en torno a los libros es: Vallejo, I., *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Madrid, 2019.

¹⁸ Un tema que aquí se apunta es el de la coincidencia en un artista de dos o más facetas: como pintor de frescos y pintor de iconos (los casos de Manuel Panselinos y de Dionisio de Fourna recién comentados); o como pintor de iconos y miniaturista. En este sentido en Gallés, M., “Theotokos: Temple of God, A new 18th century greek icon on the Presentation of Our Lady in the Temple”, *Proceedings of the 8th International Symposium on Byzantine and Medieval Studies “Days of Justinian I” Skopje 13-14 November 2020, 2021*, pp. 399-408, sugeríamos, al iniciar la descripción, que el pequeño icono presentado (28x21 cm) podía haber sido pintado,

cuando el libro ha sido escrito a mano: manuscrito ilustrado, manuscrito iluminado o manuscrito miniado. Después, la imprenta vino trayendo consigo el grabado y las cosas cambiaron. La imagen se podía reproducir y el concepto de obra original y única se diluyó con el tiempo¹⁹.

En cuanto al pergamino, cuyo nombre proviene del de la ciudad de Pérgamo²⁰, es un soporte interesante. A pesar de que - a efectos de la perspectiva actual - quedó ampliamente sustituido por el papel, constituyó el elemento fundamental para la escritura durante alrededor de dos mil años. Abarcando, por tanto, la totalidad de la historia de Bizancio. Como se ha indicado, dada la robustez y durabilidad de este material por comparación con el papiro, y a pesar de las limitaciones que el origen del mismo impone a su producción, su uso pasó a ser hegemónico. Por tanto, no debe extrañar que un importantísimo cuerpo de imágenes, tanto seculares como religiosas, fuera creado sobre este soporte (**Fig. 1**). Un buen número de ellas han llegado hasta nuestros días testimoniando la presencia de las imágenes a lo largo de la vida de las gentes durante el lapso de tiempo indicado. Sin duda, poniendo en valor aquello que tenemos más cerca, una referencia obligada es el Skylitzes Matritensis²¹. Aunque si abordamos la perspectiva más específica de la iconografía cristiana es pertinente citar obras de reconocimiento planetario como el Evangelionario de Rábula²², o los mucho menos conocidos, pero probable y parcialmente más

con gran probabilidad, por un miniaturista. Por la precisión y el detalle en la ejecución, así como por la manera de abordar los cambios posteriores a errores cometidos.

¹⁹ Puede ser de utilidad cotejar la fecha de la caída definitiva de Constantinopla (1453 d. C.) con la aparición de la imprenta (mediados del siglo XV). Siendo hechos independientes, nos marcan un horizonte peculiar/específico por referencia al tema de las iluminaciones como "íconos". Evidentemente, la elaboración de manuscritos prosiguió. Y, por tanto, también lo hizo la elaboración de miniaturas. Pero hay un antes y un después.

²⁰ En la obra de I. Vallejo, en el apartado *La piel de los libros*, pp. 76-86, se aborda el uso del pergamino como material más duradero que el papiro, a la vez que compara la biblioteca de Pérgamo con la de Alejandría. Para acabar apuntando que el gran impulso al uso de este soporte para la escritura pudo deberse a la interrupción del suministro de papiro ordenado por Ptolomeo quien veía en la biblioteca de Pérgamo una competidora formidable. Así Pérgamo catapultó el uso del pergamino para la escritura - y por extensión, para las miniaturas - durante cientos de años hasta nuestros días.

²¹ Tsamakda, V., *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leyden, 2002. Ver, también: https://es.wikipedia.org/wiki/Skylitzes_Matritensis (04/10/2021)

²² Weitzmann, K., *Ilustraciones en rollo y códice*, Madrid, 1990. Para una buena aproximación, ver, también: https://es.wikipedia.org/wiki/Evangelios_de_R%C3%A1bula (04/10/2021)

antiguos, Evangelios Garima de Etiopía²³. Sirva la mención este último ejemplo de antesala al capítulo que ha de referirse a la iconografía cristiana de Etiopía. Ese lugar en el que el soporte de manuscritos ha venido siendo, de manera continua desde los inicios hasta hoy, el pergamino. Ese lugar en el que la pintura parietal de cuevas, la iluminación de pergaminos y la elaboración de iconos sobre tablas de madera, ha constituido y constituye el ensamblaje más homogéneo de imágenes sagradas de toda la cristiandad²⁴. Esos hermanos del sur - los descendientes de Salomón - pertenecientes hasta hace poco (desde sus orígenes) al Patriarcado de Alejandría pero que, de alguna manera, quedaron acantonados geográfica y culturalmente en el Cuerno de África. Cuando los scriptoria de Occidente dejaron de existir, en Etiopía se siguieron confeccionando preciosos libros, muchos de entre ellos iluminados o miniados, a base de pergamino. Este se protegía por medio de unas cuadernas de madera a modo de tapas que, a su vez, podían embellecerse con cueros de color granate (**Fig. 2**), punzonados con efectos decorativos entre los que es frecuente la cruz o el templo, y unidos por medio de una específica costura etíope. Se puede indicar, por tanto, que la tradición desaparecida en Europa siguió viva en Etiopía, hasta nuestros días. Uno puede encontrarse un bello códice del siglo XVII, XVIII, o XIX, manuscrito, iluminado, sobre pergamino, que rivaliza con los manuscritos medievales europeos pero que, sin embargo, es mucho más reciente (**Fig. 3**). Lamentablemente, este precioso legado está ahora en peligro debido al progresivo abandono de las tradiciones al implantarse las formas de vida modernas.

²³ Los Evangelios Garima son dos antiguos evangelios etíopes. La tradición monástica sostiene que fueron compuestos alrededor del año 500 de nuestra era, fecha corroborada por recientes análisis de radiocarbono. El Garima 2, el más temprano de los dos, ha pasado a ser el manuscrito cristiano iluminado completo más temprano que ha sobrevivido hasta nuestros días. Las muestras analizadas de este ejemplar apuntan a un rango de fechas entre los años 390 y 570; mientras que las correspondientes al Garima 1 apuntan a un rango entre 530 y 660. Estos datos se presentaron en una Conferencia de dos días celebrada en noviembre del 2013 en Oxford: *Ethiopia and the Mediterranean World in Late Antiquity: The Garima Gospels in Context*.

²⁴ Nos parece que en el paradigma de la insularidad topográfica planetaria (al igual que en el Altiplano de Bolivia) que suponen las tierras altas de Etiopía, en un contexto de carestía de madera, y buscando esa robustez y durabilidad apuntadas, el pergamino pudo desarrollarse como el soporte alternativo más utilizado para realizar imágenes sagradas. De la iluminación de manuscritos, a la elaboración de imágenes sobre pergamino. Acabando con un hito sorprendente: la elaboración de “rollos mágicos” de pergamino (básicamente, durante los últimos doscientos años). En ellos, la mezcla de imágenes religiosas, así como de imágenes geométricas con sentidos mágicos, se utiliza con fines curativos. En este sentido, una obra de referencia la constituye Mercier, J., *Ethiopian Magic Scrolls*, New York, 1979.

Por lo que se refiere al papel, es prácticamente el último de los soportes en haber sido utilizado. Por tanto, un soporte menos “tradicional” que la mayoría de los considerados. Como se ha apuntado, lo que sucede es que, de una forma u otra, el papel sustituyó al pergamino de la mano de la imprenta. Y la tradición miniaturista, especialmente asociada a los manuscritos y por extensión al pergamino, no tuvo más alternativa que continuarse con él.

Es remarcable el uso del papel para la realización de bocetos (imágenes preliminares con función de prueba, normalmente a escala) así como de patrones (tipos iconográficos definidos por la Tradición, al uso de los manuales/hermeneias). Tanto los primeros como, especialmente, los segundos constituyendo valiosos testimonios del patrimonio iconográfico atesorados a lo largo de generaciones y hoy testimonio de ese largo recorrido²⁵.

Nos parece igualmente necesario destacar el notable desarrollo que sufrió el grabado sobre papel en el Monte Athos - y desde allí, en otros monasterios de los Balcanes - a lo largo del siglo diecinueve. A los paisajes monásticos athonitas plagados de infinidad de detalles hay que sumar un variado elenco de iconos de muy diversa índole, especialmente de algunos santos como San Jorge y San Demetrio, así como de la Madre de Dios bajo múltiples advocaciones²⁶.

²⁵ Este es un tema muy sugerente (el uso de bocetos y patrones para pintar iconos, así como frescos) que nos lleva a otro igualmente llamativo (el de las simetrías en ciertos patrones iconográficos). Es fácil comprender que el uso generalizado de tales dispositivos (especialmente, patrones), más o menos transparentes, en los cuales después de un uso intenso no era tan evidente reconocer las caras del papel, pudiera acarrear el frecuente fenómeno de las simetrías en ciertos tipos iconográficos. Simetrías que, en alguna ocasión, debieron ser buscadas por motivo de poder adaptarse mejor a las peculiaridades y dimensiones de las superficies a ser pintadas. En este sentido, el trabajo de Castiñeiras, M., “Oxford, Magdalen College, MS. Gr. 3: Artistic Practice, Byzantine Drawings and Mobility in Mediterranean Painting around 1200”, *Arte Medievale*, 2015, pp. 87 y 93, es especialmente relevante. El de Tsigaridas, E. N., *Theophanes the Cretan*. Thessaloniki, 2016, p. 60, señala la secuencia Angelos-Ritzos-Theophanes. Ouspensky, L., *La théologie de l'icône*. Paris, 2003, pp. 271-272 desarrolla el contexto ruso. Didron, M., op. cit., es la famosa Hermeneia - Manual del Pintor - de Dionisio de Fournas que fue el libro de referencia cuando añadimos un icono del Profeta Elías al catálogo del taller de Dionisio (Gallés, M., op. cit., 2019). Y, Vassilaki, M., *Working Drawings of icon painters after the fall of Constantinople*, Benaki Museum, 2015 es el libro de referencia para anthivola/bocetos/patrones.

²⁶ Probablemente la monografía más divulgada sobre este asunto sea la de Tomov, E., *Bulgarische ikonen, holzschnitte und metallstiche*, Ramerding, 1982, que se orienta especialmente a la producción búlgara, de la que nos parece oportuno destacar las primeras imágenes (Figs. 1-8) dedicadas las cinco primeras a monasterios del Monte Athos - tres de

Obviamente, estas producciones pasan por la elaboración de la plancha correspondiente en cualquiera de los materiales que le son propios (fundamentalmente madera y cobre). Y, el atesoramiento de las planchas (por lo general, en los monasterios/centros de producción de los grabados) adquiere el interés propio de los iconos sobre madera de la misma época.

A un nivel de difusión y conocimiento muy distintos se sitúan los libros religiosos orientados a la liturgia. En muy pocos de ellos se encuentran grabados de naturaleza ortodoxa y, por tanto, iconos (en sentido amplio). Cuando es así, uno no tiene más opción que maravillarse ante esos iconos en miniatura que ilustran menologios (santorales) y evangelarios. En este último caso, las imágenes corresponden a las de los Evangelistas en actitud de elaboración de los correspondientes evangelios. En el sentido más tradicional.

En el caso de Etiopía ya se ha comentado el rol fundamental del pergamino. Es decir, la elaboración de manuscritos, iluminados o no, sobre pergamino, desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días. En ocasiones, sin embargo, se recurrió al papel²⁷. De tal forma que las miniaturas o iluminaciones también pueden encontrarse sobre este soporte (**Fig. 4**).

En cuanto a la **cerámica**, pensando en un soporte plano tipo baldosa²⁸ que permita ocupar una determinada superficie, los

ellas al Monasterio de Zografou, el monasterio búlgaro de la montaña - y las tres siguientes a monasterios de Bulgaria. Asimismo, merece la pena anotar la destacada presencia de uno de los más venerados personajes de la ortodoxia búlgara: San Juan de Rila. A él se dedican trece imágenes (Figs. 13-25) lo cual demuestra la centralidad del personaje, así como del monasterio erigido en su nombre. Si se desea una buena referencia por lo que corresponde a los iconos serbios, Davidov, D., *Icone Serbe del XVIII Secolo dalle Collezioni della Galleria Matica Srpska*, Modena, 1972, Oppere Grafiche (láminas 1-17). El Monte Athos aparece reflejado en las figuras 2 y 3. Y el Monasterio de San Naum en el grabado hagiográfico del santo. Así como el Monasterio de Remeta en la figura 14, a los pies de San Demetrio.

²⁷ Puesto que no es fácil toparse con antiguos manuscritos etíopes sobre papel, y mucho menos poder ubicarlos en el espacio y en el tiempo, nos apoyamos en los comentarios de Eyob Derillo, responsable de las colecciones de libros etíopes impresos y de manuscritos etíopes producidos desde el siglo XIII hasta inicios del siglo XX de la British Library, en su conferencia online: *Book and Print Initiative: 'Introduction to the Ethiopian manuscripts in the British Library's collection'*, The Warburg Institute, 22 October 2020.

²⁸ No consideraremos en este apartado aquellos soportes cerámicos tipo candelabro/lámpara de aceite, ampolla/frasco de peregrino, y otros, que conteniendo imágenes más o menos rudimentarias y habiéndose popularizado mucho como "souvenir religioso" en su momento, así como constituyendo un testimonio menos perecedero que la madera, no vienen siendo considerados como iconos, propiamente tales, por sus estudiosos (arqueólogos). En este sentido, puede resultar de interés el desarrollo de la iconografía sobre San Menas, desde sus orígenes hasta la actualidad, que presentamos en Silistra (Bulgaria): Gallés, M., *The knight who*

ejemplos más notorios los encontramos en Bulgaria. La ventaja de este tipo de soporte es, sin duda, su dureza. Por ello debió ser elegido en su momento. Aunque también debemos considerar su escalabilidad. Es decir, la posibilidad de agregar diversas o muchas baldosas para conseguir imágenes de grandes dimensiones.

La pieza más conocida es el icono cerámico de San Teodoro²⁹, encontrado en 1909 en Patleina, cerca de Preslav, donde había un monasterio, y que probablemente formaba parte de una antigua iglesia búlgara. Datado, aproximadamente, entre finales del siglo IX y principios del siglo X.

Parece que las cerámicas pintadas de Preslav fueron usadas como ornamentos en ubicaciones secundarias tales como el nártex y el atrio. A pesar de que es posible que también se diera su presencia en los iconostasios del momento, combinado estos iconos cerámicos con las cancelas de mármol que separaban el presbiterio de la nave.

Por otro lado, también encontramos los denominados iconos de terracota en Macedonia del Norte³⁰. Se trata de piezas de medianas dimensiones realizadas en terracota, en relieve, que hacen referencia a personajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. En la fortaleza de Vinica se encontraron alrededor de

came from the south. The cult of Saint Mena in late antiquity. New 19th century post-Byzantine icon of Saint Mena, Bulgaria, Shifting Powers. Political, Urban, and Demographic Changes in Late Antique Balkan Provinces, Silistra, September 2021. En dicha presentación sí se propone un cierto continuo iconográfico que acaba con la descripción de un icono sobre madera después de haber considerado, para la época de referencia, piezas de marfil, mármol, pintura parietal, y cerámica. Además del conocido icono sobre madera del Abba Menas con Cristo, del siglo VIII, en el Museo del Louvre.

²⁹ Se trata de un icono cerámico muy reproducido. La consulta se concretó en Paskaleva, K., *Bulgarian Icons Through the Centuries*, Sofía, 1987, fig. 5., p. 89. Se custodia en el Museo Nacional de Arqueología en Sofía y hemos podido visitarlo en repetidas ocasiones. El impacto supera, de lejos, las mejores reproducciones. El efecto vidriado del esmalte sobre la cerámica lo pone muy difícil. Algo así como el oro, en cualquiera de los soportes, del que hablaremos más adelante.

³⁰ La monografía de referencia es: Balabanov, K., *Terracota icons of Macedonia*, Skopje, 1995. Destacamos los iconos de San Teodoro (p. 52), San Cristóbal y San Jorge (p. 58), Arcángel San Miguel (p. 65), Daniel con los leones (p. 69), Josué y Caleb (p. 78), por su estado de conservación y su sentido iconográfico en el contexto de esta monografía. Pudimos observarlos personalmente en el Museo Arqueológico de Macedonia invitados por la organización del 7th International Symposium "Days of Justinian I" Identities, Skopje, November 2019, en el que presentamos nuestro paper Gallés, M., "Three in one. Identities through post-Byzantine icons of Saint Demetrius in the Balkans", *Proceedings of the 7th International Symposium on Byzantine and Medieval Studies "Days of Justinian I" Skopje 15-16 November 2019*, 2020, pp. 269-279

una cincuentena de iconos de terracota íntegros, así como un centenar de fragmentos adicionales, fechados entre los siglos VI y VII. Al igual que en el caso precedente la información existente apunta a fenómenos de ámbito regional que no parecen haber perdurado en el tiempo.

Por lo que se refiere a la **esteatita**, así como a otros soportes líticos, destaca, como en el caso de la cerámica, su relativa excepcionalidad. Ello no es motivo para que no podamos hablar de piezas singulares que constituyen aportes relevantes al recorrido histórico de la iconografía ortodoxa³¹. En este sentido nos parece oportuno destacar el icono en el Museo Nacional de Historia de Bulgaria, en Sofía, en el que talladas en la esteatita se muestran las doce grandes fiestas de la ortodoxia³². El ícono procede de Ohrid (Macedonia del Norte) y data del siglo XII y la segunda mitad del siglo XIV.

Por supuesto existen muchos más³³ pero es difícil encontrar alguno con el nivel de maestría e impacto del citado.

La elección de la esteatita, especialmente para obras de pequeño formato (de ahí, también, el interés de la obra anterior, ya que para realizarla se necesita una piedra uniforme de unas dimensiones notables), se debe a la facilidad para ser tallada y pulida, así como su suavidad al tacto por derivarse del talco. Por lo demás, muchas de las rocas de uso común en arquitectura (mármol, alabastro, caliza, ...) han sido talladas para elaborar imágenes votivas en relieve que caben perfectamente en este capítulo. Citaremos sólo una de ellas porque tuvimos que considerarla al analizar la evolución a lo largo del tiempo del patrón iconográfico de San Demetrio. Se trata de la imagen tallada en relieve, sobre roca (en principio, naturaleza indeterminada), datada en el siglo XII, que

³¹ Una interesante referencia puede ser: Pageau, J., "Steatite Icons and Material Symbolism", *Orthodox Arts Journal*, April 28, 2014, <https://orthodoxartsjournal.org/steatite-icons-and-material-symbolism/> (28/10/2021). Se muestran algunas fotografías de piezas realizadas en este material y se hace referencia a especialistas e interpretación/significado en contexto de la antigua iglesia ortodoxa.

³² Tuvimos ocasión de disfrutar de esta pieza en nuestra visita al museo en diciembre del 2019.

³³ Proponemos, a efectos de acompañar al icono del Museo Nacional de Historia, los que se encuentran en Божков, А., *Българската икона*, Sofia, 1984, pp. 70-71; o en Paskaleva, K., op. cit., 1987, fig. 3.

existe en el katholikón del Monasterio de Xeropotamos, en el Monte Athos³⁴.

Si atendemos a los **metales** en su conjunto, volvemos a recuperar el hilo de una historia larga, desde sus orígenes hasta nuestros días. Es evidente que los metales, dada sus cualidades fisicoquímicas, han podido soportar un soporte duradero. En su conjunto, encajan las vicisitudes del tiempo mucho mejor que otros materiales. Además, han quedado vinculados a una componente de exclusividad (ello los convierte en materiales selectos muy propios para la veneración que corresponde a tales motivos) y, a menudo, a propiedades más o menos "mágicas" muy adecuadas para el acompañamiento espiritual personal, así como en la liturgia. Obviamente, y en líneas generales, a mayor rareza del metal, mayor reconocimiento por parte del público creyente, pero menor tamaño de la pieza o del complemento correspondiente.

El caso más evidente es el de los recubrimientos metálicos de iconos en madera. Comúnmente denominados rizas (del ruso риза, "vestimenta", "túnica"). A lo largo de toda su historia esta ha sido la más impactante de sus utilidades en el campo que nos ocupa. Han cumplido con su doble función: proteger al icono del desgaste que conlleva el culto (tocar y besar los santos iconos) y enriquecerlo suntuosamente para elevar el rango de la pieza. En ocasiones, con abundancia de perlas (material de origen orgánico), piedras preciosas, y otros materiales. Es por ello que en algunos casos el valor (en términos artísticos y económicos) y la calidad de los recubrimientos han superado con creces al de las piezas (los iconos propiamente tales) que los sustentaban. En el caso de iconos de un cierto tamaño, estos recubrimientos han llegado a ser auténticas obras maestras en sí mismas³⁵. Si se reúnen las dos facetas, el

³⁴ Una buena imagen de este San Demetrio puede verse en Βαφειάδης, Κ., *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*. Άγιον Όρος, Θεσσαλονίκη, 2005, p. 62.

³⁵ Uno de los más bellos ejemplos que hemos tenido ocasión de disfrutar personalmente es el magnífico icono de la Hodigitria en el Museo Arqueológico Nacional de Bulgaria en Sofía. Además de sus grandes dimensiones destacamos, por su significado, el momento de su producción: año 1342 d.C. El revestimiento de plata es de una complejidad notable, constando de imágenes, textos, adornos varios, y una diversa gama de aportaciones que testimonian su larga historia. En su conjunto, y desde la perspectiva del análisis histórico-artístico, constituye un auténtico libro abierto que ha sido ampliamente estudiado y divulgado. Una bella reproducción en blanco y negro puede verse en Weitzmann, K., *Iconos. Sinai, Grecia, Bulgaria, Yugoslavia*, Barcelona, 1966, p. 107. Para una imagen en color y más reciente, aunque con menor definición y tamaño, puede recurrirse a Русева, Р., *Златна книга. Икони от България IX-XIX век*, Sofia, 2016, pp. 66-69.

valor del icono y el del recubrimiento, nos encontramos ante obras cumbre de este arte.

Llegados a este punto, nos parece oportuno destacar el famoso y poco conocido díptico bizantino o relicario de los Déspotas de Epiro, denominado así por quienes fueron los comitentes del icono, del siglo XIV, y que se encuentra en la catedral de Cuenca (Museo Diocesano de Cuenca). Se trata de una extraordinaria pieza en la que, en la línea que se viene comentando, coexisten la pintura al temple, la orfebrería, las piedras preciosas y las decenas de pequeñas reliquias que se cobijan en los cabujones³⁶. A su valor intrínseco hay que añadirle el hecho de que se trate, probablemente, de la muestra más destacada de la iconografía ortodoxa en nuestras tierras.

Y, aquí aparece un curioso efecto paradójico al que, en términos modernos, podríamos denominar como daño colateral por fuego amigo. Nos referimos al hecho de que el metal, instalado con función protectora (especialmente evidente en manos y aureolas) pero también con función de enriquecimiento/suntuosidad de la pieza, y precisamente por este último factor, tarde o temprano acaba por reclamar cierta limpieza. Si esta limpieza de las partes metálicas no es extremadamente cuidadosa (cosa que sucede en demasiadas ocasiones), se daña a la pintura subyacente y, sobre todo, a los lados de dichas partes metálicas, con los productos aplicados. El resultado, en casos extremos puede ser nefasto. ¡Todo por realzar la magnificencia del metal!

No quisiéramos acabar estas consideraciones en torno al metal como soporte en la elaboración de iconos sin indicar que, a pesar de todo lo apuntado, el metal nunca superó a la madera. Es decir, el cuerpo y alma del icono está siempre ahí, protegido y escondido, a buen recaudo. Y, el creyente lo sabe. Y, lo vive así. Diríase que el calor de la madera no puede desaparecer bajo la frialdad del metal.

³⁶ Se escribió una monografía específica para este icono: Martínez, A., *El díptico bizantino de la catedral de Cuenca*, Cuenca, 2005. En ella, no sólo se describe con precisión la pieza sujeto de estudio (por ejemplo, el perfil de los donantes, pp. 41-45, o la fecha de realización de la obra, 1382-1384, p. 132), sino que se realiza una exhaustiva aproximación a la azarosa historia de la misma. También se puede disfrutar de una buena aproximación, tanto a la pieza como a la historia, en <https://www.elarteencuenca.es/blog/museo/museo-diocesano-sala-52-diptico-bizantino> (29/10/2021)

¡Cuántos iconos preciosos han debido ser rescatados de sus cubiertas más o menos afortunadas!

Para concluir esta aproximación a los soportes - sin el menor ánimo de ser exhaustivos, pero sí en la intención de mostrar la muy variada gama de materiales utilizados en la realización de iconos - nos fijaremos en los **marfiles**. Como es bien sabido el marfil, al igual que el hueso o las diversas piezas dentales utilizadas con finalidades artísticas a lo largo del tiempo, es un material de origen biológico. Desde siempre, dado que su producción es muy limitada (comparado con la mayoría de los soportes a los que hemos hecho referencia) se lo ha considerado como un material precioso. Por tanto, jamás se ha podido pretender su uso generalizado. En este sentido, su uso en la elaboración de iconos siempre va a pretender los objetivos de diferenciación social y exhibición de prestigio.

El marfil, por decirlo en términos de ciclo de vida de producto, tuvo su gran momento histórico. Aunque, evidentemente, nunca haya dejado de usarse. Los denominados dípticos consulares son su manifestación original más notable³⁷. En el tiempo, se corresponden con la antigüedad tardía. Los encargaban cónsules romanos para celebrar su acceso al cargo. Se repartían como obsequio para agradecer apoyos recibidos para acceder al cargo o como suntuosas muestras de buena fe para establecer vínculos de cara al futuro. A pesar de que su temática era esencialmente civil, y supuesto el ascendente divino de las élites imperiales en un entorno en el que la religión estaba oficialmente asentada, con el tiempo fueron siendo utilizados para desarrollar temas de tipo más religioso³⁸.

Nos parece oportuno destacar una pieza por haber tenido que prestarles más atención que al resto.

³⁷ Quizás, uno de los más conocidos es el Díptico Barberini custodiado en el Louvre. La integración de motivos civiles y religiosos ensalzando la figura del emperador, presidida por Cristo en el campo superior, es más que evidente. El Díptico de Boecio custodiado en el Museo di Santa Giulia en Brescia puede ser interesante para resaltar el vínculo litúrgico de algunas de estas piezas. En su parte posterior se añadieron dos elegantes miniaturas de notable nivel artístico: la resurrección de Lázaro y tres doctores de la Iglesia Latina, Jerónimo, Agustín y Gregorio, siguiendo patrones de clara influencia bizantina. Puede verse en: <http://www.turismobrescia.it/en/punto-d-interesse/boethius-diptych> (05/11/2021)

³⁸ La colección de placas en marfil del Metropolitan Museum of Art, en Nueva York, es un buen exponente de esta línea de trabajo a lo largo del tiempo.

Se trata de la placa de marfil de San Menas en posición orante (del latín, orans, “orante”), flanqueado por dos camellos (uno a cada lado), realizado en Oriente Medio o en Egipto en el siglo VII, que se custodia en el Museo del Castello Sforzesco en Milán. Es uno de los catorce marfiles de la denominada Silla de Grado (Italia) con escenas de la vida de Cristo, retratos de santos, especialmente el de San Marcos como primer obispo de Alejandría. Pudieron formar parte de un trono litúrgico (trono episcopal) donado por el emperador Heraclio (emperador bizantino desde el 610 hasta el 641) a la ciudad de Grado en Italia después de su exitosa reconquista de Egipto³⁹.

En el caso concreto de los marfiles, al igual que con algunos iconos en metal, una de sus muchas aplicaciones - siempre buscando el punto de generosa exclusividad y reconocimiento - fue la de constituir lujosos recubrimientos de las tapas de libros litúrgicos. Algunos de estos marfiles han llegado hasta nuestros días, pero muchos de ellos fueron dañados por el uso de dichos libros a lo largo del tiempo. En otros, las marcas de este trato y el desgaste de ciertas zonas por el uso más intensivo constituyen testimonio, precisamente, de su utilidad.

³⁹ Es una de las piezas de referencia que tomamos en consideración en el desarrollo de la iconografía sobre San Menas, desde sus orígenes hasta la actualidad, que presentamos en Silistra (Bulgaria): Gallés, M., op. cit., septiembre 2021

1.2 Orígenes: Egipto

Como sucede al atender a cualquier fenómeno en su dimensión temporal, cuesta encontrar el momento cero. Es decir, aquel momento a partir del cual todo se desarrolla y todo puede ser debidamente interpretado. Y, en el caso que nos ocupa, eso también se observa. Existe un cierto consenso entre la mayoría de los autores a la hora de establecer el momento cero para los iconos ortodoxos en las ya citadas tablas o retratos de Al-Fayum. De hecho, la mayoría de las monografías generalistas o incluso algunas de las grandes exposiciones⁴⁰, lo proponen así. Pero, antes de presentarlos, nos remontaremos un poco en el tiempo.

La tradición de retratar a los difuntos en tablas como las de Al-Fayum es propia, aunque no exclusiva, de esa región egipcia situada al sudoeste de El Cairo. Por tanto, heredera de otra previa, no menos conocida, que era la elaboración de máscaras funerarias para los sarcófagos en los que se alojaban las momias de los difuntos. Estas máscaras pretendían dotar de digno rostro renacido/vivificado a los personajes momificados, dado que era evidente que, a pesar del más o menos concienzudo proceso de momificación, el semblante perdía muchas de sus propiedades (**Fig. 5**). Aparte de poder versionar la belleza del difunto con finalidad meramente estética y de realce social. Se realizaron con esta función durante cientos de años (aproximadamente, entre el 300 y el 700 a. C.). Talladas en madera, normalmente de sicomoro y tamarisco, con facciones más o menos precisas, testimonio de la suntuosidad de sus predecesoras en materiales nobles que protegieron las momias de los más altos representantes de la sociedad faraónica/imperial egipcia.

⁴⁰ Una de las más relevantes de los últimos tiempos, sin duda, ha sido BYZANTIUM 330-1453, celebrada en la Royal Academy of Arts, en Londres, años 2008-2009. Entre los más de trescientos objetos que se mostraron al público, se expuso una tabla de momia con el retrato de una mujer, procedente de Hawara, de entre los años 55-70, realizado a la encáustica sobre una delgada tabla de madera de tilo, que se custodia en el British Museum, en Londres: Cormak, R., & Vassilaki, M., *Byzantium 330 - 1453*, London, 2008, fig. 46, p. 96.

1.3 Al-Fayum

De las máscaras funerarias que acompañaban a las momias de los difuntos, mucho más adelante, surgieron las tablas de Al-Fayum. De hecho, aunque la cronología precisa todavía se está estableciendo, se puede indicar que corresponden al período romano, dándose por buenas las fechas comprendidas entre el siglo I y el siglo IV de nuestra era. Han sido encontradas por todo Egipto, pero donde son más comunes es en la región de Fayum y, en concreto, en la famosa necrópolis de Hawara. Se cuentan por decenas⁴¹, probablemente por centenares, y han conseguido unos niveles de gran popularidad entre el público especializado⁴². Sin duda, debido a la combinación de realismo fiel en el retrato y a su antigüedad. Una ventana a ciudadanos reales de un pasado muy lejano.

Probablemente, esta sea una de sus características más notables. Cuando se las observa sin la menor indicación previa se tiene la sensación de estar ante un “simple” retrato. En nuestros días, gracias a la irrupción de la fotografía y a las tecnologías de la información y la comunicación eso parece irrelevante. Pero conviene recordar que hasta hace unas decenas de años un retrato, especialmente de un difunto, era el recuerdo; una antesala de una vida más allá de la vida. Y, por tanto, el hecho de que estas tablas tengan casi dos mil años es realmente sorprendente. Al observarlos con mayor detenimiento queda claro que estamos ante el auténtico semblante de un individuo concreto que existió en un lugar y en un

⁴¹ Basta con introducir *Al Fayum portraits* en el buscador de internet para que en la pestaña de imágenes aparezcan cientos de fotografías que reproducen, con más o menos acierto, muchos de estos retratos. Obviamente, hay de todo; pero la cantidad es abrumadora.

⁴² Una de las publicaciones en las que se empezaron a exponer y secuenciar estos retratos en el contexto de los iconos coptos es Lambelet, E., & Khater, A., *Coptic Icons II*, Cairo, 1998, pp. 79-93, curiosamente impreso en Barcelona. La profusión de imágenes (más de una treintena) y, lo que es más, la secuenciación: estelas funerarias coptas - máscaras funerarias greco-romanas (siguiendo modelos de las máscaras de la época del Antiguo Egipto) - retratos de Al-Fayum - “primeros” iconos coptos (p. 93) (!!!), parece perfectamente pertinente. Precisamente, estos “primeros” iconos coptos, junto con el famoso icono de Cristo con el Abba Menas del Museo del Louvre, el icono de doble cara de San Teodoro Estratilates y el Arcángel Gabriel en el Museo Copto del Cairo (Gabra, G., *The treasures of coptic art*, Cairo, 2006, p. 92), así como los otros veinte listados en Auth, S. H., *Brother George the Scribe: an early Christian panel painting from Egypt in context*, 10.2143 / ECA.2.0.2004546, 2005, pp. 19-36, junto con los más antiguos iconos del Monasterio de Santa Catalina en el Sinaí, constituyen los cimientos de todo cuanto acabaremos comentando en esta monografía.

momento concretos. Los detalles y la precisión en su ejecución son dignos de maestros retratistas de la actualidad. El realismo es asombroso. Parecen estar vivos⁴³.

Estos retratos se disponían sobre la zona en la que se aloja la cabeza de los individuos momificados, encajados en la madera, cartonaje, o más comúnmente, en las diversas telas que envolvían los cuerpos de los difuntos. Esto se sabe porque, a pesar de la dispersión que ha alejado de su lugar de origen a la mayoría de ellos, un significativo número de estos ejemplares han podido llegar a nuestros días en sus emplazamientos originales. Hay buenos ejemplos de ello en algunos de los más importantes museos del mundo.

Otra de las características de estas obras que les otorga gran relevancia en el discurso de las imágenes hacia los iconos es que están pintadas a la encáustica. Esta técnica se fundamenta, básicamente, en el uso de la cera como aglutinante de los pigmentos. Siendo por ello más densa y debiendo de ser trabajada en caliente. Se trata de una técnica muy extendida en su momento que, con el tiempo, fue superada por la pintura al temple. El sentido fundamental de esta apreciación es que ello ha hecho que la mayoría de expertos coincidan en conectar estas tablas con los iconos más antiguos del Sinaí (Monasterio de Santa Catalina) también realizados por medio de esta técnica.

Para concluir con los retratos de Al-Fayum apuntar su relación con la pintura romana del momento. En este sentido, el conocido retrato denominado como retrato de Paquio Próculo conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles y que muestra a una pareja de pompeyanos, o el retrato de la Poetisa de Pompeya en el mismo museo, nos parecen buenos exponentes⁴⁴.

⁴³ Podemos acceder dramática y sencillamente a esta percepción a través de: Cortopassi, R., "Les nécropoles d'Antinoé", *L'Orient romain et byzantin au Louvre*, Paris, 2012, p. 409. La misma imagen, casi a tamaño original, se utiliza en la portada del libro: Retrato de mujer llamada "La Europea", primera mitad del siglo II, Antinoé (Egipto), madera de cedro pintada a la encáustica y dorada. En dicho volumen pueden verse también diversos ejemplos adicionales.

⁴⁴ Tuvimos ocasión de visitarlos en la primavera del 2018. Del retrato de la pareja, visto al natural, nos llamó poderosamente la atención, como no podía ser de otra manera, su realismo y su fresca naturalidad. Así como su ubicación que se nos antojó como claramente secundaria para una obra de estas características: un fiel retrato de una pareja de conocidos ciudadanos romanos de casi dos mil años.

1.4 Sinaí (I)

Esta es otra denominación geográfica. Da idea de un lugar - no tan alejado del anterior - de gran relevancia para la tradición cristiana. Más allá de constituir una península al sur de la cual se encuentran notables formaciones orográficas de áspera morfología desértica, se caracteriza por ser una montaña. De hecho, se trata de una de las más célebres de la Biblia⁴⁵. De ahí que también se hable del monte Sinaí, o también de monte Horeb (el monte de Dios). Más adelante, Gebel Musa. Esta última denominación se corresponde con el monte de Moisés. En esta montaña se produjo el encuentro de Moisés con Dios. Es ahí donde le fueron entregados los mandamientos. No deberá, pues, extrañarnos que en su presentación del libro sobre los tesoros del Monasterio⁴⁶ el Arzobispo Damianos nos recuerde que el Monasterio de Santa Catalina es el Monasterio Sagrado e Imperial del Monte Sinaí Hollado por Dios. Solemos indicar, con intención pedagógico - catequética, que se trata del único lugar de todo el planeta del que se tenga constancia de haber sido hollado por Dios. Esto le otorga una preeminencia indudable y especial. En la misma afirmación se pretende subrayar una característica de la cual dejaremos constancia ya aquí. Esta es que el conjunto amurallado es el monasterio cristiano continuamente habitado y abierto al culto más antiguo del mundo. Lo cual, por sí sólo ya constituye un milagro, dadas las circunstancias⁴⁷.

Uno de los episodios más característicos del encuentro de Moisés en el Sinaí es el de la Zarza Ardiente⁴⁸. En este episodio Moisés se

⁴⁵ Probablemente, desde la perspectiva de la fe de los creyentes, sólo se la puede comparar en relevancia con el Monte Tabor. Siendo este último el escenario de la Transfiguración. Y, siendo la Transfiguración la que da nombre al Monasterio en el que se encuentra el mosaico absidal al que hemos hecho referencia anteriormente.

⁴⁶ Evans, H. C., *Trésors du Monastère de Sainte-Catherine Mont Sinaï Égypte*, Atenas, 2004, pp. 18-31, y especialmente p. 20.

⁴⁷ El aislamiento geográfico y la custodia de tesoros artístico-culturales, así como los diversos intereses religiosos, lo pudieron convertir en un enclave vulnerable. Pero, con el tiempo, se demostró que esas presuntas debilidades resultaron ser determinantes para su continua supervivencia. Y, desde el punto de vista que nos ocupa, fundamentales para que podamos documentar iconos y libros de una época de la que nos quedan muy pocos testimonios.

⁴⁸ Éxodo 3: 1-6.

encuentra, en la base del monte, con una zarza ardiente que no se consume. Dios le llama de en medio de la zarza. Y es Él mismo quien le indica a Moisés que se quite el calzado porque el lugar es tierra sagrada. Este trascendental encuentro nos depara dos aproximaciones por lo que atañe al estudio que nos afecta. La primera es que el Monasterio fue construido en esa precisa ubicación y por ese motivo⁴⁹. Por ello, en el interior del recinto amurallado, existe un lugar en el que se encuentra dicha zarza⁵⁰. Y, la segunda, más elaborada, tiene que ver con el desarrollo de un particular y extendido tipo iconográfico ruso que se denomina Madre de Dios de la Zarza Ardiente. Es un motivo teológico sofisticado cuyo origen hay que buscar en el relato precedente. Básicamente el hilo interpretativo que permite encajar todos los demás desarrollos es el de la no combustión al albergar a Dios. Es decir, el arbusto que contiene a Dios no se consume ante Moisés. Y, por ello, la Madre de Dios quien albergó a Dios en su seno sin consumirse, puede ser considerada como la Zarza Ardiente. La profunda complejidad del relato aún a Antiguo y Nuevo Testamento, así como Dios Padre y Dios Hijo, en la Madre de Dios⁵¹.

Como corolario del episodio de la Zarza Ardiente nos conviene remarcar un detalle, que pudiera pasar desapercibido, que ha resultado ser de una trascendencia enorme en lo que a la iconografía se refiere. Y, por extensión, al mensaje - la Palabra -

⁴⁹ El promotor del proyecto fue Justiniano (Justiniano I el Grande). La construcción se realizó entre el 548 y el 565. La basílica se decora con el mosaico de la Transfiguración entre el 550 y el 600. Las fechas nos han de permitir disponer de contexto al datar los iconos.

⁵⁰ Tuvimos ocasión de visitar personalmente el enclave en diciembre del 2017. Puede ser de utilidad: Siliotti, A., *Santa Caterina, Il Monastero e il suo Territorio*, Verona, 2008. En la contratapa se presenta un esquema en el que, a la izquierda de todo, se indica la ubicación de la Zarza Ardiente. En la p. 25, se vuelve a mostrar en un esquema, esta vez orientado. Y, en la p. 28, se muestra una foto del arbusto. De hecho, la ubicación no es otra que la de la parte exterior meridional del ábside de la basílica. Es decir, en lo que es el oriente del conjunto.

⁵¹ Se trata de un tipo iconográfico relativamente reciente (la mitad del siglo XVI), en un contexto específicamente ruso. Para una aproximación al tema más detallada, puede ser de utilidad: Tsarevskaja, T., *Icone russe, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari*, Milano, 1999, pp. 184-187. En el mismo catálogo también se presenta un interesante icono, Iconos milagrosos de la Madre de Dios, en el que se reproducen esquemáticamente (la información fidedigna se da por medio de las inscripciones correspondientes) 238 iconos de la Madre de Dios venerados en el mundo cristiano ortodoxo (pp. 216-218). Ello nos permite, en el caso estudiado, disponer de un contexto en el que considerar tanto la diversidad como la magnitud de las diversas advocaciones marianas en el citado entorno cristiano.

que esta propone. Nos referimos al pasaje⁵² en el que, poco después del encuentro ante la zarza, Dios le indica a Moisés que “soy el que soy” / “soy el que es”. Las iniciales de esta definición de Dios de sí mismo son las que van a aparecer en los nimbos de Cristo en la mayoría de los iconos⁵³ que le caracterizan. Suponen el atributo de su divinidad. Dicho de otra forma, durante cientos de años esa ha sido la fórmula empleada para conferir la autoridad pertinente al personaje indicado en el icono correspondiente.

Al abordar más específicamente el tema de los iconos producidos y custodiados en el Monasterio de Santa Catalina en el Sinaí debemos recuperar el hilo de algunas de las ideas que se vertieron al referirnos a los retratos de Al-Fayum. Como resultado de las circunstancias comentadas anteriormente (aislamiento geográfico e intereses religiosos diversos) en el Monasterio se conserva la colección de iconos más antigua y más completa del mundo⁵⁴. Así como también una de las colecciones de libros más antiguas del orbe⁵⁵. El buque insignia de esta colección es, sin lugar a dudas, el célebre Pantocrátor del Sinaí. El icono por excelencia. El más afamado del mundo ortodoxo, e imagen canónica de Cristo. Parece que fue realizado en la primera mitad del siglo sexto. La técnica pictórica es la encáustica. Su tamaño: 84x45.5x1.2 cm⁵⁶. Pero a él hay que sumarle el icono de San Pedro Apóstol, también del siglo VI, pintado a la encáustica, de un tamaño de 93.4x53.7x1.25 cm. Así como el de la Virgen en trono con Niño y santos (¿Teodoro? y ¿Jorge?) y ángeles, del siglo VI, en este caso pintado al temple (?), de 65x40.5 cm. O, cambiando de registro (tamaño menor) pero manteniendo la técnica pictórica (encáustica) y la edad, citar el San

⁵² Éxodo 3: 14

⁵³ Una excelente aproximación a este asunto es: Bigham, S., “On the origin of O ΩN in the halo of Christ”, *Orthodox Arts Journal*, 2016. <https://orthodoxartsjournal.org/on-the-origin-of-%E1%BD%81-%E1%BD%A4%CE%BD-in-the-halo-of-christ/> (15/11/2021)

⁵⁴ Estimada en cerca de 2000 piezas. <https://www.sinaiarchive.org/s/mpa/page/sinaicollection> (07/02/2022)

⁵⁵ Merece la pena indicar que de ahí proviene - tras una azarosa historia - el famoso Codex Sinaiticus. Un manuscrito del siglo IV (años 330-350) de la versión griega de la Biblia que se conserva mayoritariamente en la Biblioteca Británica, pero del que hay hojas y fragmentos en Sinaí, Leipzig, y San Petersburgo.

⁵⁶ “Christ Pantokrator” *The Sinai Icon Collection*, <https://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6451> (15/11/2021)

Teodoro, del siglo VI o VII, de 25.6x7.1 cm; o los Tres Jóvenes en la Hoguera, del siglo VII, de 33.5x49.6 cm⁵⁷. A ellos podemos añadir la Natividad, datada entre los siglos VIII y IX (32.6x19.7 cm) y la Crucifixión, datada en el siglo VIII (46.4x30 cm)⁵⁸.

Llegados a este punto debemos tener presentes a un reducido número de iconos (4) que se venían custodiando en el Monasterio y que a mediados del siglo XIX salieron de él para no volver. Se les asigna origen constantinopolitano y se custodian en Kiev. Destacamos, por el consenso en su datación entre los siglos VI y VII, el icono de Cristo con los Santos Sergio y Baco, y el icono de la Madre de Dios con el Niño⁵⁹.

Si avanzamos en el tiempo, en el Monasterio de Santa Catalina también encontramos iconos a caballo de los siglos IX y X, como el panel central de un tríptico que muestra temas diversos en la misma tabla, Natividad / Presentación en el Templo / Ascensión / Pentecostés, de 36.5x14.2 cm; las dos puertas de tríptico con San Teodoro y San Jorge a caballo, de 38.6x13 cm (puerta izquierda) y 38.6x13.5 cm (puerta derecha); y la Ascensión, de 41.8x27.1 cm.

Ya más centrados en el siglo X, el San Mercurio (su parentesco con el San Miguel Arcángel de la catedral de Faras - actualmente sumergida en el lago Nasser - en Nubia, actualmente Sudan, del siglo X, custodiada en el Museo Nacional de Polonia en Varsovia, es fascinante); el Lavatorio de los pies (imagen que recuerda a las miniaturas propias de los manuscritos); las dos alas laterales de un tríptico, con el Apóstol Tadeo, el rey Abgar⁶⁰, y los santos Pablo de Tebas, Antonio, Basilio y Efraín; el San Felipe Apóstol (en el que ya

⁵⁷ Una buena representación de estos iconos puede verse en Weitzmann, K., *Iconos. Siná, Grecia, Bulgaria, Yugoslavia*, Barcelona, 1966, pp. 1-9; y, por supuesto, en la web de Princeton a la que acabamos de hacer referencia en la nota anterior. Algunos de ellos los pudimos disfrutar en nuestra visita en diciembre del 2017. En ese momento se encontraban en sencillas vitrinas expositivas en el nártex del katholikón, ante la famosa puerta del siglo VI que franquea la entrada a la basílica.

⁵⁸ Espléndidas imágenes de estos iconos pueden verse en Manafis, K. A., *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athens, 1990, pp. 140-141. Las evocaciones al Evangelionario de Rábula, así como a la tapa del Relicario del Vaticano resultan evidentes.

⁵⁹ Excelentes imágenes de ambos pueden encontrarse en: Cormak, R., & Vassilaki, M., op. cit., pp. 364-365, 460.

⁶⁰ La imagen del rey sosteniendo el Mandylion (lienzo de Edesa) es paradigmática. Se utiliza como punto de partida en la explicación/justificación del tema de la primera imagen, y por extensión, de la producción de iconos.

aparece el nimbo dorado radial característico de tantos iconos del Sinaí); y el San Nicolás, de finales de este siglo.

Obviamente, esta magna colección se agranda (numéricamente) conforme avanzamos en el tiempo. A los iconos del siglo XI se les suman ya un gran número de iconos del siglo XII. Y, en la segunda mitad del siglo XIII, con el desarrollo del denominado grupo de iconos “Cruzados” (tomado de los protagonistas de las Cruzadas)⁶¹ la representación adquiere dimensiones que, a nuestro entender, no pueden equipararse a las de ningún otro lugar del mundo. Es como moverse en otra dimensión⁶².

A partir de ahí, el gran número de iconos bizantinos y posbizantinos al que se ha aludido anteriormente. Muchos de ellos enormemente significativos y de gran interés histórico e iconográfico pero que quedan eclipsados por el contingente que se ha venido comentando hasta este momento. Sin duda hay un gran trabajo pendiente con ellos⁶³. Por todo lo indicado, el Monasterio sigue siendo el referente de mayor relevancia al considerar el fenómeno de los iconos en su conjunto.

⁶¹ Folda, J., *The Art of the Crusaders and the Holy Land (1098-1187)*, Cambridge, 1995. Y, Folda, J., *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Hong Kong, 2005

⁶² Al considerar los iconos del período indicado, se apunta a un número de alrededor de 120 iconos; ¡sólo de esta época!: Manafis, K. A., op. cit., p. 117.

⁶³ En este sentido, el Sinaí no deja de deparar sorpresas. Hace poco tiempo, tuvimos la ocasión de asistir en directo a la charla de la Dra. Claudia Rapp, *The Monastery of Saint Catherine in the Sinai and its Manuscripts: Crossroads of Culture in the Medieval Mediterranean*, 05/02/2021. El tema fundamental de dicha charla (se puede encontrar en formato audiovisual en: <https://www.youtube.com/watch?v=hpCupGbPxcA> (09/02/2022) versa sobre un buen número de palimpsestos (manuscritos reutilizados) recientemente encontrados en las dependencias del monasterio. Para nosotros, uno de los temas más notables es el descubrimiento de la que se propone como la iluminación secular sobre manuscrito en latín más antigua hasta la fecha.

1.5 Italia

Antes de abordar el singular y significativo asunto de la iconoclasia⁶⁴, nos parece de interés recalar en la península italiana.

Debemos tener bien presente que el Gran Cisma, comúnmente denominado como Cisma de Oriente y Occidente, no se daría hasta el año 1053. Es decir, en lo tocante a la unidad del grueso de los cristianos en torno al Mediterráneo, la lenta deriva antagónica de los bloques latino-romano y ortodoxo-constantinopolitano no se concretaría en ruptura hasta esa fecha. La mayoría de los estudiosos de este asunto insisten en que la idea de fractura debiera de entenderse como un largo proceso más que como un momento puntual en el tiempo en el que en un plano más teórico se concretó la fractura.

Dicho de otra forma, y a los efectos que pretendemos mostrar aquí, hasta 1053 la unidad religiosa y, por tanto, la veneración de las imágenes, constituía un patrimonio relativamente común. Sin embargo, la unidad política se reconfiguraba continuamente en torno a los dos bloques mencionados. Y, en el bloque Oriental, quizás más homogéneo, se produjo el fenómeno de la iconoclasia. Quedando el bloque Occidental fuera del ámbito político de la misma. Es decir, la creación de sagradas imágenes, así como la veneración de las ya existentes, pervivieron en el Occidente cristiano. En algunos casos, incluso con marcada influencia del pensamiento y manera de hacer propios del Oriente cristiano.

Estas realizaciones, por tanto, constituyen un interesante testimonio de supervivencia al período de destrucción, así como de creación durante ese mismo período.

Por ello estamos en Italia⁶⁵. Para tener presentes a: la Madonna di Santa Maria Nova, llamada la Madonna del Conforto, del siglo V,

⁶⁴ Vamos a proponer una aproximación a ella en el epígrafe que viene a continuación. Sin embargo, anticipamos que se trata del largo período (730-787; 814-842) en el que las imágenes sagradas pasaron a ser prohibidas. Y, ello conllevó la destrucción sistemática y obsesiva de casi todo lo que se había realizado hasta el momento en este campo artístico y de culto. Así como la imposibilidad de crear nuevas imágenes. Algo así como una época en blanco por lo que a este mundo de las imágenes se refiere.

realizada a la encáustica⁶⁶; la Madonna della Clemenza, de entre los siglos VI y VII, realizada a la encáustica, sobre madera de ciprés⁶⁷; la Sancta Maria ad Martyres, llamada la Madonna di San Luca⁶⁸, del año 609, realizada sobre madera de olmo⁶⁹; la Madonna del Monasterium Tempoli, llamada la Madonna di San Luca, de entre los siglos VII y VIII, realizada a la encáustica, de origen sirio-palestino; y la Madonna Salus Populi Romani, llamada la Madonna di San Luca, de entre los siglos VIII y IX (?)⁷⁰.

Y, a pesar de que el cambio de registro es notable, vale la pena considerar el capítulo de los mosaicos, puesto que nos permiten reconocer algunas de las más importantes manifestaciones iconográficas cristianas en la periferia del Imperio de Oriente realizadas antes y durante el período de destrucción de las imágenes. Nos centraremos, en concreto, en el caso de las diversas y espectaculares creaciones en Rávena⁷¹. En su conjunto constituyen, por así decir, una auténtica ventana abierta a lo prohibido y que debió haber desaparecido. Ello, sumado a su

⁶⁵ La monografía de referencia es: Amato, P., *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane*, Roma, 1988.

⁶⁶ Amato, P., op. cit., pp. 17-24

⁶⁷ Amato, P., op. cit., pp. 25-32

⁶⁸ Sólo en Roma existen siete imágenes de la Madre de Dios (Virgen María) atribuidas a San Lucas. En Ouspensky, L., *La théologie de l'icône*, Paris, 2003, p. 36, se indica un censo de veintiún iconos pintados por el Santo. Tal es la potencia de la Tradición a la hora de justificar/interpretar el origen de la(s) primera(s) imagen(es) de la Madre de Dios en los iconos. Aunque muy por detrás (en rango de importancia) de la leyenda del Mandyllion, la de la Madre de Dios pintada por San Lucas constituye un puntal en la justificación de la existencia de iconos.

⁶⁹ Amato, P., op. cit., pp. 33-39 y Cormak, R., & Vassilaki, M., op. cit., pp. 97 y 389 (Pace, V.). En este último caso llama la atención la disposición de la ilustración del icono, directamente enfrentado al panel de momia con el retrato de una mujer del British Museum, proveniente de Hawara, de entre los años 55 y 70.

⁷⁰ Esta imagen, que hemos podido visitar en diversas ocasiones en la basílica de Santa María la Mayor, es de fundamental relevancia al interpretar la iconografía mariana en el singular contexto de las tierras del Preste Juan, ahora Etiopía. En algún momento todavía desconocido de los siglos XV-XVI, los misioneros católicos consiguieron, sin que se sepa bien cómo, que el tipo iconográfico de la Madre de Dios en aquellas tierras pasara a ser netamente tributario de la Salus Populi Romani. Sin conseguir su conversión al catolicismo (salvo por un muy breve período de tiempo).

⁷¹ La monografía de referencia es: Bustreo, F., *Guide to the masterpieces of Ravenna*, Firenze, 2018.

calidad artística, resulta en una aproximación muy buena a la realidad del momento.

Consideramos joyas del arte cristiano temprano⁷² (paleobizantino) como el Baptisterio Ortodoxo o Neoniano, realizado en torno a los años 450 - 475, e intensamente restaurado en el siglo XIX. También, el Mausoleo de Galla Placidia, realizado en torno al año 450, de clara influencia bizantina. La cúpula, con una cruz enjoyada central en un contexto de un universo de estrellas de ocho puntas, y que resulta ser una maravilla universal⁷³, anticipa de alguna manera lo que han de ser las decoraciones musivas en el período iconoclasta. Lo mismo sucede con las bóvedas de cañón profusamente decoradas con motivos florales polícromos. Además de la presencia en las diversas estructuras arquitectónicas de otros motivos vegetales, acantos y viñas, así como las dos notables parejas de ciervos en actitud de abreviar. Puede ser de interés indicar que la representación del Buen Pastor muestra a Cristo joven e imberbe, en un paisaje con ovejas. Precisamente este motivo, el de las ovejas, lo encontramos recurrentemente en otros mosaicos de Rávena.

Siguiendo un hilo cronológico⁷⁴, pasamos a considerar San Apolinar el Nuevo, realizado en torno al año 500. De sus ricos mosaicos destacamos las icónicas imágenes del Puerto de Classe, la Adoración de los Magos, y el Palacio Imperial de Teodorico. Se evidencia la profusión y variedad de personajes representados. De hecho, en el rango inferior (de 3), se presentan meras secuencias de santas y santos mártires. Un mensaje de ejemplaridad más que evidente. Si nos detenemos en las imágenes del registro superior, dedicado a la vida y a la pasión de Cristo, llama poderosamente la atención el Cristo imberbe en las imágenes de la izquierda (vida y milagros), y el Cristo con barba de las imágenes de la derecha

⁷² Conviene tener presente que, en el año 402, Rávena pasó a ser la capital del Imperio Romano de Occidente.

⁷³ Tuvimos ocasión de visitarla en diciembre del 2021 y, ciertamente, sorprende lo sobrecogedor de un tema tan sencillo en un contexto de semi penumbra como el que preside la estancia. Si, además pensamos en su función de mausoleo, el recurso es magnífico. En este sentido, se justifica perfectamente la ausencia de imágenes.

⁷⁴ Conviene recordar que la caída de Rávena se da en el año 476. Y, que en el año 493 se inició el reinado de Teodorico, cuya confesión religiosa era arriana. En el año 540, bajo Justiniano, Rávena pasó a ser parte de Bizancio. Y, a partir de finales del siglo VI, Exarcado, hasta el 751. Por tanto, alrededor de 200 años en la órbita bizantina, tiempo en el que se gestó y eclosionó la iconoclasia.

(pasión). Además de constatarse que fueron realizados por maestros diversos.

San Vitale fue realizado en el segundo cuarto del siglo VI (525 - 550). La abundancia de personajes, de motivos iconográficos, y de elementos decorativos, así como la maestría en su ejecución, convierten al conjunto en una obra maestra. Destacamos: el Cordero Pascual en un universo de estrellas que se encuentra en la cúpula del presbiterio; las cruces sostenidas por ángeles en las paredes laterales del mismo; la imponente imagen absidial del Cristo imberbe; y los afamados cortejos de Justiniano y Teodora. La Hospitalidad de Abraham anticipa un largo recorrido - de 1500 años - en la representación de la Trinidad. Merece una mención especial el Cristo con barba (siríaco) en el cénit del arco triunfal.

San Apolinar en Classe, el último de los grandes monumentos de Rávena que pasamos a considerar, se realizó a mediados del siglo VI (en torno al año 550), por trabajadores bizantinos. Los mosaicos que han pervivido hasta nosotros se encuentran exclusivamente en la zona del ábside y del arco triunfal. Su apariencia es sorprendente. En el espacio absidial, principal, por encima de las ventanas, se muestra una representación sintética y metafórica, que claramente elude la presentación de personajes, salvo los dos grandes profetas del antiguo testamento (Moisés y Elías). Es la Transfiguración en el Monte Tabor. Pero, pudiéndose establecer claras analogías con una Transfiguración más “tradicional”⁷⁵ que pueden no resultar tan evidentes a primera vista, las homologías (en el sentido de identificación) son incuestionables. La solemne cruz central se erige en medio de un universo de 99 estrellas, y muestra, en la intersección de los brazos, casi imperceptible a simple vista, un clipeo con el rostro barbado de Cristo. Salvo el fondo dorado en el que se muestra el medallón de la cruz, la mayor parte del ábside pasa a ser una especie de tierra primigenia idílica, verde, en la que los tres apóstoles son corderos que asisten a la Presencia de la Cruz, y, más abajo, se pasean los doce discípulos,

⁷⁵ Tomaríamos como modelo de una Transfiguración en el Monte Tabor “tradicional” (en el presente contexto, si se prefiere, estándar) la realizada en el mismo período por artistas, también, bizantinos del mosaico absidial del Monasterio de la Transfiguración en el Sinaí. En ella deben de aparecer los seis personajes (Cristo, entre Moisés y Elías; y los tres apóstoles, Pedro, Juan y Santiago, cayendo de bruces cegados por la luz), y la Luz Increada del Tabor. En este sentido, la del Sinaí es paradigmática.

también en forma de cordero⁷⁶. En medio, San Apolinar, esta vez representado como el primer obispo de la Iglesia de Rávena. La tensión iconoclasta resulta, una vez más, evidente. Al igual que en San Vitale, destaca discretamente el busto de Cristo con barba, en actitud de bendecir, en el arco triunfal⁷⁷. Imagen que anticipa la de tantas otras de Cristo Pantocrátor o Salvador del Mundo.

⁷⁶ En Ouspensky, L., op. cit., pp. 72-81 se desarrolla este tema en profundidad. La imagen del cordero en el contexto del Concilio Quinisexto, regla 82.

⁷⁷ Una buena fotografía de esta preciosa imagen puede verse en la monografía de referencia: Bustreo, F., op. cit., p. 93. Dada su ubicación, de no ser así, costaría apreciarla con un cierto detalle.

1.6 Iconoclasia

Encaramos una de las épocas más oscuras del cristianismo. Si bien es cierto que el martirio no es monopolio de ningún lugar ni de ninguna época en la azarosa historia del pueblo cristiano⁷⁸, la locura fratricida desencadenada durante la época de la iconoclasia constituye un episodio especialmente sangrante por múltiples motivos. Uno de ellos - el que más nos atañe a los efectos del presente trabajo - es la destrucción sistemática, exhaustiva, obsesiva, y animada desde los estamentos oficiales, de todas cuantas realizaciones tuvieran que ver con culto y veneración de las sagradas imágenes⁷⁹. Y, de paso, de quienes tuvieran que ver con ellas. Tanto por crearlas, como por profesarles veneración, como, simplemente, por defender cualquiera de las manifestaciones indicadas. Una época, en este sentido, de borrón y cuenta nueva.

Un matiz menos conocido de esta barbarie destructiva es que además de a los iconos se perseguía a las reliquias. Es decir, la iconoclasia abominaba de raíz de todo lo que tuviera que ver con imágenes, pero también con las reliquias, en cualquiera de sus manifestaciones. Una de las evidentes consecuencias de esta época de desmanes es, obviamente, la emigración forzosa de quienes estuvieron a tiempo y pudieron. Por tanto, en lenguaje de hoy, la emigración de talento a lugares más seguros, entre ellos a los diversos reinos de Occidente⁸⁰. No resultará sorprendente que al trazar las vías que caracterizaron los intercambios artísticos propios del momento se hayan establecido, o se puedan establecer en el futuro, interesantes conexiones. Y, lo mismo puede indicarse para la intensa circulación de reliquias. Un verdadero fenómeno de

⁷⁸ En Ouspensky, L., op. cit., p. 93 se apunta que “la persecución de ortodoxos se desencadenó con una violencia que resultó comparable a la de Diocleciano”. Lo cual convierte al emperador Constantino Coprónimo - denigrado póstumamente por sus detractores, quienes difundieron el rumor de que cuando era un bebé, durante su bautismo, había defecado en la pila bautismal, y por ello le aplicaron tal sobrenombre: https://es.wikipedia.org/wiki/Constantino_V (14/02/2022) - en un auténtico demonio.

⁷⁹ Algunas imágenes de época bizantina relatando los hechos de este nefasto período pueden verse en Cormak, R., & Vassilaki, M., op. cit., pp. 69, 100-101, 390 (Salterio Chludov, siglo IX; Salterio de Teodoro, siglo XI).

⁸⁰ En palabras de Ouspensky, L., op. cit., p. 94, “había entre ellos muchos iconógrafos y es por ello que Roma no conoció época más fecunda en obras de arte sacro que la época iconoclasta.

emigración de artistas y de trasvase de reliquias entre Oriente y Occidente.

Conviene, por tanto, plantear el porqué de tanta virulencia. Para ello debemos mirar hacia atrás y comprender el difícil y tortuoso camino recorrido por la Tradición desde tiempos inmemoriales. Ahí, en los orígenes, coinciden las tres grandes corrientes monoteístas de esta parte del orbe: judaísmo, cristianismo, e islam. Todas ellas arrancan de una premisa básica: a Dios - y, por extensión, a lo divino - no se lo puede representar, no puede quedar circunscrito a meras cualidades físicas perceptibles por la sensorialidad humana. Y, sin embargo, se lo asocia a la Palabra puesto que esta es el fundamento de la Tradición. Sin ella es imposible pasar nada de una generación a la siguiente. No hay Vida, más allá de la meramente biológica. Es por ello que la elaboración de figuras, en dos o en tres dimensiones, queda relegada a la esfera de lo pagano. Si se adentran en el campo de las creencias se les refiere como ídolos⁸¹. Desde esta premisa, convertida en controversia y en agrio debate a lo largo de los diferentes momentos y lugares en la historia, la representación por medio de iconos y su veneración quedan fuera de lugar.

Pero resulta que, en los primeros siglos del cristianismo, reforzado poco después por su vinculación oficial en la época de Constantino, se procede a elaborar ese misterio insondable que constituye la Encarnación. Esta es la clave única y definitiva para entender y justificar las imágenes. Y, estando en esas construcciones⁸² - a menudo regadas con sangre y desunión - que sobrepasan las acotaciones/limitaciones del judaísmo, así como las del propio cristianismo veterotestamentario, irrumpe con una celeridad sin precedentes un fenómeno nuevo: el islam⁸³. Hay un gran consenso en considerar que la presión de la nueva religión es determinante a

⁸¹ Si recuperamos a Moisés, a quien dejamos ante la zarza ardiente y recibiendo las tablas de la ley en el Sinaí, nos topamos con uno de los relatos más explícitos de la Biblia a este respecto: Éxodo 32:4 (de hecho, para entender bien el contexto, todo el capítulo 32).

⁸² Parece que las discusiones sobre temas fundamentales en la construcción de la Tradición - llevando a la convocatoria y celebración de un concilio tras otro - se llegaron a extender al más amplio nivel, permeando las diversas capas del profundo entramado de la estructura ciudadana. De ahí, en sentido genérico, el calificativo de "discusiones bizantinas".

⁸³ En Ouspensky, L., op. cit., p. 86 se indica contundentemente que la "intervención del islam es la que jugó el papel más importante".

la hora de catalizar desencuentros políticos, económicos y sociales en el seno de la propia sociedad bizantina.

Por otro lado, algunos de los partidarios de las imágenes⁸⁴ (gente sencilla, malintencionada, o equivocada), desde siempre, habían incurrido en claros excesos en su celo por venerar las imágenes⁸⁵. El caso es que se acabaron dando las condiciones para un estallido violento. Y eso sucedió en el año 730. La destrucción de iconos, en los términos en los que la hemos definido más arriba, empezó justo después del decreto iconoclasta firmado por el emperador y por el nuevo patriarca. El primer acto de este drama fue la destrucción, ordenada por el emperador, de un icono de Cristo en una de las entradas del palacio imperial.

Se considera que este largo y lastimoso período de la iconoclasia se estructuró en dos etapas⁸⁶. La primera, duró del año 730 al año 787, año en que se celebró el séptimo Concilio Ecuménico, animado por la emperatriz Irene, en el que se procedió al restablecimiento de la veneración de los iconos. Después de un interín de veintisiete años de relativa paz social y aceptación de las sagradas imágenes, se sucedió una segunda etapa de iconoclasia entre los años 814 y 842. En ese momento, bajo la tutela de la emperatriz Teodora, se recuperó definitivamente el culto y la veneración de las sagradas imágenes. Llama poderosamente la atención que fueran precisamente dos mujeres, ambas en situación política de interinidad, las responsables de la reconducción de la iconoclasia hacia la restauración del culto y veneración de los iconos. Con Teodora el asentamiento de la iconodulia fue ya definitivo. De hecho, en marzo del año 843 se realizó una solemne

⁸⁴ Como oposición a iconoclasia se emplea el término iconodulia. Por tanto, los defensores de la primera opción son los iconoclastas, mientras que los de la segunda son los iconódulos.

⁸⁵ Ouspensky, L., op. cit., p. 85, expone algunos ejemplos de estas desviaciones. Nos parece oportuno destacar uno de ellos en concreto que consiste en que el sacerdote raspa un icono y mezcla el material así desprendido con las sagradas formas, como para incrementar la trascendencia de las sustancias indicadas. Ciertamente, incurriendo de forma plena en la más pura superstición. Y, cayendo de pleno en el asunto de las supuestas propiedades mágicas y curativas de los diversos materiales. Aunque aquí resulte un tema colateral, nos hemos encontrado con casos de iconos etíopes en los que se aprecia una específica abrasión de los ojos de determinados personajes que puede interpretarse en la línea que acabamos de apuntar: obtención de materiales mágicos que pueden ser útiles para la curación de dolencias oftalmológicas o, simplemente, para evitar el mal de ojo. En otras ocasiones, la abrasión de los ojos es una pretendida manera de desalmar a los personajes en una clara intención de dañar o de evitar su actuación.

⁸⁶ Grabar, A., *La iconoclastia bizantina*, Madrid, 1998

procesión triunfal desde la Iglesia de Santa María de Blanquerna hasta Santa Sofía. Y, se bautizó a ese día como el Triunfo de la Ortodoxia o el Domingo de la Ortodoxia. Posteriormente, se viene celebrando la efeméride el primer domingo de la Gran Cuaresma⁸⁷.

En síntesis, y para concluir esta breve aproximación al infausto período de la iconoclasia, una pequeña síntesis.

Durante este período se destruyó la práctica totalidad de las imágenes realizadas hasta el momento y se prohibió la creación de nuevas imágenes. Es decir, nos plantamos a mediados del siglo IX como si ese fuera el punto de inicio de la (renovada) tradición creadora de imágenes. Atendiendo especialmente a la creación de iconos. Salvo las excepciones apuntadas en epígrafes precedentes.

Por otro lado, el conocimiento vinculado a la Tradición y surgido de infinitos desencuentros a lo largo de nueve siglos, especialmente los seis en los que la religión es la oficial del Imperio de Oriente, se ha ido concretando y ha dado un salto de gigante al consolidar y definir la creación de imágenes. El parto con dolor dará frutos hasta hoy.

⁸⁷ Existen numerosos iconos (meta iconos, es decir iconos sobre iconos, en el sentido que le dimos al referirnos al del Sinaí sobre la leyenda del Mandylion) que proponen este tema, el del Domingo de la Ortodoxia. Probablemente, uno de los más conocidos sea el del British Museum. Puede verse en Cormak, R., & Vassilaki, M., op. cit., pp. 109 y 394. Si atendemos a los manuscritos, el tema de la veneración de los iconos pasa a ser muy raro. En la misma obra, Cormak, R., & Vassilaki, M., op. cit., pp. 206, 208-209, 423, se muestra un Salterio con una preciosa imagen de la veneración de un icono de la Madre de Dios Hodigitria, fechado alrededor del año 1300. Aquí, no sólo observamos una imagen en la que aparece el icono venerado, sino que se observa inmediatamente por debajo de él otro más pequeño y manejable cuya función es la de poder ser besado. Y, si atendemos a los creadores de las obras, tema ya extremadamente raro, podemos descubrir una imagen de un pintor de iconos desempeñando su tarea en un manuscrito ilustrado del siglo IX de la Sacra Paralela de San Juan Damasceno, de entre los años 800 y 840 (Cormak, R., & Vassilaki, M., op. cit., pp. 34, 36, 39).

1.7 Post iconoclasia (iconos ortodoxos)

Desde la perspectiva de la creación de iconos se vislumbra una nueva era. Sin embargo, el daño causado a todos los niveles es de tal magnitud que la recuperación será lenta. Quedan partidarios de ambos bandos sosteniendo sus diversos puntos de vista y se necesita un tiempo razonable (decenas de años) para generar el contexto que permita un nuevo arranque. Es decir, estamos en el siglo X. En el mejor de los casos.

Sin embargo, de alguna manera la mayor resultante política y social de tanto sufrimiento provocará un efecto fundamental que no debe pasar desapercibido. Este no es otro que la profundización en la separación entre el poder político imperial y la tradición ortodoxa. Dicha separación ha quedado bien apuntalada. A nuestro entender, ello es primordial a la hora de percibir, con visión histórica generosamente amplia, un concepto fundamental. Con la mayor naturalidad, se asocia el arte de la pintura de iconos - que no es exactamente lo mismo que la creación de sagradas imágenes, concepto netamente asociable a la Tradición Ortodoxa - al Imperio Bizantino. De tal manera que, sintéticamente, se habla de iconos bizantinos. Y, por exclusión, de iconos posbizantinos⁸⁸. Obviando que desde la perspectiva de la Ortodoxia esta distinción es baladí⁸⁹.

Desde nuestro punto de vista, los iconos han venido siendo, sobre todo, cristianos, hasta este período de la post iconoclasia, y más allá. Aunque, evidentemente, uno de los centros de mayor producción, así como en el que existieron los talleres y los artistas

⁸⁸ Cabría formular, sin entrar ahora en más detalles, por qué no existen iconos pre bizantinos. Es decir, ¿se puede afirmar rotundamente que el concepto surge en el seno del Imperio Bizantino?

⁸⁹ Sin el menor ánimo de abordar ahora, y en profundidad, este espinoso tema, el de lo bizantino y lo no bizantino, y en la intención de aportar cierta luz, consideramos dos publicaciones. La primera propone formulaciones clarificadoras basadas en monografías relevantes sobre este asunto: Spratt, E. L., "Toward a Definition of "Post-Byzantine" Art: The Angleton Collection at the Princeton University Art Museum", *Volume 71-72, Princeton University Art Museum*, 2012, pp. 3, 15, y 16. La segunda le saca partido a un caso concreto para encarar el problema: Moutafov, E. S., "Where is Byzantium in the end of the eighteenth century? Puzzle for art historians", *Problems of Art 4/2015, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences*, 2015, pp. 63 y 64.

más afamados⁹⁰, fue Constantinopla⁹¹. Teniendo en cuenta que durante la iconoclasia se ha pasado por un período de latencia por lo que a su producción se refiere, que como se ha indicado más arriba ya estamos en el siglo X, y que ha de producirse el Gran Cisma durante el siglo XI, parece tan o más oportuno referirnos a ellos como iconos ortodoxos⁹². Dicho de otra forma, el fin de la iconoclasia combinado con el cisma, así como el ulterior desarrollo hasta nuestros días⁹³, nos llevan a pensar mucho más en iconos ortodoxos que en iconos bizantinos. Fruto, como se ha apuntado, de uno de los logros más relevantes del período iconoclasta: la separación de poderes y un paso de gigante en la elaboración política y doctrinal de dicha separación.

Resumiendo, y siempre por lo que a los iconos se refiere, ¿Dónde está Bizancio si se pudiera hablar de iconos pre bizantinos (si más no, en la periferia cristiana de lo que todavía ha de ser Bizancio)? ¿Dónde está Bizancio durante el período comprendido entre su fundación y el siglo X/XI? ¿Dónde está Bizancio a partir de la caída de Constantinopla en el año 1453? Ciertamente, desde esta perspectiva, los iconos (en su conjunto) son más ortodoxos que bizantinos.

A pesar de lo que se acaba de indicar, la simbiosis entre Iglesia y Estado funcionó como un buen engranaje durante el inmenso período desde el año 324 (330) al año 1453⁹⁴. Y, a pesar de que el otrora Imperio quedara circunscrito durante los últimos siglos a contextos geográficos mucho más modestos, mantuvo la posición de referente cultural y religioso, e incluso la incrementó. ¡Histórica paradoja! Probablemente, ahí resida la atribución.

⁹⁰ Además de ser el lugar de referencia. Es decir, el lugar en el que todo pintor de iconos busca inspiración y conocimiento. Y el lugar en el que los niveles de riqueza y sofisticación permiten que los desarrollos en torno a ellos sean más apreciados por todo el mundo.

⁹¹ No debemos olvidar que en el inmenso cosmos de las comunidades monásticas también se producían iconos.

⁹² Es decir, iconos que son el resultado del crecimiento (debates conciliares, iconoclasia, ...) de la Tradición que se hace más independiente del poder imperial, y especialmente asociados a la Ortodoxia por haber surgido del horror iconoclasta y haber caracterizado a la Iglesia Cristiana de Oriente.

⁹³ Acercándose a los 600 años. En concreto 569, en 2022.

⁹⁴ En la monografía de la magna exposición de Londres en 2008 el título, y por tanto la opción de los autores, es meridianamente claro: Byzantium 330-1453.

1.8 Post iconoclasia (misión universal)

Otro de los corolarios de la iconoclasia, supuesta la reunificación y el asentamiento de la nueva doctrina, es decir la consolidación de la nueva Iglesia, es el resurgir de la vocación universal⁹⁵. Por lo tanto, el resurgir de la misión. Cuando los recursos - siempre escasos, por definición - se consumen internamente (ni que sea combatiendo una lacra como la iconoclasia), no se da la oportunidad de prestar atención al exterior. Sin embargo, cuando no hay necesidad interna de recursos, el excedente se aplica al exterior. Naturalmente, en este caso, hablamos fundamentalmente de recursos ideológicos, humanos y económicos.

Dicho lo anterior, se entiende que a lo largo de este período post iconoclasia se dio una fuerte componente de misión. Desde una vocación cristiana universal. Naturalmente, y dadas las circunstancias, este fenómeno tenía una derivada política puesto que podía permitir el establecimiento de complicidades que se alinearan con los intereses del Imperio. Pero, a efectos de la comunidad eclesial no era, ni mucho menos, el objetivo deseado⁹⁶. La proclamación del Evangelio y la Salvación son objetivos universales.

Volviendo a los iconos, esto significa que durante ese período la difusión/divulgación/extensión de su sentido, culto y veneración crece de una manera notable. Obviamente, de la mano de las conversiones al cristianismo. Estas conversiones de pueblos distintos, no sólo en el interior de Bizancio, sino en otras regiones y países, empiezan a darse de tal forma como no había sucedido hasta el momento. Esto se evidencia, inicialmente y de forma específica, en la denominada evangelización de los eslavos. Dicho en otras palabras, se siembra la semilla del final del monopolio del cristianismo (oriental) por parte de Bizancio. Otros países podrán

⁹⁵ En Ouspensky, L., op. cit., p. 196, hablando de la misión de la Iglesia, y del patriarca Focio (San Focio o Focio el Grande), se indica que el carácter esencial de la Ortodoxia es su universalidad.

⁹⁶ Ouspensky, L., op. cit., pp. 195-196, desarrolla este asunto en un sentido que no parece diferir mucho de un enfoque clásico (intereses distintos del Estado y de la Religión). Países que no coinciden ni política ni étnicamente pero que muestran alto nivel de identidad en sus manifestaciones de arte sacro.

abrazar la fe, y venerar los iconos, sin formar parte de la potencia imperial. Y, sin embargo, compartiendo esa misma fe. Eso resultará de suma importancia al analizar lo sucedido con la creación de iconos en diferentes lugares y en diferentes momentos. Por ello el doble enfoque, geográfico y cronológico, va a ser el que nos permita abordar el tema a partir de aquí.

Antes, sin embargo, conviene recordar a dos personajes ilustres cuyas vidas son indesligables de cuanto se acaba de decir: los Santos Cirilo y Metodio (**Fig. 6**). Dos grandes misioneros provenientes de Tesalónica considerados como los inventores del alfabeto glagolítico previo al desarrollo del alfabeto cirílico. La necesidad de suplir al griego y al latín en su trabajo misional entre los eslavos los llevó a la creación, nada más y nada menos, de un alfabeto nuevo. Puesto que dicho alfabeto pasó a ser la base del cirílico actual, queda patente, por su difusión (empleado por varios cientos de millones de personas en la actualidad), la trascendental aportación de esta pareja de santos. Por tanto, los alfabetos, las lenguas, y la confesión van a ir íntimamente ligadas, a partir de este momento, durante más de mil años. No resulta, pues, difícil entender el nivel de asociación que existe entre iconos, cirílico, e incluso Rusia. Aunque, evidentemente, este enunciado va a merecer un desarrollo mayor más adelante.

1.9 Post iconoclasia (separación)

Con la iconoclasia también se dio una notable inflexión, esta de carácter eminentemente teológico, pero de gran importancia, que consistió en cerrar (definitivamente) el proceso de elaboración del pensamiento cristológico. Es decir, hasta el momento la práctica totalidad de las discusiones teológicas se había venido centrando en Dios, en Cristo, y en las relaciones entre ambos. El debate de las imágenes lo preferimos considerar como uno de los últimos grandes choques resultantes de las consideraciones sobre la naturaleza de ambos y las consecuencias últimas del gran misterio de la Encarnación.

Estando así las cosas, aparece un nuevo actor en el escenario. Irrumpe con fuerza y lo hace tensando las relaciones entre el Oriente y el Occidente cristianos del momento. Relaciones que llevan mucho tiempo en situación crítica pero que han ido aguantando gracias al elemento de cohesión que supone la confesión religiosa común, más allá de la fragmentación política en continua evolución. Nos referimos al Espíritu Santo. Y, en concreto a las relaciones de Este, especialmente con el Padre, y con el Hijo. Es decir, lo que en el mundo de la teología se formula como cláusula Filioque. Siendo Filioque la formulación latina de “y del Hijo” que aparece en el Credo de los cristianos de Occidente, pero que no aparece en el de los cristianos de Oriente. De esta forma, lo que para los primeros es “que procede del Padre y del Hijo”, para los segundos es “que procede del Padre”. Esta doctrina, denominada monopatrismo, fue formulada por el patriarca Focio⁹⁷ quién sostenía que “que procede del Padre” debía ser tomado como “que procede sólo del Padre”. Ello conllevó un breve cisma que anticipaba el que tenía que ser el Gran Cisma de 1053. Y, sigue siendo un obstáculo en los intentos de reunir ambas Iglesias.

A los efectos que nos interesan, el estudio de los iconos ortodoxos, esta discusión (relaciones del Espíritu Santo con el Padre, con el Hijo, e integración con ambos) nos lleva a la cuestión de cómo debe

⁹⁷ Le hemos citado anteriormente en la nota 92 por motivo de su compromiso con la universalidad. Ejerció su patriarcado a lo largo de dos períodos en la segunda mitad del siglo IX.

plantearse la representación iconográfica de la Trinidad. Es decir, a las (no) representaciones del Padre, y a las representaciones del Hijo, hemos de proponer las representaciones (o no) de la Trinidad. Puesto que no conocemos representaciones sólo del Espíritu Santo⁹⁸. Se abre, pues, un escenario nuevo⁹⁹. Veníamos de prestar atención al Padre y al Hijo, y ahora se la prestamos también al Espíritu Santo. Y, lo que es más, establecer el patrón de identidad colectivo. Este desarrollo cristalizará en la elección de la Filoxenia de Abraham (**Fig. 7**), también denominada Hospitalidad de Abraham, como el modelo que mejor significa para la Ortodoxia el Misterio de la Trinidad¹⁰⁰. En este sentido, pudiera sorprender que la solución a un problema teológico nuevo sea recurrir a una imagen fundacional veterotestamentaria. Sin embargo, como se ha indicado, esta fórmula será la elegida como la que mejor muestra la profunda identidad colectiva de las tres Personas. Sin olvidar, por su contexto, el evidente significado de la Hospitalidad como acogida del forastero o del extraño, y por extensión, de la humanidad.

Para acabar con este epígrafe nos parece pertinente remarcar, en esta ocasión de manera específica, que las diferencias a las que hemos referido anteriormente acabaran conduciendo al Gran Cisma de 1053. Como es sobras conocido, a partir de ahí las orientaciones diversas de las dos Iglesias acabaran desembocando

⁹⁸ Con alguna “honrosa” excepción: la paloma que aparece durante el Bautismo de Jesús en el Jordán. Mateo 3:13-17, Marcos 1:9-11, Lucas 3:21-22. El tema de la paloma en la Anunciación merece consideración aparte.

⁹⁹ Fruto del crecimiento y construcción de la Tradición se abren escenarios nuevos. Hasta ahora la representación de la Trinidad no había sido necesaria. La entidad de sus protagonistas, las relaciones entre ellos, y la conveniencia/inconveniencia de poder ser representados no se habían elaborado. Sin embargo, a partir de ahora, habrá que definir un modelo. Nos parece inevitable que con el solo enunciado del problema no surja desde la memoria de quien lee estas líneas la famosa Trinidad de Andréi Rubliov. Quizás el icono más universal. Es posible que la sola mención de la palabra icono, si más no en el contexto del mundo del arte, evoque esa obra en concreto. Tal es el nivel de representación que se le ha otorgado. Tal es el nivel de reconocimiento conseguido. Y, tal es la magnitud del mensaje comunicado. Pues bien, la obra de Rubliov es de principios del siglo XV. Han pasado quinientos años. Y el patrón (tipo) está consolidado. De hecho, Florenski, P., op. cit., p. 76, llega a pronunciar en clave de silogismo “Existe la Trinidad de Rubliov, luego existe Dios”. Unos ciento veinte años después de la muerte de Rubliov, el Concilio de los Cien Capítulos convierte su trabajo en el “icono de los iconos”, al elegirle como modelo de la iconografía y de todas las representaciones de la Trinidad: <https://rezarconlosiconos.com/index.php/la-trinidad>, epígrafe 6, (18/02/2022).

¹⁰⁰ Conviene tener presente que ya existían representaciones de este tema, aunque su concepción no fuera exactamente la misma, como la ampliamente conocida y divulgada en San Vitale de Rávena, Bustreo, F., op. cit., pp. 66, 69, 70-71.

en concepciones litúrgicas distintas y en aproximaciones al mundo de las imágenes también muy distintas. A pesar del largo camino en común realizado. Y, será la Iglesia de Oriente - paradójicamente la que se abonó a la iconoclasia - la que custodiará el conocimiento que acoge la Tradición y animará la creación de iconos hasta nuestros días.

1.10 Sinaí (II)

Puesto que lo que nos ocupa es la producción y la existencia de iconos - estando ubicados en los siglos IX/X, XI y XII - no tenemos otra opción que volver al Sinaí. En el Monasterio no sólo se custodian algunos de los iconos más antiguos de la cristiandad, sino que también se custodian algunos iconos del período de la iconoclasia, así como del período inmediatamente posterior. Como se ha indicado, su ubicación más allá de los confines de Bizancio, su aislamiento, y su especial protección, propiciaron para el Monasterio el rol de testimonio de lo que sucedió en el imperio. Su colección de iconos sirve para mostrarlo.

Si tomamos la monografía de referencia¹⁰¹ y atendemos a las imágenes reproducidas y, por ello, consideradas en el texto, se desprenden interesantes evidencias. Se muestran dos iconos de los siglos IX/X, probablemente producidos en lugares o zonas periféricas del Imperio. Se muestran cinco iconos del siglo X, probablemente producidos en la periferia del Imperio o en el mismo Monasterio. Considerándolos en su conjunto, pudiera intuirse el retorno a la creación de iconos después de la iconoclasia. Del siglo XI, tan sólo se muestran dos iconos menologios. Sin embargo, ya se muestran nueve iconos del siglo XII, de los que se propone y documenta una fuerte relación con la Constantinopla de la Dinastía de los Comnenos¹⁰².

Como contraposición a los datos que se acaban de apuntar, en la misma monografía se muestran veintiséis iconos de la primera mitad del siglo XIII. Y, otros doce de la segunda mitad del mismo siglo. En suma, treintaiocho iconos. Por lo tanto, desde esta sencilla aproximación, podríamos indicar que el siglo XII supone una inflexión en el fenómeno de la producción de iconos, y que a partir

¹⁰¹ Manafis, K. A., op. cit., pp. 140-161

¹⁰² Manafis, K. A., op. cit., p. 105. Un detalle adicional - a nuestro criterio, de un notable interés - lo supone el estudio de la parte posterior de estos iconos. Están pintados con pinceladas onduladas que forman bandas alternas de coloraciones rojas y azul-oscuro. Conviene tener presente que la parte posterior de los iconos puede, en muchas ocasiones, aportar información que normalmente no se reproduce en las monografías pero que permite establecer interesantes identificaciones. Podemos encontrar una extraordinaria muestra de ello en Evans, H. C., op. cit., pp. 56, 74, 76, 117, 124, 132, y 138

del siglo XIII ya se producen de manera sistemática, organizada y en grandes cantidades¹⁰³. De tal manera que este contingente de iconos de la gran colección del Sinaí bien pudiera ser el que ha dotado de contenido y notoriedad al conjunto desde el punto de vista de las pocas salidas a exposiciones celebradas por el mundo, así como a los escasos volúmenes iluminados que se han editado hasta el momento (**Fig. 8**).

En Ouspensky, L.¹⁰⁴, al considerar el período post iconoclasia, el autor indica específicamente que este período va aproximadamente del siglo IX al siglo XVI. Aunque lo alarga incluso hasta el siglo XVII, incluido. Esta sería una buena clave para interpretar, entre otras muchas cosas, la importancia de la colección del Sinaí. Y, por supuesto, de todos los iconos creados durante ese largo período.

¹⁰³ En la nota 60 ya indicamos, por medio de Manafis, K. A., op. cit., p. 117, que se estima que en la colección del Monasterio existen alrededor de 120 iconos sólo de este período (segunda mitad del siglo XIII). Ello nos lleva a plantear que, si el siglo XII supone una inflexión, en el siglo XIII es cuando se produce una importante explosión del crecimiento en la producción de iconos. Algunos de ellos, magníficamente reproducidos, pueden verse en Manafis, K. A., op. cit., pp. 162-197. Pero, en Rossi, C., *Les trésors du Monastère Sainte-Catherine*, Vercelli, 2006, pp. 130-201, las reproducciones fotográficas (Araldo de Luca) superan lo imaginable. Se pueden apreciar detalles que de otra forma pasarían desapercibidos.

¹⁰⁴ Ouspensky, L., op. cit., pp. 177, 195

1.11 Cruzadas y saqueo de Constantinopla

Las tortuosas relaciones políticas y religiosas entre Oriente y Occidente poco después del Gran Cisma, junto con el anhelo de recuperar los Santos Lugares para la cristiandad, llevaron a un largo período de expediciones que se ha denominado como el período de las Cruzadas¹⁰⁵. La dominación musulmana sobre las tierras en las que vivió Cristo suponía un agravio para los cristianos que, en cierto modo y en momentos puntuales, hizo converger los intereses tanto de griegos como de latinos. De tal forma que se originó un peculiar fenómeno histórico, de motivación fundamentalmente religiosa, que en su conjunto duró un largo período de aproximadamente dos siglos, desde el año 1096 hasta la caída de Acre en el año 1291¹⁰⁶.

Se denominan como Cruzadas a las diferentes oleadas de personas y recursos hacia la región comprendida entre Anatolia y Egipto. La primera cruzada es, sin duda, el gran salto a lo desconocido. Acabó con el establecimiento en la región de importantes entidades políticas como el Condado de Edesa, el Principado de Antioquía, el Condado de Trípoli, y el Reino de Jerusalén. Es decir, una expedición de conquista relativamente exitosa que, a pesar de la precariedad inherente a tal aventura, permitió someter a toda la franja de costa indicada. Las demás cruzadas iban a desarrollar la historia de los doscientos años siguientes, pero no supondrían una gesta de aventuras y conquista como la primera.

Conviene tener presente que esta magna aventura no hubiera sido posible sin la necesaria complicidad de los hermanos cristianos de Oriente. Estos, en ocasiones con mayor interés y acuerdo y en ocasiones sin estos, permitieron el paso de los enormes contingentes humanos, les facilitaron escolta y seguridad, les suministraron alimento, les pasaron información, les prestaron

¹⁰⁵ El concepto de abrazar la cruz, Mateo 16:24, es quizás el que mejor significa el ánimo original de quienes, por múltiples motivos, se unieron a estos proyectos. De ahí la denominación genérica de la que surgen las demás. En total, se realizaron nueve cruzadas.

¹⁰⁶ La monografía de referencia para abordar este capítulo de la historia es la *Historia de las Cruzadas* de Runciman. Puesto que la abordamos desde la perspectiva de la historia de los iconos ortodoxos, merece la pena indicar que ya al inicio de la obra, al repasar lo que el autor denomina como afición por Jerusalén, indica que la emperatriz Eudocia (mediados del siglo V) consolidó la fundación de la gran colección de Constantinopla al enviar el retrato de la Madre de Dios pintado por San Lucas: Runciman, S., *Historia de las Cruzadas*, Madrid, 2016, p. 47

conocimiento, y posibilitaron la misión. Este es un punto no menor porque, más allá de los infinitos acuerdos y desacuerdos, permitió un nivel de profundización en el mutuo conocimiento/seguimiento como no se había dado hasta entonces. Lamentablemente, obviando las diferencias políticas y atendiendo a las de índole religiosa, la carga de prejuicios post Gran Cisma - que ya acumulaba muchos siglos de desavenencias - por ambas partes agudizó, con el tiempo, los desencuentros. A grandes rasgos, parece fuera de toda duda que, considerando a los musulmanes, los griegos, y los latinos, estos últimos resultaron ser los menos propensos - si más no, en el largo plazo - al establecimiento de pactos o ententes. Por no decir, más claramente, los menos fiables/dialogantes/transigentes.

Pero lo peor estaba por llegar. Estamos en la cuarta cruzada¹⁰⁷, en las postrimerías del siglo XII. A nivel macro, no se ha cumplido con los pactos con el Imperio de Oriente y se ha profundizado de manera generalizada en la discordia religiosa. Y, para acabarlo de arreglar, si se quiere prestar ayuda a los estados cruzados hay que recurrir a alguna de las potencias militares y comerciales del momento. Tal es el caso de Venecia. Evidentemente, más interesada en incrementar su riqueza que en apoyar una causa religiosa. Y sucedió el saqueo de Constantinopla.

A los ojos de cruzados y venecianos Constantinopla era, a esas alturas de circulación de la información, una joya muy preciada. Una promesa de botín sin límite. El referente de cualquier aventurero en busca de riquezas ajenas. Por lo tanto, el objetivo de la cruzada se torció y el resultado fue el asedio y conquista (12 de abril de 1204) de la más preciada ciudad mundial del momento. A la conquista le siguió un saqueo de una ferocidad total¹⁰⁸. Lo cual, siendo una joya de ciudad, es si cabe más salvaje. Se dio instrucción de saqueo con fecha de caducidad: limitado a tres días. Se destruyó todo: palacios, mansiones, bibliotecas, iglesias, e incluso la basílica de Santa Sofía. Occidente, especialmente Venecia, recibió un botín de obras de arte y reliquias sin precedentes. Además del éxodo de los constantinopolitanos que pudieron escapar de las atrocidades perpetradas por cruzados y venecianos. Estos exiliados forzosos,

¹⁰⁷ Runciman, S., op. cit., pp. 699-717. El autor la considera entre las "cruzadas descarriadas". Y titula el epígrafe: "la cruzada contra los cristianos".

¹⁰⁸ Runciman, S., op. cit., p. 710

artesanos incluidos, debieron de llevarse lo puesto con ellos. Es decir: el conocimiento (talento). En otras palabras, algo tan horrible como lo que sucedió en la iconoclasia, pero concentrado en el tiempo y en el espacio. Con el añadido de que estamos hablando, nada más y nada menos, que de la noble ciudad imperial de Constantinopla. Puede ser interesante pensar que en vez de iconoclastas versus iconódulos lo que aquí se dio fue cristianos latinos versus cristianos griegos. Toda una tragedia.

Al perder su razón de ser, Constantinopla, el imperio bizantino prácticamente desapareció. Los cruzados establecieron allí un denominado Imperio Latino. Quedando por parte bizantina unas estructuras de estado fragmentadas que se denominaron estados de Nicea, Trebisonda y Epiro. El de Nicea fue el responsable de reconquistar la ciudad y restaurar el Imperio en 1261. Por tanto, para Bizancio, un largo paréntesis de casi 60 años.

Desde el punto de vista de la custodia y creación de imágenes se nos ocurren algunas consideraciones. La primera y muy obvia es que el saqueo se tradujo, sin duda, en la profanación y destrucción de muchas imágenes en lo que, como se ha apuntado, comporta un claro efecto iconoclasia. Una segunda, es la que se refiere al robo y extracción de aquellas escasas imágenes que pudieron sobrevivir dado que eran más susceptibles de expolio desde el punto de vista de su valor económico como botín de guerra (valor artístico incluido)¹⁰⁹, más que por su valor meramente cultural (sin considerar su interés religioso). Ello se tradujo en la inmisericorde dispersión de obras que, constituyendo una colección única por su origen (Bizancio, Constantinopla), se acabaron dispersando por todo el mundo¹¹⁰. En el fondo, esta podría ser una manifestación de una cierta rendición de reconocimiento cultural por parte de Occidente en lo que a la dimensión artística se refiere. Es decir, la captura de codiciados tesoros artísticos llevaría implícita un enorme reconocimiento. Una tercera, sin que el orden de exposición suponga otro de importancia, es la que concierne al hecho por el

¹⁰⁹ Inevitablemente nos viene a la memoria el precioso icono constantinopolitano (siglo XII) de San Miguel Arcángel, en la Basílica de San Marco, en Venecia. Se puede ver en Cormak, R., & Vassilaki, M., op. cit., pp. 117 y 395 (Maria Da Villa Urbani), y vale la pena indicar que incrementa su notoriedad y la de la ciudad en la que se creó por haber sido utilizado en la portada de dicho catálogo.

¹¹⁰ Las perseguidas atribuciones de muchas obras a talleres y artesanos de Constantinopla constituyen un claro ejemplo de ello.

que, con toda la barbarie, se profundizó radical y agresivamente en las diferencias entre Oriente y Occidente hasta convertirlas en irreconciliables (si es que ya no lo eran). Y, una cuarta, posiblemente menos evidente desde un punto de vista político, pero sí desde otro más religioso, la que nos lleva a plantear la fragmentación y la dispersión de artesanos, centros, y escuelas de creación artística (siempre vinculados a la autoridad religiosa). O sea, al desmembrarse el Imperio en unidades de estado geográficamente aisladas entre ellas y sin la incuestionable y aceptada primacía de Constantinopla, la unidad de escuela de creación artística desaparece y da lugar a un cierto cosmos en el que se pierde la unión para ganar en diversidad y autonomía. Probablemente, a pesar de tanta destrucción posterior (a lo largo de los siglos siguientes), debemos considerar que en todo este proceso se encuentra el origen de la diversidad de escuelas que apreciamos en la actualidad¹¹¹.

Precisamente, y en el contexto de las cruzadas¹¹², entre los nuevos focos de producción de iconos encontramos uno muy singular: San Juan de Acre¹¹³. Esta población litoral sirvió de ciudad portuaria del reino de Jerusalén. Por ella transitaban las mercancías, principalmente genovesas, que debían abastecer al estado latino. El nombre le viene de la Orden de San Juan de Jerusalén. Fue la última gran plaza latina en Tierra Santa¹¹⁴. Pues bien, se atribuye a esta población el origen de bastantes de los iconos denominados cruzados¹¹⁵ por haberse ejecutado en esa población. Ello afecta,

¹¹¹ Sumado al efecto diversidad animado por la misión evangelizadora emprendida años antes. Ouspensky, L., op. cit., p. 178.

¹¹² Una interesante referencia a la influencia de Bizancio en el arte pictórico de los francos en Oriente puede encontrarse en: Runciman, S., op. cit., pp. 892-893

¹¹³ Folda, J., op. cit., 2005

¹¹⁴ Runciman, S., op. cit., pp. 914-920

¹¹⁵ Conviene tener presente que el entorno es latino y no griego. Lo cual da pistas muy interesantes sobre el fenómeno de las cruzadas. Desde las naturales tolerancias entre hermanos cristianos - frecuentemente proscritas y enfrentadas - a la relación con monasterios aislados y/o lejanos con propiedades en territorio cruzado.

fundamentalmente, a un buen número de iconos de la colección del Sinaí¹¹⁶.

Sin olvidar una de las obras maestras del período de las cruzadas: el Salterio de Melisenda¹¹⁷. Se trata de un manuscrito iluminado¹¹⁸ que se encuentra en la Biblioteca Británica desde mediados del XIX. En este caso, con una alta probabilidad, realizada en Jerusalén en torno al año 1135. La influencia bizantina es definitiva. Y, las peculiaridades del lugar en el que fue realizado, también. En ese momento Jerusalén contaba con un reputado scriptorium (en la Basílica del Santo Sepulcro) en el que se pudo perfectamente haber realizado el encargo.

¹¹⁶ Evans, H. C., op. cit., pp. 64-66, 67-69, 84-87, 97-99, 100-103, 104-106, 110-114, 115-119. En la misma monografía se atribuye el origen de un icono como, específicamente, de Jerusalén. Y, otros cuatro, reciben la atribución genérica de cruzados.

¹¹⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Melisende_Psalter (24/02/2022).

¹¹⁸ En el reciente documental, de perfil netamente biográfico, *El sueño de Sigena* (2021), <https://www.jornada.com.mx/2022/01/07/cultura/a03n1cul> (24/02/2022), Juan E. Naya relaciona el Salterio con los frescos de Sigena. El ciclo del nuevo testamento debió ser realizado por algún artista bizantino que conocía el repertorio del salterio ya que las ilustraciones de este coinciden en orden y estilo con las de Sigena. El artículo de referencia es: Naya, J., Castiñeiras, M., "Like a Psalter for a Queen: Sancha, Melisende and the New Testament Cycle in the Chapter-House at Sijena", *Journal of the British Archaeological Association*, 174, 2021, pp. 1-42. Este podría ser un buen ejemplo de la permeabilidad - en lo que a los patrones artísticos se refiere - entre ambos extremos del Mediterráneo. Permeabilidad que, a menudo, simplemente se omite o se cuestiona; o resulta poco evidente.

1.12 La Rus de Kiev

Hoy en día al hablar de iconos - más allá de países y entornos ortodoxos - lo más normal es que la gente no sepa de qué se está hablando. Pero, si alguien lo sabe, lo que probablemente tenga en mente son los denominados como iconos rusos. Básicamente iconos producidos en Rusia durante el siglo XIX. Y es que, en este sentido, se diría que empezamos la casa por el tejado. Es decir, la aproximación a este gran fenómeno la realizamos desde un extremo, y en el último período. Por ello vamos a intentar recapitular esa sección de la historia.

Rusia es hoy una gran potencia. Además de ser el país más grande del planeta. Y, viene siendo un país con un notable contingente de población desde hace un largo tiempo. Por tanto, si hoy profesa mayoritariamente la Ortodoxia, y eso se inició a finales del primer milenio, el dato es relevante¹¹⁹.

Por otro lado, y a pesar de que en el presente trabajo no se suele aplicar perspectivas de tipo económico, aquí haremos una excepción. El volumen de la producción de iconos en Rusia durante el siglo XIX fue de tal magnitud que, sumado a los volúmenes productivos de los siglos precedentes, acabó liberando al mercado una enorme cantidad de obras. Hay que tener presente que la parte más importante de ese contingente la constituyen multitud de iconos devocionales de uso privado. Y, por este motivo, se trata de obras de formato pequeño y mediano cuya característica diferencial resulta ser su gran movilidad. Y esta es una característica muy interesante desde la perspectiva de mercado. Por tanto, un tamaño de mercado, cuanto menos, suficiente. Y, una movilidad, prácticamente, máxima. No resultará extraño que estos iconos hayan monopolizado el mercado y se hayan constituido en referente actual del fenómeno mucho más amplio (sentido geográfico) y mucho más profundo (sentido histórico) que estamos intentando describir.

¹¹⁹ Buj, A., "El mundo ortodoxo arrinconado a Kiril por su bendición a la guerra de Putin", *La Vanguardia* (17/03/2022), 2022, p. 11: "Alrededor de 100 de los 260 millones de cristianos ortodoxos en el mundo se encuentran en Rusia, mientras otros de ellos siguen manteniendo relaciones con Moscú".

Puesto que nos referimos a la variable de volumen (cantidad) de iconos, bastará prestar la debida atención a los porcentajes de iconos rusos y de iconos no rusos en cualquier catálogo de obras que salgan a la venta en cualquiera de las grandes subastas internacionales. Hoy, principalmente en Alemania¹²⁰. Al hacerlo vamos a constatar que una fracción muy pequeña respecto del total de iconos considerados es originaria de lugares de fuera de Rusia. Probablemente, estaremos siempre por debajo del 10%, en el mejor de los casos. Por tanto, es posible que exista un importante mercado de iconos¹²¹ y ello se deba a esta ingente cantidad de iconos rusos del siglo XIX. Sin ellos, el mercado de iconos casi no existiría. Y, por tanto, la notoriedad y el conocimiento acerca de ellos, tampoco.

Habiendo justificado la importancia de los iconos rusos (principalmente, del siglo XIX) a efectos del conocimiento del conjunto de todos los iconos ortodoxos por toda la geografía y a lo largo de la historia, podemos proceder con una breve aproximación a la cristianización de la Rus de Kiev (donde el proceso se inició). Y, consecuentemente, con la aproximación a algunos de los grandes hitos que se sucedieron en el largo recorrido desde entonces.

Por medio de esta denominación nos referimos al fenómeno geopolítico que abarcó cerca de un millón y medio de kilómetros cuadrados extendiéndose por el este de Europa desde el Mar Blanco hasta el Mar Negro en la época que estamos considerando (genéricamente, desde finales del período iconoclasta hasta finales de las cruzadas). Sin duda, incluyendo en el momento de su máxima extensión - a mediados del siglo XI - a la mayoría de las poblaciones eslavas orientales. La capital se ubicó en Kiev, de ahí la denominación histórica a la que se hace referencia en este epígrafe.

¹²⁰ En el momento de escribir esta monografía nos atrevemos a indicar que la casa de subastas más relevante de Alemania y en la que se realizan dos subastas anuales de alrededor de un millar de iconos es <https://www.kunstauktionen-duesseldorf.de/> (24/02/2022). Tanto por cantidad como por calidad es el buque insignia del mercado. En otro momento, quizás considerando el parámetro calidad con mayor intensidad, uno de los marchantes más reconocidos fue la Temple Gallery en Londres <https://www.templegallery.com/> (24/02/2022). Aunque hoy no le anda a la zaga Morsink Icon Gallery en Amsterdam <https://www.morsink.com/home> (24/02/2022).

¹²¹ De la misma manera, por establecer una contra analogía, que no existe un mercado de tablas de Al-Fayum. Lo cual no es lo mismo que decir que no puedan aparecer raramente piezas singulares en el mercado general de antigüedades.

Ya se ha apuntado anteriormente que en la época especialmente misional del Patriarca Focio de Constantinopla (segunda mitad del siglo IX) se realizaron los primeros intentos de cristianización de este vasto dominio. A finales del siglo X, siguiendo un patrón jerárquico frecuente en la historia, Vladímir el Grande (958 - 1015) introdujo la fe cristiana haciéndose bautizar solemnemente (988) junto a su familia y animando un bautismo masivo de las gentes de Kiev. Sobre las motivaciones de tamaña conversión no existe una única versión. Parece que, en determinado momento del ejercicio de su responsabilidad, mirando de dotarse a sí mismo de la necesaria autoridad y de dotar a sus congéneres de un coherente sistema de creencias, Vladímir envió representantes a las distintas naciones vecinas para que recabaran información sobre las diversas formas religiosas profesadas. Se indica que la sobrecogedora impresión causada en los enviados al visitar Hagia Sophia así como la impactante fascinación de la liturgia fueron factores definitivos en esa elección. Evidentemente, el trascendental salto al monoteísmo y las posibles alianzas con Bizancio deben considerarse factores coadyuvantes estrictamente necesarios en ese contexto. En estructuras de poder como la que estamos considerando, y en el proceso de cambio de registro en lo referente a profesión religiosa, es imprescindible el ejercicio sostenido de la autoridad. No sorprende, pues, que la mayoría de las adhesiones posteriores fueran altamente forzadas. Los vínculos con el Imperio Bizantino se consolidaron adoptando el griego como la lengua propia de la cultura literaria y el modelo en la construcción de iglesias. En este sentido, es inevitable mencionar la Catedral de Santa Sofía de Kiev. El primer gran paso de la Ortodoxia hacia el norte y noreste de Europa se había dado.

Mención especial merece la historia de un icono concreto. Nos referimos a un icono que, como veremos, bien pudiera considerarse como el icono fundacional en el largo proceso de cristianización de la antigua Rusia. Se trata del precioso icono de la Virgen de Vladímir¹²². Debemos indicar, ante todo, que la asignación de Vladímir le corresponde por haber sido transferido a la Catedral de

¹²² En propiedad, Madre de Dios de Vladimir o Theotokos de Vladimir. Refiriéndonos a la cualidad específica de María de ser la Madre de Dios o de hacerlo en la lengua en la que quedó así formalmente establecido.

la Asunción¹²³ (edificada entre los años 1158 y 1160) en la ciudad de Vladímir. Esta ciudad, a su vez, toma el nombre de su fundador, Vladímir II Monómaco (1053 - 1125), Gran Príncipe del Rus Kiev. Se considera como fecha fundacional de la ciudad el año 1108. El icono, probablemente el más conocido de la Madre de Dios en Rusia, es un icono de origen bizantino (Constantinopla) del siglo XII (realizado en torno al año 1131). El tipo iconográfico que caracteriza a esta maternidad es el que se denomina como Virgen de la Ternura (Eleúsa). Se caracteriza por el intenso contacto físico y afectivo que manifiestan la Madre y el Hijo al juntar sus mejillas en un abrazo que, teológicamente, lo abarca todo. Se lo ha llegado a considerar como un Palladium (imagen estandarte protectora) nacional¹²⁴. El icono fue enviado a Kiev de donde fue trasladado a Vladímir. Más adelante (parece que hacia el año 1395) fue trasladado de nuevo, esta vez a Moscú en donde permanece desde entonces.

Es un icono de grandes dimensiones (106x69 cm)¹²⁵ en el que destaca, a primera vista y por delante de otras peculiaridades, el inmenso marco que alberga la imagen central de la Virgen con el Niño. La ternura signficada por el contacto entre las mejillas (cheek to cheek) de ambos personajes (propio de la Eleúsa), así como la intensidad del abrazo evidenciada por la mano izquierda del Niño rodeando por detrás el cuello de la Madre, son características del este tipo iconográfico. La mano izquierda de la Madre es característica de las Hodigitrias (Virgen Guía, La que muestra el Camino). El hecho de que sostenga al Hijo con la mano derecha la caracteriza como Dexiokratousa. Y, la planta del pie izquierdo de

¹²³ Catedral de la Dormición de la Theotokos. Siendo la Dormición una de las doce Grandes Fiestas de la Ortodoxia. Por simplificar, y sin entrar aquí en más detalles, la Asunción de los cristianos de occidente se corresponde con la Dormición de los cristianos de Oriente. Para estos últimos, el canon iconográfico está muy marcado, y desde hace mucho tiempo. Es decir, María se duerme y es acogida en el regazo de su Hijo, que a la vez es Padre, transitando de esta forma a la Vida Nueva.

¹²⁴ La tradición de llevar sagradas imágenes en procesión en momentos críticos de la historia de Bizancio, especialmente en Constantinopla, está ampliamente documentada en todo tipo de manuales, frescos, e incluso en iconos.

¹²⁵ Se pueden encontrar imágenes de este icono en infinidad de monografías, así como en internet: https://en.wikipedia.org/wiki/Virgin_of_Vladimir (02/03/2022). Nos parece oportuno sugerir una publicación, Kondakov, N. P., *Icons*, London, 2006, en la que no sólo el contenido versa sobre los iconos, sino que el icono que ilustra la cubierta y la sobrecubierta es el de la Virgen de Vladímir. En la página 217 también se muestra una Vladimirskaia, de Ivan Mikhailov, realizada en el año 1697, que se conserva en la Galería Estatal Tretyakov en Moscú.

Jesús mostrándose al espectador es también definitiva del tipo de la Virgen de Vladímir.

Para concluir con este epígrafe, en el que a partir de la justificación de la importancia de los iconos ortodoxos rusos en la actualidad hemos recalado en la existencia de la Rus de Kiev, en la conversión al cristianismo de la mano del príncipe Vladímir el Grande, y en el icono fundacional de la Vladimirskaia, proponemos un pequeño salto cronológico. Puesto que seguimos en Rusia, y por alusiones previas en este trabajo, debemos subrayar la existencia de dos maestros de las imágenes que habiendo realizado su trabajo en las tierras del oriente europeo han pasado a ser figuras clave en el contexto de la creación de imágenes bajo el dosel vivo de la Ortodoxia. Nos referimos a Teófanos el Griego (1340 - 1410) y a Andréi Rubliov (1360 - 1430).

Del primero¹²⁶, indicar que su origen era bizantino constantinopolitano. Es decir, heredero, custodio, y protagonista relevante de la Tradición vertebral de la Ortodoxia. Fue maestro de Rubliov. Los veinte años de ventaja sobre este, su amplia formación humanística en Constantinopla, y su pericia artística, le otorgaron el reconocimiento de maestro de categoría universal, que comparte con el colega y discípulo, en el campo que nos ocupa. Su icono de la Transfiguración (pintado en el año 1408) bien pudiera ser la obra más emblemática de su repertorio¹²⁷. Sin duda, la más reproducida. Conviene añadir que Teófanos, además de pintor de frescos y de iconos, parece que también fue un reconocido miniaturista (iluminación de libros manuscritos). En este sentido, sería un

¹²⁶ No debe confundirse con el otro gran Teófanos, Teófanos Strelitzas o Teófanos de Creta. Se apunta que Teófanos de Creta fue el más importante pintor mural de su época (primera mitad del siglo XVI). E, incluso, maestro de Doménikos Theotokópoulos, para nosotros más conocido como El Greco. Para disponer de una buena aproximación a su talento vale la pena considerar la monografía sobre su trabajo en Stavronikita: Chatzidakis, M., *The cretan painter Theophanis. The wall-paintings of the holy Monastery of Stavronikita*, Mount Athos, 1986. Tuvimos la oportunidad de visitar el Monasterio en octubre del año 2009, donde conseguimos dicha monografía. La imagen de Cristo en la Déesis del Nártex del Katholikón (Figs. 1, 2, y 3) es toda una declaración de intenciones por parte del pintor. Y la reproducción del Mandyllion (fig. 37 y sobrecubierta) es una declaración programática por parte del autor.

¹²⁷ En https://es.wikipedia.org/wiki/Te%C3%B3fanos_el_griego (04/03/2022) puede descargarse una imagen de gran definición en la que, desde nuestro punto de vista, los tres apóstoles con sus ropajes iluminados de azul por el efecto de la Luz Increada del Tabor resultan más conmovedores de lo que jamás consiguió ningún otro pintor de iconos. La discreta, pero evidente, plasticidad de sus personajes supera los límites de lo humano. Pura teología.

referente privilegiado de lo que ya se comentó al hablar de los diferentes soportes utilizados para realizar sagradas imágenes¹²⁸.

En cuanto al segundo, Andréi Rubliov, ha sido considerado como el más grande de entre los pintores de iconos de Rusia. Con toda probabilidad vivió en el Monasterio de la Santísima Trinidad. Siendo monje de ese Monasterio pintó su icono más celebre, el mundialmente conocido icono de la Trinidad¹²⁹. Colaboró con Teófanos en la decoración de la Catedral de la Anunciación del Kremlin de Moscú, tanto en la creación de iconos como en la de imágenes realizadas al fresco.

Por lo que se refiere al monumento artístico que supone su Trinidad, conviene recordar que toma como tipo iconográfico el de la veterotestamentaria Hospitalidad de Abraham. En dicha imagen los tres ángeles, que vendrían a representar¹³⁰ a las tres entidades trinitarias, comparten mesa de cara al espectador. La transparente luminosidad de la escena abarca la totalidad del espacio, salvo las carnaciones de los protagonistas en caras, cuellos, manos y pies. Se pintó durante el tercer decenio del siglo XV.

El icono de Cristo Salvador/Redentor sería otra de sus obras maestras. Lo curioso de este icono es que fue descubierto accidentalmente a principios del siglo XX. A pesar de que una gran parte de la pintura se había perdido irremediabilmente, lo que todavía queda es el testimonio de una obra de primer nivel que muestra el sobrenatural rostro del Redentor invitando al espectador a participar del proyecto de la Salvación¹³¹.

¹²⁸ Ver nota a pie de página número 14, haciendo referencia a Manuel Panselinos.

¹²⁹ Ver nota a pie de página número 99. En ella se enlaza el concepto de la representación de la Trinidad con el reconocimiento al icono más universal. Se reproduce el contundente silogismo de P. Florensky. Y, se indica el ascenso a icono de los iconos en el Concilio de los Cien Capítulos.

¹³⁰ Siendo el concepto de representación entendido en el sentido más artístico de su acepción. Ya que, en términos más propios de la teología, debiéramos referirnos a la significación. Aludiendo así al contenido más profundo de eso que se representa.

¹³¹ Se trata de una imagen muy divulgada. La podemos encontrar en: Gasol, A. M., *La icona: rostro humà de Déu*, Lleida, 1993, pp. 58 y 59, Lám. 79, y cubierta libro. Por tanto, el hecho de haber sido elegida como icono del libro (para la cubierta), además de la indicada pequeña reseña sobre Rubliov, y de la preciosa lámina en el interior del libro, apunta hacia la trascendental importancia de esta obra, tanto para la autora como a nivel universal. Por otro lado, vale la pena destacar que se trata, que sepamos, de la única monografía sobre iconos escrita en catalán. Y, una de las poquísimas escritas en territorio español. Sin duda, la más generalista.

1.13 El Monte Athos

A pesar de la primera intuición, no se trata de la denominación de un mero accidente topográfico (una montaña) sino de la más oriental de las tres penínsulas, a su vez adosadas a la península Calcídica, en la zona central del norte de Grecia. Esta península tiene una longitud de cerca de sesenta kilómetros y una anchura media de menos de diez. Orográficamente, es muy agreste. Con continuos y profundos desniveles. Ciertamente, su punto más alto es una montaña de poco más de dos mil metros de altura (el monte de la Transfiguración del Salvador o, simplemente, el monte Athos). Un desnivel importante si pensamos que está prácticamente tocando al mar. Todo ello nos permite pensar en un lugar remoto de la geografía que, desde su inicio hace casi doce siglos, ha permitido el singular desarrollo de una gran comunidad de monasterios que han iluminado, como si se tratara de un faro espiritual, la práctica totalidad del mundo ortodoxo. Algo así como un equivalente a un Estado Vaticano para la Ortodoxia (con todas las diferencias que convenga considerar)¹³².

Desde una perspectiva política, la península forma parte de Grecia. Sin embargo, dispone de un importante nivel de autogobierno que, de facto, la convierte en una entidad política claramente segregada del resto (no accesible a mujeres) bajo un gobierno eclesial: la Comunidad monástica (Sagrada Comunidad) del Monte Athos. Está, a su vez, supeditada a la autoridad directa del Patriarca Ecuménico de Constantinopla. Hoy en día, la Comunidad monástica está constituida por 20 monasterios diseminados por toda la península. Además, existe una pequeña población, Karyes, de

¹³² Baste indicar que, hoy en día, residen en el conjunto del Monte Athos algo más de dos mil monjes, mayoritariamente griegos. Si pensamos que en el Monasterio de (San Juan de) Rila, símbolo nacional de Bulgaria, el número de monjes no llega a unas pocas decenas. Así, la magnitud del protagonismo del Monte Athos queda plenamente justificada. Tuvimos ocasión de verificarlo durante nuestra visita en octubre del año 2009. También tuvimos ocasión de constatar este tema en el Centro del Monte Athos en Tesalónica al participar durante los años 2019 (Gallés, M., op. cit., 2019, en prensa) y 2020 (Castiñeiras, M., & Gallés, M., *Caring Mary's Garden: on two new icons of the Mother of God coming from Mount Athos*, Fifth International Scientific Workshop of the Mount Athos Center 27-29 Noviembre 2020, en prensa, <https://www.academia.edu/video/kL5RPj> (07/03/2022), nota: los nombres de los autores están intercambiados) en los Talleres Científicos Internacionales convocados por esta institución que ejerce de embajada cultural externa del Monte Athos, en la ciudad de Tesalónica.

cerca de 200 habitantes, que actúa de capital y centro administrativo. Ahí, precisamente, está el Protatón que vendría a ser el templo ecuménico de toda la Comunidad monástica. Es en Karyes donde se reúnen los representantes de los diversos monasterios, de forma rotatoria en el tiempo, para tomar conjuntamente las decisiones que correspondan tanto al gobierno ordinario como a momentos difíciles en los que hay más en juego. Existe una jerarquía perfectamente definida¹³³ para esos veinte monasterios. Y, por extensión, a sus representantes.

El Monte Athos estuvo habitado desde los tiempos de la antigüedad. Según la leyenda de la tradición athonita, durante el curso de una travesía marítima, María la Madre de Dios recaló en Athos por culpa de una tormenta. Asombrada por la belleza del lugar le rogó a su Hijo que el ese pasara a ser su jardín. Se escuchó una voz sobrenatural que le concedía el favor y que lo hacía extensivo a todos aquellos que, deseando la Salvación, lo eligieran como un lugar en el que vivir sencillamente en la oración. Desde entonces la montaña quedó consagrada a María y así constituye el Jardín de María¹³⁴ (**Figs. 9 y 10**).

Ha sido un lugar privilegiado para vivir la vida ascética, aislado del resto del mundo, desde la época bizantina. Hubo monjes en la península desde el siglo cuarto. Aunque bien pudiera ser que ya los hubiera en el siglo tercero. En cualquier caso, uno de los hitos en su población se dio a partir de la conquista de Egipto por el Islam, cuando los monjes del desierto debieron buscar nuevos lugares en los que practicar su vida de oración, tanto en comunidad (monasterios/cenobios, vida cenobítica) como individualmente (ermitas, vida eremítica).

Durante la segunda mitad del siglo X, San Atanasio el Athonita, quién había pasado su juventud en Constantinopla, llegó al Monte Athos (año 958). Allí construyó el Protatón, y a continuación el Monasterio de la Gran Lavra (año 963), el que ocupa la primera posición en la lista jerárquica a la que más arriba hemos hecho alusión. Se trata, por tanto, del monasterio más antiguo. Y, por

¹³³ Para los extraños, esta jerarquía viene a ser como un ranking. Algo así como ordenar los hermanos de una familia de mayor a menor. Ese orden resulta natural e invariable.

¹³⁴ Este es el motivo por el que elegimos precisamente este título para nuestra presentación de dos iconos inéditos de la Madre de Dios, una Panagia Paramythia y una Hodigitria, relacionados con el Monte Athos: Castiñeiras, M., & Gallés, M., op. cit., 2020.

extensión, el que sirvió de patrón para el resto¹³⁵. La biblioteca del monasterio contiene una de las colecciones de manuscritos griegos más importantes del mundo¹³⁶. En la capilla de los Cuarenta Mártires de Sebaste se encuentra el lugar de reposo definitivo del santo.

Anteriormente hemos apuntado el ingente tesoro custodiado en el Monasterio de Santa Catalina en el Sinaí. Sin hacer referencia más que a las sagradas imágenes en iconos y manuscritos (mosaicos aparte). Y, hemos aportado algunos datos numéricos tanto para unos como para otros¹³⁷. Sin considerar, en esta aproximación numérica, otros elementos tales como textiles, orfebrería, mobiliario litúrgico, y demás. Pues bien, si obviamos un parámetro nada despreciable que es la edad/antigüedad de los distintos objetos, y multiplicamos los datos del Sinaí por veinte (!), tendremos una interesante aproximación a la magnitud de lo atesorado en el Monte Athos desde el siglo X. No sólo se trata del micro universo monástico ortodoxo en activo que ha dinamizado la Ortodoxia durante algo más de un milenio, sino que también constituye un inmenso museo que custodia una enorme cantidad de objetos preciosos acumulados durante dicho período. En definitiva, un lugar privilegiado desde la perspectiva de los estudiosos de las imágenes sagradas. No se puede entender este asunto sin considerar el vasto paisaje del Monte Athos a lo largo de todo este período.

¹³⁵ Ello no significa, para nada, que hoy sea el de mayor actividad ni el más poblado. Sin embargo, sí significa que fue el que sentó las bases para ordenar la vida religiosa en el Monte Athos. Con lo que comporta no sólo a nivel de la vida estrictamente religiosa, sino también en lo que se refiere a la arquitectura, el arte, el derecho, así como todo lo que le ha conferido al Estado Monástico Autónomo del Monte Athos su altísima singularidad hasta nuestros días.

¹³⁶ En Chrysochoidis, K., et al., *Scholars and Scholarship on Mount Athos*, Thessaloniki, 2013, pp. 83-125, encontramos reseñas de las bibliotecas de los veinte monasterios. Para la de la Gran Lavra, pp. 86-87. Gracias a las ilustraciones fotográficas uno se puede hacer una idea aproximada del ingente material que se custodia en ellas. En su conjunto, constituyen un verdadero tesoro a escala planetaria. ¡Y, eso, tan sólo considerando manuscritos y libros! Para una aproximación específica a las iluminaciones de los manuscritos, la monografía de referencia es: Pelekanidis, S.M., et al., *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, 2 Volumes, Atenas, 1974. Nosotros citamos varios códices de ambos volúmenes en Gallés, M., "Nunc dimittis. When the old became new", *Proceedings of the 19th Symposium Niš and Byzantium*, 2021, pp. 209-218 para dirimir el tema de quién sostiene al Niño (María o Simeón) en las imágenes de la Presentación del Señor en el Templo.

¹³⁷ En la nota a pie de página número 54 indicábamos que la estimación del número de iconos que se custodian en el Monasterio de Santa Catalina en el Sinaí puede superar los 2000. Y, a pesar de que no se indicó específicamente en la nota a pie de página número 55, el número de manuscritos que, a su vez, se custodian supera los 4000, como se indica en Manafis, K. A., op. cit., p. 349.

Este patrimonio todavía no ha podido ser estudiado en su totalidad y sigue sorprendiendo a la comunidad científica con nuevos hallazgos que van definiendo con mayor precisión el gran puzzle de Athos¹³⁸.

Nos hemos referido al Protatón al indicar que su fundador fue San Atanasio el Athonita. Pero, conviene recordar que ya lo hicimos anteriormente, al hablar de uno de los más conocidos pintores del Monte Athos: Manuel Panselinos. Este personaje¹³⁹, que de haber existido lo hizo a caballo de los siglos XIII y XIV, realizó los frescos del Protatón. En el más puro estilo de la Escuela Macedonia del momento (centrada en Tesalónica), su obra ha pervivido como testimonio de una grandiosidad elocuente en los personajes y de una maestría fuera de toda duda en la ejecución de la obra¹⁴⁰. Sin embargo, el Protatón nos depara sugerentes sorpresas. Al escudriñar entre sus tesoros¹⁴¹ (**Fig. 11**), descubrimos interesantes iconos asignados al famoso pintor Dionisio de Fourná (1670 -1745), quizás más conocido por su *Hermeneia* o *Manual del Pintor* (de sagradas imágenes: iconos y frescos)¹⁴².

¹³⁸ Posiblemente, se puede decir que hay un antes y un después, en lo que se refiere a la divulgación del patrimonio del Monte Athos, por referencia a la exposición celebrada en el Museo de la Cultura Bizantina, en Tesalónica, en 1997, en la ocasión de la Organización de la Capital Cultural de Europa "Thessaloniki 1997". De esta exposición nos queda un monumental catálogo: Karakatsanis, A. A. et al., *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki, 1997. Se mostraron piezas extraordinarias, como los micromosaicos de San Jorge y de San Demetrio, del Monasterio de Xenophontos, del siglo XII (pp. 54 y 55); el micromosaico de la Panagia Hodigitria, del Monasterio de Hilandar, del siglo XII (pp. 56 y 57); el impresionante icono del Apóstol Pedro, del Protatón, del siglo XII (pp. 53 y 60); el icono de la Panagia Hodigitria, del Monasterio de Hilandar, de entre los años 1260 y 1270 (pp. 65 y 66); el micromosaico del Calvario de Cristo, del Monasterio de Vatopedi, de entre los siglos XIII y XIV (pp. 70 y 71); o el icono de San Demetrio, del Monasterio de Vatopedi, de en torno al año 1300 (pp. 72 y 73).

¹³⁹ En la nota a pie de página número 14 ya indicábamos que existe cierta controversia acerca de la existencia real de este personaje. Así como la monografía de referencia para su obra en el Protatón.

¹⁴⁰ Si, por ejemplo, prestamos atención al fresco de la Presentación de Jesús en el Templo (Υπαπαντή) en la monografía de referencia, Tsigaridas, E.N., op. cit., 2008, pp. 108-111, el efecto es abrumador. Simeón es un auténtico poema en sí mismo.

¹⁴¹ La monografía de referencia es Βαραλής, I., et al, *Άγιον Όρος: Κειμήλια Πρωτάτου, Αγιορειτική Εστία*, 2006. En las pp.8, 97,101-105 y 106 encontramos ocho (uno más siete) pequeños iconos del siglo XVII, que junto a los dos iconos del siglo XVIII específicamente relacionados con Dionisio nos sirvieron para asignar un icono del Profeta Elías de la colección particular de Barcelona, a este autor, o a su taller, en Gallés, M., op. cit., 2019

¹⁴² Utilizamos su traducción al francés, Didron, M., op. cit., pp. 455-456, para reproducir, entre otras cosas, la instrucción de Dionisio acerca de cómo representar la mano que bendice, en las sagradas imágenes.

También nos hemos referido al Monasterio de Stavronikita al considerar al pintor Teófanos de Creta (? - 1559) por contraposición al otro Teófanos, Teófanos el Griego (1340 - 1410). Dicho pintor es el responsable de la realización de los frescos del katholikón del monasterio. Siendo ese monasterio el decimoquinto en la jerarquía a la que hicimos alusión. Se sitúa en la costa oriental de la península, entre los monasterios de Iviron y Pantokratoros, y está dedicado a San Nicolás. Conviene recordar que Teófanos provenía de la Creta veneciana: casi cinco siglos (1204 - 1669) de dominio veneciano que le otorgaron, desde el punto de vista de las imágenes ortodoxas, una preeminencia indiscutible. Además de la ya apuntada relación (maestro - alumno) con Doménikos Theotokópoulos, El Greco¹⁴³.

Ciertamente, como se ha indicado poco más arriba, el patrimonio del Monte Athos es enorme y crece conforme avanza el conocimiento que se acumula con él¹⁴⁴. Sin embargo, no debemos olvidar el sentido último de todo ello, que los monjes tienen bien

¹⁴³ Se suelen obviar las primeras etapas de este reconocido pintor en su faceta como pintor de iconos. Sus orígenes cretenses (Candia, 1541-Toledo 1614), prácticamente de forma inevitable, debían llevarle por el trillado camino de los pintores de iconos. De hecho, entró en la madurez siendo pintor de iconos hasta que, a los veintiséis años, partió hacia Italia. Por otra parte, destino natural, dada la vinculación de Creta con Venecia. Para disfrutar de una buena aproximación a este El Greco menos conocido, Marias, F., *El griego de Toledo*, Madrid, 2014, pp. 22-24 y 125-132

¹⁴⁴ Para facilitar una aproximación adicional a la gran cantidad de objetos que constituyen este conjunto patrimonial, especialmente en lo que se refiere a las sagradas imágenes, se puede atender a las siguientes monografías: Κυριακούδης, Ε., *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Άγιον Όρος, Θεσσαλονίκη, 2004, pp. 85-152 (iconos sobre madera), que versa exclusivamente sobre las imágenes de San Demetrio en el Monte Athos; Κ. Χρυσοχοϊδης et al., *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου*, Εκδόσεις Ιερών Μονών Αγίου Όρους, 2011, pp.200, 203-213, y 238, una monumental monografía exclusivamente sobre los iconos del Monasterio de Karakallou, a la que tuvimos que recurrir en nuestros pasos tras los iconos de Dionisio de Fournas que pudieran ayudar a situar el del Profeta Elías de la colección estudiada (la fig. 125, p. 238, San Andrés, resultó ser una sorpresa trascendental); Kyriakoudis, E. N., et al., *The Holy Xenophontos Monastery. The Icons.*, Mount Athos, 1999, 76-79, otra monografía exclusiva de los iconos de un monasterio concreto, en el que la imagen de Nuestra Señora Glicófilusa (Glykophilousa) Kecharitomene (de entre los siglos XIII y XIV) en la sobrecubierta invita y anticipa lo que vamos a ver y leer en su interior; I. Tavlakis, *Icons of the Holy Monastery of Pantokrator*, Mount Athos, 1998, pp. 305-306, otro libro que versa exclusivamente sobre los iconos de un monasterio específico, en el que destacamos el icono que más se identificó con el presentado en nuestro trabajo sobre el Jardín de María; y, S. Petkovic, *The icons of the Monastery Chilandar*, Mount Athos, 1997, pp. 103-104 y 155, que al igual que los anteriores trata solamente de los iconos de este monasterio, de entre los cuales destacamos el icono singular y único de la Vida de Santa María Egipciaca (del siglo XIV), que comentamos en nuestra presentación, Gallés, M., *Bizancio: viajes, milagros y reliquias, desde un icono corfiota inédito del XVIII*, XIX Jornadas de Bizancio (SEB), Madrid, 2022, y el de La Virgen con Cristo, del Sacerdote Danilo (del año 1667), en la Iglesia de San Nicolás, en el Monasterio de Hilandar, al que también nos referimos en el paper sobre el Jardín de María.

presente, aunque les toque desempeñar el rol de custodios de este patrimonio - aparentemente enfrentado al consustancial desprendimiento de su opción de vida - para poder legarlo a sus hermanos en el futuro. Como testimonio de su fe. Siguiendo la Tradición.

1.14 Macedonia

Denominación ambigua en función del período histórico al que se preste atención. A los efectos de nuestro objetivo, pasamos a considerar Macedonia desde la actualidad. Es decir, la Macedonia griega, entendida como una región al norte de Grecia, cuyo centro de gravedad es Tesalónica; y la República de Macedonia del Norte, cuya capital es Skopje. La aceptación recíproca de las denominaciones homólogas es un logro reciente (años 2018/2019) que debe valorarse como uno de esos raros fenómenos de cristalización de acuerdos en un mundo en el que parece regir lo contrario.

Si echamos un vistazo a un mapa geográfico veremos que para encajar el puzle nos falta una pieza. Se trataría de la región suroccidental de la actual Bulgaria. Ello nos lleva a plantear interesantes denominadores comunes, en la historia y especialmente en la historia del arte (iconografía ortodoxa), para las tres zonas consideradas. Así, en el sentido de las agujas del reloj, la secuencia Monte Athos - Tesalónica - Kastoriá - Ohrid - Sureste de Macedonia del Norte - Suroeste de Bulgaria constituye una sugerente y acertada unidad desde el punto de vista del análisis que nos afecta.

Si bien es cierto que se usan lenguas distintas e incluso alfabetos distintos (franja norte: Macedonia del Norte/Bulgaria; franja sur: Macedonia griega), la unidad en lo tocante a los modelos iconográficos, así como a la lengua franca (griego) utilizada en las sagradas imágenes es notable. Dicho de otra manera, en cualquiera de los museos nacionales relacionados con toda el área macedonia podremos encontrar iconos que resulten parecidos entre ellos. Y, paradójicamente, parezcan fuera de contexto¹⁴⁵. O sea, un icono macedonio con iniciales en griego puede perfectamente ser búlgaro, yugoslavo, o griego. Eso sin tener en cuenta una pareja de parámetros que hasta ahora hemos considerado como fijos: tanto

¹⁴⁵ Es decir, en Atenas, Skopje, Belgrado, Sofia, ..., podemos encontrar iconos que nos plantean la pregunta de qué puede esa pieza estar haciendo ahí. La respuesta es, ahora, simple: el denominador común es Macedonia.

las obras como los artistas se desplazan. Con lo cual, la cosa se complica un poco más¹⁴⁶.

Si volvemos a la secuencia propuesta un poco más arriba, vemos que ya se ha considerado - básicamente, gruesas pinceladas - el Monte Athos. En breve, volveremos a Grecia (para ello, seguimos un cierto criterio cronológico de partida). Y, emerge Ohrid como esa gran desconocida en el Occidente latino, pero de trascendental importancia en el desarrollo de una de las más grandes escuelas en la producción de imágenes sagradas, especialmente iconos.

Ohrid es una población que se encuentra en el suroeste de Macedonia del Norte, a orillas del Lago Ohrid. Este, a su vez, sirve de frontera con Albania. Por Ohrid pasaba la importante Via Egnatia que conectaba el mar Adriático (desde la ciudad albanesa de Durrës) con Constantinopla. A mediados del siglo IX fue incorporada al Primer Imperio búlgaro, del que sería capital durante los años en torno al cambio de milenio (992 - 1018). De ese momento, conviene destacar la figura del santo obispo Clemente de Ohrid (c. 840 - 916), personaje de gran relevancia para la Ortodoxia en los Balcanes. Erudito y escritor, se le relaciona con el desarrollo del alfabeto cirílico. Baste con indicar que la más reputada universidad búlgara actual, en Sofía, lleva su nombre. Por todo ello, no debe sorprender que Ohrid fuera sede del Patriarcado de Bulgaria hasta la reconquista por parte de Bizancio (1018), en que pasó a quedar bajo la autoridad directa del patriarca ecuménico de Constantinopla.

Desde el punto de vista de nuestro análisis tres grandes tesoros destacan en la Ohrid actual: la Iglesia (Catedral) de Santa Sofía, la Galería de Iconos (museo), y la Iglesia de San Clemente (Virgen Peribleptos).

La iglesia de Santa Sofía, tal como la encontramos en la actualidad, data de la segunda mitad del siglo X en consonancia con el ejercicio de la capitalidad del imperio por parte de Ohrid durante el Primer Imperio búlgaro. Y, por tanto, sede de todo un Patriarcado como el de Bulgaria. En su interior se conservan frescos de los siglos XI, XII,

¹⁴⁶ Así podemos explicar la presencia de un icono del Profeta Elías (Dionisio de Fourná), de otro de una Hodigitria (Monte Athos), o incluso de un tercero de San Pantaleón (?), en una colección privada en Barcelona. A pesar de que cualquiera de ellos pueda, a su vez, haber sido realizado en un ámbito geográfico distinto del que se le supone. Eso sí, en un contexto geográfico genérico macedonio.

y XIII, que suponen algunos de los logros más significativos de la pintura bizantina¹⁴⁷.

La Galería de Iconos (museo) es, a nuestro entender, una de las colecciones más relevantes del mundo ortodoxo. De hecho, sus iconos más emblemáticos han sido exhibidos en las más importantes muestras internacionales. Se trata de un número pequeño de piezas. El espacio que se le dedica, también. Sin embargo, aparecen en los catálogos de muchas exposiciones, así como en infinidad de monografías¹⁴⁸. Desde nuestro punto de vista, el icono de los Cuarenta mártires de Sebaste¹⁴⁹, de la segunda mitad del siglo XI, es uno de los iconos de referencia en esta colección¹⁵⁰. Como lo es, también, el de la Incredulidad de Tomás¹⁵¹, de principios del siglo XIV, por haber sido, con gran probabilidad, el punto de partida para un icono de este tipo en la colección estudiada. Otro tanto sucede con el San Nicolás¹⁵², de finales del siglo XIV, por referencia a un icono de San Atanasio de Alejandría en la misma colección¹⁵³. La mayoría de ellos provienen de la Iglesia de la Madre de Dios Peribleptos (San Clemente) en

¹⁴⁷ Para la propuesta más moderna: Димитрова, Е., & Велков, Г., *Седум средновековни цркви во Република Македонија*, Skorje, 2015, pp. 8-27. En la excelente monografía de Korunovski, S., & Dimitrova, E., *Macedonia. L'arte medievale dal IX al XV secolo*, Milano, 2006, pp. 52-57 podemos disfrutar de una aproximación al potencial de estos frescos. El relato de la Dra. E. Dimitrova ya presagia ulteriores estudios y descripciones. Tal es el caso del desarrollo particular del Sacrificio de Abraham (Korunovski, S., & Dimitrova, E., op. cit., p.53) que originará un precioso paper en Dimitrova, E. & Zorova, O., "Old Testament Abraham and his journey through iconography of medieval Macedonia", *Nish and Byzantium Symposium. Collection of scientific works XIX*, 2021, pp. 153-168. Conviene tener presente que el ciclo pictórico ilustrado en la zona del altar de la catedral de Santa Sofía data del siglo XI (c. 1040-1045).

¹⁴⁸ La monografía básica que vamos a utilizar, adquirida en el mismo museo en nuestra visita en los años 2010, es Georgievski, M., *Icon Gallery-Ohrid*, Ohrid, 1999. Se reproducen 42 iconos, de los cuales, 2 del siglo XI, 3 del siglo XII, 5 del siglo XIII, y 22 del siglo XIV. ¡Un auténtico ejercicio de fortaleza!

¹⁴⁹ Georgievski, M., op. cit., pp. 20-21

¹⁵⁰ En estos momentos (23/03/2022) estamos inmersos en la preparación de una presentación para la AIEB (Asociación Internacional de Estudios Bizantinos) que lleva por título: Gallés, M., *The nakedness of Byzantium. The Forty Martyrs of Sebaste*. 24th International Congress of Byzantine Studies, Venice and Padua, August 2022.

¹⁵¹ Georgievski, M., op. cit., pp. 42-43

¹⁵² Georgievski, M., op. cit., pp. 78-79

¹⁵³ Dicho icono fue presentado en Yambol, Bulgaria, en el contexto de las jornadas de la LAB: Gallés, M., *Following the steps of Athanasius of Alexandria. Where Tradition becomes Icon: new Balkan icon of St. Athanasius (XVI / XVII)*, Late Antique Christianity in Southeastern Europe, Yambol, 2019.

Ohrid, que se encuentra justo al lado de la Galería. Básicamente, se pasó a custodiar los iconos de una manera específica y se liberó a la Iglesia para mostrar de forma exclusiva sus magníficos frescos.

Los frescos de la Iglesia de la Madre de Dios Peribleptos, ahora llamada Iglesia de San Clemente, merecen nuestra atención por su valor intrínseco y por encontrarse, precisamente, en el lugar en el que se encuentran. Se trata de unos frescos muy bien conservados y muy completos. La iglesia fue construida a finales del siglo XIII (hacia el año 1295). Por tanto, son un gran testimonio del arte paleólogo de esa época. Se sabe que fueron pintados por los pintores bizantinos Miguel Astrapas y Eutiquio, que firmaron su trabajo¹⁵⁴. La sobrecogedora grandiosidad, tanto de los escenarios como de las figuras, nos recuerda - con las debidas reservas - los frescos del Protatón¹⁵⁵.

No muy lejos de Ohrid, al norte del mismo lago, se encuentra la localidad de Struga. Es también origen y custodio de una importante colección de iconos¹⁵⁶. Entre ellos destaca un icono de San Jorge, del siglo XIII; y un icono hagiográfico de San Jorge, del siglo XIV, que ha sido mucho más reproducido; ambos provenientes de la misma iglesia, la Iglesia de San Jorge, en Struga. De la que también provienen algunos de los iconos restantes de esa colección.

Otra de las joyas macedonias es la Iglesia de San Pantaleón en Nerezi, muy cerca de Skopje. Fue construida en el año 1164 bajo los auspicios de un nieto de Alejo I Comneno, y dedicada a uno de los más grandes santos anárgiros (del griego, Ἅγιοι Ανάργυροι)¹⁵⁷, San Pantaleón. Sus frescos han pasado a ser imágenes de

¹⁵⁴ Una de las cuatro Iglesias que conservan las firmas de estos artistas. <https://www.wmf.org/project/holy-mother-god-peribleptos-church> (24/03/2022). Ellos son también responsables de haber pintado algunos de los iconos (para el iconostasio) que se custodian en la Galería de Iconos adyacente: <https://www.thebyzantinelegacy.com/peribleptos-ohrid> (24/03/2022). Una descripción más completa, con reproducciones de gran calidad de los frescos: Korunovski, S., & Dimitrova, E., op. cit., pp. 152-161; o, más recientemente, Димитрова, Е., & Велков, Г., op. cit., pp. 64-81

¹⁵⁵ Por tanto, nos remiten al concepto de escuela macedónica ya apuntado.

¹⁵⁶ La referencia obligada es Sandžhakoski, S., *Icons from Struga*, Struga, 2005. De hecho, se trata de una lujosa carpeta con reproducciones fotográficas de la máxima calidad, de un gran tamaño. Con un escrito introductorio de presentación por parte del autor. Los pocos iconos reproducidos se aprecian casi mejor que al natural.

¹⁵⁷ Así se denomina a los (médicos) sanadores cristianos que, en lenguaje actual, trabajarían sin ánimo de lucro (no aceptan plata).

referencia en el arte bizantino en lo tocante a la muestra de sentimientos/emociones (dolor, tristeza, desolación, ...) por parte de los personajes. El canon viene a proponer un desprendimiento afectivo, tanto en positivo como en negativo, para primar la serena solemnidad del encuentro con la palabra hecha imagen. Sin embargo, en Nerezi se descubre una excepción. Es por ello que las imágenes de esta iglesia se han hecho mundialmente conocidas. En este sentido, el Llanto sobre el Cuerpo de Cristo Muerto (la Lamentación sobre Cristo Muerto) es, con toda probabilidad, la escena más icónica - valga la redundancia - del conjunto¹⁵⁸

Skopje, la capital, es una ciudad moderna, pero su casco antiguo, el Antiguo Bazar, alberga un precioso museo: el Museo de Macedonia. Este, a su vez, cobija una importante colección de iconos¹⁵⁹. Atendiendo a un criterio cronológico elemental, una docena de ellos serían bizantinos, mientras que la práctica totalidad de dicho conjunto son posbizantinos. De entre ellos, nos parece oportuno destacar: un singular San Demetrio, de la primera mitad del siglo XVI¹⁶⁰; un icono de los Santos Teodoro Tirón y Teodoro Stratelates a caballo, de 1618, proveniente de la zona de Struga¹⁶¹; y un icono con los Cuarenta Mártires (**Fig. 12**), del primer cuarto del siglo XVII¹⁶². Sin duda, un espacio de modestas dimensiones en el que

¹⁵⁸ Esta imagen es la elegida como emblema de la monografía de referencia citada más arriba: Korunovski, S., & Dimitrova, E., op. cit., sobrecubierta. Sin duda, la más solicitada en las visitas a la pequeña Iglesia de San Pantaleón en Nerezi. Se puede acceder a dos buenas descripciones en las monografías que se vienen citando: Korunovski, S., & Dimitrova, E., op. cit., pp. 62-74; Димитрова, Е., & Велков, Г., op. cit., pp. 28-45

¹⁵⁹ La monografía que estudia esta colección es Popovska-Korobar, V., *Icons from the Museum of Macedonia*, Skopje, 2004. En la cubierta se muestra en detalle uno de los emblemáticos iconos del conjunto, una Madre de Dios Pelagonitissa (una variación del tipo de las Madres de Dios de la Ternura, Eleúsa) del año 1421/1422, del pintor hieromonje Macario. Se reproduce en la fig. 11 (así como otra ilustración en detalle) y se describe en las pp. 217-218. En palabras de la autora: "... el último logro sobresaliente de la pintura de iconos donde la tradicional iconografía bizantina sigue viva".

¹⁶⁰ Popovska-Korobar, V., op. cit., fig. 37, pp. 236-237. Guarda un curioso e interesante parecido con el San Menas a Caballo, del Ikonen-Museum Recklinghausen, datado alrededor del año 1500. Ver Hausteijn-Bartsch, E., *Nicht nur vom Himmel gefallen*, Recklinghausen, 2004, sobrecubierta, pp. 82-83.

¹⁶¹ Popovska-Korobar, V., op. cit., fig. 60, p. 252. Forma parte del específico conjunto de iconos de dos caballeros, además del hecho de provenir de la zona de Struga, citada poco más arriba.

¹⁶² Popovska-Korobar, V., op. cit., fig. 77, p. 269. Nos interesa tanto por el tipo iconográfico (en proceso de estudio para la presentación a la que hemos aludido en la nota 150) como por la manera concreta de resolver las heladas aguas del lago.

se conservan imágenes de gran belleza y de un gran interés, tanto en lo referente a la historia de esa región de los Balcanes como al desarrollo de la producción de iconos en dicha área¹⁶³.

¹⁶³ Para una aproximación distinta - iconos de todas las épocas, por toda Macedonia - podemos recurrir a un libro en pequeño formato que recapitula todo lo anterior e incluso considera los iconos cerámicos comentados en la nota 30: Nikolovski., D., *The icon painting in Macedonia*, Skopje, 2011, pp. 4-7

1.15 Grecia

Al referirnos a Grecia, en un sentido amplio, centraremos nuestro trabajo en las principales poblaciones de referencia en el contexto continental. Al igual que en los epígrafes precedentes, el universo que aparece tras ellas excede largamente de las posibilidades y objetivos de la presente monografía. Por ello, vamos a considerar, fundamentalmente, Tesalónica y Atenas. Y, nos detendremos puntualmente en Meteora, Osios Loukás, y Kastoriá. La isla de Creta ha de constituir un epígrafe específico dadas las vicisitudes históricas concretas que otorgan a la isla una entidad propia desde la perspectiva de la historia de las imágenes ortodoxas.

En este sentido, y por derecho propio, **Tesalónica** será nuestro punto de partida. Se trata de una ciudad con una brillante historia. Una parte muy importante de ella está vinculada al Imperio de Bizancio¹⁶⁴. Desde el siglo IV hasta 1430, Tesalónica fue la segunda ciudad del imperio, después de Constantinopla. Jugó un papel de liderazgo espiritual¹⁶⁵ y artístico en los Balcanes. Y se erigió en promotora del pensamiento teológico y secular de la época. Uno de sus momentos más esplendorosos se dio en la época paleóloga. No hay que olvidar la conversión de los eslavos por Cirilo y Metodio, hermanos de Tesalónica, con lo que esto supuso de ejercicio cultural de influencia en el contexto de la geografía próxima. Fue fundamentalmente a través de Tesalónica que la influencia ideológica y cultural de Bizancio se canalizó hacia los Balcanes. No deberá sorprender que puedan encontrarse testimonios de esta larga historia por toda la ciudad. Testimonios de momentos muy diversos en los que esta magna ciudad ha ejercido de genuino faro

¹⁶⁴ La monografía de referencia será Kourkoutidiou-Nikolaïdou, E., & Tourta., A., *Wandering in Byzantine Thessaloniki*, Atenas, 1997 pp.8-9. En el índice del trabajo se proponen capítulos en base a la cronología histórica bizantina de la ciudad: período cristiano temprano (siglos IV-VI), período bizantino medio (siglos IX-XII), período bizantino tardío (siglos XIII-XIV), y período post bizantino (siglos XV-XIX).

¹⁶⁵ A los efectos de este trabajo, sobresale Gregorio Palamás (en griego, Γρηγόριος ο Παλαμάς; 1296-1359). Fue un teólogo griego bizantino y clérigo ortodoxo oriental quien habiendo sido monje en el Monte Athos pasó, posteriormente, a ejercer de arzobispo de Tesalónica, ejerciendo por medio de su pensamiento y de su palabra una gran influencia. Es famoso por su defensa de la espiritualidad hesicástica, el carácter increado de la luz de la Transfiguración y la distinción entre la esencia y las energías de Dios.

de Oriente. Especialmente cuando Constantinopla, la incuestionable hermana mayor, no ha podido hacerlo.

Aunque podría decirse que nos afecta tangencialmente, no podemos obviar la impresionante Rotonda (Rotunda) de Galerio¹⁶⁶. Tanto la Rotonda, como el Arco de Galerio, el Hipódromo, y las estancias del propio Palacio, constituían las construcciones principales del complejo palatino con el que el emperador Galerio (c. 260 - 311) embelleció Tesalónica. La Rotonda de San Jorge (nombre actual) es uno de los más tempranos monumentos de Tesalónica. Es de planta circular, como el Panteón, en Roma. Se convirtió en templo cristiano, probablemente en época de Teodosio (379 - 395). Y llegó a ser catedral metropolitana durante casi setenta años (1523/24 - 1590/91). Lo más potente que nos ha quedado de su etapa cristiana temprana son los mosaicos. A pesar de que muchos de los que se han salvado tienen interés puramente decorativo, de una gran riqueza de motivos naturalistas, con la luz natural adecuada (el oro cumple su función), resalta su gran belleza y el efecto es espectacular. Uno puede imaginarse lo que debió ser en su pleno esplendor. La decoración de los mosaicos de la cúpula central, dispuesta en tres zonas, progresa argumentalmente desde la zona de los mártires, a la de los apóstoles o los ángeles, y acaba con la Teofanía del Cristo Triunfante como la pieza que corona el conjunto. Desde nuestro punto de vista, esta es la parte más preciada del tesoro. Se conservan quince mártires - sus rostros son auténticos retratos - que incluyen a santos militares, obispos, prelados, doctores, un cortesano y un sirviente. Pero lo que resta de la parte culminante, a pesar de quedar muy lejos a simple vista, es una auténtica maravilla. Todavía pueden verse tres cabezas de ángeles que sostienen una triple gloria que anticipa una asombrosa cúpula celeste¹⁶⁷ en la que, sin duda, se debía alojar el Cristo en gloria.

Es el momento de proceder con otro de los genuinos emblemas iconográficos bizantinos de la ciudad. En esta ocasión, fuera de los circuitos habituales, en la parte alta de la misma. Nos referimos a la iglesia de Osios David, probablemente el *katholikón* del Monasterio de Latomos, en honor a Cristo el Salvador de Latomos. La iglesia,

¹⁶⁶ Ver: Kiillerich, B., & Torp, H., *The Rotunda in Thessaloniki and its Mosaics*, Atenas, 2016

¹⁶⁷ Kourkoutidiou-Nikolaidou, E., & Tourta., A., op. cit., pp. 66-68

parece que dedicada al profeta Zacarías, se fundó, hacia finales del siglo V. Fue bellamente decorada con mosaicos y frescos. Destaca, como el elemento más rico de la dotación, el mosaico absidial de la Epifanía¹⁶⁸. El centro de la composición lo ocupa una infrecuente figura de Cristo joven sentado sobre un arco que simboliza los dominios celestes. A sus pies fluyen los cuatro ríos del paraíso. La gloria queda albergada por el tetramorfo que representa a los evangelistas. Dos personajes son testimonio de la Gloria: los profetas Ezequiel y Habacuc¹⁶⁹. Todo ello conlleva el significado del Juicio Final y de la Salvación. Se relaciona esta composición¹⁷⁰ con un reconocido icono del año 1395, custodiado en el Museo Arqueológico Nacional de Bulgaria, en Sofía: el icono procesional bilateral de Poganovo¹⁷¹. En la iglesia de Osios David también han perdurado unos frescos de notable importancia artística del tercer cuarto del siglo XII. Fueron descubiertos a mediados de los años setenta y, a pesar de que quedan eclipsados al enfrentarse a los brillantes mosaicos, suponen un registro importante de la calidad pictórica de ese momento.

En nuestro recorrido en busca de imágenes sagradas ortodoxas por la Tesalónica bizantina, la siguiente edificación en ser considerada es la iglesia de Santa Sofía. Esta iglesia sirvió como catedral durante el largo tiempo que media entre el siglo VIII hasta su modificación a mezquita en el año 1523/24. Su denominación ya permitía presumir dicha función, especialmente teniendo en cuenta el papel de la ciudad como segunda capital del imperio, al que ya hemos hecho alusión más arriba. Se construyó sobre una basílica del siglo V que, a su vez, se erigió sobre estructuras romanas anteriores. Una vez más, el objeto de nuestro interés son los mosaicos. En Santa Sofía tenemos interesantes ejemplos de este tipo de imágenes, básicamente de tres períodos distintos. Los más

¹⁶⁸ Kourkoutidiou-Nikolaidou, E., & Tourta., A., op. cit., pp. 92-95

¹⁶⁹ Semoglou, A., « La mosaïque de Hosios David à Thessalonique. Une interprétation néotestamentaire », *Cahiers archéologiques, Fin de l'Antiquité et Moyen Age*, 54 (2011), pp. 5-16. Para Semoglou el icono de Poganovo no permite leer el mosaico de Osios David, para él en Osios David en vez de Ezequiel y Habacuc, son Mateo y San Juan Evangelista.

¹⁷⁰ Pentcheva, B. V., "Imagined images: visions of salvation and intercession in a double-sided icon from Poganovo", *Dumbarton Oaks papers*, vol 54, 2000, pp. 139 y 143

¹⁷¹ Paskaleva, K., *Icons from Bulgaria*, Sofía, 1991, Sobrecubierta y pp. 28-37. Ningún otro icono en esta monografía merece tal atención: muestra de su importancia e interés.

antiguos en la bóveda de cañón del área del santuario. El motivo que más destaca es la mandorla circular polícroma de la parte superior. Contiene una cruz dorada que emite unos haces de rayos de luz. El perímetro de la mandorla queda delimitado por una secuencia de estrellas. Se trata, sin duda, de parte de una decoración marcada por el carácter propio de la iconoclasia. Del segundo período es la Virgen Platytera del ábside del santuario: una auténtica joya¹⁷². Corresponde a diferentes momentos que van desde el siglo IX hasta el siglo XI o incluso el XII (diversas intervenciones por deterioro). A este período del siglo IX corresponde el fabuloso mosaico de la Ascensión en la cúpula del templo¹⁷³. Se trata de una composición monumental polícroma en la que destaca por su posición central el Cristo en una esfera divina, sentado sobre un arco. Muestra unos ojos de enormes pupilas que presagian los típicos ojos almendrados que observaremos más adelante en muchos iconos de la zona de los Balcanes, especialmente en Tracia. Del tercer período, que se corresponde con el siglo XI, quedan unas pocas pinturas parietales en las bóvedas de la pared oeste del nártex¹⁷⁴.

Pasamos a considerar la Iglesia de Acheiropoietos; la Gran Iglesia de la Virgen, Madre de Dios. Se trata de una gran basílica del cristianismo temprano (siglo V). Nos fijamos en ella por conservar una ingente cantidad de mosaicos murales (datados en el tercer cuarto del siglo V) que se encuentran básicamente en el espacio interno de los arcos (intradós) que separan las columnas a ambos lados de la nave central. Estos mosaicos nos muestran motivos decorativos muy diversos y abundantes cruces. A pesar de ser una parte ínfima de lo que es visible en el interior de la basílica, son testimonio de la riqueza decorativa que debió caracterizar este templo, así como de la concepción en la decoración del mismo.

Le llega el turno a uno de los grandes referentes de Tesalónica: la Basílica de San Demetrio. El santo es el flamante patrón de la

¹⁷² Kourkoutidiou-Nikolaidou, E., & Tourta., A., op. cit., p. 213

¹⁷³ Kourkoutidiou-Nikolaidou, E., & Tourta., A., op. cit., cubierta/solapa y pp. 204-212

¹⁷⁴ Ello nos lleva a plantear que los mosaicos persisten debido, por un lado, a que son materiales más robustos; y, por otro, a que por ser materiales también más nobles, son menos castigados que las pinturas parietales. Es decir, sobreviven mejor y son más cuidados. ... En líneas muy generales (frente a las destrucciones masivas, como terremotos, fuego, colapso, ..., poco hay que hacer).

ciudad, y la basílica fue erigida en su honor. De hecho, en la zona de la cripta, por debajo del bema o santuario, se encuentra un entorno -hoy, musealizado - de baños/termas romanas en donde se cree que San Demetrio pudo ser martirizado¹⁷⁵. Es decir, en su conjunto el templo no es tan sólo un sitio que sirve para venerar al santo, sino el lugar preciso en el que su vida fue entregada por causa de la fe. La vinculación identitaria entre la población de Tesalónica (ciudad y habitantes) y el santo, es absoluta. De hecho, en el curso de nuestros estudios hemos formulado, en ocasiones, la comparación entre San Jorge y San Demetrio. A pesar de que son comunes a todos los cristianos, se diría que existe un sesgo claro (por lo que se acaba de comentar) que hace que San Demetrio sea el más venerado entre los ortodoxos, mientras que San Jorge lo es entre los latinos. A nivel iconográfico, ambos acabaran siendo caballeros mártires-militares-guerreros¹⁷⁶ ampliamente venerados en los iconos de los Balcanes (**Fig. 13**). La iglesia data, originalmente, del siglo V, y se renovó en el año 620, después de haberse incendiado como consecuencia de un terremoto. A los efectos que nos ocupan, poco ha sobrevivido. Un pequeño número de preciosos mosaicos conmemorativos, ofrecidos por ciudadanos ordinarios y funcionarios de la ciudad, constituyen el mudo testimonio de lo que debió ser en su conjunto. Tan solo nueve mosaicos, que van del siglo V al siglo IX, escaparon del último incendio en 1917. Destacamos el mosaico de San Demetrio con los fundadores de la Iglesia, el de San Demetrio con el Diácono, y el de San Demetrio con los dos niños¹⁷⁷. Nos llama poderosamente la atención que, en todos ellos, especialmente en el caso de los adultos, el santo posa suavemente su mano sobre el hombro de sus amigos: diríase que se está haciendo una selfie¹⁷⁸. Estas imágenes

¹⁷⁵ Kourkoutidiou-Nikolaidou, E., & Tourta., A., op. cit., pp. 172-174

¹⁷⁶ En términos generales, perfectamente identificables, dado que el caballo de San Jorge es blanco, mientras que el de San Demetrio es rojo; y San Jorge traspasa un dragón/serpiente/animal con la lanza, mientras que San Demetrio lo hace con el soldado yacente. En este sentido, las pesquisas sobre la identidad del soldado yacente (el demonio/mal-malo del momento/lugar) fueron las que nos llevaron a proponer nuestro paper: Gallés, M., "Three in one. Identities through post-Byzantine icons of Saint Demetrius in the Balkans", *Proceedings of the 7th International Symposium on Byzantine and Medieval Studies "Days of Justinian I" Skopje 15-16 November 2019, 2020*, pp. 269-279

¹⁷⁷ Kourkoutidiou-Nikolaidou, E., & Tourta., A., op. cit., pp. 160-170

¹⁷⁸ Como en el icono de Cristo con el Abba Menas del Louvre (ver nota 28). Introdujimos esta perspectiva en nuestro trabajo sobre San Menas.

suponen el primer estadio de la secuencia iconográfica que ha de acabar con los caballeros santos militares protectores a los que ya hemos aludido¹⁷⁹. A todo ello hay que añadir unos raros iconos en los que se muestra el martirio del santo, o incluso el singular y precioso icono en el que se muestra al santo en prisión, bendiciendo a su discípulo, San Néstor¹⁸⁰.

En nuestra aproximación al mundo de las imágenes ortodoxas que se encuentran en Tesalónica nos hemos venido centrando en los mosaicos. Les ha llegado el turno a los frescos. No es que en los lugares comentados no haya frescos, pues los hay, siendo algunos de ellos testimonios notables del desarrollo del mundo de las imágenes, sino que la importancia de sus mosaicos hacía más obviales esos frescos. Por ello, visitamos la Iglesia de San Nicolás el Huérfano (Orphanos). Una iglesia en la que lo único que vamos a encontrar son frescos. Eso sí, un conjunto de frescos que, considerando su calidad y su conservación, constituyen un hito en esta especialidad. Fue construida a principios del siglo XIV (1310 - 1320) como *katholikón* de un monasterio. La denominación le pudiera venir de la vocación caritativa del santo patrón por atender, entre otros muchos colectivos, a huérfanos y viudas. Pero, bien pudiera ser que tuviera que ver con el fundador de la institución. Como se ha indicado, la decoración parietal constituye uno de los conjuntos preservados más completos de Tesalónica, así como una de las muestras más representativas de su arte paleólogo¹⁸¹. A pesar de las modestas dimensiones de la iglesia, y puesto que se han conservado muchas de las pinturas, el gran número de escenas y personajes a los que se puede prestar atención hace imposible

¹⁷⁹ Para disponer de una plataforma amplia que permita visualizar esta secuencia, es imprescindible la monografía sobre las imágenes de San Demetrio - el gran corpus central son iconos - en el Monte Athos, que se realizó con motivo del centenario del martirio y muerte del santo (305 - 2005): Βαφειάδης, Κ., op. cit., 2005, pp. 1-222. Si consideramos exclusivamente la Iglesia de San Demetrio, que desde una perspectiva de relevancia aporta los mosaicos, la monografía de referencia es: VV. AA., *Exhibition of the Holy Icons and Heirlooms of the Church of Saint Dimitrios: 1700 years since the Martyrium of Saint Dimitrios, 305-2005*, Thessaloniki, 2005, pp. 1-120

¹⁸⁰ VV. AA., *Exhibition of the Holy Icons ...*, op. cit., p.29 y contraportada. Este es un icono del siglo XVIII que se encuentra en el iconostasio de la Iglesia Nea Panagia, en la propia Tesalónica. Es una de las excepciones de piezas mostradas en esta publicación que no se encuentra en la Iglesia de San Demetrio.

¹⁸¹ Kourkoutidiou-Nikolaidou, E., & Tourta., A., op. cit., pp. 73-86

que nos podamos detener en todas ellas¹⁸². Sin embargo, destacaremos algunas. Inevitablemente, la primera que aparece al entrar en la iglesia, es la imagen del milagro de San Nicolás en la embarcación¹⁸³. Llama poderosamente la atención: por ser un tema mariner y, lógicamente, por encontrarse en la zona superior de la pared que uno ve nada más entrar en el recinto, en el deambulatorio que actúa como nártex. Y, lo que es más, por haber sido ampliamente citada y reproducida en todo tipo de comunicaciones¹⁸⁴. Una segunda imagen a destacar es la de las escenas de la vida de San Gerásimo del Jordán¹⁸⁵. Fundamentalmente, aquella en la que el santo le extrae la espina de la planta del pie a un león, y aquella otra en la que el león le muestra al santo que es humano y puede equivocarse (el pasaje del burro/asno). Y, una tercera imagen pudiera ser la de las Bodas de Caná. Se encuentra inmediatamente encima de la anterior, en el deambulatorio meridional (zona oscura). A nuestro entender, es una de las más bellas imágenes del conjunto. Simplemente, fascinante. Una de esas representaciones que permiten entender lo que significa que la Palabra se hizo Imagen¹⁸⁶.

En el tránsito mosaicos - pintura parietal - iconos en Tesalónica, le toca el turno, por derecho propio, al Monasterio de Vlatadon. Es un recinto que se encuentra en la parte más alta de la ciudad. Se trata

¹⁸² El estudio exhaustivo de referencia es Ξυγγόπουλος, Α., *Οι τοιχογραφίες του αγ. Νικολάου ορφανού Θεσσαλονίκη*, Atenas, 1964, pp. 1-110. Se reproducen un total de 190 imágenes: 158 imágenes en blanco/negro y 32 imágenes a todo color.

¹⁸³ Ξυγγόπουλος, Α., op. cit., pp. 58-59 (Figs. 112 y 113)

¹⁸⁴ Sin ir más lejos, recientemente (25-27 de marzo del 2022), los tres autores de la sección *The Images and the Sea*, en la International Conference - The Byzantines and the Sea in Texts and Images (Venecia): Henry Maguire, *Sea Magic in Byzantine Art and Literature: John Geometres and Symeon Metaphrastes*; Michele Bacci, *The Sea as a Factor in the Visual Experience of Saint Nicholas*; y Anastasia Drandaki, *Safe Travels. Taming the Seas through Image, Word, and Sacred Matter in Byzantium*; reprodujeron la imagen o hicieron referencia a ella.

¹⁸⁵ Utilizamos estas escenas en nuestra presentación sobre San Ignacio de Antioquía, en el encuentro internacional del año 2021, en Niš, Serbia. En determinado punto se trataba de repasar iconografías en las que los leones, simbolizando la cúspide de la cadena alimentaria (fiera, carnívoro), se ponían al servicio de ciertos santos y santas, o bien no podían acabar con sus vidas, terrenales o resucitadas. La iconografía de San Gerásimo aporta otra interesante derivación: frecuentemente ha sido confundido con San Jerónimo. Ello facilita un sinfín de relatos mixtos ...

¹⁸⁶ Se puede disfrutar de una excelente reproducción en Kourkoutidiou-Nikolaidou, E., & Tourta., A., op. cit., pp. 76-77

de un monasterio estauropégico. Es decir, depende directamente del Patriarcado Ecuménico en Constantinopla. Fue fundado durante el período entre los años 1351 - 1371. Su *katholikón* se construyó sobre una iglesia previa, lo cual determinó la estructura arquitectónica. Algunos testimonios de sus pinturas murales datan de entre los años 1360 - 1380. El iconostasio¹⁸⁷ es, probablemente, del siglo XVII. La sacristía del monasterio contiene un buen número de importantes iconos datados desde el siglo XII hasta el siglo XIX¹⁸⁸. Ello sirvió de catalizador/aglutinador para que en el Monasterio se organizara una preciosa exposición de iconos ortodoxos de época paleóloga¹⁸⁹, con el denominador común de su vinculación original con Tesalónica. La muestra la constituían, exclusivamente, veintiún iconos. Todos ellos, auténticas joyas perfectamente consolidadas. Destacaremos, aparte de los dos ya mencionados propios de la colección del monasterio, y a los efectos de su notoriedad, el icono en micromosaico de San Demetrio¹⁹⁰, del Museo Cívico Arqueológico de Sassoferato, de finales del siglo XIII - principios del siglo XIV (ampulla incluida); y el icono de la Panagia Hagiosoritissa¹⁹¹, del Museo Diocesano de Freising, de finales del siglo X, con recubrimiento metálico y esmaltes de la segunda mitad del siglo XIII o de principios del siglo XIV. Un atisbo del esplendor artístico conseguido en esa época y en esa ciudad, heredera de la capitalidad del imperio.

Para acabar con el recorrido por Tesalónica, siguiendo la estela de los iconos sobre madera, y a modo de traca final (si se nos permite la figura pirotécnica), es imprescindible la visita al Museo de la Cultura Bizantina. Desde nuestro punto de vista, marcado por el seguir el recorrido de las sagradas imágenes sobre madera, los centenares de iconos que se custodian en la institución pueden

¹⁸⁷ Tuvimos ocasión de visitarlo mientras lo estaban restaurando (marzo de 2019). Y, al encaramarnos al andamio pudimos compartir impresiones con una de las restauradoras.

¹⁸⁸ Dos de ellos, el raro icono con las escenas de la Pasión de Cristo (tercer cuarto del siglo XIV), y el extraordinario icono de la Hospitalidad de Abraham (del siglo XV), pueden verse en: Kourkoutidiou-Nikolaidou, E., & Tourta., A., op. cit., pp. 106-107

¹⁸⁹ Todos los iconos de esta muestra quedaron bien recogidos en una monumental monografía: Karagianni, F., *Our Sacred Beauty, Byzantine Icons from Thessaloniki*. Thessaloniki, 2018, pp. 1-240

¹⁹⁰ Karagianni, F., op. cit., pp. 212-217

¹⁹¹ Karagianni, F., op. cit., pp. 160-169

llegar a abrumar. Y eso que constituyen, tan sólo, una parte del conjunto que se exhibe en el Museo. Centrándonos en las piezas que se muestran al público, elegiremos una docena de ellas¹⁹² para dar a entender la importancia, no sólo del museo cumpliendo su función, sino de la ciudad de Tesalónica como motor de una ingente aportación e intercambio artístico al conjunto de la historia de la ortodoxia, a lo largo del tiempo. Si la visita a la exposición del Monasterio de Vlatadon resultó ser una delicia (en el sentido de una exquisita apreciación artística), la visita al Museo de la cultura Bizantina es un ejercicio de humildad ante semejante maravilla. Por ello, procedemos a citar/comentar algunas de las piezas más significativas de la colección. En primer lugar, consideramos el icono de la Virgen Dexiokratousa¹⁹³ (sostiene al Niño con la mano derecha), de alrededor del año 1200. El modelo iconográfico se ha vinculado a los tempranos iconos romanos, y se ha referido a los iconos de la Virgen milagrosamente pintados. Probablemente llegó a Tesalónica desde Chipre. Por la peculiar mezcla de estilos artísticos, tradición ortodoxa oriental y elementos occidentales, se la asigna a un período cruzado que nos lleva a datarla en el entorno de la fecha indicada. Consideramos también el icono bilateral de la Virgen Hodigitria¹⁹⁴ - la Virgen en un lado y Santa Bárbara en el otro - de finales del siglo XIV o principios del siglo XV. Es imprescindible citar el enorme y brillante icono del Pantocrátor (de la Santa Sabiduría de Dios)¹⁹⁵, de finales del siglo XIV, que con sus 157x105 cm resulta ser el más digno centro de la sala en la que se expone. Precisamente su epíteto nos indica la procedencia: la Iglesia de Santa Sofía. Es obligado citar, también, el icono de la Panagia Brepokratousa, del último cuarto del siglo XIV; el icono de San Jorge, del último cuarto del siglo XIV; y el icono de Santa Teodosia, de mediados del siglo XIV, que nos trae a la mente algunos de los

¹⁹² Como referencia utilizamos la página web del museo, <https://mbp.gr/en/home> (04/04/2022), que sirve de complemento a la colección de fotografías que tomamos en su día cuando pudimos visitar el museo (marzo de 2019), en plena nevada (!), lo cual nos permitió estar solos durante las primeras dos horas.

¹⁹³ <https://mbp.gr/en/object/virgin-dexiokratousa-holding-christ-her-right-hand> (04/04/2022)

¹⁹⁴ <https://mbp.gr/en/object/two-sided-icon-virgin-and-saint-barbara> (04/04/2022)

¹⁹⁵ <https://mbp.gr/en/object/christ-pantokrator> (04/04/2022)

raros iconos femeninos del Sinaí¹⁹⁶. También merece una especial mención el icono de San Atanasio de Alejandría y San Antonio de Beroia, del tercer cuarto del siglo XIV; igual que el icono de San Atanasio¹⁹⁷, del siglo XV (?), considerado como de la Escuela de Creta, que se expone en un marco específico (al igual que sucedía con el Pantocrátor/Santa Sabiduría). Vale la pena remarcar la buena representación de iconos veneto-cretenses como el de la Madre della Consolazione, de la segunda mitad del siglo XV, o la Virgen con Niño y Santa Catalina, de entre los siglos XVI y XVII. Cambiando el registro cronológico, destacamos el singular Bautismo de Cristo, del siglo XVIII, en el que el aspecto de Cristo subraya por medio de la marcada definición de la caja torácica (esternón y costillas) así como de los repliegues abdominales de la piel, y la delgadez de las piernas, el carácter ascético-eremítico (penalizaciones fisiológicas) de Jesús. El perizonio cuadrado por debajo del conjunto anterior, llama la atención. Y, el trenzado de las aguas del Jordán acaba rematando la singularidad del conjunto. Destacamos, asimismo, la conocida Hospitalidad de Abraham, de principios del siglo XVIII, de la que nos parece oportuno destacar el hecho de que, al contrario que en la mayoría de las representaciones de este tipo iconográfico, la mesa aparece tan llena de comida que da la sensación de que no cabe nada más. Y, asentados en el universo posbizantino, nos parece oportuno citar el icono de la Galactotrofusa¹⁹⁸ de 1784, pintada por el monje Makario; así como el de la Virgen María Reina de Todos, de 1687.

Y, de acuerdo con la declaración inicial de intenciones (al principio del epígrafe de Grecia), debemos hablar de **Atenas**. Se trata de una ciudad en la que el marchamo legado por la historia clásica es tan fuerte que eclipsa todo cuanto sea anterior o posterior. Es decir, la ciudad de Atenas se percibe desde el Partenón. Y, por extensión, desde la Grecia clásica. En este sentido, si se nos permite el recurso, Atenas es a la Grecia clásica lo que Tesalónica es a Bizancio. Por tanto, y a pesar de ser la capital de un país con una pátina histórico - ortodoxa sólidamente cincelada, Atenas no

¹⁹⁶ Manafis, K. A., op. cit., p. 168, muestra los dos iconos de Santa Febronia y Santa Teodosia, ambos del siglo XIII, formando un bello conjunto con el icono del Museo de Tesalónica.

¹⁹⁷ <https://mbp.gr/en/room-9-demetrius-ekonomopoulos-collection> (04/04/2022)

¹⁹⁸ <https://mbp.gr/en/room-10-%E2%80%98byzantium-after-byzantium%E2%80%99-byzantine-legacy-years-after-fall-1453-19th-c> (04/04/2022)

transpira la iconografía ortodoxa como lo hace su vecina del norte. Sin embargo, posee - ventajas del ejercicio de la capitalidad - uno de los mejores museos de iconos del mundo: el Museo Bizantino y Cristiano de Atenas. Así como museos de iniciativa privada, tal como el Museo Benaki, que constituyen el complemento adecuado para convertir al conjunto en un referente internacional.

Por ello, vamos a centrarnos en el Museo Bizantino y Cristiano de Atenas. El gran número de magníficos iconos que merecen atención pudiera bloquear nuestro progreso. Por ello, destacaremos aquellos que, por motivo de su antigüedad, de su temática, o de su calidad, nos puedan parecer de mayor interés. Teniendo siempre presente que, si la interpretación de la Palabra permite desarrollos infinitos, otro tanto sucede con la interpretación de la Imagen. Y, si se concentra tal cantidad de imágenes en un espacio físico como este, la discursividad generable es, virtualmente, infinita. Por otro lado, conviene tener en cuenta el marcado talante centralizador del museo. Es decir, los iconos que alberga proceden de multitud de orígenes diversos y no constituyen, ni mucho menos, una muestra del talento artístico local o regional¹⁹⁹. Por tanto, la elección más o menos arbitraria, sobre un contexto tan heterogéneo, no sólo permite prácticamente cualquier tipo de discurso, sino que puede resultar sorprendente y ofrecer oportunidades inesperadas.

Siguiendo el hilo de la exposición del propio museo²⁰⁰, al centrarnos en el capítulo de las colecciones, y en concreto en el epígrafe de la colección de iconos (colección de iconos portátiles y tallas de madera), podemos acceder a la síntesis que el mismo museo propone. La primera pieza que se muestra es el conocido icono de la Resurrección de Lázaro²⁰¹, del siglo XII, originado en el Monte Athos. En el Museo del Hermitage de San Petersburgo se conserva otro de la Transfiguración de Cristo del mismo conjunto (las

¹⁹⁹ Conviene tener presente que en la Grecia continental, al igual que en la Grecia insular, existen infinidad de museos locales - a menudo más homogéneos en cuanto a su contenido - en los que la discursividad es mucho más evidente.

²⁰⁰ La web del museo, <https://www.byzantinemuseum.gr/en/> (04/04/2022), es una buena puerta de entrada a este universo.

²⁰¹ <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=233> (05/04/2022). También puede verse en Acheimastou-Potamianou, M., *Icons of the Byzantine Museum of Athens*, Atenas, 1998, pp. 18-19

Grandes Fiestas de la Ortodoxia²⁰²). Es un icono de pequeñas dimensiones que, probablemente, se alojaba en un iconostasio. Uno de los rasgos que más llama la atención es que el fondo es de color rojo. Eso, en el mundo de los iconos en el que - de ser posible - predomina el oro y más adelante el azul, es una característica singularmente notable. Nos indica cómo el artista y teólogo (hombre de Dios) resolvió la cuestión. Por lo demás, la gama cromática queda muy reducida, siendo el azul el que predomina en las indumentarias.

El siguiente icono que resaltamos es el de la Theotokos Glykophilousa "la Visita"²⁰³, en micromosaico, de finales del siglo XIII, originado en Asia Menor (Iglesia de San Basilio, Triglia en Bitinia, cerca de Estambul). Se trata de un icono de grandes dimensiones. El epíteto enfatiza el papel de María como protectora del pueblo. El predominio de los dorados, tanto en el fondo como en las crisografías, le confiere un aspecto radiante. Por la muesca en el marco inferior queda patente que no sólo era portátil/portable, sino que se llevaba la imagen en procesión durante las grandes celebraciones o calamidades. Fue presentado al Museo Bizantino y Cristiano como una de las "Reliquias de los Refugiados", que llegó a Grecia después de la Catástrofe de Asia Menor (1922).

Otro icono notable es el de la Crucifixión con la Virgen Hodigitria²⁰⁴, de los siglos IX, X, XIII y XVI, proveniente del monasterio de Evangelistria en Arta, Municipio de Peta. La modalidad de los iconos bilaterales con función procesional (de medianas y grandes dimensiones), en los que se presenta la Crucifixión a un lado y la

²⁰² La monografía de referencia en la que se hace una magnífica aproximación al mundo de las sagradas imágenes desde el punto de vista de las Grandes Fiestas de la Ortodoxia es: G. Passarelli, *Iconos, festividades bizantinas*, Madrid, 1999. En la p. 9 se muestra un esquema comparado de las Grandes Fiestas a partir de cuatro fuentes distintas. Ello conlleva implícito que el número y el tipo de festividad han cambiado ligeramente a lo largo y ancho de la historia y de la geografía. Conviene tener presente que este es un tema litúrgico trascendental. De tal manera que una de las filas (registros) del iconostasio se dedica canónicamente a estas festividades. Curiosamente, a pesar de considerar la festividad de la Resurrección de Lázaro entre las Grandes Fiestas a partir de las fuentes del Sinaí y de Novgorod, el autor no le dedica ningún capítulo. Es decir, en su síntesis no la considera como una de ellas. Sin embargo, le dedica a la Transfiguración de Cristo las pp. 229-248. Se denomina al conjunto Dodekaorton (Δωδεκάορθον) cuando el número equivale precisamente a 12 fiestas centrales del ciclo litúrgico.

²⁰³ <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=44> (05/04/2022). También puede verse en Acheimastou-Potamianou, M., op. cit., pp. 34-35

²⁰⁴ <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=32> (05/04/2022). También puede verse en Acheimastou-Potamianou, M., op. cit., pp. 12-17

imagen de la Madre de Dios al otro, se difundió ampliamente en el mundo bizantino paleólogo y posterior. Es el icono más antiguo del museo. La Cruz con el cuerpo de Cristo y los dos ángeles se datan del siglo IX. El fondo con las estrellas y las inscripciones se sitúan en el siglo X, y constituye uno de los rasgos más llamativos de esta pieza. Al siglo XIII se adjudican la Virgen María, Juan, y la cabeza de Cristo. Además, se demostró que Cristo fue pintado con los ojos abiertos (siglo IX), es decir, todavía vivo en la cruz. Así se mostraba en las primeras representaciones de la Crucifixión en el arte bizantino (siglos VI y VII), para enfatizar la naturaleza divina de Cristo y su victoria sobre la muerte. Sin embargo, otros elementos que también datan del siglo IX hacen referencia a la naturaleza humana de Cristo, como la sangre y el agua que brotan de su costado. El reverso del icono corresponde al siglo XVI.

Otra interesante pieza es el gran icono doble de la Panagia con escenas del Dodekaorton en un lado, y la Preparación del Trono (Etimasia) en el otro²⁰⁵, del siglo XIV, proveniente de Messina en Sicilia. Se trata, de nuevo, de un icono procesional en el que las muescas para poder dotarlo de soporte son más que evidentes. El margen inferior, de color rojo, queda así desprovisto de imágenes, de tal manera que las doce fiestas se reparten entre el margen superior del icono y los márgenes laterales. En el lado de la Preparación del Trono se muestra el tipo iconográfico correspondiente (trono vacío con los símbolos de Cristo, preparando la Segunda venida - el Día del Juicio Final), ocupando la práctica totalidad de la superficie disponible (el margen inferior también de color rojo).

Otro de los iconos excepcionales del museo es el reconocido icono bilateral de San Jorge con escenas de su vida en un lado y una pareja de Santas en el otro²⁰⁶, del siglo XIII, proveniente de Kastoriá²⁰⁷. Es un icono de grandes dimensiones en el que la figura

²⁰⁵ <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=232> (05/04/2022). También puede verse en Acheimastou-Potamianou, M., op. cit., pp. 60-63

²⁰⁶ <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=34> (05/04/2022). También puede verse en Acheimastou-Potamianou, M., op. cit., pp. 26-31

²⁰⁷ Como se ha indicado más arriba, al abordar el epígrafe de Grecia, procederemos a considerar brevemente Kastoriá. Pero ya aquí adelantamos que una de las piezas (¿icono?) más singulares en la zona de Kastoriá lo constituye el monumental icono en relieve de San Jorge en la Iglesia de San Jorge (Omorfokklisia), del siglo XII. Puede verse un interesante esquema de esta pieza en la exhaustiva publicación de Castiñeiras, M., "Crossing Cultural

del santo está tallada en relieve sobre madera. Por tanto, es un raro icono, en el que la figura principal tiene volumen físico. No se trata de simple volumen pictórico - que en un icono ya sería atípico - sino de pura escultura. Lo cual nos aleja de Constantinopla y nos acerca al Occidente latino. Las escenas de la vida del santo están pintadas en los bordes superior y laterales, dejando así libre el escaso espacio del margen inferior que, por los testimonios que sobrevivieron, debió estar pintado de rojo. Este icono data del siglo XIII y es una combinación única (el escudo del santo da testimonio de la influencia ejercida por la conquista franca de 1204 en el arte del Mediterráneo oriental) de tallado en madera y pintura, para el arte bizantino.

Un icono, también emblemático del museo, es el icono del Arcángel San Miguel²⁰⁸, del siglo XIV, proveniente de Constantinopla. Se trata, también, de un icono de grandes dimensiones en el que se especifica el rango del personaje: Ο ΑΡΧ(ΩΝ) ΜΙΧΑΗΛ Ο ΜΕΓΑΛ ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ, el Arcángel San Miguel, el Gran Estratega (General). Se lo relaciona con la figura del arcángel San Miguel en los frescos de la Segunda Venida de la Iglesia del Monasterio de Chora en Constantinopla (1315-1320).

Otro icono notable del Museo es el de la Hospitalidad de Abraham²⁰⁹, del siglo XV, proveniente de Zakynthos (taller cretense). Sigue el canon que corresponde al lugar y la época: aparecen los tres ángeles, así como la pareja bíblica, Abraham y Sara, agasajando a los invitados. En su momento, lo tuvimos en cuenta a la hora de realizar la secuencia de aproximación histórica para presentar un icono de la colección sujeto de estudio²¹⁰.

Boundaries: Saint George in the Eastern Mediterranean under the Latinokratia (13th–14th Centuries) and His Mythification in the Crown of Aragon”, *MDPI, Arts, Encounters in Medieval Wall Painting between the West and Byzantium: Appropriation, Exchange, and Mutual Perceptions*, 2020, p. 9 (fig. 7)

²⁰⁸ <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=63> (06/04/2022). También puede verse en Acheimastou-Potamianou, M., op. cit., pp. 36-39

²⁰⁹ <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=43> (06/04/2022). También puede verse en Acheimastou-Potamianou, M., op. cit., pp. 118-121

²¹⁰ Ver fig. 7, en la presente monografía. En el trabajo al que se hace alusión (no publicado) estructuramos la aproximación en cuatro tramos: una introducción (temática trinitaria e iconos balcánicos consolidados, entre los que se encontraba el del Museo Bizantino y Cristiano de Atenas), referencias búlgaras destacadas, la descripción del icono, y las observaciones finales.

Desde nuestro punto de vista, merece asimismo la atención el icono de Santa Marina²¹¹, del siglo XV, proveniente de la Iglesia de San Gerásimo en Argostoli, Cefalonia. Es un icono de escuela constantinopolitana, de grandes dimensiones, que incluiríamos entre los magníficos iconos de personajes femeninos²¹². En la nota del museo se indica que debió ser realizado en Creta por un artista directamente relacionado con los talleres de Constantinopla.

Para no dar saltos excesivos en el tiempo y para no entretenernos más en el repaso de los iconos del Museo, detenemos la secuencia más o menos lineal que veníamos siguiendo, y realizamos una pirueta lírica, en el tiempo y en el espacio, para abordar un singular icono de esta colección. Nos referimos al gran icono copto del Arcángel San Miguel²¹³, del siglo XVII, proveniente de Egipto. Es un icono majestuoso, que no tiene nada que ver con el resto las piezas. Si no fuera, como se acaba de indicar, por su porte imperial, no se entendería qué hace un icono como este en un museo como el de Atenas. Tras la aparente ingenuidad del trabajo se aprecia la sencillez propia de quien sabe transmitir lo fundamental sin entretenerse en la norma o el criterio más formal. La figura es un ejemplo de equilibrio y centralidad en la composición. La gama cromática es la justa y apropiada. La extensión de las alas del arcángel nos transporta directamente al cielo. El monstruo vencido constituye el discreto soporte de la base y el punto de partida hacia la victoria. En definitiva, desde nuestro punto de vista, una rara maravilla. A pesar de estar muy lejos del entorno en el que cabría esperar encontrarlo, constituye un contrapunto privilegiado para dotar de universalidad a la totalidad del resto de piezas que constituyen la colección.

Y, precisamente, para referirnos al resto de las piezas - de hecho, numéricamente, constituyen la parte del león del conjunto -

²¹¹ <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=28> (06/04/2022). También puede verse en Acheimastou-Potamianou, M., op. cit., pp. 84-85

²¹² A pesar de que el tamaño de la Santa Marina es muy superior, se secuencia muy bien con los anteriores.

²¹³ <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=37> (06/04/2022). Precisamente, por los motivos que se apuntan en el texto, no está reproducido en la monografía que veníamos utilizando como contrapunto de la página web del museo. Paradójicamente, tampoco se lo encuentra reproducido en las monografías específicas de arte copto del Cairo, del Museo del Louvre, de la Colección Abou Adal, ...

utilizaremos un doble criterio de segmentación: iconos cretenses e iconos exvotos²¹⁴. Es decir, en el primer caso, iconos claramente diversos de los bizantinos, normalmente más pequeños (más preciosistas), con profusión de fondos dorados, sin marco en relieve ni pintado, con influencias occidentales más o menos intensas, debidas a las corrientes pictóricas que fluían desde Venecia hasta el reducto cretense (supuesta la insularidad de Creta). Y, en el segundo caso, iconos constituidos por diversos campos (a menudo, dos, tres, o cuatro campos; ya que, si son más, imitan a los iconos hagiográficos, distribuyendo las escenas por la periferia de la superficie del icono), en los que la componente devocional de pequeño grupo o doméstica, la veneración a determinados santos patronos locales, o simplemente el ardiente deseo de agradecimiento o la más pura necesidad (exvotos), marcan un estilo inconfundible. Los escenarios naturales, especialmente marinos, así como todo tipo de fenómenos que afectan a la vida de las personas, se mezclan sutilmente con lo que venía siendo el elemento más tradicional de la producción de iconos. Ello resulta en imágenes que pudiera parecer que pierden en universalidad trascendente, pero ganan en intensidad humana (**Fig. 14**)²¹⁵. Una vez más, el elemento latino pudiera haber migrado hacia Oriente.

Para acabar este recorrido fundamental por el Museo Bizantino y Cristiano de Atenas prestamos atención a la relevante aportación que supuso la inclusión de la Colección Loverdos. Resulta inevitable destacar el precioso icono hagiográfico de San Nicolás con escenas de su vida²¹⁶, de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, de la Escuela Veneto - Cretense, pintado por Ioannis Moskos. Supuso un trascendental punto de partida a la hora de estudiar el icono que

²¹⁴ Inevitablemente, al generar un modelo, simplificamos. En este caso, sería pretencioso pensar que las dos claves de interpretación propuestas lo abarcan todo. Se trata, tan sólo, de dos parámetros que nos permiten abordar con cierta comodidad un determinado cosmos posbizantino. Supuesto que existe un buen número de ellos.

²¹⁵ En las XIX Jornadas de Bizancio convocadas por la SEB, además de presentar y describir el icono, así como justificarlo, procedimos a denominarlo. Aparentemente, cuatro campos sin ningún tipo de conexión. Sin embargo, su estudio nos llevó a una interesante interpretación: puesto que la Buena Nueva constituye el friso del icono, y los campos laterales (en sentido vertical), asociados a San Nicolás y San Espiridón, constituyen los pilares o columnas del conjunto, la concepción arquitectónica (puerta/puente) queda apuntada. A la izquierda, San Nicolás (Bari - Occidente), y a la derecha, San Espiridón (Corfú - Oriente). La Buena Nueva como puerta al Adriático, o incluso como puente entre Oriente y Occidente.

²¹⁶ <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.exhibit&id=130> (20/04/2022)

se ha citado en el párrafo anterior. Vale la pena destacar que, de las ocho escenas de la vida del santo, las dos escenas centrales son escenas marineras. Lo cual le otorga al santo un lugar preeminente entre los patronos de las gentes de mar²¹⁷. Pero es el milagro de las Tres Doncellas, ubicado en el centro del campo superior del icono, el que determinó positivamente la conexión con la pieza de la colección de Barcelona (**Fig. 15**).

Como se ha indicado al abordar las colecciones de Atenas, en esa ciudad existen diversas instituciones de iniciativa privada que arrojan perfectamente al Museo Bizantino y Cristiano. Probablemente la más conocida sea el Museo Benaki. En él se puede encontrar casi de todo aquello que pueda relacionarse con Grecia. Por tanto, no es un museo bizantino ni un museo dedicado a las sagradas imágenes. Sin embargo, dada la potencia de sus colecciones, posee piezas que merecen ser ahora consideradas. Entre ellas, un par de iconos atribuidos a Domenikos Theotokopoulos, El Greco: el icono de San Lucas pintando a la Virgen, y el icono de la Adoración de los Magos²¹⁸. En el primero, a pesar de las modestas dimensiones y de las importantes faltas generales, el icono de la Madre de Dios Hodigitria que surge del finísimo pincel que sostiene la mano bendicente de San Lucas, es una prueba definitiva de los orígenes del pintor de Candia.

Otro de los iconos ampliamente conocidos del Museo Benaki es el de Santa Ana con la Virgen, de mediados del siglo XV, atribuido al taller de Angelos Akotantos²¹⁹. En la página web del museo puede también verse: un retrato fúnebre de figura masculina procedente

²¹⁷ Ver Sevchenko, N. P., *The life of saint Nicholas in byzantine art*, Torino, 1983, pp. 95-96. El epígrafe de las "Sea Stories" desarrolla de manera sistemática y organizada este tema. Y, en la p. 96 se detalla de manera específica el milagro representado a la derecha del icono de la Colección Loverdos. Las similitudes con la escena homóloga del icono en la colección de Barcelona son contundentes. Lo suficiente como para plantear un determinado hilo conductor entre ambos.

²¹⁸ Se pueden observar en: VV. AA., *Holy Image, Holy Space. Icons and frescoes from Greece*, Atenas, 1988, pp. 160-161 y 229-231.

²¹⁹ Puede verse una imagen en gran definición de este icono en el portal específico de Google: <https://artsandculture.google.com/asset/st-anne-with-the-virgin-chanter-angelos-akotandos/3wEbtg9sU4VEnA> (20/04/2022).

Y, también puede encontrarse una buena imagen (con reseña) en la propia página del museo: https://www.benaki.org/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=107607&Itemid=&lang=el (20/04/2022).

Siendo la monografía de referencia: Vassilaki, M. (ed.), *The Hand of Angelos: An Icon Painter in Venetian Crete*, Atenas, 2010

de Antinópolis, Egipto, pintado con la técnica del repujado sobre tela de lino, del segundo cuarto del siglo III; un retrato fúnebre de figura femenina procedente de Antinópolis, Egipto, pintado al temple sobre tela de lino y con añadidos de yeso y pan de oro, del siglo III; el icono copto de dos caras con el Apóstol Pablo y un santo no identificado, del siglo VII; el icono de la Panagia Glykophilousa, de mediados del s. XIV, probablemente de Constantinopla; y el icono de la Panagia Myrtdiotissa, con escenas de milagros, del siglo XIX (**Fig. 16**). Por indicar algunas piezas que, entre otros motivos, tienen interés por mostrar el trazado histórico del inmenso conjunto de los iconos ortodoxos, o bien por aportar pistas que permitan poner en contexto iconos de la colección barcelonesa.

Tal y como indicábamos al iniciar el epígrafe de Grecia, una vez estudiadas las ciudades de Tesalónica y Atenas, procedemos con ciertos conjuntos continentales, a los que nos dedicaremos con menor intensidad, intentando así ponderar equitativamente su importancia relativa en el contexto de la historia de las sagradas imágenes en los Balcanes. Ello no es óbice para que destaquemos, una vez más, y sin la menor duda, su enorme singularidad en dicha historia. Empezaremos por **Meteora**.

La monumentalidad geológica y paisajística de lo que se ha venido en denominar como formación rocosa de Meteora, montañas de Meteora, o complejo monástico de Meteora, así como su vinculación histórica (cultural y religiosa) con el Monte Athos, convierten al conjunto de rocas y monasterios en un fenómeno único planetario. Lo que la montaña de Montserrat y su Monasterio son para Cataluña, se parece a lo que las montañas de Meteora y sus Monasterios son para la parte central de la Grecia continental. En ambos casos se trata de desarrollos monásticos en entornos geológicos altamente singulares en los que predomina el aislamiento y la verticalidad. El caso de Meteora es algo así como si sobre los pináculos calcáreos conglomerados de Montserrat se ubicaran los diversos monasterios. Con el añadido de que las rocas sedimentarias de Meteora (areniscas y conglomerados) guardan un innegable parecido con las de Montserrat. De hecho, siguiendo un criterio cronológico y de magnitudes diversas (número de monasterios, número de monjes, ...), Meteora supone el mayor complejo edificado y de mayor verticalidad de cuantos existen entre los monasterios ortodoxos orientales, por detrás del Monte Athos.

Siendo el paisaje geológico del Monte Athos muy distinto, pero produciendo un fenómeno con un cierto parecido.

Hoy en día, sobreviven seis - llegaron a existir veinticuatro - monasterios sobre los redondeados pilares rocosos naturales que dominan ese paisaje²²⁰. La zona estuvo habitada desde muy antiguo, pero puede decirse que el impulso para entrar en la larga etapa que acaba en la actualidad se dio a partir de los siglos XIII y XIV. En 1344, San Atanasio de Meteora, viniendo del Monte Athos, se trajo consigo a un grupo de seguidores. Entre los años 1356 y 1372 fundó el Gran Monasterio de Meteora, también llamado Gran Meteoro, o de la Metamorfosis/Transfiguración. En dicho monasterio todavía se veneran las reliquias del Santo fundador. Ante la amenaza turca se concentraron en la zona gran cantidad de eremitas buscando alejamiento y protección. Así, se acabaron construyendo más de una veintena de monasterios. En el año 1517 Teófanos de Creta (Teófanos Strelitzas, el famoso pintor que ya ha sido citado al ser contrastado con Teófanos el Griego, así como por la autoría de los frescos en el Monasterio de Stavronikita, en el Monte Athos) construyó el gran Monasterio de Varlaam.

El tema más significativo, desde la perspectiva que nos ocupa, es que todos ellos tienen iglesias decoradas con preciosos frescos e iconos²²¹. El efecto resulta sorprendente. Después de caminar por angostos senderos, subir centenares de escalones precarios y atravesar puentecillos que tiantan al vacío, se llega a la cúspide del peñasco correspondiente, se accede al *katholikón*, y se entra en el Paraíso²²². No sólo por el efecto producido por el conjunto de los frescos ortodoxos ocupando la totalidad de la superficie disponible, sino por la calidad de muchas de esas representaciones. Baste con

²²⁰ Agoritsas, D. K., *Meteora. Proskynitarion del Sagrado Monasterio de Varlaam*, Kalambaka, 2013, p. 20. Pudimos visitar tres de ellos, el Monasterio de Roussanou, el Monasterio de Varlaam, y el Monasterio del Gran Meteoro en nuestro periplo de noviembre de 2016. El de Roussanou es femenino, al igual que el Monasterio de San Esteban. Los otros dos son: el Monasterio de la Santísima Trinidad, y el Monasterio de San Nicolás Anapausas.

²²¹ En dos de los que pudimos visitar, el Monasterio de Varlaam y el Monasterio del Gran Meteoro, incluso existen museos - hay que pagar una entrada específica suplementaria - en los que se conservan iconos, manuscritos, y objetos litúrgicos diversos. Sin duda, una actuación necesaria para preservar esos tesoros a la vez que poder mostrarlos al público interesado.

²²² Al estar el templo totalmente cerrado por gruesos muros que se prolongan en las abruptas paredes de los pilares geológicos, la sensación en el interior del recinto no tiene nada que ver con la realidad exterior. Si hubiera ventanas a las que asomarse, la sensación de vértigo y precariedad sería imponente.

decir que en el Monasterio de San Nicolás los frescos del templo fueron realizados por el mencionado Teófanos de Creta en el año 1527. Constituyen una de las joyas de la corona de la pintura posbizantina en Grecia.

En el Monasterio de Varlaam pueden verse frescos notables²²³ que se atribuyen al pintor Frango Catellano²²⁴, pintor de Tebas, del siglo XVI. Entre ellos destacamos: los retratos de los fundadores del monasterio, Teófanos (de Creta) y Nectario, que sostienen en sus manos sendas reproducciones²²⁵ del monasterio; el de la Virgen Platytera entronada entre los dos arcángeles, con un brillante manto dorado; el imponente fresco de la Dormición de la Virgen; el fresco del Juicio Final, característico de este monasterio; y el extraordinario y ampliamente divulgado fresco de San Sísos el Grande en la tumba de Alejandro Magno²²⁶. Se considera este último motivo como un *memento mori* que suele usarse para identificar un tema tipo en el arte y en la literatura que trata de la fugacidad de la vida. En este sentido, el contraste entre los despojos de Alejandro (el Grande) y la imagen de Sísos (vestido de forma sencilla en su atuendo monacal, anciano, pero vivo) (por oposición, también el Grande) en actitud orante, respetuosa, y pensativa, resulta de una elocuencia especialmente potente²²⁷. En el Monasterio de Varlaam también encontramos la Capilla de los Tres Jerarcas cuya decoración, realizada por el sacerdote Juan “del

²²³ La inscripción fundacional los sitúa hacia el año 1548, Agoritsas, D. K., op. cit., pp. 47-48

²²⁴ Hasta el momento, la capilla de San Nicolás en el Monasterio de la Gran Lavra en el Monte Athos fue la única obra firmada por él, en 1560: Semoglou, A., *Les peintures murales de la chapelle athonite Saint-Nicolas de Lavras. Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Villeneuve d'Ascq, 1999 ; y Agoritsas, D. K., op. cit., p. 50

²²⁵ Los promotores, donantes, o mecenas de las iglesias y monasterios suelen ser representados de forma realista - a menudo se trata de verdaderos retratos - y recordados sosteniendo el objeto de su generosidad con las manos, en ademán de ofrecimiento. En este caso, además, hay que indicar la singularidad de que San Nectario estaba vivo cuando los retratos fueron pintados.

²²⁶ Se desconoce si en esta escena se describe realmente un evento histórico puesto que no nos ha llegado de forma documental y tan solo lo conocemos a través de la iconografía.

²²⁷ En Agoritsas, D. K., op. cit., pp. 64-65, pueden verse la escena completa, así como un detalle del rostro del santo, además de la traducción de la larga inscripción. Una vez más, un icono icónico.

país de Stagoi²²⁸”, se realizó entre los años 1636 y 1637. En ella llama poderosamente la atención el monumental fresco de La Dormición de San Efraín de Siria²²⁹. En la sacristía (museo) del monasterio se custodia la colección de iconos, algunos manuscritos y objetos litúrgicos. Por lo que se refiere a los iconos, la colección abarca piezas que van desde el siglo XIV hasta el siglo XVIII. Destacamos La Dormición de la Virgen, del siglo XVI, atribuida a Teófanos (de Creta), cuando pintaba el *katholikón* del Monasterio de San Nicolás; el icono de San Demetrio “El Gran Duque Apocauco”, que aparece con su discípulo San Néstor, del siglo XVI; y el gran tríptico ruso de la Virgen “Por Ti se alegra la Creación”, de finales del siglo XVI - inicios del siglo XVII.

Al proceder al Monasterio del Gran Meteoro conviene recordar su fundación en el siglo XIV, por San Atanasio de Meteora²³⁰. La decoración parietal del templo principal se corresponde con tres etapas distintas que reflejan la evolución de la pintura tardobizantina y posbizantina desde finales del siglo XIV (posterior a 1388)²³¹ hasta mediados del siglo XVI (año 1552). Al igual que en el caso del Monasterio de Varlaam, la sacristía se constituye en museo del monasterio. Allí podemos encontrar, entre otras, piezas tales como el icono relicario del siglo XIV de la Madre de Dios con catorce bustos de santos, donación de la hermana de San Ioasaf²³² (segundo fundador del monasterio), María Angelina Dúquena Paleologuina, quien aparece como donante a los pies de la

²²⁸ Nombre medieval (siglo X) por el que se conocía a Kalabaka/Kalambaka/Kalampaka. De hecho, una fortaleza y obispado bizantino, cuyo nombre todavía se usa por la Iglesia Ortodoxa Griega.

²²⁹ Agoritsas, D. K., op. cit., pp. 76-77

²³⁰ Atanasio, cuyo nombre civil era Andrónico, nació alrededor de 1303, en Neopatria, en la zona central de Grecia, no tan lejos de Kalambaka. Cuando la zona quedó ocupada por los catalanes (alrededor de los años 1318/1319) se vio obligado a huir, iniciando un largo periplo - que también lo fue de formación - por Tesalónica, Monte Athos, Constantinopla, Creta, de nuevo el Monte Athos, de nuevo Tesalónica, y Veria; recalando finalmente en Meteora: Agoritsas, D. K., op. cit., pp. 111-113

²³¹ Es el caso de la representación de la Segunda Venida en la parte exterior de la pared norte del antiguo templo principal.

²³² Hijo del emperador Simeón Uroš Paleólogo y por ello, príncipe grecoserbio de Tesalia. De nombre Juan Uroš Paleólogo. Nacido alrededor del año 1349/1350, se hizo monje renunciando a sus poderes mundanos y adoptando su nuevo nombre: Ioasaf.

Virgen²³³. En la misma colección se custodia otro icono del siglo XIV, el de la Incredulidad de Santo Tomás, también regalo de María Angelina, en el que entre los apóstoles aparece la figura de esta misma mujer en su atuendo real compartiendo la escena con ellos. También parece oportuno citar el díptico de época de los Paleólogos, del siglo XIV, con la Virgen Dolorosa y Cristo como Extrema Humillación. A pesar de haber sido severamente castigado por las circunstancias, conserva toda la fuerza emocional que un tema como este requiere²³⁴.

Siguiendo el guion propuesto para Grecia, damos un salto en el espacio y nos plantamos en el Monasterio de **Osios Loukás**. Este monasterio pasa por ser uno de los más extraordinarios monasterios bizantinos de toda Grecia. Es especialmente conocido por sus preciosos mosaicos del siglo XI. Fue construido a mediados de ese siglo, asentándose sobre los cimientos de una estructura previa de mediados del siglo X. Está dedicado a su fundador, el (venerable) beato Lucas (Osios loukás), un ermitaño de la época, fallecido en el año 953, cuyos restos se conservan en el recinto. La opulencia de su decoración se vincula a las vicisitudes imperiales ligadas a las profecías del beato, así como al interés de la corona imperial de mantener la unidad después del período de la controversia iconoclasta. Se ha sugerido que con su fundación se pretendía promocionar el renacimiento de la Ortodoxia en el proceso de helenización de los paganos instalados en Grecia²³⁵. Algo así como un bastión de la ortodoxia que se pudiera erigir como referente de la misma en esa región²³⁶. La mayoría de los bienes muebles fueron saqueados en las diversas ocasiones en las que el

²³³ Este icono guarda una estrecha relación, salvando relevantes diferencias, con el icono de Cuenca (nota 35). En el icono conquense también aparece María Angelina caracterizada en la lámina de metal por encima de ella como María Basilisa Angelina Doukaina Palaiologina.

²³⁴ Pueden verse en: Agoritsas, D. K., op. cit., p. 120. También se reproducen en VV. AA., *Las Meteoras. Las rocas sagradas y su historia*, Kalambaka, 1990, p. 87. En esta última publicación se muestran diversos iconos de la colección de Meteora, entre ellos el Arcángel San Miguel, del siglo XIV, en las páginas 80, 81 y 85.

²³⁵ Liapis, H., *The Monastery of Hosios Loukas in Boeotia*, Atenas, 2005, p. 8

²³⁶ No es irrelevante que Osios Loukás diste tan sólo algunas decenas de kilómetros de Delfos. En este sentido, el énfasis en la veracidad de la capacidad predictiva del beato, apuntada por sus biógrafos, queda sugerida de una forma muy natural.

monasterio cambió de manos²³⁷. Por ello, nos centraremos en frescos y mosaicos.

Si empezamos por la Iglesia de la Panagia que data de la segunda mitad del siglo X, tan sólo sobrevive un importante fragmento de fresco que, de acuerdo con su inscripción, representa a Jesús de Navi (Joshua de Navi)²³⁸. Constituye parte de una escena que muestra a este personaje con el Arcángel San Miguel, el capitán del ejército del Señor. Los generales bizantinos consideraban a Jesús de Navi como un referente de bravura y fortaleza. El porte militar del sujeto, así como la disposición de su brazo derecho - entre la bendición y la indicación hacia el soñado y prometido destino - dejan bien evidente este aspecto. En el interior del recinto (en el lugar que corresponde al diaconicón) sobreviven también unos frescos, de finales del siglo XII, que representan a cinco santos: San Caralampio, San León de Catania, San Sofronio (de Jerusalén), San Ignacio de Antioquía (Teóforo), y San Policarpo (de Esmirna). Inmersos en sus amplias y ligeras vestimentas se erigen en testimonio ascético de la pintura de la época.

Al pasar al *katholikón* se tiene la sensación, salvando las evidentes diferencias en magnitud, de entrar en una especie de Santa Sofía (Constantinopla) en pequeño. La suntuosidad de sus mosaicos junto al tratamiento arquitectónico de paredes y suelos con piedras al uso del *opus sectile*, proporciona ese especial y vistoso efecto de magnificencia. El templo consiste de un espacio central amplio con una galería superior - lo cual lo singulariza y contribuye a dotarlo de ese estilo magnificente - y una cripta inferior (da la impresión de ser subterránea, aunque en realidad no lo sea) en la que se encuentra la tumba del beato. El conjunto sorprende al visitante, dado el aislado y remoto lugar en el que se encuentra. Al referirnos a los mosaicos conviene tener bien presente que tienen alrededor de mil años, ya que fueron realizados en las primeras décadas del siglo XI. Y, que gran parte de ellos han podido conservarse francamente bien a pesar de las vicisitudes históricas. El programa iconográfico de Osios Loukás sigue la fórmula de la iconografía para templos

²³⁷ Entre los saqueos, el primero se dio en el año 1204 (cuarta cruzada, Bonifacio de Montferrato); el segundo fue perpetrado por el príncipe de Acaya, Godofredo II de Villehardouin quien se llevó a Roma todo lo que pudo; el tercero corrió a cargo de los catalanes después de su victoria en Copais (15 de marzo del año 1311) y la conquista de Lebadea. Siguieron más ...

²³⁸ Una buena reproducción puede verse en: Liapis, H., op. cit., p. 25

establecida en Constantinopla después del período de la controversia iconoclasta. Los mosaicos del nártex se consideran los más completos y mejor conservados del Monasterio. La figura del Cristo Pantocrátor es imponente²³⁹. Destacamos: la Crucifixión y la Resurrección; así como el Lavatorio y la Incredulidad de Tomás. Al proceder a la Nave Central accedemos al resto de los mosaicos. Llamam poderosamente la atención las cuatro pechinas: una Natividad²⁴⁰, una Presentación en el Templo, un Bautismo, y la ausencia del cuarto elemento que debió ser una Anunciación. Así como la bóveda/pechina absidial y la cúpula absidial correspondiente en la zona del Santuario. En la primera se muestra una majestuosa Virgen entronizada con el Niño. Y en la segunda, la escena de Pentecostés presidida por una representación de la Parusía (Preparación del Trono). Son especialmente dignas de mención las dos imágenes de la Madre de Dios de la nave del katholikón: siendo ambas Panagias (Toda Santa, Santísima), Hodigitrias (Virgen Guía, La que Guía, La que Muestra el Camino)²⁴¹, una Aristerokratousa (sostiene al Niño con la mano izquierda) y otra Dexiokratousa (sostiene al Niño con la mano derecha)²⁴². Y, para acabar con Osios Loukás dejar constancia de los frescos de las capillas noreste, noroeste y sudoeste. En otro entorno merecerían toda la atención, pero en el contexto de tal decoración musiva quedan relegados a un segundo plano. Otro tanto sucede con la Cripta. Pudiera haber sido erigida por los compañeros del beato pocos años después (dos años: hacia el año 955) del fallecimiento de este. La decoración parietal tiene un marcado carácter funerario y merece todo el interés.

²³⁹ Se puede disfrutar de una imagen preciosa de este maravilloso icono en Liapis, H., op. cit., p. 35. Probablemente por este motivo se reproduce también en la cubierta. Casi se puede apreciar cada tesela individualmente. Sencillamente, abrumador.

²⁴⁰ La escena de la Natividad incorpora, como es habitual, diversas escenas secundarias entre las que se encuentra la del Primer Baño. Al preparar estas líneas tuvimos ocasión de asistir (online) al encuentro internacional *The Virgin's Milk in Global Perspective: On the Fluidity of Images and the Politics of Divine Presence*, celebrado el 11 de mayo de 2022 en el Amherst College (Massachusetts, USA). En dicho encuentro algunas autoras apuntaban a la lactancia subrogada (ama de crianza) en base al estudio comparado, precisamente, de este tipo iconográfico.

²⁴¹ Como dato de interés local (por alusión) puede ser interesante indicar que en Barcelona existe la Capilla de Marcús, o de la Virgen de la Guía (siglo XII), debida a Bernat Marcús, de ascendencia griega.

²⁴² Se puede encontrar ambas imágenes perfectamente contrastadas en Liapis, H., op. cit., pp. 60-61

Para acabar con la aproximación a la Grecia continental, nos desplazamos a **Kastoriá**. Una tranquila ciudad situada en la orilla occidental del lago Orestiada, al oeste de la región Macedonia de Grecia. Esta ciudad se caracteriza por la notable presencia de un buen número²⁴³ de antiguas iglesias ortodoxas en las que se albergan multitud de frescos, en diversos estados de conservación. También dispone de un importante museo: el Museo Bizantino de Kastoriá.

Iniciamos nuestra aproximación a Kastoriá visitando una especial Iglesia a una quincena de kilómetros de esa población. Se trata de la Iglesia de San Jorge en Omorfoklissia (siglo XII). En su momento fue el *katholikón* de un monasterio. Hoy en día, se pueden observar frescos de las sucesivas etapas de embellecimiento de la iglesia. Así como un precioso iconostasio tallado con sus correspondientes iconos. Pero, lo más interesante, debido a su extraordinaria singularidad, es el enorme altorelieve de madera de San Jorge, del siglo XIII, que se encuentra parcialmente apartado de la vista tras unos cortinajes, en donde la pared de la nave se encuentra con el extremo derecho del citado iconostasio²⁴⁴. Aunque por sus peculiares características se aleja de los iconos más tradicionales (prácticamente es una escultura), no impide que nos vengan a la memoria piezas extraordinarias, también en relieve, que han sido consideradas en la presente monografía, como es el caso del icono de San Jorge, proveniente de Kastoriá, en el Museo Bizantino y Cristiano de Atenas²⁴⁵. U otras que veremos más adelante en el epígrafe de Bulgaria. Tal es el caso del pequeño icono de los santos Jorge y Demetrio a caballo (siglos XIII-XIV), encajado en uno de mayores dimensiones, que se conserva en el Museo Nacional de Historia y Arqueología de la Iglesia, en Sofía²⁴⁶.

²⁴³ En https://en.wikipedia.org/wiki/Churches_of_Kastoria (24/05/2022) se indica que Kastoriá originariamente tenía 72 templos bizantinos y medievales, de los cuales han sobrevivido 54. Siendo siete de ellos del período bizantino.

²⁴⁴ Ver nota a pie de página número 200, anticipando este asunto. En Castiñeiras, M., Op. cit., 2020, p. 9 (fig. 7) se apunta a la posible influencia cruzada en la elaboración de esta pieza.

²⁴⁵ A destacar, pues, tanto la zona de origen común de ambas piezas, como la característica de haber sido elaboradas en relieve.

²⁴⁶ Dada su importancia, ha sido bastante reproducido. Proponemos verlo en una monografía clásica sobre iconos de Bulgaria, Paskaleva, K., op. cit., 1987, fig. 19, pp. 103-104; y en dos monografías específicas sobre los iconos del Museo Nacional de Historia y Arqueología de la Iglesia, en Sofía; una clásica, Пандурски, В., *Паметници на изкуството в Църковния музей*

En la misma población de Kastoriá se conserva el precioso templo de la Panagia Koumbelidiki. Como es habitual, sus pequeñas dimensiones no deben hacernos creer que en su interior no podamos ser transportados al cosmos. En este caso, nos encontramos en el mismísimo centro del paisaje urbano de la ciudad. La primera característica que llama la atención es que su cúpula se erige como una formación cilíndrica que recuerda más a una torre que a una cúpula convencional. Algo así como una enorme chimenea que se destaca claramente del resto de la edificación. Técnicamente, un alto tambor cilíndrico. Por este motivo se le dio al templo el sobrenombre de Koumbelidiki que proviene de la palabra turca koumbes, que significa cúpula. Su construcción se estima desde mediados del siglo IX hasta principios del siglo XI. En el interior se conservan frescos del siglo XIII y se añadieron dos capas más en los siglos XV y XVII. Los frescos más antiguos del interior del recinto datan del período 1260-1280, y en base a su estilo voluminoso son de la época del renacimiento paleólogo. Los frescos muestran las habituales escenas de la vida de la Virgen y de los santos. Sin embargo, la joya de la corona de este templo la constituye el gran fresco que representa a la Trinidad (años 1260 - 1280), en el arco del nártex interior. Una rarísima representación de este motivo iconográfico en la que los patrones orientales de representación del Misterio acusan claras influencias de tipo occidental²⁴⁷. Alojados en una mandorla oval de notables dimensiones (ocupa la totalidad de la bóveda del nártex), aparecen los tres personajes. Dios Padre, como el Anciano de los Días²⁴⁸, sostiene en su regazo un Cristo Pantocrátor sobre cuyos hombros deposita sus manos. Este, a su vez, sostiene/acoge un círculo/esfera en cuyo interior se muestra la Paloma que simboliza al Espíritu Santo. Dicha Paloma, realizada en un estilo realista

- София, Sofia, 1977, figs. 1 y 2, y p. 387; y una más moderna, VV. AA., *Feuer und Geist. 1000 Jahre bulgarische Ikonen*, 2007, fig. 1 y B-1

²⁴⁷ Pueden encontrarse con facilidad múltiples reproducciones de esta imagen. En https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B3%CE%AF%CE%B1%CE%9A%CE%BF%CF%85%CE%BC%CF%80%CE%B5%CE%BB%CE%AF%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%B7#/media/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Holy_Trinity_Fresco_from_Saint_Mary_Koumbelidiki_Church_Detail_2.JPG (25/05/2022) se puede disfrutar de la extraordinaria singularidad del tema en buena resolución. En nuestra visita a esta iglesia, la impresión fue, ciertamente, de monumentalidad mayestática. Justo lo pretendido.

²⁴⁸ Daniel 7: 9-10, 13-22

naturalístico, se muestra de perfil y no en descenso frontal con las alas abiertas como es habitual. Los pies del Padre, izquierdo adelantado mostrando la planta anterior y los dedos como en ademán de caminar, derecho retrasado en posición lateral y girado hacia la derecha, definitivamente evocan escenas de cúpulas latinas. También es digna de mención la figura de San Nicolás en el nártex interior (años 1495 - 1496). Mientras que una escena característica y rarísima en los frescos exteriores es la danza de Salomé (año 1496). Por debajo de ella, está la Deisis (Déesis), en una capa más antigua, de finales del siglo XIV.

1.16 Creta

Creta es la mayor isla de Grecia y está situada en el extremo sur del mar Egeo. Su ubicación a unos cientos de kilómetros al norte de la costa de Egipto - la distancia de Creta a Alejandría no llega a los 650 km - permite entender la temprana influencia del longevo antiguo reino en el devenir de la isla. Contemplando el esplendor insular paralelo de una de las más antiguas civilizaciones europeas, la civilización minoica (2700 – 1420 a.C.), cuyo declive parece estar relacionado con la devastadora erupción minoica (volcán de Thera, en la isla de Santorini). Dicha erupción no solo devastó el asentamiento minoico de Acrotiri en la propia isla de Santorini, sino que de una manera u otra (cenizas, terremotos, tsunamis, ...) provocó el ocaso de la magna civilización²⁴⁹.

A los efectos del presente trabajo, y tras la sucinta presentación geográfico – histórica de la isla, pasamos directamente a los capítulos de la historia que más nos afectan. Tras la división del imperio romano, la isla pasó a manos del Imperio bizantino. Eso potenció la importancia de la isla, permitiendo que le sirviera al imperio de punta de lanza en el control del mar Egeo, y por extensión del Mediterráneo oriental. Permaneció en manos de Bizancio hasta la llegada de los musulmanes quienes se apoderaron de la isla en el año 826. El dominio musulmán duró hasta el año 961, en que el emperador Nicéforo Focas reconquistó la isla para el imperio. Se inició así una época de paz y estabilidad y prosperidad económica y cultural que acabó con la debacle del año 1204. La caída de Constantinopla²⁵⁰ bajo el empuje de la cuarta cruzada dio lugar al Imperio latino. La isla fue entonces vendida a Venecia, que la convirtió en bastión desde el que señorear el Mediterráneo, hasta mediados del siglo XVII (cuando cayó en poder de los otomanos): alrededor de cuatrocientos cincuenta años que comprenden los últimos doscientos cincuenta del Imperio bizantino, así como una prolongación de doscientos años más. No es, pues, difícil imaginar que desde el punto de vista de la creación de iconos

²⁴⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Minoan_eruption (27/09/2022)

²⁵⁰ Una vez más, la referencia es Runciman, S., op. cit., p. 709-710. Tres días de saqueo, por decreto (!). Literalmente: “El saqueo de Constantinopla no tiene parangón en la historia”.

Creta llegara a suponer un relevo natural de Bizancio (Constantinopla). Es decir, a una historia netamente bizantina hay que superponerle una componente de recepción cultural y migratoria en el momento de la caída definitiva de la gran metrópoli. Y, en ese preciso contexto de presión por parte del islam, la simbiosis véneto – cretense (occidente – oriente; latino – griego; ...) dará lugar, probablemente, a la más afamada escuela de iconografía posbizantina. De la que, por si fuera poco, surgirá uno de los genios de la pintura universal: Doménikos Theotokópoulos, el Greco.

De origen cretense (nacido en Candia a mediados del siglo XVI), este hombre formado básicamente al amparo del cristianismo oriental, y maestro pintor de iconos, se erigirá en innovador revolucionario en la pintura religiosa cristiana sincretizando de una manera original los dos mundos a los que más arriba hacíamos alusión²⁵¹.

A pesar de que ello pueda suponer una nota cronológicamente discordante (empezar la casa por el tejado, en lo que se refiere a los iconos de Creta), ya que le hemos citado, repasaremos su obra como maestro pintor de iconos. Es, obviamente, mucho menos conocida que su amplísima faceta toledana, pero su importancia en el contexto de los iconos cretenses es incuestionable y de alcance universal.

Son pocos los iconos pintados por el Greco que se conservan. Por ello vale la pena considerar los más reconocidos²⁵². En este sentido, en primer lugar, prestamos atención al San Lucas pintando a la Virgen con el Niño (Museo Benaki, Atenas). Se trata de un icono fundamental. El tema valida toda la iconografía mariana desde sus orígenes²⁵³. A pesar de que el estado de conservación de la obra no

²⁵¹ Precisamente, buscando el elemento de contraste, mostramos la imagen del Martirio de San Sebastián en la Catedral de Palencia (1577-1578, 191x152 cm, firmado sobre la roca), [https://es.wikipedia.org/wiki/San_Sebasti%C3%A1n_\(El_Greco,_Palencia\)](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Sebasti%C3%A1n_(El_Greco,_Palencia)) (28/09/2022), en la presentación que realizamos en Venecia: Gallés, M., *The Nakedness of Byzantium. The forty martyrs of Sebaste*, 24th International Congress of Byzantine Studies, Venice, August 2022, para apuntar a las diversas maneras de abordar la desnudez de los santos en ambos contextos.

²⁵² La obra de referencia es la ya citada en la nota 139: Marias, F., op. cit., pp. 125-132. Ahí pueden encontrarse buenas descripciones fotográficas de las obras indicadas.

²⁵³ Este es uno de los iconos que consideramos en la presentación: Gallés, M., *Icons on icons: meta-icons*, International Scientific Congress, 75 Year Jubilee of the Institute of Art History and

es el deseable, queda claro que San Lucas está ultimando los detalles de un icono de la Hodigitria, que sí está perfectamente conservado (el icono dentro del icono). Otro de las creaciones del artista es La Dormición de la Virgen (Iglesia de la Koimesis, Hermúpolis, Syros). Testimonio de la devoción mariana del autor, y una de las Grandes Fiestas de la Iglesia Ortodoxa (la Dormición de la Theotokos), el icono muestra el momento de la dormición - ya que no muerte - de la Madre de Cristo, siguiendo el canon oriental para este tipo de representaciones. Si en los dos anteriores el estilo ortodoxo es claramente reconocible, en el tercero que pasamos a considerar, la Adoración de los Reyes (Museo Benaki, Atenas), la influencia veneciana queda patente, tanto en lo que concierne a la elección del tema como en su ejecución. Y, pasamos al cuarto y último icono, aquí considerados, del artista candiota. Y no se trata de un simple icono. Nos referimos al Tríptico de Modena (Galleria Estense, Módena). Las tres piezas del tríptico están pintadas por ambos lados con lo cual aparecen seis escenas: todo un lujo de creaciones del pintor de Grecia²⁵⁴. La obra ha sido ampliamente estudiada, y como la mayoría de las obras de arte universales, seguirá iluminando la Palabra para generaciones de creyentes, académicos, y aficionados a los iconos ortodoxos.

Recuperamos el hilo de los iconos de la Escuela de Creta habiendo utilizado la obra del pintor griego como tarjeta de presentación. De manera general, y para poder percibir diferencias a primera vista, indicaremos que los iconos de esta escuela se caracterizan por varios rasgos que les son específicos: ausencia de marco tallado en relieve (del tipo de los que confieren a la periferia de la pieza mayor robustez y grosor); ausencia de marco coloreado específico (normalmente rojo en iconos griegos); tablas de madera - por lo

Archaeology, Dojran, October 2022. Al considerar iconos en iconos (iconos sobre iconos, iconos dentro de iconos, ...) el tipo iconográfico de San Lucas pintando el icono de la Madre de Dios constituye uno de los apartados fundamentales de la historia de este tipo de obras. Y, el icono de El Greco supone, sin duda, un hito destacable.

²⁵⁴ Nos parece digno de ser destacado que el motivo iconográfico de la parte posterior del panel central es "el salvaje Monte Sinaí, camino de Dios", tal como se indica por su inscripción. En esta representación se proponen asimismo tres escenas: la entrega de las Leyes a Moisés, el entierro de santa Catalina, y el encuentro de un grupo de peregrinos y monjes. Para una descripción más extensa: Marias, F., op. cit., p. 132. Precisamente, es esta imagen la que utiliza Castiñeiras, M. A., "Icono de la Transfiguración", en VV. AA., *El Greco; los pasos de un genio*, Zaragoza, 2022, p. 207, para establecer la interesante relación - proceso de asimilación visual - entre el Monte Tabor propio de las imágenes de la Transfiguración, con el Monte Sinaí en el que se produjo la epifanía de Moisés.

general – más finas (menos gruesas) que las propias de la mayoría de los iconos; ausencia de costillas posteriores (las que se ponen para controlar el excesivo abombamiento); y, sobre todo, una excepcional profusión de fondos dorados. Se proclama, una vez más, la Increada Luz del Tabor²⁵⁵.

Estos iconos, herederos privilegiados de Bizancio, pasan a ser reconocidos y apreciados, no sólo por la gran potencia marítima (Venecia) que los acuna en Creta, sino en todo el mundo ortodoxo, así como entre los fieles preeminentes de la Iglesia latina. En este sentido, la naturaleza y el empeño comercial de los venecianos resultará definitivo para difundir su reconocimiento y aprecio por todo el Mediterráneo. De tal manera, que podrán encontrarse iconos de la madre de Dios - como el del nuevo tipo de la conocida como Madre della Consolazione²⁵⁶ (**Fig. 17**) - en todas sus variantes, por todo el mundo cristiano. De esta forma, la producción de cada uno de ellos y la diversidad de tipos iconográficos, en su versión más veneciana, llegará a ser una auténtica producción en serie, con categorías de acabado, y por encargo²⁵⁷ (**Fig. 18**).

En cuanto a los iconos más típicamente cretenses, indicar que entramos en un nuevo capítulo de la historia de los iconos en el que de manera sistemática se va pudiendo determinar la autoría de muchas de las grandes obras²⁵⁸. Es, por ello, bastante más frecuente poder disponer de esta información. Una vez más, la

²⁵⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_de_Tabor (28/09/2022)

²⁵⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Madre_della_Consolazione (28/09/2022). En lo que se refiere a nuestro entorno más cercano, en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona se custodian dos magníficos iconos, uno de la *Mare de Déu amb l'Infant* – Madre della Consolazione (88x68.5x6,5 cm, taller cretenc, circa 1500), y otro - más singular - de *Santa Anna que sosté la Mare de Déu* (73x35x3 cm, taller cretenc, inicio siglo XVI) de la que, “por lo que se sabe, la del Museo de Solsona es el único ejemplo de un icono cretense con Santa Ana de pie”. Ambas han sido estudiadas por N. Khatzidaki para el catálogo del museo: VV. AA., *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona : catàleg segles XVI-XX*, Solsona, 2004, pp. 80-81

²⁵⁷ Con un nivel de sofisticación que perfectamente podría compararse al encargo/compra de un vehículo (coche) en la actualidad: a la perfecta organización de la producción en serie se le superpone la estructura del encargo que convierte prácticamente cada unidad en una obra única. A ejecutar en las condiciones y plazos temporales acordados.

²⁵⁸ Precisamente, un icono de la Hospitalidad de Abraham en Narbona ha sido atribuido al famoso pintor Angelos en una reciente presentación en el contexto del 24th International Congress of Byzantine Studies, Byzantium-Bridge between worlds, Venice and Padua, 2022: I. Tsiouris, *An icon of the Hospitality of Abraham in Narbonne: an unknown work by the painter Angelos (ca. 1425-1450)*.

influencia occidental, combinada con el paso del tiempo, se evidencia en este campo.

Intentaremos, sin el menor ánimo de ser exhaustivos, dar un pequeño repaso a algunas de las obras que nos parecen más relevantes de entre las que constituyen este preciado tesoro²⁵⁹. Destacamos, por su calidad, por su singularidad, o por haber sido sujeto de atención en nuestros estudios, la Panagia Hodigitria (cat. fig. 4, XV, 40.5x30 cm) del Hermitage; la Theotokos Madre della Consolazione (cat. fig. 17, principios del XVI, 39.8x31 cm) del Hermitage; la Panagia Brepokratousa (cat. fig. 33, alrededor de 1500, 48x36.5 cm) del Museo Estatal de Historia; el San Antonio (cat. fig. 35, segunda mitad del XVI, 107x64 cm) del Museo Estatal de Historia; el Noli Me Tangere (cat. fig. 50, XVI-XVII, 33.2x26 cm) del Museo Estatal de Historia; la Theotokos Galaktotrophousa y José (cat. fig. 73, XVII, 38.2x32.5 cm) de la Tretiakov; la Panagia Theoskepastos (cat. fig. 82, finales del XVI, 35.5x31.5 cm) del Kremlin; el de las Miróforas y el Milagro de San Fanurio (cat. fig. 94, XV, 115x63 cm) en la Colección de Santa Catalina; el San Simeon Theodokos de M. Damaskinos (cat. fig. 111, XVI, 99x32 cm) en la Iglesia de San Mateo del Sinaí; el Juan el Teólogo (cat. fig. 133, alrededor de 1500, 100x70 cm) en el Monasterio de la Santísima Trinidad de Tzagarolos; la Panagia Hodigitria (cat. fig. 137, finales del XIV, 93x53 cm) en la Iglesia de la Panagia en Merona; la Panagia Eleoúsa de Andreas Ritzos (cat. fig. 163, segunda mitad del XV, 115x73 cm) en el Monasterio de Gonia; el Martirio de San Demetrio de Georgios Kortevas (cat. fig. 196, primeras décadas del

²⁵⁹ La monografía de referencia es: VV. AA., *Εικόνες Κρητικής Τέχνης. Από το Khandaka στη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Heraklion, 2004. Como se indica en el título, la obra resulta ser un gran catálogo de las obras maestras cretenses en los más importantes museos de Rusia y Grecia, así como de los museos e iglesias de Creta. Entre ellos, el Museo Hermitage de San Petersburgo; el Museo Estatal de Historia en Moscú; la Galería Tretiakov en Moscú; el Museo Andrey Rublev en Moscú; los Museos del Kremlin en Moscú; el Museo Pushkin en Moscú; Arzobispado de Creta - colección de Santa Catalina – Iglesia de la Theotokos Malion; Metrópolitanato de Gortina y Arcadia – Monasterio de la Hodigitria / Monasterio de Vrontesios; Metrópolitanato de Réтино y Avlopotamos – Monasterio de Arkadi / Parroquia de Amnato; Metropolitano de Cidonia y Apokóronas – Monasterio de Chryssoyigi / Monasterio de la Santísima Trinidad de Tzagarolos / Monasterio de Gouverneto; Metropolitano de Lampi y Sfakiá – Iglesia de la Panagia en Merona; Metropolitano de Hierapidna y Sitía – Monasterio de Toplou / Iglesia de la Panagia en Lithines / Monasterio de Kapsa / Parroquias (Anatolis Sfakas y Mallon); Metropolitano de Petra – Monasterio de Aretiou / Monasterio de Dorion / Monasterio de Viannos / Parroquia de Vrachasi; Metropolitano de Kisamos y Selino – Parroquia de Spiliás / Monasterio de Gonia; Museo de Historia de Creta; Eforato de Antigüedades Bizantinas de Creta; Eforato de Antigüedades Bizantinas de Macedonia Occidental; Eforato de Antigüedades Bizantinas del Dodecaneso; Museo Eclesiástico de Milos; Museo Benaki, y Museo Bizantino de Atenas.

XVII, 25.6x28.9 cm) en el Benaki; y la Filoxenia de Abraham (cat. fig. 209, XV, 72x57 cm) en el Bizantino de Atenas. Es evidente que, al tener en cuenta que el total de los iconos estudiados en la magna obra de referencia es de 217, nos hemos dejado la práctica totalidad por el camino. Tal y como se indica al principio de este párrafo, se ha tratado de elegir una muestra significativa de ellos, algo más de una docena que, por motivos de la evolución de los estudios que conlleva el presente trabajo, han resultado ser los más relacionados con las indagaciones en curso. El conjunto, siendo un poco abrumador, da una idea fiel de lo que ha sido el icono de Creta durante el largo tiempo en que la isla se erigió como heredera de la Tradición e impulsora de la misma en los más diversos ámbitos.

Nos queda para el final del capítulo sobre los iconos de Creta un interesante conjunto que merece, por derecho propio, atención específica. Nos referimos a la colección que se custodia en el Museo de Iconos del Instituto Helénico de Estudios Bizantinos y Posbizantinos de Venecia²⁶⁰. Lo más significativo de este poco conocido conjunto de obras de arte es el valor de testimonio de un importante tramo de la historia tras Bizancio que se sustentó sobre el eje Venecia - Creta. Por tanto, lo que puede sorprender, teniendo en cuenta el abrumador despliegue de potencialidad artística de la Serenísima República, es la poca atención que este museo parece recibir.

Tanto si la apreciación es adecuada como si resulta algo exagerada, dados los fines del presente trabajo, procedemos a considerar los iconos que la institución custodia. Lo primero que destaca al entrar en una sala que resulta ser de medianas dimensiones es la presencia de algunos iconos francamente grandes. Tal es el caso del excepcional Árbol de Jesé (cat. fig. 66, 184x126.5 cm), de Emmanuel Tzanes, realizado en el año 1644. Al que le siguen en envergadura: la Madonna de la Pasión (cat. fig. 33, 110x78 cm), de Emmanuel Lambardos, realizado en los primeros

²⁶⁰ La obra de referencia es el catálogo de los iconos del museo: Kazanaki-Lappa, M., *Arte Bizantina e Postbizantina a Venezia*, Venecia, 2009. Ya en la portada se reproduce un detalle del icono de San Jorge a Caballo matando al Dragón, correspondiente a la fig. 14, pp. 48-49. Se trata de un magnífico icono que nos viene bien para ilustrar aquellos iconos cretenses de la misma temática que no han podido ser abordados en el apartado anterior. Como detalle, indicar que se asigna a un artista de Candia quien debió recibir el encargo de algún noble como demuestra el emblema sobre las alas del dragón. Es tal el reconocimiento de este icono que también se reproduce en la más modesta recensión sobre la Venecia Bizantina: D'Antiga, R., *Guida alla Venezia Bizantina. Santi, reliquie e icone*, Pádua, 2005, p. 28

decenios del XVII; y San Juan Evangelista y Procoro (cat. fig. 32, 113x65 cm), de Emmanuel Lambardos, realizado en el año 1602. A ellos hay que sumar iconos genuinamente bizantinos como: el Cristo “en Gloria” y los Doce Apóstoles (cat. fig. 1, 96x78 cm), realizado a mediados del siglo XIV en Constantinopla; la Madonna con el Niño, Apóstoles y Santos (cat. fig. 2, 92x71 cm), realizado a mediados del siglo XIV en Constantinopla; y la Cruz (cat. fig. 3, 244x191 cm), realizada a mediados del siglo XIV en Venecia (Marco da Venezia ?). Desde nuestro punto de vista, tales maravillas requerirían, tal y como fueron concebidas desde el punto de vista de su conveniente veneración, de un espacio expositivo mayor. La buena noticia es que, en las presentes condiciones, pueden ser examinadas como si se tratara de la sala de reserva de un museo de mayores dimensiones.

En total, en la sala se exhiben 81 iconos. De ellos destacaremos, además de los indicados anteriormente, una pequeña muestra que sigue los criterios empleados con anterioridad. Por ello, citamos: la singular Dormición de San Demetrio (cat. fig. 12, 56x54 cm), de la segunda mitad del XV; el Martirio de San Demetrio (cat. fig. 13, 53x50.5 cm), de la segunda mitad del XV; el impresionante y reproducido San Eustaquio²⁶¹ (cat. fig. 15, 126x80 cm), de inicios del XVI; el Noli Me Tangere (cat. fig. 23, 84x73 cm), en torno al 1500; el Bautismo de Cristo (cat. fig. 53, 34x26 cm), de finales del XVI; el Domingo de la Ortodoxia (cat. fig. 58, 43.5x37.5 cm), realizado por Emmanuel Tzanfournaris, de finales del XVI – principios del XVII; el gran Cristo y San Juan Bautista (cat. fig. 65, 184x125 cm), de mediados del XVII; y el Arca de Noé (cat. fig. 79, 63.5x81 cm), realizado por Teodoro Poulakis, de la segunda mitad del XVII.

Es obligado apuntar que en una vitrina de la misma sala se exhibe uno de los manuscritos bizantinos más ricamente iluminados que se conservan: el Pseudo-Calístenes, Vida y Hazañas de Alejandro de Macedonia²⁶² (siglo XIV, 32x24 cm). Es una historia imaginaria de las aventuras de Alejandro Magno decorado con 250 miniaturas que describen, siguiendo el texto, el nacimiento, la educación, las campañas militares (batallas, asedios de ciudades, encuentros con

²⁶¹ Constituye la emblemática imagen de la cubierta de D'Antiga, R., op. cit., y se reproduce también en la p. 29. Ello da una idea del reconocimiento debido a este icono.

²⁶² Kazanaki-Lappa, M., op. cit., pp. 192-193

soberanos extranjeros, ...) y la muerte de tan insigne personaje histórico. Se le considera como el segundo libro más traducido, después de la Biblia, hasta la época renacentista.

1.17 Chipre

Se trata de otra de las grandes islas del Mediterráneo Oriental. Su ubicación marítima al sur de la península de Anatolia la sitúa en el suroeste asiático. En concreto, a medio camino del Oriente Próximo. Pero su cultura y su historia la han llevado a constituir parte de Europa. Por ello, la República de Chipre - sólo controla dos tercios de la isla desde que el tercio restante fuera ocupado por la vecina Turquía en 1974 - es uno de los veintisiete países que forman parte de la Unión Europea. Está a algo más de cien kilómetros de la costa turca y a otros tantos al oeste de Siria. En definitiva, el peso de la historia ha sido determinante.

Debido, precisamente, a su proximidad al Oriente Próximo fue un enclave cristiano desde los inicios. De acuerdo con las Escrituras sobre los viajes misioneros de San Pablo, fue este apóstol, acompañado de San Bernabé (originario de Chipre) el que ya tempranamente visitó la isla para propagar el evangelio. De esta forma, Chipre pasó a ser el primer país del mundo gobernado por un cristiano.

La isla pasó a formar parte oficialmente del Imperio Romano de Oriente en el año 293 de nuestra era. Desde entonces y durante cerca de cuatro siglos constituyó parte integral e indivisa del Imperio Bizantino (hasta el acoso planteado por las incursiones árabes a mediados del siglo VII). Durante este período el cristianismo pudo prosperar en plenitud. La Iglesia de la isla se constituyó en Patriarcado autocéfalo en el Concilio de Éfeso. Poco más adelante el emperador Zenón le otorgó al Patriarca los conocidos tres privilegios: llevar cetro, firmar con tinta roja²⁶³, y llevar un manto púrpura durante los servicios. Tal fue el peso que había adquirido la Iglesia de Chipre para principios del siglo séptimo que llegó a permitir que aparecieran religiosos, escritores, y pensadores, que influyeron por todo el mundo cristiano de oriente.

²⁶³ Motivo por el cual la monografía de referencia utilizada luce, en el prefacio escrito por “Su Beatitud Monseñor MAKARIOS - Presidente de la República de Chipre”, una reproducción de su firma en un elegante color rojo. Además de la firma autógrafa original, también de un riguroso color rojo, en la portada del mismo (!).

Al período bizantino que, consciente y deliberadamente, tomamos como punto de partida, habrá que superponerle diversas etapas posteriores. Los árabes y musulmanes invadieron Chipre con fuerza en la década de 650. Pero en el año 688, el emperador Justiniano II y el califa Abd al-Malik llegaron a un acuerdo. Durante los siguientes 300 años, los árabes y los bizantinos gobernaron conjuntamente Chipre, a pesar de la guerra casi constante entre las dos partes en el continente. Y cuando parecía que Bizancio retomaba el control (Niketas Chalkoutzes, 965), durante un período de unos cien años, aparecieron las relaciones con los latinos de occidente que acabaron desembocando en las cruzadas. Así, en el año 1191, durante la Tercera Cruzada, Ricardo Corazón de León se hizo con la isla. Poco después se la vendió a los caballeros de la Orden del Temple, quienes la revendieron de nuevo al cruzado Guido de Lusignan (rey de Jerusalén). De esta forma se estableció un reino cristiano en el que la iglesia latina pretendió reemplazar a la ortodoxa. La dinastía de los Lusignan duró hasta el año 1489 (pocas décadas después de la caída de Constantinopla y el final del imperio Bizantino) en que la cedieron a la República de Venecia. Los venecianos ostentaron el control de la isla hasta el año 1571, momento en el que pasó a ser parte del Imperio Otomano. A partir de entonces se consolidó la influencia de la iglesia ortodoxa y la cohesión de la comunidad griega. Los líderes religiosos pasaron a ser, además, líderes étnicos. Y, la iglesia, pasó a ser la custodia del legado griego.

Se entiende, entonces, tanto el robusto ascendente cultural cristiano como su conexión con Europa, más allá de sus peculiares características geográficas y ciertas vicisitudes de la historia.

Por lo tanto, podemos proceder a considerar el ingente patrimonio iconográfico que se conserva en la isla²⁶⁴. Para ello pasamos a considerar algunos de los hitos que nos resultan más relevantes. El icono más antiguo del que hemos tenido noticia es el de la Virgen Blachernitissa de la Iglesia de la Panagia Phaneromeni, Nicosia,

²⁶⁴ En la monografía de referencia para los iconos de Chipre, Papageorgiou, A., *Icons of Cyprus*, London, 1971, p. 7, Monseñor Makarios (prefacio al que se ha hecho alusión en la nota anterior) ya indica que ... "Chipre bien puede ser llamada Isla de Santos. En conjunto hay alrededor de cinco mil iglesias y capillas, de las que en no menos de quinientas todavía hay restos de sus frescos originales, y en un centenar de ellas hay antiguos iconos".

datado para el siglo IX²⁶⁵. Pero en la - soberbia, pero añeja - monografía de referencia, prescindiendo de los mosaicos²⁶⁶, se indica que los iconos más antiguos de los que se tiene conocimiento son del segundo período bizantino (año 965 – año 1191): el icono de los Santos Cosme y Damián recibiendo la corona del martirio de Cristo (falta la cabeza de San Damián), del siglo X, 61.5x34 cm, Nicosia, Colección Phaneromeni; y el icono de los Tres Apóstoles (fragmento), del siglo XI, 32.5x19.5 cm, Lefkoniko, iglesia de San Miguel²⁶⁷. A ellos añadimos: la Virgen Eleousa, del siglo XIII (repintes posteriores), de 106x73 cm, en Nicosia, Colección Phaneromeni²⁶⁸; la Panagia Machairiotissa, del siglo X, de 67.5x53.5 cm, en el Monasterio de Machiras²⁶⁹; la Virgen Eleousa, de finales del siglo XII (1183), 75x46 cm, y el Cristo, de finales del siglo XII (1183) (repintes posteriores en la cara), 73x46 cm, ambos en el Monasterio de Hagios Neophytos²⁷⁰; la Virgen, del siglo XIII (repintada en el siglo XIV), 88x64 cm, Kerynia, Palacio Episcopal²⁷¹; el más reproducido Arcángel Miguel, circa 1200, 66x38 cm, del Monasterio de San Juan Crisóstomo en Koutsoventis; el llamativo y monumental icono hagiográfico del Apóstol Felipe, del siglo XIII,

²⁶⁵ Eliades, I., *Icons of Virgin Mary in the Byzantine Museum. Churches and depictions of the Virgin in the art of Cyprus*, Nicosia, 2009, p. 17. El mismo autor, en el 2017 (ver ref. en nota 267), la data para el siglo XIII.

²⁶⁶ En Papageorgiou, A., op. cit., p. 16, se apunta que nos han llegado unos pocos mosaicos y pinturas murales del período previo a las incursiones árabes: iglesia de la Panagia Kanakaria en Lythrangomi (siglo VI) <https://www.unesco.org/en/articles/germany-cyprus> (04/10/2022) y <http://www.diakonima.gr/2010/06/15/church-of-panagia-kanakaria-lythrangomi/> (04/10/2022), e iglesia de la Panagia Kyra cerca del pueblo de Livadhi, en el distrito de Famagusta; y en la iglesia de la Virgen “Construida por Ángeles” (Panagia Angheloktistos), en Kiti, cerca de Larnaca <https://larnacainhistory.files.wordpress.com/2011/10/img7.jpg> (04/10/2022)

²⁶⁷ Pueden verse en Papageorgiou, A., op. cit., pp. 16-17 y 41-42. Mientras que Eliades, I., *Maniera Cypria. The painting production of the 13th century in Cyprus between two worlds*, Nicosia, 2017, p. 99, data el icono de los Tres Apóstoles para finales del siglo XIII. Vale la pena indicar que en esta monografía se muestran casi un centenar (!) de iconos del siglo XIII que se custodian en Chipre. Eso da una idea del ingente patrimonio que la isla custodia.

²⁶⁸ Es uno de los iconos que tuvimos en consideración a la hora de plantear los precedentes del tipo iconográfico de la Panagia Paramythia en: Castiñeiras, M., & Gallés, M., op. cit., 2020.

²⁶⁹ https://el.wikipedia.org/wiki/Παναγία_η_Μαχαιριώτισσα (05/10/2022)

²⁷⁰ <https://www.explorepafos.org/place/μονή-αγίου-νεοφύτου/> fig. 7 (05/10/2022) y Eliades, I., op. cit., 2017, p. 82

²⁷¹ Un par de bellas reproducciones de este icono pueden verse en Papageorgiou, A., op. cit., pp. 20-21

150.5x107.5 cm, en la Iglesia de San Felipe en Arsos²⁷²; el icono de San Bernabé, del siglo XIII, 104x64 cm, y el icono de la Virgen con el Niño, del siglo XIII, 97x61.5 cm, ambos en la Iglesia de los santos Bernabé e Hilarion en Peristerona; la Virgen María con monjes Carmelitas y escenas de milagros, segunda mitad del siglo XIII (antes del año 1287), 203x156 cm, de la Iglesia de San Casiano en Nicosia; el San Nicolás tis Stegis, último cuarto del siglo XIII, 203x158 cm, de la Iglesia de San Nicolás tis Stegis en Kakopetria; la Virgen, del siglo XIV (repintes posteriores), 103x63 cm, del Monasterio de San Juan Crisóstomo²⁷³; la Virgen, de la primera mitad del siglo XV, 72.5x56 cm, en Nicosia, Colección Phaneromeni; la Virgen Kykkotissa, de finales del siglo XIII o principios del siglo XIV, 109x72 cm, del Monasterio de San Juan Lampadistis, Kalopanagiotis, Obispado de Morphou²⁷⁴; la Santa Parasceve, del siglo XV, 32x17 cm, de Ktima (Paphos), Palacio Episcopal²⁷⁵; la Virgen Kamariotissa, de alrededor del año 1500, 210x120 cm, en Nicosia, Colección Phaneromeni²⁷⁶; y la Virgen, del año 1557, 104x45 cm, Kerynia, Palacio Episcopal²⁷⁷. A partir de aquí - teniendo perfectamente presentes a todos los que se han obviado por el camino – asistimos a la contemplación de una legión de magníficos iconos en la que las influencias venecianas y latinas

²⁷² Aparte de la monografía de referencia, se puede disfrutar de una bella imagen del icono en la propia iglesia en <https://allaboutlimassol.com/en/church-of-apostle-philip-arsos> fig. 10 (05/10/2022)

²⁷³ Es otro de los iconos que tuvimos en consideración a la hora de plantear los precedentes del tipo iconográfico de la Panagia Paramythia en: Castiñeiras, M., & Gallés, M., op. cit., 2020. Ello nos refiere claramente a una tradición en Chipre. Ambos iconos ya se relacionan con el de Vatopedi en Τσιγαρίδας Ε. Ν., & Παπαδημητρίου Β. Χ., *Θαυματοουργικές εικόνες της Μονής Βατοπαιδίου και τα αντίγραφα τους*. Μακεδονικά, 36, Thessaloniki, 2011, pp. 1-31. Puede verse una bella reproducción de esta imagen en Papageorgiou, A., op. cit., p. 26

²⁷⁴ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Icon_with_the_Virgin_Kykkotissa.jpg (05/10/2022). De un notable parecido a la Kykkotissa de Eliades, I., op. cit., 2017, p. 106

²⁷⁵ Este es un singular icono en el que la Santa titular sostiene con sus manos, a su vez, otro icono de menores dimensiones en el que se representa a Cristo Extrema Humildad. En este sentido, para nosotros constituye un meta-icono. Y así lo presentamos: Gallés, M., *Icons on icons: meta-icons*, International Scientific Conference, 75 year Jubilee of the Institute of Art History and Archaeology, Dojran, October 2022.

²⁷⁶ Un par de bellas reproducciones de este icono pueden verse en Papageorgiou, A., op. cit., pp. 68-69

²⁷⁷ Este es un icono que consideramos en nuestra presentación: Gallés, M., *¡No es lo que parece! Una princesa bizantina en Montblanc*, I Jornada Internacional MABILUS, Bizancio y el Mediterráneo (s.XI-XIII) multiculturalidad, género y temas profanos en los manuscritos iluminados, UAB Barcelona, Noviembre 2022

fácilmente se pueden entrever por los característicos fondos dorados, así como por la prácticamente constante presencia de los donantes quienes llegan a ser representados en proporciones que se asemejan a las de los personajes representados. Por todo ello la relevancia de Chipre, tanto en lo referente a la historia de las imágenes sagradas como en lo que se refiere a la conservación de ese patrimonio, es máxima.

1.18 Albania

Se trata de un pequeño país al oeste de la península balcánica del que lo primero que conviene destacar desde el punto de vista de la evocación de los escenarios mentales que marcaron a la generación precedente, es que durante buena parte del siglo XX (entre 1946 y 1992) desapareció del mapa (aislacionismo) por constituir, bajo la tutela de Enver Hoxha, una dictadura comunista-maoísta. Desde esta perspectiva, no sorprenderá que a los no familiarizados con el asunto de los iconos les pueda parecer imposible que recaemos en el país para hablar del importante patrimonio ortodoxo que allí se custodia. Para evidenciar aún más la aparente paradoja es bueno tener en cuenta que estas tierras pasaron a formar parte del Imperio Otomano desde el año 1385 hasta el año 1912. Es decir, el cristianismo ortodoxo no lo tuvo fácil - ya que no imposible - para sobrevivir y prosperar. Entre los otomanos y los comunistas, tanto la custodia del legado como la pervivencia de la Tradición han marcado a las gentes de esas tierras.

Si atendemos a su ubicación geográfica ya se pueden apreciar una serie de aspectos que ayudan a situar algunos de los temas que nos afectan. La cercanía (alrededor de 72 km) de Albania a la Apulia italiana (canal de Otranto) permite plantear desplazamientos y migraciones que expliquen vínculos culturales²⁷⁸. La conexión con Grecia y la proximidad a Korfú - con lo que, a su vez, supone de impronta veneciana - también dan pistas interesantes. Y, la frontera con la República de Macedonia (Macedonia del Norte), en el Lago de Ohrid, es casi definitiva. Basta con recordar la fundamental importancia de la población de Ohrid para la historia cristiana ortodoxa, no sólo de la región, sino de toda la península balcánica.

²⁷⁸ Para ilustrar este asunto nos resultó muy sugerente la presentación: Ferrara, D., & Shaholli, I., *Fra Oriente e Occidente: Michele Greco da Valona, pittore del Rinascimento adriatico*, 24th International Congress of Byzantine Studies, Venice, August 2022. Sin embargo, para evidenciar el tema basta con el título de una de las monografías de referencia para los iconos de Albania. Se fundamenta precisamente en el catálogo de una exposición conjunta de iconos albaneses e italianos: Milella, M., & Piccolo, T., *Santi sull'Adriatico. La circolazione icónica nel basso Adriatico*, Roma, 2009. Es una interesante muestra de lo mejor del patrimonio albanés, combinado con una representación testimonial de iconos italianos.

Se han trazado, pues, las coordenadas que entendemos son básicas para enmarcar la historia de los iconos en el contexto albanés: Imperio Otomano – comunismo, y geografía cristiana (griega, ... pero también latina).

Pueden ayudar las conclusiones a las que llega P. Vocotopoulos²⁷⁹. Básicamente: 1 Los frescos más notables de Albania son o el trabajo de pintores invitados provenientes de los grandes centros culturales (Constantinopla y Tesalónica) o el producto de talleres locales del oeste de Macedonia; 2 Los pocos iconos bizantinos que han sobrevivido en Albania son, en su mayoría, producto de talleres locales del área de Kastoriá-Ohrid; 3 En el siglo XVI se desarrolló en el centro de Albania un singular taller local, con ciertas influencias de la Escuela de Creta, cuyo principal representante es Onofre; 4 Durante los siglos XVII y XVIII la producción creció pero disminuyó la calidad; 5 Durante los siglos XVIII y XIX los pintores de Albania decoraron muchas iglesias por todos los Balcanes y el Monte Athos; 6 Esencialmente la lengua utilizada en todos los soportes es la lengua griega (pocos iconos tienen inscripciones en Eslavo); 7 En Albania se conservan pocos iconos cretenses y, sin embargo, en el país trabajaron muchos artesanos del oeste de Macedonia y del Epiro central

Procedemos a seleccionar algunos de los iconos más antiguos que se conservan en Albania. Sorprendentemente, no se encuentran en ningún museo de la capital, Tirana. Hay que desplazarse hasta el Museo Nacional de Arte Medieval en Korçë, en el recóndito sudeste del país, no muy lejos de los lagos Ohrid y Prespa (fronteras con Macedonia del Norte y Grecia). Allí se encuentran los iconos bizantinos más preciados del país²⁸⁰. En la monografía de referencia se presentan ocho iconos netamente bizantinos. De ellos, destacaremos: el San Nicolás, del siglo XIV, 45x27 cm, que procede de la Iglesia de Ristoz, Mborje, Korçë²⁸¹; el San Nicolás, del siglo

²⁷⁹ Se encuentran en: Drakopoulou, E., *Icons from the Orthodox communities of Albania*, Atenas, 2006, p. 24

²⁸⁰ La monografía de referencia que considera tanto iconos bizantinos como posbizantinos es: Drishti, Y., *The Byzantine and post-Byzantine icons in Albania*, Tirana, 2003. En la p. 35 se indica que en el libro se muestran, en total, sesenta iconos y objetos litúrgicos de la colección del Museo Nacional de Arte Medieval en Korçë. De la misma forma se comenta que estas sesenta piezas son una muestra representativa de una colección que comprende cerca de 7500 piezas (!).

²⁸¹ Drishti, Y., op. cit., p. 37 y fig. 1

XIV, 47x34 cm, que procede de la Iglesia de San Jorge, Vithkuq, Korçë²⁸²; las Puertas Reales de un iconostasio con el motivo de la Anunciación, del siglo XIV, 118x31.5 cm, que procede de la Cueva de Bllashtoja, Prespë, Korçë²⁸³; y la Santa María, del siglo XIV, 88x58.5 cm, que también (!) procede de la Cueva de Bllashtoja, Prespë, Korçë²⁸⁴.

Pero si algún conjunto de iconos de Albania brilla con fuerza propia es el de los que fueron pintados por el arcipreste Onufri (Onoufrios), el más afamado pintor de iconos de la zona, que vivió y trabajó en ella durante el siglo XVI. Se le asocia a la población de Berat aunque pudo haber nacido en la zona de Kastoriá. Se formó en la República de Venecia. Por ello, a su profesión ortodoxa se suman ciertas influencias occidentales (Venecia – Creta). Supo plasmar magistralmente lo mejor de ambos mundos en sus trabajos. En sus iconos no pasa desapercibida la arrolladora vitalidad de la Tradición. El uso de una variada paleta de colores (algunos inéditos, como el rosa) así como la minuciosidad en la realización de los temas, especialmente el realismo y la individualidad de los personajes, fascinan al observador y lo sumergen en el complejo universo de la palabra encarnada. Su influencia resultó de tal magnitud que generó escuela. Su hijo, Nikolla, Onufri el chipriota, y Kostandin Shpataraku son buena muestra de ello. Sus obras se dispersan por toda Albania y allende sus fronteras. Sin embargo, la capitalidad de su legado se encuentra en el Museo Iconográfico Onufri en Berat²⁸⁵. Allí podemos disfrutar, en primer lugar, de una

²⁸² Drishti, Y., op. cit., p. 37 y fig. 2

²⁸³ Drishti, Y., op. cit., fig. 6. Probablemente se trate del icono bizantino más reproducido de Albania. Una buena reseña de estas piezas (2) puede encontrarse en Drakopoulou, E., op. cit., pp. 34-35. La acompañan unas elocuentes fotografías de la iglesia-cueva en la que se encontraron tales maravillas, pp. 8, 32 y 34. Para dar testimonio de su notoriedad bastará con indicar, aparte de lo que ya se ha dicho, que este icono es el que se reproduce en la cubierta de otra de las obras de referencia: VV. AA., *Percorsi del Sacro, Icone dai musei albanesi*, Milán, 2002. A su vez, inaugura el catálogo de la obra, en la p. 45, mostrándose imágenes en detalle de las caras de ambos personajes (Arcángel Gabriel y María) en las pp. 46 y 47.

²⁸⁴ Drakopoulou, E., op. cit., pp. 32-33 (Se detectan ciertas inconsistencias - en lo referente a las dataciones y las dimensiones - entre las dos publicaciones, la del 2003 y la del 2006, centrándose ambas en la misma colección. En este caso la afectación se refiere exclusivamente a las dimensiones.) Conviene remarcar que esta Madre de Dios se erige como la Hodigitria más antigua del país.

²⁸⁵ El museo se encuentra en la Iglesia de la Dormición de María en la zona del Castillo de Berat. La colección custodia poco más de un centenar de iconos (abarcando un ámbito temporal de varios siglos), entre los que están los pertenecientes al iconostasio de la propia

soberbia Anunciación, del siglo XIV²⁸⁶, 37x32 cm, que proviene de la propia Iglesia de la Dormición. Para pasar, a continuación, a destacar algunas de las reconocidas obras de Onufri: la Hodigitria Dexiokratousa²⁸⁷ mencionada en la nota 278; el Cristo Pantocrator, pareja del icono anterior, 129x78 cm, en el iconostasio de la misma Iglesia²⁸⁸; el icono de los Santos Teodoro Tiro y Teodoro Stratelates, 75x52 cm, proveniente de la Iglesia de San Teodoro en Berat²⁸⁹; la Anunciación, 106x73 cm, proveniente también de la Iglesia de la Dormición²⁹⁰; la Deisis (Déesis) ampliada con Santos, 98x87 cm, proveniente de la Iglesia de la Evangelización en Berat²⁹¹; y el San Juan Bautista, 110x72.5 cm, de la Iglesia de la Evangelización en Berat²⁹². A ellas habría que sumar algunas otras del mismo autor, así como una nutrida representación de iconos de su escuela. En este sentido, vale la pena citar: la Natividad de Jesús, de Nikolla (hijo de Onufri), 70x47 cm, proveniente de la Iglesia de la Dormición²⁹³; y el San Demetrio a caballo, de Kostandin Shpataraku, 58x42 cm, proveniente de la Iglesia de San Nicolás en Perondi²⁹⁴.

iglesia, así como objetos litúrgicos diversos. La monografía de referencia es Cika, L., & Drishti, Y., *The Icons of Berat*, Tirana, 2009 y en la cubierta ya se provoca, sin nombrarlo, la identificación del museo con Onufri, mostrando la Hodigitria inversa (sostiene al Niño con su brazo derecho, Dexiokratousa), 129.5x75 cm, preservada en dicho iconostasio.

²⁸⁶ En VV. AA., *Percorsi del Sacro, Icone dai musei albanesi*, Milán, 2002, p. 51, la datación corresponde al siglo XV. Aquí es inevitable la evocación, con todos los matices que se deseen aportar, del gran icono de la Anunciación, del siglo XIV, en Ohrid: Georgievski, M., op. cit., pp. 52-53 y cubierta.

²⁸⁷ Cika, L., & Drishti, Y., op. cit., p. 54

²⁸⁸ Cika, L., & Drishti, Y., op. cit., pp. 60-61

²⁸⁹ Cika, L., & Drishti, Y., op. cit., p. 55

²⁹⁰ Cika, L., & Drishti, Y., op. cit., p. 56. De este icono también nos llama poderosamente la atención el marco. Recuerda vivamente los marcos de los iconos pintados por la saga de los pintores de la Escuela de Alepo, en Siria.

²⁹¹ Cika, L., & Drishti, Y., op. cit., p. 57

²⁹² Cika, L., & Drishti, Y., op. cit., p. 58-59. La ilustración en detalle de la cara del Bautista permite valorar el nivel de maestría del autor en lo referente a las caras de los personajes y el preciso punzonado de la aureola.

²⁹³ Cika, L., & Drishti, Y., op. cit., p. 66-67

²⁹⁴ Cika, L., & Drishti, Y., op. cit., p. 74. Los paisajes de fondo ya son evocadores de tantos paisajes de figuras ecuestres en los iconos de los Balcanes.

Otros iconos de Onufri se custodian en diversos lugares y museos de Albania. Entre ellos, destacamos: las Puertas Reales de Iconostasio, cada puerta 132x42 cm, de la Iglesia de la Evangelización en Berat, en el Museo Nacional de Arte Medieval en Korçë²⁹⁵; el Cristo Pantocrator, 130x75 cm, de la Iglesia de la Trinidad en Berat, en el Museo Nacional de Arte Medieval en Korçë²⁹⁶; y la serie de los iconos de la Iglesia de la Evangelización en Berat²⁹⁷, la Resurrección de Lázaro (54x34.5 cm) - la Natividad (53.5x34.5 cm) – la Transfiguración (54x34 cm) – el Descenso a los Infiernos (54.5x35.5 cm) – el Bautismo de Cristo (54.5x34.5 cm), en el Museo Nacional de Arte Medieval en Korçë.

Muchos notables iconos de Albania no pueden ser considerados en este trabajo por una simple cuestión de extensión. Sin embargo, no nos resistimos a citar un par de obras, por razón de su notoriedad la una, y por haber sido sujeto de nuestras indagaciones la otra. Nos referimos al icono de los Santos Constantino y Helena, atribuida a Onufri, de mediados del siglo XVI, 87.5x58 cm, de la Iglesia de los Santos Constantino y Helena en Berat, en el Museo Nacional de Arte Medieval en Korçë²⁹⁸; y al de San Atanasio, de alrededor del año 1600, 47.5x28 cm, de la Iglesia de San Jorge en Berat, en el

²⁹⁵ Drishti, Y., op. cit., fig. 11 y pp. 61-62. Las fotografías en detalle de los dos paneles inferiores de las puertas (los evangelistas Marcos y Mateo) dan buena cuenta del nivel de detalle y precisión conseguidos por Onufri. Probablemente, se trate de una de las mejores y más conocidas obras del artista.

²⁹⁶ Drishti, Y., op. cit., fig. 12. Es un icono muy similar al del Museo de Berat, incluso en el tamaño. Resulta evidente que son de la misma mano. El de Korçë es, quizás, más impactante por mostrar algo más la superficie pictórica y el color de fondo, así como por una mayor definición que le pudiera otorgar mayor severidad al rostro. En VV. AA., *Percorsi del Sacro, Icone dai musei albanesi*, Milán, 2002, pp. 144-145 se muestran dos excelentes imágenes de este imponente icono. La segunda es un excelente detalle de la cara.

²⁹⁷ Desde nuestro punto de vista, el conjunto de estos cinco iconos constituye el núcleo más expresivo de la categoría artística de este pintor. Son, por así decirlo, la manifestación más sublime de la maestría de Onufri. Pueden verse las imágenes en Drishti, Y., op. cit., figs. 14-18. De la Natividad se dan dos imágenes adicionales en detalle. Y, del Bautismo una. En ellas, especialmente las dos primeras, se aprecia perfectamente la maestría a la que, inevitablemente, hemos hecho alusión en diversas ocasiones.

²⁹⁸ Esta obra, tratada y bellamente ilustrada en Drakopoulou, E., op. cit., pp. 74-77, se reproduce también en Drishti, Y., op. cit., pp. 19-20 y, se utilizan fotografías detalladas de ambos personajes para ilustrar la cubierta y la contracubierta, así como las sobrecubiertas. Constituyendo así una buena muestra del reconocimiento del que goza este icono.

Museo Nacional de Arte Medieval en Korçë²⁹⁹. Este último sirvió de referencia para otro de la colección barcelonesa (**Fig. 19**).

Para finalizar con el epígrafe dedicado a Albania, una sucinta revisión de los frescos en iglesias. Como se ha ido haciendo a lo largo del presente estudio, homologando de forma generosa (*sensu lato*) el concepto de imágenes (ortodoxas) en los diversos soportes, dedicaremos un momento a ciertas imágenes que han resultado útiles en el transcurso de nuestras pesquisas. Teniendo siempre presente que los más afamados pintores de iconos de Albania lo han sido, también, de frescos en iglesias. En este sentido, citamos: la Curación del Ciego de nacimiento, del pintor Nikolla, del año 1578, en la Iglesia de Nuestra Señora de Blanquerna en Berat³⁰⁰; la Curación del Ciego de nacimiento, del pintor David Selenica (David Selenicasi), del año 1726, en la Iglesia de San Nicolás en Voskopojë³⁰¹; y el Milagro de la Jarra Ardiente obrado por San Nicolás, del pintor David Selenica (David Selenicasi), del año 1726, en la Iglesia de San Nicolás en Voskopojë³⁰². Los dos primeros constituyen excelentes referencias para un raro icono sobre este tema que se conserva en la colección barcelonesa. El tercero, sirvió de referencia para una presentación sobre el patronazgo de San Nicolás a través de los iconos posbizantinos³⁰³.

²⁹⁹ Puede verse, por primera vez, en Drakopoulou, E., op. cit., p. 93. Este icono pasó a ser uno de los iconos de referencia en nuestra presentación en Yambol, Bulgaria, en el contexto de las jornadas de la LAB: Gallés, M., *Following the steps of Athanasius of Alexandria. Where Tradition becomes Icon: new Balkan icon of St. Athanasius (XVI / XVII)*, Late Antique Christianity in Southeastern Europe, Yambol, 2019.

³⁰⁰ Dhamo, D., *La Peinture Murale du Moyen-âge en Albanie*, Tirana, 1974, p. 47

³⁰¹ Dhamo, D., op. cit., pp. 59-61

³⁰² Dhamo, D., op. cit., p. 62. Erróneamente titulado como "Episodio de la vida de San Pedro" en esta monografía.

³⁰³ Este fresco pasó a ser uno de las imágenes de referencia en nuestra presentación en La Valetta, Malta, en el contexto de las jornadas del Emory College: Gallés, M., *Sailing with Santa. The patronage of St. Nicholas through post-Byzantine icons*, *Sailing with the Gods: Religion and Maritime Mobility in the Ancient World*, Malta, 2022

1.19 Bulgaria

Frecuentemente comentamos que, para los habitantes occidentales de Europa, Bulgaria es esa gran desconocida. Por estar en el extremo oriental del continente, por tener un alfabeto distinto, y por tener un tamaño (combinando extensión, riqueza económica, y población) razonablemente más pequeño que el de las potencias occidentales³⁰⁴. Bulgaria tiene una larga costa (cerca de 400 km) en el Mar Negro. Y, lo que es más a los efectos de este trabajo, se encuentra muy cerca (a escasos 360 km) de la que fue la gran capital de Bizancio: Constantinopla. No debe extrañarnos que, a pesar de haber sufrido durante siglos el peso del yugo otomano, ahí se encuentre uno de los bastiones de la ortodoxia. O, quizás por ello. Por otro lado, Bulgaria se integró en la Unión Europea en el año 2007. Y, recientemente, fue uno de los primeros países de Europa en acusar el corte de gas proveniente de Rusia debido a la guerra en Ucrania (abril de 2022). Lamentablemente, pudiera ser que este tipo de sucesos la pongan en el mapa.

Si retrocedemos en el tiempo, y prestamos atención al momento en el que el imperio romano gozaba de mayor extensión (Trajano, 117 A.D.)³⁰⁵, llama la atención la centralidad de los Balcanes. Y, si consideramos la extensión de los dominios orientales, la ubicación central de Bulgaria queda enfatizada. Al tener en cuenta, de forma superpuesta, el imperio romano de occidente en el siglo IV, el imperio romano de oriente tras la división de Teodosio, y el imperio de Justiniano³⁰⁶, esa centralidad sigue siendo sugerente. Aunque, por supuesto, ahí está Constantinopla.

³⁰⁴ Para la realización de este capítulo seguimos el guion de la clase-presentación realizada en la UAB: Gallés, M., *Mirando a Bizancio: Bulgaria bizantina, posbizantina, y más allá ...*, Departament d'Art i Musicologia, UAB, 23 de mayo de 2022, en el contexto de las clases de la asignatura de Arte Bizantino impartidas por el Profesor Dr. Manuel Castiñeiras.

³⁰⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Trajano#/media/Archivo:Roman_Empire_Trajan_117AD.png (02/03/2023)

³⁰⁶ <http://estudiante-de-historia.blogspot.com/2011/10/el-imperio-romano-de-oriente-hasta-el.html> (02/03/2023)

Al seguir la evolución cronológica del imperio bizantino³⁰⁷ a lo largo de algunos de los momentos de mayor relevancia (en cuanto a la extensión se refiere), constatamos que al crecimiento inicial con Justiniano le siguen ciclos de contracción, expansión, y progresiva contracción (con alguna salvedad) hasta el final. Ahí reconocemos la existencia de los dos imperios búlgaros: primer imperio búlgaro (años 681 - 1018), y segundo imperio búlgaro (años 1185 - 1396). Dichos imperios constituyen la otra cara de la moneda y, por extensión, uno de los más importantes frentes del imperio de Bizancio. Siendo, paradójicamente, hermanos en la fe.

Se ha comentado anteriormente que uno de los fenómenos (¿colaterales?) propiciados por el período iconoclasta lo constituyó el origen de las misiones³⁰⁸. Y, en el contexto que se propone, ese es un tema de gran relevancia. Las misiones, de la mano del nuevo alfabeto, filtraron la fe cristiana de Bizancio hacia sus vecinos. Y, si bien políticamente eso no surtió el efecto de perfecta hermandad esperable y deseado, sí que se produjo un proceso relativamente rápido de cristianización del pueblo búlgaro que dio lugar a un nivel de producción cristiana, tanto en arquitectura (basílicas, baptisterios, asentamientos de toda índole, ...) como en desarrollos artísticos vinculados a la nueva fe (iconostasios, iconos en diversos soportes materiales, manuscritos³⁰⁹, orfebrería, ...) que convertiría esas tierras en un importante bastión de la ortodoxia.

³⁰⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Byzantine_Empire_animated.gif (02/03/2023). Esta animación (nueve imágenes) es de gran utilidad para poder comparar rápidamente los convulsos ciclos de expansión y contracción del imperio a lo largo del tiempo. Manejándolos a conveniencia se pueden evidenciar claramente y en poco tiempo fenómenos como el que nos interesa. Por otro lado, un efecto similar puede conseguirse al atender a la secuencia de mapas que se proponen al inicio de la obra monumental citada: Cormak, R., & Vassilaki, M., op. cit., pp. 20-23. Se trata, pues, de un ejercicio imprescindible para captar lo que la compleja y cambiante existencia del imperio de Bizancio puede suponer a lo largo de un período tan extenso.

³⁰⁸ En https://en.wikipedia.org/wiki/Cyril_and_Methodius (14/03/2023) puede verse el fresco de los Santos Cirilo y Metodio, aguantando el alfabeto cirílico, pintado por el iconógrafo búlgaro Z. Zograf en el año 1848, en el Monasterio de Troyan, en Bulgaria. También se les puede ver en sendos escritorios en una preciosa iluminación de una Crónica de la Rus <https://www.pinterest.ca/pin/historiacultura--617345061391250228/> (14/03/2023) (asimismo en la Internet Encyclopedia of Ukraine). Y, por supuesto, en el icono de la fig. 6 de esta monografía, bajo la denominación de Слов Учител, Maestros de los Eslavos. En este último caso, el rollo (scroll) con las letras del nuevo alfabeto se despliega sobre una suntuosa mesa central por encima de un libro con las sagradas escrituras.

³⁰⁹ Para nuestra presentación en la UAB contemplamos algunas iluminaciones del magnífico manuscrito (contiene 367 miniaturas que desarrollan 630 escenas diferentes) de los Evangelios del Zar Ivan Alexander, del año 1355-56, que se conserva en la British Library:

Ya se ha indicado el desarrollo cronológico de los dos imperios búlgaros: primer imperio búlgaro (años 681 - 1018), y segundo imperio búlgaro (años 1185 - 1396). Puede ser de utilidad comparar la máxima extensión de ambos, y sus capitales respectivas (Pliska - Preslav, y Tarnovo), para tener una excelente aproximación a la centralidad cristiano - ortodoxa búlgara³¹⁰ a lo largo del tiempo. Durante el primer período, una gran superficie de la actual Europa del Este constituyó parte integral del imperio³¹¹. No deberá extrañar que en una historia de los iconos y de las imágenes este país deba ser muy tenido en cuenta.

Para relatar la historia de estos períodos (cristianización y relaciones más o menos conflictivas con sus vecinos) recurrimos a ciertas imágenes (iluminaciones de manuscritos) que ilustran algunos hitos que bien pudieran merecer un cierto detenimiento. El primero es el Bautismo de Boris I (reinó entre los años 852 y 889) en el año 864³¹². A continuación, la fiesta en Constantinopla en honor del Zar Simeón (reinó entre los años 893 y 927) y el ataque búlgaro sobre los “romanos”³¹³. En el ánimo de diversificar las fuentes, pasamos a la iluminación de los victoriosos soldados protobúlgaros asesinando a sus oponentes romanos de Oriente (bizantinos)³¹⁴. Seguimos con la iluminación del emperador bizantino Juan I Tzimisces en su regreso triunfal a Constantinopla con el capturado Boris II (reinó entre los años 969 y 977) y las

https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_39627 (14/03/2023). La vinculación entre la cosmovisión religiosa cristiana y el poder imperial queda bien patente.

³¹⁰ <https://mapsontheweb.zoom-maps.com/post/154715552255/territorial-comparison-between-first-and-second> (14/03/2023)

³¹¹ https://id.m.wikipedia.org/wiki/Berkas:First_Bulgarian_Empire_Xc.png (14/03/2023)

³¹² Дуйчев, И., *Миниатюри на Манасиевата летопис*, София, 1962, Миниатюра 57. Puede verse en <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:57-manasses-chronicle.jpg> (14/03/2023)

³¹³ Дуйчев, И., *Миниатюри на Манасиевата летопис*, София, 1962, Миниатюра 60. Puede verse en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:60-manasses-chronicle.jpg> (14/03/2023)

³¹⁴ En la muy conocida aunque dramática imagen del precioso Menologio de Basilio II, https://es.wikipedia.org/wiki/Menologio_de_Basilio_II (15/03/2023), puede verse a una minoría de búlgaros (caracterizados por su diferenciada indumentaria) acabando con un nutrido grupo de enemigos decapitados: <https://es.wikipedia.org/wiki/Protob%C3%BAlgaros> (15/03/2023)

imágenes de Preslav³¹⁵. Y, también del Skylitzes, la espectacular miniatura del sitio de Salónica por los búlgaros en el año 1040³¹⁶.

Este último hito nos permite plantear una breve digresión gracias a otro significativo sitio de Salónica por los búlgaros: el sitio del año 1207. En esta ocasión es el zar Kalojan quién falla en su intento de someter a la ciudad y muere en misteriosas circunstancias durante el sitio. De acuerdo con la leyenda hagiográfica del santo, es el mismo San Demetrio (de Salónica) quien aparece en el campo del zar Kalojan atravesándole con una lanza y provocándole la muerte. Con lo cual, el santo se encumbra definitivamente como patrón de la ciudad. Por ello, es frecuente que en los iconos de San Demetrio aparezca, en el fondo de la imagen, la amurallada ciudad de Salónica³¹⁷.

Teniendo presente que veneración de los iconos de San Demetrio es un fenómeno fuertemente arraigado y ampliamente extendido en los Balcanes, viniendo de lejos en el tiempo, llama la atención que contendientes cristianos balcánicos directos se arroguen su protección y ayuda. Hasta el punto de haber integrado a la ciudad de Salónica en los fondos de aquellos producidos en uno de los bandos. Por otro lado, pura historia cainita de la humanidad.

³¹⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Samuel_de_Bulgaria#/media/Archivo:Tzimiskes_returns.jpg (15/03/2023). Ilustración 24 del Skylitzes de Madrid. Desde nuestro punto de vista, lo más interesante es el carruaje con las sagradas imágenes (iconos). Esta iluminación fue utilizada en nuestra presentación: Gallés, M., *Icons on icons: meta-icons*, International Scientific Congress, 75 Year Jubilee of the Institute of Art History and Archaeology, Dojran, October 2022. El Tesoro que constituye el botín es, de este modo, material, espiritual y moral.

³¹⁶ [https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Thessalonica_\(2nd_1040\)#/media/File:The_Thessalonians_pursue_the_Bulgarian_besiegers_under_Alusian,_1040.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Thessalonica_(2nd_1040)#/media/File:The_Thessalonians_pursue_the_Bulgarian_besiegers_under_Alusian,_1040.jpg) (15/03/2023) Los Tesalonicenses salen de la ciudad y persiguen a los búlgaros bajo el mando de Alusian, quien atacó la ciudad durante el levantamiento de Pedro Deljan. En su huida, la caballería búlgara pisotea los cadáveres de sus fallecidos en combate.

³¹⁷ Ver: el elegante icono (finales del siglo XVI, principios del siglo XVII) en el Museo Bizantino de Antivuniotisa de Corfú: Chondrogiannis, S. T., *The Antivouniotissa Museum, Corfu*, Thessaloniki, 2010, pp. 46-47; el icono (finales del siglo XVI, principios del siglo XVII) de Nessebar, <https://www.viapontika.com/index.php?page=article&article=37901> (15/03/2023), en la muestra temporal en la Galería Tretyakov, 2018; el icono (siglo XVII) de *San Demetrio atravesando al emperador Maximiano*, en el Museo Nacional de Historia y Arqueología de la Iglesia de Sofía, Търкова-Займова, В., *Цар Калоян и Св. Димитър. Еволюция на една легенда*, en <https://zabukvite.org/newspapers/Zabukvite6.pdf> (16/03/2023), así como el datado para entre los siglos XV/XVI en el mismo museo: Пандурски, В., *Паметници на изкуството в Църковния музей - София*, Sofia, 1977, fig. 61, y p. 391; y el icono de Arbanassi (segunda mitad del siglo XVI) en Paskaleva, K., op. cit., 1987, fig. 79.

Este asunto ocupó nuestra atención cuando nos planteamos cuál era la identidad del contendiente abatido en los iconos de San Demetrio³¹⁸. Resumiendo, el personaje derribado es la encarnación del mal, que en cada momento y lugar ha ido adaptándose a las circunstancias concretas. Así, distinguimos dos criterios para definir a dicho personaje: el cronológico, y el del mensaje pretendido; y tres grandes enemigos de la fe: romanos (Maximiano/Galerio), búlgaros (zar Kalojan) y otomanos (mucho más genérico, desde Mehmed II, en adelante ...). En el caso de los búlgaros, la identidad romana puede tornarse en bizantina, por motivos obvios. De esta forma, se puede abordar el análisis de los iconos de San Demetrio con unos recursos básicos que permiten acceder a su histórica complejidad.

Tanto en el icono búlgaro de la colección barcelonesa descrito en nuestra publicación como en el icono del Museo de Tryavna (Yoanikiy Vitanov, año 1824)³¹⁹, por citar alguno similar, se observan rasgos diferenciales específicos en los que conviene reparar: no hay ciudad de Salónica (puesto que son iconos búlgaros), el paisaje lo constituyen sencillas ondulaciones verdes sin apenas evidencia de vegetación, y el enemigo derrotado muestra rasgos claramente otomanos (**Fig. 20**).

Retomando el hilo de la historia, después de la anunciada digresión en torno a los iconos de San Demetrio surgida como consecuencia de la alta estima profesada a este santo por todos los Balcanes y a tenor del sitio de Salónica del año 1207, volvemos a los orígenes de las imágenes conservadas en Bulgaria. En este sentido, la unanimidad en la mayoría de las monografías es más que notable: el recorrido lo inician los iconos de cerámica de Preslav. De ellos, el más reconocido es el icono de San Teodoro (Stratelates), del siglo

³¹⁸ Gallés, M., *op. cit.*, 2020, pp. 269-279. Por otro lado, este paper nos permitió presentar y describir un interesante icono de San Demetrio (pp. 273-274 y figs. 1, 13 y 14), realizado sobre madera, proveniente de la Iglesia de los Santos Pedro y Pablo, Devene, región de Vratsa, Bulgaria, producido entre los años 1843-1844, 98x67 cm., en la colección particular de Barcelona (fig. 14 de este trabajo). Previamente catalogado en: Савова-Касабова, Р., *Икони от брачанския край*, Sofia, 1977, fig. 34

³¹⁹ <https://www.ploshtadslaveikov.com/chudesata-na-sv-dimitar-v-nashite-zemi/> (16/03/2023). Este texto divulgativo sobre San demetrio del profesor Chobanov (del año 2021) se acompaña de tres ilustraciones, de las cuales la última es la reproducción que nos interesa. La obra de referencia es: Paskaleva, K., *op. cit.*, 1987, fig. 162.

X³²⁰. El conjunto del icono es de grandes dimensiones, está constituido por múltiples piezas de cerámica, y muestra el busto del santo. Recientemente (año 2015) fue restaurado y se le añadieron fragmentos resultado de nuevos hallazgos. A pesar de que no se sabe a ciencia cierta, se especula con el hecho de que pudo constituir parte de un iconostasio del Monasterio del Palacio de Veliki Preslav, siglo X, restaurado e investigado por el Prof. Dr. Totyu Totev³²¹.

Contemplando ya los tiempos del segundo imperio búlgaro³²², la primera gran obra de arte de las imágenes la constituyen los frescos de la Iglesia de Boyana en las afueras de Sofía, a los pies de la montaña de Vitoshka. A pesar de sus pequeñas dimensiones, se trata de un conjunto monumental extraordinario. El principal donante fue el sebastocrátor Kaloyan (no confundir con el emperador/zar de Bulgaria que reinó desde el año 1196 hasta el año 1207, muriendo en circunstancias misteriosas durante el sitio de Salónica de ese último año) junto con su esposa Desislava, en el año 1259³²³. También figuran entre los donantes el zar de Bulgaria Constantín Tikh y su esposa Irene Doukaina Laskarina (también llamada Irene de Nicea; a su vez hermana de la princesa bizantina Euoxia - más conocida en la Corona de Aragón como Irene Láscaris - quién vivió bajo la protección de dicha Corona y fundó el Monasterio de la Mare de Déu de la Serra en Montblanc³²⁴). En las paredes de esta pequeña iglesia se muestran un total de 89 escenas con 240 imágenes humanas. Destacamos³²⁵ la inscripción fundacional del

³²⁰ En las dos últimas grandes monografías sobre iconos de Bulgaria se parte de esta imagen que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional en Sofía: Pyceva, P., op. cit., pp. 18-21, y Parpulov, G., *Magnificent icons in Bulgaria*, Sofía, 2020, pp. 16-17.

³²¹ <https://preslav.dartek.bg/bg/am-veliki-preslav/7-keramika> (17/03/2023)

³²² https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Second_Bulgarian_Empire_%281241-1256%29.png (17/03/2023)

³²³ El famoso retrato de la pareja puede encontrarse en la galería de imágenes de la página web de la propia institución: <http://www.boyanachurch.org/galerybg.htm> (17/03/2023). Y, por supuesto, en la cubierta (!) de la pequeña monografía dedicada a la iglesia: Dimitrov, B., *St. Nicholas and St. Panteleimon Boyana Church*, Sofía, 2008

³²⁴ Consideramos elementos de la vida de este personaje en nuestra presentación: Gallés, M., *¡No es lo que parece! Una princesa bizantina en Montblanc*, en el contexto del I International Seminar Mabilus celebrado en la UAB de Barcelona, el 11 de noviembre de 2022, bajo el lema general de Byzantium and the Mediterranean (11th – 13th c.): Multiculturalism, Gender, and Profane Topics in Illuminated Manuscripts.

³²⁵ Dimitrov, B., op. cit., pp. 7, 9, y 10; y contracubierta.

año 1259, la conmovedora imagen de la Transfiguración, la imagen del Cristo Pantocrátor de la cúpula de la nave, el Santo Mandylion, y la Última Cena.

Una nueva digresión nos lleva a contemplar esta última imagen y considerar el tema de los alimentos de forma algo más genérica. Precisamente, este fresco llama la atención, entre otros motivos, por la profusión y tipología de alimentos que se encuentran sobre la mesa. Especialmente, la notable cantidad de productos de la huerta (tubérculos vegetales), de diversos tamaños y formas, conservando todos ellos las hojas verdes. Ello nos trae a la mente la Hospitalidad de Abraham de Blagoevgrad, Bulgaria, año 1637, en la colección particular de Barcelona³²⁶ (fig. 7 de este trabajo). Por el motivo de que en este icono (realizado casi cuatrocientos años más tarde que el fresco de Boyana) también encontramos estos elementos vegetales, además de los recipientes que contienen otros tipos de alimentos. En ambos casos, los tejidos que parecen ser usados como servilletas (quizás, el mismo faldón del mantel) parecen ser análogos. Ello nos hablaría de una dieta específica y concreta, constante en el tiempo. Con lo cual, las imágenes, además de su profundo significado, pasan a ser un valioso testimonio histórico de asuntos como el de los usos alimentarios o las costumbres asociadas con ellos.

Recuperando, de nuevo, el hilo de la historia, resaltamos una última imagen de Boyana³²⁷: un milagro marineró de San Nicolás. Se trata de una de las 18 escenas del nártex (ciclo hagiográfico) dedicadas a la vida del santo patrón de esta iglesia. Lo cierto es que, de los muchos milagros marineros atribuidos al santo (con todas sus variantes), es difícil saber a cuál corresponde este fresco. Nos inclinamos por la versión genérica y sencilla (no elaborada) de la salvación de una nave con toda su tripulación, en un contexto marino extremo. En realidad, le prestamos especial atención en su momento por interpretarlo como la segunda parte del milagro de la

³²⁶ Este icono fue presentado y descrito en el contexto del XII Congreso Científico Internacional "Ortodoxos en Ucrania": 300 aniversario del nacimiento de San Paisius Velikovsky y Grigorios Skovorontas, el 22 de noviembre de 2022. Gallés, M., *On the Trinitarian Mystery. New Balkan Holy Trinity icon. Between the paradigm and the opposite*, Kiev, 2022.

³²⁷ Dimitrov, B., op. cit., p. 15

Jarra Ardiente³²⁸. Pero, ni la jarra, ni mucho menos la explosión que se le asocia, parecen ser apuntadas. Sin embargo, lo que llama la atención es que tanto la embarcación como las indumentarias de los marineros evocan a las correspondientes de la flota veneciana. Y, por supuesto, el recurso iconográfico elegido para representar el peligroso oleaje se antoja fascinante.

En cuanto al Monasterio de Rila³²⁹, este fue fundado por San Juan de Rila en el siglo X. Entre las personas que a menudo se nos dirigen, solemos recurrir a la analogía: el Monasterio de Rila es para los búlgaros algo así como el Monasterio de Montserrat para los catalanes. Es decir, es un referente en cuanto a los orígenes, la cultura, la identidad, ... e, incluso (en algunos momentos), un parque temático que desborda a quienes, de acuerdo con el espíritu fundacional buscan amparo en la oración, el apartamiento, y el silencio. El *catholicon* o templo central del monasterio no pasa desapercibido: a las evidentes franjas exteriores rojas y azules hay que añadir un *deambulatorio/nártex* profusamente pintado que llama poderosamente la atención. Es un genuino libro abierto para el creyente³³⁰. En el museo del monasterio descubrimos dos singulares iconos, uno de San Juan de Rila y otro de San Arsenio, ambos del siglo XIV³³¹.

Al hablar de San Juan de Rila (vivió entre los años 876 y 946), el nivel de identificación con Bulgaria es prácticamente total. Siendo así, ello no quita que sea un santo tanto para la Iglesia Ortodoxa como para la Iglesia Católica, ya que fue canonizado antes de la

³²⁸ La escena de la segunda parte del milagro de la Jarra Ardiente (obrado por San Nicolás) es una de las que se desarrolla en el icono de la fig.15 de este trabajo. Dicho icono fue presentado en el contexto de las XIX Jornadas de Bizancio convocadas por la SEB en enero del año 2022 (ver notas 140 y 208): Gallés, M., *Bizancio: viajes, milagros, y reliquias desde un icono corfiota inédito del XVIII*, Madrid, 2022. Con posterioridad, en el contexto de la Malta Conference June 2022, convocada por la SAMR, *Sailing with the Gods: Religion and Maritime Mobility in the Ancient World*, realizamos una presentación en la que desarrollamos intensivamente, a partir de las imágenes del icono considerado, el tema del milagro marino de la Jarra Ardiente: Gallés, M., *Sailing with Santa. The patronage of St. Nicholas through post-Byzantine icons*, Malta, 2022.

³²⁹ <https://www.andrey-andreev.com/en/rila-monastery/> (20/03/2023) La colección de fotografías en buena resolución, especialmente el plano general aéreo, valen la visita.

³³⁰ Peykov, T., *The Rila Monastery. Mural paintings, icons, gonfalons, painters*, Sofia, 2011, pp. 6-7, y en la sobrecubierta anterior.

³³¹ Para el de San Juan de Rila: Paskaleva, K., op. cit., 1991, pp. 26-27. Y, para el de San Arsenio: Paskaleva, K., op. cit., 1991, pp. 42-43.

separación. El caso es que el nivel de identificación es tan alto que se puede decir que la inmensa mayoría (de un número relativamente pequeño) de iconos en los que aparece San Juan de Rila han sido producidos en Bulgaria. Tal es el caso de una de las referencias, el icono de la Dormición de San Juan de Rila, de la segunda mitad del siglo XVIII, que se conserva en la Galería Nacional (Cripta) en Bulgaria³³². O, el de la Hodigitria con Santos patronos (San Juan de Rila, San Teodosio), del siglo XVIII/XIX, 32x26 cm., en la colección particular de Barcelona (**Fig. 21**).

Seguimos en el itinerario histórico búlgaro con el conocido icono búlgaro de San Nicolás con escenas de su vida, proveniente de Nessebar, del siglo XII, 105x81 cm., custodiado en la Galería Nacional (Cripta) en Bulgaria. Es el más antiguo icono hagiográfico de Bulgaria³³³. Y, pasamos a considerar el pequeño icono encajado, en relieve, de San Jorge y San Demetrio, proveniente de Sozopol, de entre los siglos XIII y XIV (el icono que lo alberga, del siglo XVI), 29x29cm., que se encuentra en el Museo Nacional de Historia y Arqueología de la Iglesia³³⁴. Su gran singularidad (por el hecho de ser un icono en relieve) lo hace merecedor de nuestra atención. Precisamente, detrás de este icono (en el sentido físico del recorrido), y perpendiculares a él, se muestran tres magníficos iconos bilaterales (por un lado la Hodigitria, y por otro la Crucifixión)³³⁵. Otro interesante icono es el del Cristo Pantocrátor, proveniente de Nessebar (origen desconocido, para G. Parpulov), del siglo XIII (siglo XIV, para G. Parpulov), custodiado en la Galería Nacional (Cripta) en Bulgaria³³⁶. El conjunto de cabellera y barba

³³² <https://nationalgallery.bg/collections/bulgarian-art-v-xix-century/> (20/03/2023) y en: Божков, А., op. cit., fig. 458 y p. 458.

³³³ Parpulov, G., op. cit., p. 30; Tourta, A., *Icons from the Thracian coast of the Black Sea in Bulgaria*, Thessaloniki, 2011, pp. 66-67.

³³⁴ A nuestro entender, este precioso icono todavía puede deparar interesantes sorpresas. El icono que lo alberga ha sido recientemente estudiado por Кунева, Ц., “Две житийни икони на Св. Георги от Църковния музей в София”, in *Проблеми на изкуството 3/2014*, 2014, pp. 29-35. Es el primer icono con el que el visitante se encuentra al iniciar el recorrido por el museo. Se dispone frontalmente a la entrada de la primera sala, con lo cual su importancia queda ya indicada.

³³⁵ Parpulov, G., op. cit., pp. 96-99 (siglo XVI), 186-189 (siglos XVI, XVIII y XXI), y 190-191 (siglos XIV, XVI y XXI).

³³⁶ <https://nationalgallery.bg/collections/bulgarian-art-v-xix-century/> (21/03/2023). También en: Parpulov, G., op. cit., pp. 64-65. El detalle del rostro, a plena página y gran resolución, es espectacular.

oscuros enmarcando unas carnaciones muy claras, en las que destacan negras cejas y bigotes, le confiere a este icono un aspecto muy especial que se repetirá en iconos de los siglos XVI y XVII. La muesca en su parte inferior pudiera indicar su carácter procesional.

Un interesante icono, por la forma de abordar el tipo iconográfico, es el icono de Nuestra Señora de la Vida (Богородица Господарка на живот), proveniente de Nessebar, de entre los siglos XIII y XIV (de finales del siglo XII, para G. Parpulov), 123x84.5 cm., que se conserva en la Galería Nacional (Cripta) en Bulgaria³³⁷. Lo sugerente de esta obra es que el Hijo (que parece tener cierta edad y tamaño) está literalmente recostado sobre las manos/brazos de la Madre. Ello nos recuerda un peculiar tipo iconográfico que es el del Cristo Anapeson (el que se reclina, “the reclining one”), también denominado como el Ojo que No Duerme (de Cristo) (“the Unsleping Eye of Christ”): la imagen de un Cristo joven reclinado/dormido, con los ojos abiertos, aguantándose la cabeza con la mano derecha, a la espera de la Resurrección³³⁸. Un aspecto relevante de este tipo iconográfico es que solía ubicarse en un lugar muy específico del templo: el dintel de la puerta del oblatório (prótesis/prothesis), es decir, la puerta lateral norte (izquierda) del iconostasio³³⁹.

Otros iconos imprescindibles en este recorrido son los de la Madre de Dios Hodigitria, en micromosaico, del siglo XIV, proveniente de la Iglesia de San Jorge en Heraclea, custodiado en el Museo Arqueológico Nacional³⁴⁰. Ambos aspectos, el origen (actual

³³⁷ <https://nationalgallery.bg/collections/bulgarian-art-v-xix-century/> (21/03/2023): “The Holy Virgin, Sovereign Lady of Life, 13th-14th c. Nesebar, the Church of St. Theodore”. También en: Parpulov, G., op. cit., p. 31

³³⁸ Quizás, la imagen más conocida de este tipo iconográfico sea la del Cristo Anapeson de Manuel Panselinos, siglo XIII-XIV, en el Protaton del Monte Athos: VV. AA., *Μανουήλ Πανσέληνος. Εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη, 2008, pp. 182-183. También en: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Manuel_Panselinos#/media/File:Nedremannoe_Ο_κο_freska.jpg (21/03/2023).

³³⁹ Precisamente, en el dintel de la puerta que transita de la Sala I a la Sala II del Museo Nacional de Historia y Arqueología de la Iglesia se ubica un Cristo Anapeson, de entre los siglos XVI y XVII, que muestra a la Madre de Dios, a la derecha, y a un ángel, a la izquierda, en una disposición que pudiera recordar una Deisis (Déesis), aunque más bien evoca un anuncio de la Pasión.

³⁴⁰ Sorprendentemente, en este museo (arqueológico) hay una sala con los iconos más relevantes de Bulgaria: el cerámico de Preslav; el de Poganovo; el de la Hodigitria Ἐλεούσα del

Turquía) y el soporte del icono (teselas de micromosaico), llaman la atención. El de la Hodigitria/Ἡλοῦσα del zar Ivan Alexander, con revestimiento de plata, de mediados del siglo XIV - del siglo XVI - del siglo XVIII (revestimiento metálico) – del siglo XVIII (tabla pintada), destaca precisamente por su revestimiento y, por ello, erigirse en un testimonio de la historia. Y, el icono bilateral de Poganovo, de la segunda mitad del siglo XIV, tiene una inscripción que lo remite al milagro del Monasterio de Latomou en Salónica. La cara con la imagen de Cristo en el centro del cosmos terminado en el Tetramorfo, con los profetas Ezequiel y Habacuc, recuerda a la de Hosios David, realizada entre los siglos V o VI. Y la cara con la Virgen María (Nuestra Señora del Refugio/Madre de Dios el Refugio) y San Juan Evangelista es un prodigio de la discursividad iconográfica ortodoxa: se comunica todo, por medio (tan sólo) de lo esencial: máximo impacto comunicativo, por el uso más preciso/proporcionado/harmonioso de la materia. La elegancia, la sobriedad, y (diríase) el alma de los personajes, conmueven/emocionan. En un trabajo imperial de una soberbia originalidad.

Siguiendo con iconos bizantinos, proponemos el Bautismo de Cristo, de entre los siglos XIV y XV, 50.5x34.5 cm., que se conserva en el Museo Nacional de Historia y Arqueología de la Iglesia³⁴¹. En la nota a pie de página se cita el aspecto de las (siete) serpientes a los pies de Jesús. Mostramos un icono del XIX de la colección particular de Barcelona en el que, siguiendo las pautas de la Tradición, se observan claramente dichas siete serpientes (**Fig. 22**). Por lo demás, este último es un bello exponente de los iconos del Renacimiento/Resurgir Nacional (National Revival) realizados por maestros de la Escuela de Tryavna.

zar Ivan Alexander, con revestimiento de plata; y el de la Hodigitria en micromosaico que ahora nos ocupa. Pueden verse buenas imágenes en: Parpulov, G., op. cit., pp. 42, 43, y 44-47.

³⁴¹ Una buena imagen puede verse en: VV. AA., *Feuer und Geist. 1000 Jahre bulgarische Ikonen*, Tübingen, 2007, fig. 3 y B-1. Es un tipo iconográfico menos frecuente, siendo una de las Doce Grandes Fiestas. Este icono en concreto bien pudiera ser el icono del Bautismo de Cristo más antiguo de Bulgaria. Un icono realmente precioso. De él destacamos la manera específica de resolver el tumultuoso discurrir del agua en el Jordán, así como las (siete) serpientes que surgen de la roca sobre la que se alza Jesús. Este último aspecto constituirá un recurso formal en los iconos de este tipo iconográfico en Bulgaria, aunque no exclusivo de este país.

En el icono de la Sinaxis (Concilio) de los Arcángeles, en esta ocasión tan sólo los Arcángeles Miguel y Gabriel, de mediados del siglo XIV, proveniente de Bachkovo, custodiado en la Galería Nacional (Cripta)³⁴², los arcángeles sostienen conjuntamente una imagen de Nuestra Señora del Signo (Madre de Dios orante, Hijo representado frontalmente delante del busto de la Madre). Una vez más, se trata de un meta-icono³⁴³. Se intuye el profundo sentido espiritual de este tipo iconográfico: se nos refiere al Ángel (Mensajero) del Gran Consejo (Is 9:6).

Para ir acabando con la etapa bizantina del discurso sobre Bulgaria, proponemos el Epitaphios (Lamentación), de finales del siglo XIV, proveniente de Nessebar, custodiado en la Galería Nacional (Cripta)³⁴⁴. Llama la atención la imponente losa de mármol sobre la que yace el cuerpo de Cristo. La alusión implícita a la mesa del altar (más allá de la previa Piedra de la Unción) resulta evidente. Destacan los abanicos litúrgicos (Rhipidia/Ripidion/Flabellum, Orthodox liturgical fan) sostenidos por los ángeles. Por lo demás, pura contemplación de la muerte de Cristo.

Llegado este momento, en nuestra presentación sobre los iconos de Bulgaria, elegimos un título (“Se masca la tragedia ...”) que, a pesar de ser poco convencional, apunta a la extrema gravedad de lo que definitivamente sucedió. Obviamente, nos referimos al final de Bizancio, y, en concreto, a la caída de Constantinopla. Simplemente, se acaba irremediabilmente una era. Y, se inicia una larga época convulsa (desde la perspectiva cristiana ortodoxa) que, en función de lugares y momentos, se alargará hasta el siglo XX.

Para significarlo, elegimos un icono de la colección particular barcelonesa: el icono de la Presentación del Señor en el Templo, icono sobre madera, Bulgaria, siglos XVI-XVII, 45.5x34 cm. (**Fig.**

³⁴² <https://nationalgallery.bg/collections/bulgarian-art-v-xix-century/> (22/03/2023). También en: Parpulov, G., op. cit., pp. 60-61

³⁴³ Ver nota 268. El propio G. Parpulov ya nos habla de “este pequeño redondel, un icono en/dentro de un icono, “ ...

³⁴⁴ Parpulov, G., op. cit., pp. 108-109, lo asigna a mediados del siglo XVI. Sin embargo, previamente, Pyceba, P., op. cit., pp. 132-135, lo asigna a finales del siglo XIV. Puesto que al preparar nuestra presentación todavía no disponíamos de la monografía de G. Parpulov, vamos a mantenerlo ahí.

23)³⁴⁵. Es un icono de una complejidad narrativa considerable. A los efectos del asunto que aquí tratamos, lo más destacable es el fondo arquitectónico del conjunto. Obviamente, se trata del Templo, puesto que la escena se desarrolla en su interior. Lo que sucede es que, en el caso de este icono, este no es un templo cualquiera (normalmente indicado por medio de un simple baldaquino), sino que su parte superior es un fiel reflejo del Templo por excelencia en la Ortodoxia: Santa Sofía (**Fig. 24**). Para que no quede la menor duda, a su izquierda, en el fondo, se muestra el barrio del Gálata presidido por la famosa Torre (**Fig. 25**). Incluso, se indican las rejas que nos recuerdan que la instalación llegó a utilizarse como mazmorra para alojar a cristianos. Por tanto, este icono tiene un valor singular: no sólo refleja certeramente los elementos que se acaban de comentar, sino que reivindica la capitalidad cristiana de Constantinopla (!). Ese motivo (más allá del estudio propiamente iconográfico) es el que hace que se proponga la datación correspondiente: la memoria está viva.

A partir de entonces, los Balcanes quedan durante siglos bajo el yugo Otomano. Conviene destacar que el nivel de opresión (con todos los matices) no es máximo. De no ser así, no estaríamos hablando de iconos balcánicos a partir de la caída de Bizancio. Y, no es el caso. Además, el influjo Otomano se percibe de formas distintas, en momentos distintos, en función de la geografía³⁴⁶. Por ello, en el conjunto de los museos e iglesias de la península encontramos iconos y frescos de todas las épocas (posteriores al año 1453). La fe y la Tradición lograron abrirse paso a lo largo de quinientos años.

En el caso de Bulgaria, a la vida latente en los monasterios, por ser centros de alfabetización y educación, le sigue un período de tiempo significativamente largo (se inicia en el siglo XVII), denominado Renacimiento/Resurgir Nacional (National

³⁴⁵ Gallés, M., "Nunc dimittis. When the old became new", *Proceedings of the 19th Symposium Niš and Byzantium*, 2021, pp. 209-218

³⁴⁶ <https://i.redd.it/17ch66tpz9431.jpg> (23/03/2023). Este mapa del 2023 nos parece especialmente sugerente. Si bien sólo se refiere a la parte occidental de la península balcánica, muestra en diferentes intensidades de color (verde), el tiempo total (en años) de dominio otomano en la zona. El resultado, a grandes rasgos, es "concéntrico" desde el sureste hacia el noroeste. Y va desde 0 hasta 518 años. Sirve como apunte de la idea que se propone.

Renaissance/Revival) (**Anexo 1**)³⁴⁷. Todo empezó con un pequeño libro escrito por un monje búlgaro, San Paisio de Hilandar, quien se estableció en el Monasterio serbio de Hilandar en el Monte Athos (acabó el libro en el Monasterio búlgaro de Zografou, en el año 1762), donde escribió su *Istoriya Slavyanobolgarskaya* (Historia búlgaro – eslava) a partir de material que pudo encontrar por los monasterios búlgaros y griegos. Previamente, Petar Bogdan ya había escrito su *Historia de Bulgaria*, en el año 1667³⁴⁸. Fueron las copias manuscritas del libro de Paisio las que más se distribuyeron por Bulgaria. En paralelo, la nueva élite intelectual formada en el extranjero, el establecimiento de escuelas, y los primeros libros impresos, todo ello ayudó a concienciar a la población, dotándola de un reconocimiento identitario que se concretaba, entre otros puntos, en la confesión ortodoxa. Dos factores adicionales abundan en el Renacimiento Nacional: la progresiva debilitación del imperio otomano, y la imposición del griego como lengua franca. Es decir, la introducción del griego en las iglesias búlgaras (como sucedía con el latín en Occidente), así como la intención del clero griego de imponerlo a toda la ciudadanía³⁴⁹.

Presentamos un par de iconos que pueden aportar algunos elementos a las reflexiones anteriores. El primero es el de San Ignacio de Antioquía, icono sobre madera, Balcanes, año 1878,

³⁴⁷ Traducción de los paneles explicativos del Museo Nacional de Historia, Bulgaria. Este texto, traducido del inglés (fotografiado), da una buena idea de lo que significa el período considerado.

³⁴⁸ Petar Bogdan fue un clérigo católico búlgaro (franciscano). Desde el punto de vista de la activación de la identidad búlgara es una espada de doble filo: por un lado, sus vinculaciones con Occidente se concretan en la clara intención de echar a los otomanos de Bulgaria; pero, por otro, es el catolicismo y no la ortodoxia la orientación espiritual que rige el movimiento.

³⁴⁹ Este asunto tiene una derivada especialmente interesante para quienes tenemos interés en los iconos búlgaros. Se trata del debate lingüístico en torno a la(s) lengua(s) utilizada en las epigrafías de los iconos. Y, está en juego la asignación histórico-geográfica del icono. Nos hemos encontrado con profesionales académicos, así como con reputados coleccionistas, que sostienen que, si las inscripciones están en griego, el icono es griego; y, si están en búlgaro, el icono es búlgaro. Para nosotros, a tenor de lo que se ha indicado en el texto, la primera afirmación (“... si las inscripciones están en griego, el icono es griego ...”) es cuestionable. Por otro lado, añadiéndole algo de complejidad al debate, estaría el tema de las inscripciones canónicas/formales (nombre del santo, epíteto, nombre del tipo iconográfico, ...) vs. las inscripciones funcionales (nombre del donante, lugar de creación, fecha de creación, ...). Incluso en el supuesto de que tanto las unas como las otras estuvieran en griego, el icono podría ser búlgaro. Por otro lado, al considerar las inscripciones canónicas/formales, el griego está muy bien representado (por lo que ya se ha dicho).

32x22.5 cm., en la colección particular de Barcelona (**Fig. 26**)³⁵⁰. En este icono tenemos profusión de inscripciones: arriba, a la izquierda, en negro, con una caligrafía, las inscripciones canónicas/formales que aluden al nombre del santo y a su epíteto; y, abajo, en dos líneas a ambos lados de los pies del santo y por debajo de ellos, en naranja (parecido al usado para el marco), con otra caligrafía, las inscripciones funcionales que aluden a la fecha de la donación del icono y a los donantes. Todo ello, en griego. A pesar de que, por el momento, no ha sido posible concluir de forma determinante dónde fue producido, el hecho de que las inscripciones estén en griego no significa necesariamente que fuera producido en Grecia. Es más, habiéndolo comparado con otros iconos del mismo tipo, así como con frescos de iglesias, parece que pudo ser pintado en un arco que va desde Albania hasta Bulgaria, por encima de Grecia. Eso sí, la lengua franca, tanto para la Iglesia (clérigos) como para los pintores que siguen la Tradición, tiende a ser el griego. Cosa que el Renacimiento Nacional ha de cambiar. Por otro lado, San Ignacio de Antioquía es un Padre de la Iglesia, Padre Apostólico, mártir por la fe, que se caracterizó por sus perseverantes llamadas a la unidad. Lo cual encaja bien con el Renacimiento Nacional.

El segundo icono que aquí se presenta es el de Los Hermanos Macabeos, icono sobre madera, Bulgaria, siglo XIX, 27.5x21 cm., en la colección particular de Barcelona (**Fig. 27**). Este es un raro icono por su temática. Se conocen muy pocos iconos de los Hermanos Macabeos. Lo proponemos aquí por el marcado significado identitario que supone. Y, lo que es más, desde el ámbito religioso. Y, ahí radica parte del interés. Probablemente en la terminología de Hermanos macabeos se entrelacen historias diversas. Por un lado, el mensaje de pertinaz resistencia martirial, en el contexto de una gran familia/clan (el mensaje explícito en el icono). Por otro, la analogía con la situación cotidiana en los Balcanes: por medio de los Macabeos el pueblo judío se subleva contra los griegos (con quienes colabora el clero judío) en defensa de su identidad (el mensaje es aquí implícito por medio del cruce de historias evocadas). En este icono llama la atención la parrafada en griego en la zona superior de la imagen, por encima del grupo: los

³⁵⁰ Gallés, M., "Lionheart - New post-Byzantine icon of Saint Ignatius of Antioch", in *The Days of St. Emperor Constantine and Helena Niš & Byzantium XX The Collection of Scientific Works Symposium, Niš 3-5 June 2021 Editor, Miša Rakocija, 2022*, pp. 465-472

santos Siete Niños Macabeos y su madre Solomonia y su maestro Eleazar. Lo interesante de esta larga inscripción es que refleja, de forma sintética, la que se sugiere en la Hermeneia de Dionisio de Fournas³⁵¹.

Supuesta la severa inflexión que supone la conquista otomana de Constantinopla, y supuesto el largo periplo post-bizantino que, de forma progresiva, se irá concretando en el Renacimiento Nacional, retomamos la primera etapa netamente post-bizantina. Como se ha indicado, es una etapa caracterizada por un alto nivel de vida latente (stand-by), básicamente centrada en la oración y confinada en los monasterios. Sin duda, es una etapa, en su conjunto temporal y geográfico, más productiva de lo que a primera vista pudiera parecer, a tenor de las obras que se custodian en centros religiosos y museos. Por otro lado, al ser más reciente, nos han llegado más iconos, iluminaciones y frescos, de esta etapa que de las anteriores. Por ello citaremos unos pocos ejemplos (por razones de espacio proponemos una pequeña muestra del patrimonio existente, mientras que al presentar obras de épocas anteriores considerábamos una proporción mucho mayor respecto de la totalidad conservada): el icono de San Jorge, icono sobre madera, procedente de Boyana, de finales del siglo XV, 125x65.3 cm., que se conserva en la Galería Nacional (Cripta) en Bulgaria³⁵²; el icono de la Panagia Hodigitria con los Arcángeles Miguel y Gabriel, icono sobre madera, procedente de Nessebar (Iglesia de Santa Sofía), de la segunda mitad del siglo XVI, 146.5x109.5 cm., custodiada en la Galería Nacional (Cripta) en Bulgaria³⁵³; y el icono de la Panagia Hodigitria con Profetas, icono sobre madera, procedente de

³⁵¹ , Didron, M., op. cit., pp. 328-329

³⁵² <https://nationalgallery.bg/collections/bulgarian-art-v-xix-century/> (24/03/2023). También puede verse en: Parpulov, G., op. cit., p. 72. Es uno de los iconos con medidas más singulares de los que se conservan en la Galería Nacional (Cripta). Dado el tipo iconográfico. Por ello, es evidente que el pintor tuvo que adaptarse a la superficie disponible, cuyas proporciones se escapan de las propias de los estándares iconográficos al uso. Sin embargo, la magnificencia imponente del Santo Caballero Jorge luce con todo su esplendor: los ángeles, la figura central del santo, la capa, el caballo, y la serpiente, ocupan sus espacios adaptándose a esta tabla tan larga. Solía encontrarse a la izquierda de la entrada a la Galería, convirtiéndose así en imagen de referencia de la misma para muchos visitantes.

³⁵³ <https://nationalgallery.bg/collections/bulgarian-art-v-xix-century/> (24/03/2023). También puede verse en: Parpulov, G., op. cit., pp. 86-87. La imagen en detalle (plena página, p. 87) de la cara de esta figura rebosa de una pretendida combinación de elegancia y ternura.

Nessebar (Iglesia de San Jorge el Viejo), del año 1566, 130x98.2 cm., custodiada en la Galería Nacional (Cripta) en Bulgaria³⁵⁴.

También puede resultar oportuno añadir dos ejemplos de esta época provenientes de la colección particular barcelonesa: el icono de San Atanasio de Alejandría, icono sobre madera, Bulgaria, de alrededor del año 1600, 76.5x47.5 cm., conservado en Barcelona³⁵⁵; y el pequeño icono de San Demetrio (?), icono sobre madera, Bulgaria, del siglo XVII, 15x12 cm., custodiado en Barcelona (**Fig. 28**)³⁵⁶. En este caso, la identificación del personaje es dudosa: puesto que las inscripciones se han perdido, el patrón iconográfico nos lleva a San Jorge o a San Demetrio, sin descartar alguno más. Y, en lo referente a la datación, la información cruzada de diversas publicaciones, entre las cuales la ya citada *La Tradizione Ortodossa della Bulgaria. Icone e manoscritti dal XIV al XIX secolo*, nos lleva hasta ahí.

Por último, unos iconos muy singulares, específicamente búlgaros, resultado de la evolución/deriva en la iconografía ortodoxa de Bulgaria como resultado del largo y consistente movimiento del Renacimiento Nacional. Frecuentemente, muchas personas con las que hemos podido compartir impresiones, incluso académicos, se refieren a esos iconos como naïf, ingenuos, infantiles, simples, ... Por otro lado, al tratarse del extremo final del post-bizantinismo (por utilizar la terminología al uso) en una determinada zona geográfica, pudiera parecer que su interés académico (historia del arte) es

³⁵⁴ <https://nationalgallery.bg/collections/bulgarian-art-v-xix-century/> (24/03/2023). También puede verse en: Parpulov, G., op. cit., pp. 110-121 y 222. La exhaustiva descripción fotográfica de este icono es, por sí sola, un auténtico monumento. Los profetas y sus rollos respectivos constituyen una compliación de anticipos de la Buena Nueva.

³⁵⁵ Ver fig. 19. Este icono de perfecta factura popular deja evidente la carestía de medios para poder elaborar iconos de la manera más tradicional. Destacamos: el porte hierático del personaje (así como su cuerpo plano), el fondo verde y naranja (dificultad para conseguir oro), los ojos marcadamente almendrados, el libro de las escrituras (en perfecta perspectiva inversa), y la mano que bendice siguiendo los cánones tradicionales. Un portentoso testimonio de las verdades originales (San Atanasio), en tiempos de crisis.

³⁵⁶ Se plantean diversas hipótesis sobre el significado (ubicación, uso, veneración, ...) de un icono tan pequeño. Destacaremos las dos más relevantes. De acuerdo con la monografía que nos facilitó la primera orientación: VV. AA., *La Tradizione Ortodossa della Bulgaria. Icone e manoscritti dal XIV al XIX secolo*, Sofía, 2007, pp. 80-85, se trataría de las llamadas tabletas/tablillas (tablets). Son iconos bilaterales/bifaz o de doble cara. Se guardan en la zona del altar de la iglesia. Se sacan, para su veneración, el día de la celebración del santo patrón correspondiente. Otra posibilidad es que se trate de los pequeños iconos bilaterales que cuelgan del candelabro/horos/polyeleos en la nave de la Iglesia (bajo la cúpula). Así se observa, por ejemplo, en: Čilikov, A., *Icons in Montenegro*, Podgorica, 2014, pp. 36, 64 y 96.

mínimo al compararlo con el Arte de Bizancio, o incluso con el arte post-bizantino más aceptado. Para nosotros, nada más lejos de la realidad. Si asumimos que la Tradición está viva, y se cumplen ciertos principios básicos (recapitulación de esa Tradición, visión espiritual/Iluminación, contemplación, oración, ...), esos iconos son la expresión vital de una fe tozuda, sencilla, aferrada a la vida. Es decir, no son (evidentemente, algunos sí) imágenes sencillas, sino simplificadas (sintéticas). No son imágenes ingenuas, sino que están cargadas de la sabiduría de la vida. No son infantiles, sino que transmiten la alegría de vivir. No son naíf, sino que son género literario desbordante presumiendo de la Tradición de los Santos Padres de la Iglesia. Veremos unos pocos ejemplos (dos consolidados, y cuatro de la colección de Barcelona).

El icono de los Santos Jorge y Demetrio, de finales del siglo XVIII, de Perushtitsa, 99x76.5 cm., conservado en la Galería Nacional (Cripta) en Bulgaria³⁵⁷. En este icono se presenta a los dos grandes patronos de las tierras búlgaras. El que se los incluya a ambos en la misma imagen es significativo. De la misma forma, y abundando en la obsesión sintética (terminología propia), proponemos el icono de la Última Cena, del siglo XIX, realizado por maestros de la Escuela de Tryavna, 33.5x23 cm., custodiado en la Galería Nacional (Cripta) en Bulgaria³⁵⁸. Puede ser fascinante captar cómo se plantea, estructuralmente, la imagen. Una brillante Última Cena en un envolvente cosmos azul celeste. Pura evocación del momento de la solemne institución de la Eucaristía.

³⁵⁷ Puede verse en: Paskaleva, K., op. cit., 1991, pp. 192-193. Probablemente sea una de las referencias paradigmáticas de cuanto acabamos de decir. Prueba de ello serían, por un lado, sus notables dimensiones, y por otro, el mismo hecho de que se albergue en la Galería Nacional. El paisaje, en este caso en bandas horizontales, con vegetación esquemática (cual si se tratara de una partitura), sobre el que se desplazan las inmateriales figuras de los santos caballeros, ciertamente muestra esa evolución/deriva (simplificación) de la que se hablaba más arriba. Siendo un rasgo específico de este tipo de iconos, del Renacimiento Nacional búlgaro.

³⁵⁸ Puede verse en: Paskaleva, K., op. cit., 1991, pp. 208-209. Al igual que en el caso anterior, el hecho de que se exhiba en la Galería Nacional es significativo. A pesar de ser mucho más pequeño. En este caso el desarrollo sintético es muy superior al del icono anterior: aproximadamente, una tercera parte de la superficie (disponible) del icono no se usa para nada (simplemente, fondo azul; ya que el oro debía resultar bastante inaccesible y sólo se usa para el fondo fundamental de la escena). La escena se reduce a sus mínimos. Eso sí, sin omitir ningún detalle significativo. Incluso la columnata de fondo pudiera recordar un iconostasio original (evocando un interior). Frente a él se desarrolla La Última Cena, la que dio lugar a la Eucaristía.

Damos paso a los de la colección de Barcelona. El primero de ellos es un icono de la Decapitación de San Juan (Усекновѣние Иваново), icono sobre madera, procedente de la Iglesia de San Nicolás en Kunino (Vratsa), de finales del siglo XVIII o principios del XIX, 34.5x26.5 cm³⁵⁹ (**Fig. 29**). El equilibrio de la composición, el uso de los colores, la perspectiva inversa en las arquitecturas, los semblantes - sin la menor emoción - de los etéreos personajes, ..., nos permiten proponerlo como un magnífico referente de mucho de lo que en este capítulo se ha venido diciendo. El segundo icono de esta serie es un icono de la Incredulidad de Tomás (Томина Неделя), icono sobre madera, Bulgaria, de finales del siglo XVIII o principios del XIX, 31.5x23 cm. (**Fig. 30**). El hecho de que se haya elegido precisamente esta obra tiene que ver, obviamente, con los parecidos (ya que no llega a homologación) en las arquitecturas (respecto del icono anterior). La esquematicidad, en este caso, es máxima. Y, los personajes parecen levitar en un armonioso concierto, equilibrado, de alabanza y adoración, en la zona central del icono. El tercer icono propuesto es el de los Santos Joaquín y Ana (padres de la Virgen), icono sobre madera, Bulgaria, finales del siglo XVIII o principios del XIX, 33x23 cm. (**Fig. 31**). Llegados a este punto, el trabajo nos parece apropiado para evidenciar cómo, en el proceso de ir dejando atrás todo aquello que no sea absolutamente esencial, en el caso de los personajes, puede consistir en eso: mostrar simplemente a esas personas, sin prácticamente nada más, identificables (caso de que fuera necesario) por medio de las denominaciones/abreviaciones que les corresponden. El resultado es muy llamativo. Probablemente, ya no se pueda avanzar mucho más en el proceso de simplificación. En este caso concreto, llama poderosamente la atención la imagen de María (Madre de Dios) en el regazo de Santa Ana: un personaje adulto en miniatura, como marcan las convenciones al uso. Como último icono de este pequeño conjunto, proponemos una imagen en detalle de un icono de San Simeón el Estilita, icono de doble cara, sobre madera,

³⁵⁹ Este icono fue comentado y reproducido en: Савова-Касабова, Р., op. cit., p. 37, y fig. 26. Destacamos su paisaje. El parecido (ya que no llega a homologación) con el del icono de Perushtitsa facilita entender a qué nos estamos refiriendo al considerarlo en el contexto de los paisajes de los iconos propios del Renacimiento Nacional búlgaro. Por otro lado, la soberbia esquematicidad de la composición no deja lugar a dudas. Pueden encontrarse todos los elementos propios de esta narrativa iconográfica. Los personajes, planos y etéreos, se presentan en un contexto de una ligereza extrema (incluso, el edificio detrás de San Juan se desvanece por medio de su color azul ...). En suma, un portentoso ejemplo de post-bizantinismo tardío en Bulgaria (terminología propia).

Bulgaria, finales del siglo XVIII o principios del XIX, 29.5x12.5 cm. **(Fig. 32)**. La luz que irradia el semblante del santo personaje parece hacer irrelevante todo lo demás: la oscura vestimenta y el fondo oscuro neutro; imagen de la más pura austeridad. Sin restarle a San Simeón la seriedad de su compromiso (rostro severo) ni las penalidades fisiológicas que la opción le suponen (rostro demacrado, que intencionadamente se disimula por medio de una poblada barba y bigote).

1.20 El extraordinario caso de Etiopía

Etiopía es un país situado en el Cuerno de África, que no tiene litoral por corresponder este a Eritrea, Yibuti y Somalia. Su capital, Addis Abeba, se encuentra a casi 4000 km de Estambul, la antigua Constantinopla, la que fue la capital del imperio bizantino. Esa es, aproximadamente, la distancia que cubre la totalidad del mar Mediterráneo. Por este motivo sorprenderá, a quien no estuviera familiarizado con el tema, que en pleno continente africano no sólo se hayan pintado iconos durante cientos de años (por lo menos, alrededor de seiscientos años), sino que se hayan escrito e iluminado manuscritos desde los inicios del cristianismo oficial. Y que custodie genuinos conjuntos monumentales cristianos erigidos en las épocas de nuestro Románico. ¡En medio de África y tan lejos del centro religioso y de poder del imperio bizantino! Aparentemente, sin conexión con él.

Nos parece oportuno hablar de insularidad. Por un lado, la insularidad cultural, centrada en el elemento religioso. Esa que supone que, en medio del vasto continente africano, y en concreto en el alejado extremo oriental de este, se haya podido generar y sostener un fenómeno cristiano tan longevo. Tributario de Bizancio. Resiliente hasta el extremo. Por otro lado, la insularidad geográfica. Si se estudia un mapa físico de Etiopía, no cuesta mucho constatar la desigual repartición del relieve a ambos lados del Rift Valley. Prácticamente, todo lo que queda en la zona occidental es, geológicamente hablando, mesetario (con sus correspondientes formaciones montañosas)³⁶⁰. Por encima de los 2000 m. Así, pues, ambas insularidades (caras de la misma moneda) han propiciado un fenómeno único: ahí, en medio de África, lejos de la centralidad de Bizancio, ha existido y pervive un gran legado cristiano que da testimonio del esplendor del lejano imperio durante y después de la existencia del mismo.

El aislamiento físico y cultural en el que se sumió Etiopía con la súbita aparición del islam (habiendo ya quedado marcada por la fe

³⁶⁰ Ver: <https://es.maps-ethiopia.com/mapa-f%C3%ADsico-de-etiop%C3%ADa> (30/03/2023). Este mapa da un nivel de detalle muy bueno a los efectos de enfatizar el fenómeno físico indicado.

de Bizancio) queda evidenciado por el hecho de que todos sus países vecinos lo incorporaran intensivamente. Salvo por el animismo que caracterizó las regiones más al sur del país. Con el tiempo eso implicó que, considerando el país en su conjunto, zonas altas cristianas y zonas bajas musulmanas, Etiopía se erigiera en uno de los países en los que la convivencia de ambas creencias resultó ser más armoniosa. Al parecer, en los inicios, la relación fue especialmente buena puesto que en Etiopía se dio cobijo a discípulos de Mahoma que estaban siendo perseguidos. Al enterarse el Profeta de que el rey de Etiopía había persistido en dar amparo a tales colaboradores ante las tretas de sus perseguidores, decidió que nunca emprendería enfrentamientos con los cristianos de ese lugar³⁶¹. A pesar de todo lo que se acaba de indicar, no deberán extrañar las advertencias a quienes deseen viajar a este cristiano rincón del mundo (en términos históricos)³⁶².

Un curioso ejemplo de convergencia adaptativa, en contextos geográficamente análogos, para enfatizar el efecto de insularidad geográfica producido por unos pocos miles de metros de altura (aparentemente poco, en comparación con miles de kilómetros recorridos por superficie: la tierra es muy plana), pudiera ser el de la comparación de los entornos lacustres del lago Tana y del lago Titicaca³⁶³. En ambos casos se aprecia elementos importantes de insularidad cultural a lo largo de la historia: imperios Tiwanaku-Inca, e imperios de Etiopía, respectivamente. Y, como muestra de elemento cultural básico, la similitud de las embarcaciones de totora del lago Titicaca y las de papiro del lago Tana. La convergencia llama poderosamente la atención³⁶⁴.

³⁶¹ Ver: https://es.wikipedia.org/wiki/Migraci%C3%B3n_a_Abisinia (30/03/2023). La denominada Migración a Abisinia.

³⁶² <https://www.facebook.com/smartraveller/posts/ethiopia-expect-heightened-security-measures-restrictions-on-movement-and-expres/2480044385396302/> (30/03/2023) Este es un mapa que da una idea muy buena de la inaccesibilidad (salvo transporte aéreo) del país, aunque no muestra la reciente guerra civil en la zona del Tigray. Eso la ha hecho menos accesible.

³⁶³ Habiendo tenido la oportunidad de visitar ambos lugares, tan apartados el uno del otro, la comparación y las analogías afloran automáticamente. Conviene recordar datos básicos: lago Tana, superficie de 2156 km² y altura de 1840 m. s. n. m.; lago Titicaca, superficie de 8300 km² y altura de 3812 m.s.n.m. Por lo tanto, surgen importantes analogías, relacionadas con la dimensión y con la altura, a pesar de las evidentes diferencias.

³⁶⁴ En https://es.wikipedia.org/wiki/Lago_Tana#/media/Archivo:Orthodox_priest_paddling.jpg (31/03/2023) puede verse el caso etíope. Mientras que las del lago Titicaca pueden verse en:

En el intento de entender cómo el cristianismo arraigó en el pueblo etíope, merece la pena indagar sobre los inicios de la Tradición en Etiopía. En este sentido, un nombre destaca por encima de los demás, el del Rey Salomón (rey de Israel). Según dicha Tradición, el Rey Salomón gozó de una fama de hombre sabio y justo que trascendió ampliamente los límites de su reino³⁶⁵. Esta fama fue tal que la Reina de Saba (reina de sabeos) - mujer inteligente y bella – se enteró de ello y quiso conocerle³⁶⁶. Del encuentro entre ambos personajes nació un niño, Menelik I, futuro rey de Etiopía³⁶⁷. Con lo cual el linaje queda establecido: el pueblo etíope es un pueblo descendiente del Rey Salomón. Pero hay que considerar un segundo aspecto de una trascendental relevancia. Sin entrar en el desarrollo de la narración en el *Kebrá Nagast*, conviene tener presente que la Reina de Saba no sólo se trajo a su hijo Menelik de vuelta a la tierra natal, sino que también se trajo consigo el Arca de la Alianza. Como es sabido, se trata del preciado contenedor de las Tablas de la Ley (los Diez Mandamientos) que Dios dio a Moisés en el Monte Sinaí. Por tanto, el pueblo etíope se considera el custodio de tan preciado tesoro: Arca de la Alianza con las Tablas de la Ley. Y, como veremos, lo ostenta con orgullo y de forma evidente³⁶⁸. Tales son los sólidos cimientos veterotestamentarios sobre los que

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Reed_boats#/media/File:Titicaca.JPG
(31/03/2023).

³⁶⁵ A quienes tenemos una cierta edad, fácilmente nos viene a la cabeza el pasaje del Antiguo Testamento en el que el rey ordena cortar a un niño en dos, para dirimir su maternidad (Juicio de Salomón): 1 Reyes 3:16-28. Tema bien recogido por el arte cristiano occidental, y también en manuscritos etíopes. Sin embargo, para los jóvenes el nombre evoca una conocida marca de calzado deportivo ...

³⁶⁶ Esta historia se recoge en la que pudiéramos llamar como la Biblia de los Etíopes, el *Kebrá Nagast*, o Libro de la Gloria de los Reyes de Etiopía. Este libro (crónica) parece ser una recopilación realizada en el siglo XIV a partir de tradiciones anteriores. En él se pueden descubrir relatos tan interesantes como el que narra cómo el rey conversa con la reina: Mazzoni, L. (trad.), *Kebrá Nagast. La Biblia secreta del Rastafari*, Málaga, 2010, pp. 49-50. Un precioso ejemplo de galantería. En el contexto de la historia que se explica.

³⁶⁷ La iconografía maneja este tema con una sutileza fascinante: Conversación mística del Rey Salomón y la Reina de Saba. Puede verse un bello ejemplo en un icono etíope del XVII-XVIII: <https://www.gettyimages.fi/detail/uutiskuva/mystical-conversation-between-king-solomon-and-the-queen-of-uutiskuva/148277362> (04/04/2023). Y, por supuesto, puede seguirse de forma bellamente relatada en Mazzoni, L. (trad.), op. cit., pp. 56-59.

³⁶⁸ Una bella imagen que da cuenta de este fundamento es la que muestra cómo sacerdotes etíopes llevan el Arca de la Alianza de Jerusalén a Axum, Se encuentra en la Iglesia de Nuestra Señora María de Sion en Axum: <https://www.timelessethiopia.com/discover/travel-tips/sheba-and-salomon> (04/04/2023)

se ha de construir, más adelante, el colosal edificio que supone el cristianismo etíope.

Al mencionar el orgullo y la ostentación con el que los etíopes lucen su Arca de la Alianza y sus Tablas de la Ley lo que se significa es que, por un lado, las tienen; y, por otro, las muestran/exhiben en procesión. Eso genera dos tipos de escenarios. Uno, privado y discreto, el de los altares en los recintos sagrados. Otro, público y notorio (dentro de un orden ...) ³⁶⁹, el de los responsables del clero llevando las Tablas en solemne procesión en las fiestas señaladas. En cuanto al primero, indicar que se custodian (réplicas de) las Tablas (tabot) ³⁷⁰ en unos discretos muebles (altares) de madera que se encuentran en la zona del presbiterio de las iglesias. A esas zonas, ocultas a la vista del público por medio de cortinajes, lienzos pintados y decoraciones diversas, sólo accede el clero. En cuanto al segundo, son los mismos responsables del clero quienes, convenientemente ataviados, envuelven cuidadosamente las (réplicas de) las Tablas con ricas telas de colores, se las sitúan sobre la cabeza, bajo parasoles asimismo de gran colorido llevados por sus acompañantes, y caminan en procesión en un contexto de música y danzas tradicionales. La fiesta más señalada del calendario etíope es el Timkat (Epifanía, 19 de enero) ³⁷¹. El conjunto de todos los elementos citados convierte a esta fiesta en una arrebatadora explosión de vida, algo digno de la máxima atención a nivel planetario.

En estas procesiones también se lucen otro de los grandes símbolos de la fe cristiana etíope: las cruces. Etiopía se precia de ser el país cristiano en el que la diversidad de patrones y diseños de cruces es la mayor del mundo ³⁷². Hay cruces de metal, de madera, pintadas sobre diversos soportes (piel, cuero, pergamino, ...),

³⁶⁹ Las Tablas jamás llegan a quedar a la vista del público.

³⁷⁰ También puede aludir a las réplicas del Arca de la Alianza, es decir, a los altares. Así, el mix de Tablas y altar (Arca) es un conjunto único.

³⁷¹ Tuvimos ocasión de disfrutar de estas fiestas en enero del 2011, asistiendo incluso a la celebración en el histórico Baño de Fasilides, en Gondar. Es muy fácil encontrar todo tipo de registros fotográficos de la fiesta en la red.

³⁷² En la monografía de referencia: Korabiewicz, W., *The Ethiopian Cross*, Addis Ababa, 1973, pp. prólogo, después de agradecimientos, se indica que hay "incontables miles de tales cruces" y se propone una clasificación en cuatro tipos básicos. A lo largo de la obra, básicamente fotográfica, se reproducen varios cientos de cruces en 213 láminas.

confeccionadas con materiales de origen vegetal, e incluso esculpidas en los materiales líticos de los edificios religiosos. De todas ellas, probablemente las más notorias son las cruces procesionales en metal, seguidas a cierta distancia por las de madera, a las que se suele dar un uso de veneración (besar o tocar con las manos) durante el culto o en las visitas a las iglesias (**Fig. 33**).

En el Kebra Nagast también se menciona un elemento que no es menor. Al volver la Reina de Saba a su tierra, Salomón la dota de un cortejo de primogénitos del pueblo de Israel. Con lo cual, ya está servido - en términos actuales - el elemento genético que transfiere total legitimidad a la pretensión de ciertos etíopes de ser descendientes directos del pueblo elegido. Menelik, llevando la sangre de Salomón. El pueblo, llevando la de los primogénitos de Israel. Así se entiende, más recientemente, la trascendental solidaridad i compromiso del reciente estado de Israel con los Beta Israel (Falashas), quienes se trasladaron allí en una serie de llamativas operaciones militares semi secretas durante la segunda parte del siglo XX (operaciones Moisés, Josué, y Salomón)³⁷³.

Por tanto, en las líneas precedentes se han podido considerar los cimientos veterotestamentarios sobre los que se ha de asentar el cristianismo en Etiopía. Por ello, se procede a compartir un segundo relato (el primero era el de la Reina de Saba y salomón) como punto de origen para la construcción de la Tradición específicamente cristiana en tales demarcaciones geográficas. Es el relato de San Frumencio de Etiopía, misionero, quien vivió durante el siglo IV (murió en el año 383), y que fue primer obispo de Aksum. Nacido en Tiro, Líbano. Se le atribuye la conversión al cristianismo del Reino de Aksum. El relato nos indica que, siendo niño, se embarcó en una misión comercial por el mar Rojo (alrededor del año 316). Al recalar en un puerto, la tripulación fue masacrada y el niño fue vendido como esclavo al rey. Allí, prosperó y se ganó la confianza de la familia real. Desde esa posición animó la difusión del cristianismo. En determinado momento, en su ánimo de impulsar la nueva confesión entre las gentes del lugar, fue a Alejandría a pedirle al

³⁷³ https://es.wikipedia.org/wiki/Beta_Israel (20/04/2023): "... La operación Salomón supuso la evacuación de 14325 judíos etíopes a Israel, estableciendo un récord mundial del mayor número de pasajeros llevados por un solo avión (1122)". Una imagen que permite hacerse a la idea de la prodigiosa magnitud de esta operación militar es la que se encuentra en <https://fuerzanaval.com/operacion-salomon-el-rescate-de-los-judios-etiofes/> (20/04/2023).

patriarca del momento, Atanasio (San Atanasio, el defensor de la ortodoxia, frente a Arrio, en el Concilio de Nicea I), recursos humanos (obispo y sacerdotes) para proseguir con la misión. Y este, quien no debía ir sobrado de contingente comprometido, considerando que Frumencio era la persona indicada, lo consagró como obispo del nuevo territorio. Así, Frumencio pudo alentar el nacimiento de la confesión entre gentes que vivían tan lejos del origen de la misma y tan lejos de los centros de poder político y religioso (Constantinopla y Alejandría, respectivamente) del momento. Además, estableció un hito según el cual Etiopía figuraría como uno de los territorios en los que la fe cristiana prosperó más tempranamente. De lo cual, al igual que con la tenencia del arca, el pueblo etíope está especialmente orgulloso.

Otro capítulo de la serie lo constituyen los denominados como los Nueve Santos. En el año 451, el Concilio de Calcedonia declaró el Monofisismo herético. Quienes, por este motivo, huyeron del Imperio Bizantino para evitar la persecución anti-monofisita se establecieron en Egipto, Arabia y Etiopía³⁷⁴. Esos cristianos fueron conocidos como Tsadkan (los Justos) en etíope. Los más famosos de cuantos escaparon para refugiarse en Etiopía fueron los Nueve Santos³⁷⁵. Su fuerza misionera se manifiesta por medio de su potente acción evangelizadora que cristaliza en la fundación de monasterios y comunidades, influyendo así de forma determinante en el resto de la población. Diríase que es un momento fundamental. Momento en el que se consolida el trabajo de Frumencio y se sientan las bases definitivas del monasticismo etíope. Monasticismo que va a suponer una potente componente de

³⁷⁴ Ullendorff, E., *The Ethiopians: an introduction to country and people*, London, 1960, p.101

³⁷⁵ Un icono de los Nueve Santos se encuentra en el Monasterio de Abba Pantelewon, cerca de Aksum: https://en.wikipedia.org/wiki/Nine_Saints#/media/File:Nine_Saints.jpg (20/04/2023). Se trata de Abba Pantelewon, de Constantinopla, que fundó un monasterio en las montañas cerca de Aksum; Abba Likanos, de Constantinopla, que fundó el monasterio de Debra Quanasel cerca de Aksum; Abba Gerima, de Constantinopla, que fundó el monasterio de Madara Adua; Abba Gubba, de Cilicia, que fundó el monasterio de Endabaguba cerca de Adua; Abba aragawi, de Constantinopla, que fundó el monasterio de Debre Damo entre Adua y Addi Grate; Abba Afese, de Asia Menor, que fundó el monasterio de Yeha cerca de Adua; Abba Tsehma, de Antioquía, que fundó el monasterio de Sedenya cerca de Adua; Abba Alef, de Cesarea, que fundó el monasterio de Behnsa; y Abba Yemata, de Cosia, que fundó el monasterio de Geralta. Otra imagen preciosa es la que corresponde al fresco de los Nueve Santos en la iglesia excavada en la roca (rock hewn church) de Abuna Yemata Guh en Hawzen, Tigray, Ethiopia: Gerster, G., *Kirchen im Fels*, Stuttgart, 1968, fig. 188. El efecto, tallado en la roca, de una pequeña linterna en la zona superior central de la cúpula es, sencillamente, fascinante. Estando los bustos de los Nueve Santos (en este caso, ocho) dispuestos a su alrededor.

custodia de la Tradición (hasta los emperadores deberán respetarla) así como una impresionante componente de contagio evangélico que atraerá a muchos a lo largo de los siglos, hasta nuestros días.

A los Nueve Santos hay que añadir a San Yared³⁷⁶. Este personaje vivió en el siglo VI y pasa por ser el precursor de la música tradicional de Etiopía. Puesto que esta es un elemento fundamental en la liturgia y en las procesiones a las que hemos hecho alusión al hablar del Arca y de las Tablas, el reconocimiento a la paternidad de la misma le confiere a San Yared un papel preponderante en el conjunto de la Tradición en Etiopía.

Siguiendo el hilo cronológico, no ya de los personajes relevantes en la consolidación de la Tradición en Etiopía, sino de las sagradas imágenes, se procede con uno de los grandes hitos de la iconografía cristiana. Nos referimos a los poco conocidos (en comparación con su relevancia) Evangelios de Garima (Garima Gospels). Ya se ha indicado que el monasterio de Garima fue fundado, a finales del siglo V, por uno de los Nueve Santos: Abba Garima. En él se custodian dos preciosos evangelios etíopes (en Ge'ez)³⁷⁷. El llamado Garima 2, el más antiguo de la pareja, se considera que es el manuscrito cristiano, iluminado, completo, existente, más antiguo del mundo. Ninguno de los dos ha salido jamás del Monasterio. La tradición monástica sostiene que fueron compuestos alrededor del año 500, fecha que ha sido recientemente corroborada por medio de la datación por radiocarbono³⁷⁸. Las muestras de Garima 2 arrojan un resultado de entre los años 390 y 570, mientras que las de Garima 1 lo sitúan en

³⁷⁶ Una de las más bellas imágenes del Maestro con sus discípulos frente al rey Gebre Meskel (Emperador Lalibela) ante la significativa iglesia de Santa María de Sión, puede verse en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Yared#/media/File:%22Yared_An_\(sic\)_His_Disciples_Singing_A_Song_In_Front_Of_King_Gebreme_Skel...%22_\(3171512810\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Yared#/media/File:%22Yared_An_(sic)_His_Disciples_Singing_A_Song_In_Front_Of_King_Gebreme_Skel...%22_(3171512810).jpg) (21/04/2023)

³⁷⁷ En: https://es.wikipedia.org/wiki/Evangelios_de_Garima#/media/Archivo:Ilumination-from-Abba-Garima-gospel.jpg (21/04/2023) puede verse una excelente imagen de la iluminación que corresponde a Marcos, el evangelista. Aunque la imagen de dos monjes manipulando el libro para mostrar unas tablas canónicas es fascinante: <https://www.toosekons.com.ng/2022/08/the-garima-gospels-are-worlds-oldest.html> (21/04/2023). En internet se pueden encontrar un buen número de imágenes (de los dos evangelistas, de las tablas canónicas, de detalles de las tablas, del proceso de estudio/restauración, ...) de las iluminaciones de estos evangelios. Incluso, la conocida imagen del monje aguantando el pesado ensamble de Garima I y Garima II encuadrados juntos con las cubiertas decoradas con relieves de plata.

³⁷⁸ De acuerdo con la tradición (volveremos con este ítem al hablar de Lalibela), Abba Garima escribió e ilustró los evangelios completos en un solo día: Dios retuvo al sol para que no se pusiera, hasta que el santo completara su trabajo.

una horquilla entre los años 530 y 660³⁷⁹. Son un magnífico testimonio de los más tempranos tipos de texto de los evangelios bizantinos y, por supuesto, los manuscritos etíopes más antiguos que se conocen. Su existencia demuestra que, por haber sido ejecutados en Etiopía, debía de existir una escuela de producción de manuscritos y de iluminación de estos en el reino de Aksum durante la Antigüedad Tardía. Por tanto, las sagradas imágenes, en Etiopía, tiene un largo recorrido: vienen de muy lejos.

La mala noticia es que el salto en el tiempo hasta que dispondremos de nuevas imágenes es enorme: prácticamente, mil años. Si bien es cierto que hay trabajo por hacer en la datación de las pinturas de las iglesias excavadas en la roca, que consideraremos la impresionante arquitectura de Lalibela y alrededores, que puede haber cruces muy antiguas, ..., también lo es que el gran contingente de obras conocidas no aparece hasta, por lo menos, el siglo XIV.

No cabe la menor duda de que la tradición de elaborar manuscritos iluminados, probablemente no se interrumpió jamás. Prueba de ello es la fidelidad y constancia en la copia de manuscritos, así como el mantenimiento/custodia tanto de la estructura como del texto. No debe, pues, extrañar que en los manuscritos que se conservan de los siglos XIV y XV, la estructura de tablas canónicas bien iluminadas, los delicados retratos de los evangelistas (para cada evangelio), y un sinfín de temas iconográficos en preciosas iluminaciones, aparezcan en todo su esplendor, y en un estilo absolutamente diferenciado y propio de Etiopía.

Uno de los primeros ejemplos que aquí consideramos es el bien conocido manuscrito de los Evangelios Iluminados que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art³⁸⁰. Se estima que es de finales del siglo XIV o principios del siglo XV. Su referencia es:

³⁷⁹ En noviembre del año 2013 se celebró una conferencia de dos días en Oxford cuyo título fue “Etiopía y el mundo Mediterráneo en la Antigüedad Tardía: los evangelios de Garima en contexto”. Fue allí donde Jacques Mercier compartió los resultados de la datación por radiocarbono. En este sentido, Garima 2 sería, con certeza, más antiguo que el Evangelionario de Rábula, siríaco, conservado en Florencia, datado específicamente el año 586.

³⁸⁰ Para acceder a una descripción de la pieza y a una profusa colección de imágenes, basta con ir a: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/317618> (21/04/2023). El manuscrito de los cuatro evangelios contiene veinte iluminaciones a página completa y cuatro retratos de los evangelistas ubicados antes de los respectivos evangelios.

Etiopía, región de Amhara; pergamino, madera, tempera, tinta; Rogers Fund. 1998; 1998.66³⁸¹.

Pero, en marchantes del mundo del arte también ha habido piezas que ahora están en colecciones tanto privadas como públicas. Tal es el caso de Sam Fogg. En el primero de sus dos catálogos³⁸², ya aparecen: una imagen sobre pergamino, a página completa, de San Esteban el Diácono, de finales del siglo XIV; un icono sobre madera de la Virgen y los Doce Apóstoles, de principios del siglo XV; un pequeño libro, en pergamino, de plegarias a la Virgen María, con cinco imágenes a página completa de santos personajes, de mediados del siglo XV; una cruz, en hierro, del siglo XV; un libro de salmos, sobre pergamino, con seis imágenes a página completa de santos (incluyendo una de Moisés recibiendo las Tablas de la Ley), de mediados del siglo XV; una cruz, en hierro, del siglo XV; un icono, sobre madera, de la Virgen con el Niño, de finales del siglo XV; un icono, sobre madera, de San Jorge y la Virgen, del siglo XV; una cruz, en ébano, de finales del siglo XV; un icono, sobre madera, de la Virgen con el Niño, atribuido a Nicolò Brancaleon³⁸³, de alrededor del año 1500 (ahora en el Walters Art Museum); unos extraordinarios evangelios, con diecisiete imágenes a página completa y tres dibujos a página completa, de alrededor del año 1500³⁸⁴; un icono, sobre madera, de San Jorge y la Virgen con el Niño, de alrededor del año 1500; y un icono, sobre madera, de San Jorge, de alrededor del año 1500. Con lo cual, no sólo hemos procedido a presentar imágenes en manuscritos, sino que hemos dado paso a los iconos y a las cruces. Tal es el panorama en Etiopía.

³⁸¹ Tomada de una charla online (29/03/2023) por la conservadora del museo: Myers Achi, A., *The Byzantine Tradition in Africa*. Se trata de una de las actividades encaradas a presentar la Muestra "Africa&Byzantium" que se ha de celebrar en otoño de 2023 en el Metropolitan Museum of Art. El propio título ya da una interesante idea de cuáles son las actuales líneas de trabajo en este campo. Sin duda, desde nuestro punto de vista, ha habido, cuanto menos, omisión.

³⁸² Fogg, S., *Ethiopian Art*, London, 2001, pp. 1-39. Consideramos las trece piezas anteriores o cercanas al año 1500.

³⁸³ Se trata de un pintor italiano (Venecia), nacido c. 1460 y muerto después de 1526, que durante un largo tiempo pintó en la corte imperial de Etiopía. Su aportación a la iconografía (especialmente mariana) etíope le garantiza una posición relevante en la historia del arte de ese país: https://en.wikipedia.org/wiki/Nicol%C3%B2_Brancaleon (21/04/2023).

³⁸⁴ Fogg, S., op. cit., 2001, cat. núm. 11, pp. 28-35, y dobles cubiertas. Probablemente, el artículo estrella del catálogo.

Al prestar atención al segundo de los catálogos³⁸⁵, esta vez organizado temáticamente, se pueden descubrir (siguiendo el patrón del párrafo precedente) trabajos notables: una cruz procesional, en bronce, de entre los siglos XII y XIII (dinastía Zagüe); una cruz procesional (tipo Lalibela), en bronce, de entre los siglos XII y XIII; cinco cruces, en metal, del siglo XV; un icono, sobre madera, de la Virgen Lactante, de principios del siglo XV; un díptico, sobre madera, de la Virgen con Niño y ángeles, de alrededor de 1480; un icono, sobre madera, de los arcángeles Miguel y Gabriel, de mediados del siglo XV; un díptico, sobre madera, de la Virgen con Ángeles y San Jorge, de la segunda mitad del siglo XV; dos puertas laterales de un tríptico, sobre madera, con escenas de la vida de San Jorge, atribuido a Nicolò Brancalion, de la segunda mitad del siglo XV; un díptico, sobre madera, con la Virgen y los Doce Apóstoles, atribuido a Nicolò Brancalion, de alrededor del año 1500; dos hojas de evangelario una de ellas miniada por las dos caras, con la Fuente de Vida y la Crucifixión, sobre pergamino, de mediados del siglo XIV; una hoja miniada, sobre pergamino, con San Juan y San Lucas, de mediados del siglo XV; y un extraordinario evangelario, sobre 218 hojas de pergamino, con trece iluminaciones a página completa y ocho tablas canónicas, de entre los años 1500 y 1520³⁸⁶. Además, entre otros magníficos trabajos de fecha más reciente, podemos encontrar un singular libro manuscrito iluminado, *Arganonä Weddasé* (The Harp of Praise), ahora en el Metropolitan Museum of Art³⁸⁷, de 148 hojas de pergamino, con tres imágenes miniadas a página completa (dos puramente geométricas, la tercera mostrando al autor, Abba Giyorgis o Giyorgis de Sägla, en actitud orante), firmado por Baselyos (artista y escriba; previamente conocido como “artista del Cálao Terrestre” por la presencia de imágenes de esta ave concreta en varios de sus trabajos), de la región de Lasta, de finales del siglo XVII (un evangelario suyo se encuentra en la British Library). Este

³⁸⁵ Fogg, S., *Art of Ethiopia*, London, 2005, pp. 15-33 (cruces), 34-77 (iconos), 78-127 (manuscritos, incluidos los sensul desplegados, los rollos mágicos/magic scrolls y los lienzos sobre tela).

³⁸⁶ Fogg, S., op. cit., 2005, cat. núm. 35, pp. 84-89, y cubierta. Probablemente, el artículo estrella del catálogo.

³⁸⁷

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/733038?sortBy=Relevance&ft=Baselyos+\(The+Ground+Hornbill+Master\)&offset=0&rpp=40&pos=1](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/733038?sortBy=Relevance&ft=Baselyos+(The+Ground+Hornbill+Master)&offset=0&rpp=40&pos=1) (25/04/2023)

libro es el que nos llevó a plantear la posible autoría de Baselyos para un sensul (desplegable) sobre pergamino de la colección barcelonesa³⁸⁸ (**Figs. 34 y 35**).

Así, pues, se ha podido constatar el gran salto cronológico al que se hacía alusión unos párrafos más arriba: ha sido necesario recorrer casi mil años para retomar el hilo de las sagradas imágenes en Etiopía, en algunos de sus diversos soportes materiales (pergamino, metal, madera, ...). Sin embargo, la buena noticia es que ello ha permitido la presentación de algunos de los primeros iconos (en soporte de madera) de los que tenemos conocimiento. A la vez que se ha podido constatar la presencia de artistas extranjeros trabajando en Etiopía, como es el caso de Nicolò Brancalione. Por tanto, se van conformando las bases para el fenómeno específico de los iconos sobre madera en Etiopía³⁸⁹ (este tema ha de desarrollarse más adelante).

Sin embargo, durante ese largo lapso de tiempo del que tenemos pocas imágenes sucedieron fenómenos extraordinarios que nos permiten entender que dichas imágenes siempre debieron estar ahí³⁹⁰. Nos referimos, en concreto, al caso específico de la Iglesia de Däbrä Dammo y al universo de las construcciones excavadas sobre la roca que enmudece al visitante, aún hoy, en Lalibela.

En cuanto a Däbrä Dammo, indicar que se trata del templo exento construido más antiguo de Etiopía: bien pudiera datarse de entre finales del siglo V y principios del siglo VI. Fundado por uno de los Nueve Santos, Abba Aragawi, en la cima de un extraordinario plateau geológico de muy difícil acceso³⁹¹, es una fortaleza natural

³⁸⁸ Más adelante, nos topamos con una reciente monografía que atiende a este tema (en base al MS AETH. E. 28) de forma monográfica, en su capítulo octavo: Gnisci, J., *Treasures of Ethiopia and Eritrea in the Bodleian Library, Oxford*, Oxford, 2019, pp. 70-77.

³⁸⁹ Conviene recordar que, en un contexto de carestía de madera, y buscando la robustez y durabilidad necesarias, en Etiopía (fenómeno específico de ese país concreto) el pergamino pudo desarrollarse como el soporte alternativo más utilizado para la realización de imágenes sagradas: si en algún lugar del mundo se puede hablar de iconos (sensu estricto), pensando en los que utilizan como soporte material el pergamino o el cuero, es allí. Y, asumida la ampliación, no tardaran en aparecer iconos sobre lienzo.

³⁹⁰ La ventaja del estudio de la Tradición ortodoxa en un lugar determinado, sea donde sea, sumado al estudio comparado de trayectorias diversas en lugares diversos, es que los vacíos/lagunas pueden (?) ser más fácilmente extrapolados a partir de la información disponible.

³⁹¹ <https://twitter.com/GuerraenlaUni/status/1240361439560437762/photo/1> (09/05/2023)

en la que la construcción testimonia de manera rotunda una era, así como un específico estilo constructivo. Se construyó por medio de la intercalación de hileras de bloques de piedra caliza y madera equipadas con unos tocones salientes que los etíopes llaman “cabezas de mono”. Destacan, en el techo, unas preciosas tallas de madera (pavos reales, leones, monos, animales fabulosos, ...), que evocan copias de textiles sirios importados al país. En su conjunto, supone una síntesis de arte axumita en la estructura cristiana.

Lalibela, antiguamente llamada Roha, fue la capital de una dinastía imperial llamada Zagüe. Recibió su nuevo nombre del rey Gebre Mesqel Lalibela, quien vivió desde el año 1162 hasta el año 1221 (reinó desde el año 1181 hasta el año 1221). Este, tomó la iniciativa de construir una nueva Jerusalén como respuesta a la conquista de esa ciudad en el año 1187. Así, algunos de sus edificios tomaron el nombre de sus equivalentes en la capital del desaparecido reino de Jerusalén. Y, el pequeño río que discurre por la zona, pasó a llamarse río Jordán. El rey Lalibela es, por motivo de esta gesta, considerado santo para la cristiandad etíope. La leyenda dice que el nombre de Lalibela, cuyo significado es que las abejas reconocen su soberanía, le fue puesto por su madre cuando al nacer un enjambre de abejas le rodeó sin hacerle daño.

Los detalles sobre la construcción de las once iglesias monolíticas se han perdido. La hagiografía del rey, Gadla Lalibela, afirma que construyó estas iglesias contando, tan sólo, con la ayuda de los ángeles. A lo cual, se le añade el elemento temporal: el trabajo fue realizado en un día³⁹². Estas iglesias se distribuyen fundamentalmente en dos grupos, separados por el canal de Yordanos (como se ha indicado, representa al río Jordán) pero comunicadas entre sí por una red de túneles, pasadizos y trincheras³⁹³. Cuatro de las iglesias son exentas; estando las demás

³⁹² Ver nota a pie de página número 378.

³⁹³ Para ver un esquema ilustrativo con las once iglesias: https://en.wikipedia.org/wiki/Rock-Hewn_Churches,_Lalibela#/media/File:Karta_Lalibela.PNG (25/04/2023). Como buque insignia, y descolgada de las demás (al suroeste del complejo), Biete Ghiorgis (Iglesia de San Jorge). El grupo noroeste lo integran: Biete Maskal (Casa de la Cruz), Biete Golgotha Mikael (Casa de Golgotha Mikael), Biete Mariam (Casa de María), Biete Denagel (Casa de las Vírgenes), y Biete Medhani Alem (Casa del Salvador del Mundo). El grupo sureste, al otro lado del Yordanos, lo integran: Biete Amanuel (Casa de Emanuel), Biete Qeddus Mercoreus (Casa de San Mercurio/Casa de Marcos Evangelista), Biete Abba Libanos (Casa del Abad Libanos), Biete Lehem (Belén(Casa del Pan), y Biete Gabriel-Raphael (Casa de los ángeles Gabriel y Rafael).

unidas a la roca madre, bien por alguna pared, o bien por el techo. Por ser un testimonio de una época de la que no disponemos de mucha información, este conjunto monumental atesora un buen número de obras de arte e información que son de un gran interés³⁹⁴. Destacamos: el Arca que supone la más antigua evidencia de la santificación del Rey Lalibela, del siglo XIII, en Golgotha³⁹⁵; la más antigua cruz (aleación de cobre) etíope fechada, del siglo XII, Iglesia de Ura Mesqel, Tigray³⁹⁶; la pintura mural con el motivo de la Anunciación en la bóveda de la Iglesia de María, en la que se percibe el origen copto de la imagen³⁹⁷; la colorida decoración mural en el lado sur de la nave de la Iglesia de María, en capiteles, impostas y arcos (tallados en la roca y luego enyesados y pintados)³⁹⁸; las pinturas murales con la Llegada de la Sagrada Familia a Egipto, la Anunciación a Zacarías y la Visitación, Cristo y la Samaritana, la Curación de un Paralítico, la Multiplicación de los Panes y los Peces, la Unción de Jesús por María Magdalena, y bustos de Profetas, en la Iglesia de María³⁹⁹; la imponente escultura de (San) Jorge, en Golgotha⁴⁰⁰; el mayor conjunto de Arcas antiguas (siglos XII y XIII) de Etiopía⁴⁰¹; un gran grupo de espléndidas cruces (tipo Lalibela), de los siglos XI, XII, y XIII⁴⁰²; la pintura mural con la Transfiguración en la Iglesia de María⁴⁰³; y las

³⁹⁴ La monografía de referencia es: Mercier, J., & Lepage, C., *Lalibela, wonder of Ethiopia. The monolithic churches and their treasures*, London, 2012. En la sobrecubierta se anticipa el rico contenido del libro: “procesión de las Tablas alrededor de la Iglesia de San Jorge durante la celebración anual del día (de la fiesta) de San Jorge”. Ya se puede apreciar la magnitud del monumento.

³⁹⁵ Mercier, J., & Lepage, C., op. cit., p. 16

³⁹⁶ Mercier, J., & Lepage, C., op. cit., p. 28

³⁹⁷ Mercier, J., & Lepage, C., op. cit., p. 82

³⁹⁸ Mercier, J., & Lepage, C., op. cit., p. 96

³⁹⁹ Mercier, J., & Lepage, C., op. cit., pp. 104-108

⁴⁰⁰ Mercier, J., & Lepage, C., op. cit., p. 112

⁴⁰¹ Mercier, J., & Lepage, C., op. cit., pp. 114-119, 122-123, 158, 160, y 168

⁴⁰² Mercier, J., & Lepage, C., op. cit., pp. 126-127, 133, 134, 136-137, y 142-143

⁴⁰³ Estudiado, en su día, por: Semoglou, A., « La Transfiguration du Christ, une vision éminente: Représenter Philippe à la place de Jacques à l'église Betä Maryam à Lalibäla en Ethiopie », en *ECA 6 (2009)*, pp. 119-126; doi: 10.2143 / ECA.6.0.2052731. Más recientemente, en Mercier, J., & Lepage, C., op. cit., pp. 174-180.

pinturas murales de Jerusalén (Cristo entrando en Jerusalén), de alrededor del año 1280, en Gennete Maryam. Además de una serie de obras posteriores, consideradas en el capítulo diez de la monografía de referencia, que van del siglo XIV al siglo XVI. En resumen, el conjunto monumental es, por sí solo, un testimonio de primera categoría de la potencia y dimensión del fenómeno artístico en la época considerada (siglos XII y XIII). Sin embargo, no deben olvidarse los pequeños tesoros artísticos que se desarrollaron y se han venido custodiando al amparo de tan magníficas construcciones. No deben quedar eclipsados por el sobrecogedor conjunto monumental que los acoge. Gracias a este patrimonio, el varias veces mentado lapso de tiempo del que no disponemos de evidencias artísticas⁴⁰⁴ queda, con Lalibela, sustancialmente recortado (considerando el conjunto de los diversos campos artísticos: manuscritos iluminados, construcciones monumentales, cruces en metal y en madera, iconos en madera, iconos sobre cuero y pergamino, rollos mágicos en pergamino, lienzos, ...).

Antes de llegar al varias veces anunciado estudio de los iconos sobre madera, conviene presentar un precioso fenómeno artístico. Es el de las pinturas realizadas en las paredes de grutas o cavernas, más o menos excavadas, en laderas y paredes montañosas. Ya ha quedado claro que se excavó (incluso en magnitud monumental) sobre el suelo, como es el caso de las construcciones exentas en Lalibela. Ahora consideramos otro tipo de estructuras. En ningún caso sus dimensiones permiten hablar de esa monumentalidad. Sin embargo, sus pinturas parietales permiten llenar un espacio, a lo largo de varios siglos, entre ese lejano conjunto en Lalibela y los últimos siglos, en los que la acumulación de obras es muy superior. Como se ha indicado, las dataciones todavía demandan de cierta atención por parte de los especialistas. A pesar de ello, citamos un par de ejemplos de gran significado artístico en contextos naturales de una aparatosidad extrema.

Tal es el caso de la iglesia excavada en la roca (rock hewn church) de Abuna Yemata Guh⁴⁰⁵. Sus fascinantes pinturas representan abundantes personajes del Antiguo Testamento y del Nuevo

⁴⁰⁴ Ver nota a pie de página número 390.

⁴⁰⁵ Ver nota a pie de página número 375.

Testamento⁴⁰⁶. Las dos cúpulas (sin duda las representaciones más emblemáticas de esta iglesia) se dedican a los Nueve Santos y a los Doce Apóstoles⁴⁰⁷. Ambas coronadas con sus respectivas falsas linternas. Independientemente de la datación de estas imágenes, todavía no resuelta de forma consistente y consensuada, parece que se aprecian etapas, autores, y paletas diversas. El conjunto transmite una vitalidad que, además de significar la fuerza de la vida en la historia, cabalga entre el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento, y supone un precioso testimonio de la Tradición. Entre profetas y santos, presiden el relato los doce y los nueve: origen y misión. Pero, nada de lo anterior sería excepcional (en el sentido más universal de la expresión) si no fuera por el preciso lugar (contexto natural) en el que la iglesia-cueva se encuentra: simplemente, colgada sobre el abismo, en plena pared vertical⁴⁰⁸. Difícilmente accesible por una vertiente penosa. Y, a pesar de todo, allí se desarrolla culto permanente, y de forma puntual se prestan servicios litúrgicos sacramentales.

Así como el caso de la iglesia de Abuna Gebre Mikael en Gheralta. Esta se encuentra relativamente cerca (en sentido geográfico) de la anterior. Y, constituye, asimismo, un prodigio por sus pinturas murales⁴⁰⁹. Al revés que en Abuna Yemata Guh, donde predominan los sobrios colores marrones, grises, y blancos, en personajes tocados con turbantes, aquí predominan amarillos y azules, y los tocados son los propios de las iconografías posteriores. En su conjunto, las dimensiones físicas son, también, mayores. Entre la multitud de imágenes y escenas (muchos de ellas, propias del panteón etíope) destaca la cúpula central, con los Doce Apóstoles. Vale la pena remarcar el rasgo típico de la iconografía etíope por el

⁴⁰⁶ Gerster, G., op. cit., pp. 135-136, figs. 187-195, y sobrecubiertas. Como en tantas ocasiones anteriores, el hecho de que en las sobrecubiertas se reproduzcan un par de imágenes de esta iglesia (de hecho, una imagen con dos personajes del Antiguo Testamento: Enoch y Elías) es significativo, tanto de la calidad/antigüedad de estos frescos como de su representatividad por referencia al conjunto del arte cristiano en Etiopía. De ahí su valor.

⁴⁰⁷ Gerster, G., op. cit., figs. 188-189. Sorprendentemente, en la cúpula destinada a los Nueve Santos, sólo hay ocho; y en la destinada a los Doce Apóstoles, sólo hay nueve.

⁴⁰⁸ Ver: <https://www.nationalgeographic.co.uk/travel/2020/02/photo-story-testament-faith-and-devotion-ethiopian-rock-churches> (27/04/2023).

⁴⁰⁹ En: <http://ai.stanford.edu/~latombe/mountain/photo/ethiopia-apr-may-2015/6.htm> (09/05/2023) puede verse una extraordinaria colección de imágenes, tanto del entorno como de las pinturas murales.

cual los doce personajes sostienen, en una posición hierática, los respectivos incensarios. Siendo este un atributo contundente de su santidad. En las columnas, se incluyen escenas de martirios (lapidación, decapitación, muerte por flechas, ...), de santos (el omnipresente Tekle Haymanot, fundador del Monasterio de Debre Libanos), y abundantes personajes del mundo angelical. Sin embargo, es la paleta azul intenso de todos ellos la que más se retiene en la retina, destacando sobre los fondos amarillos que recrean la insondable luminosidad del Tabor.

Y, les llega el turno a los iconos (stricto sensu: imágenes sobre soporte de madera)⁴¹⁰. En Etiopía no se tiene constancia de ellos antes del siglo XV. Por este motivo se procede a considerar algunos de los más conocidos, de esa época, tanto en la colección del IES⁴¹¹, como en colecciones en el extranjero. El primero en ser considerado es un gran tríptico (90 cm. de ancho cuando abierto) que bien pudiera ser la pintura sobre tabla de madera más antigua que se conserva en Etiopía⁴¹². En la tabla central del tríptico, se muestra el busto de un Cristo que bendice, detrás del cual aparecen imágenes de cinco ángeles/arcángeles evidenciados por sus alas. En las tablas laterales aparecen dos ángeles/arcángeles (Miguel y Gabriel) de cuerpo entero (uno a cada lado) prestando así la debida solemnidad a la imagen central. Al principio se especuló con un origen bizantino (de mediados del siglo XV), aunque una aproximación más consistente lo orientó hacia un trabajo de pintores de la Escuela de Siena, pintando en Etiopía (?), que pudieran haber desarrollado su trabajo en una horquilla entre los años 1370 y 1398⁴¹³. Ciertamente, la posibilidad de haber sido

⁴¹⁰ En la monumental monografía de referencia: Chojnacki, S., *Ethiopian icons. Catalogue of the collection of the Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University*, London, 2000, sobrecubierta y pp. 178-179, ya se anticipa el rol de protección del ingente patrimonio bajo el parasol de un Cristo entrando en Jerusalén.

⁴¹¹ Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University. En la monografía de referencia se ilustran alrededor de una treintena de iconos del período considerado (destacamos por su especial significación y relevancia los de las pp. 136, 146, 154, 166, 169, 174, y 248). Ello habla excelentemente del ingente trabajo realizado hace tan sólo unas décadas en la orientación de proteger y preservar el patrimonio artístico de los cristianos de Etiopía. Se estima que el total de iconos etíopes existentes anteriores al siglo XX, considerando en el cómputo los pequeños iconos portátiles colgantes (dípticos, trípticos, ...), no excede los pocos centenares de piezas. Tal es la dimensión de este singular patrimonio.

⁴¹² <https://ethiopanorama.com/?p=151629&lang=en> (09/05/2023)

⁴¹³ Mercier, J., *L'art de l'Ethiopie : Des origines au Siècle d'or (330-1527)*, Paris, 2021.

transportado desde Italia por una misión diplomática no debiera de ser descartada. Se procede con un segundo icono, el díptico de la Virgen con Niño (derecha) y San Jorge (izquierda), realizado alrededor del año 1500 (la tabla de la Virgen con Niño, posiblemente algunas décadas antes), que se conserva en la colección Wyvern⁴¹⁴. Es evidente el origen cretense (en el sentido de Escuela de Creta) de la tabla mariana a la que, sin duda, se le añadió la del santo patrón de los etíopes⁴¹⁵. Lo más sugerente de esta pieza es el maridaje de estilos, apuntando (al igual que el caso anterior) a una clara influencia externa en el desarrollo de los iconos propiamente etíopes posteriores. Se diría que la energía de activación del sistema pudo tener una relevante componente de origen foráneo. A continuación, se procede con una serie de tres obras que se custodian en The Walters Art Museum: la tabla de la Virgen con el Niño, de Nicolò Brancaloni, mitad derecha de un díptico, de alrededor del año 1500⁴¹⁶, que sigue la propuesta anterior de una importante influencia externa (Siena - Creta - Venecia); el díptico de la Virgen con el Niño flanqueada por arcángeles, apóstoles, y San Jorge, de finales del siglo XV⁴¹⁷; y la mitad derecha de un díptico con la Virgen y el Niño flanqueados por ángeles, de finales del siglo XV⁴¹⁸. Se prosigue con un tríptico cuya tabla central muestra a la Virgen lactante coronada con el Niño, flanqueada por los arcángeles, acompañada en las puertas laterales por los doce apóstoles (seis en cada puerta), de la segunda mitad del siglo XV, que se custodia en la Smithsonian Institution (National Museum of African Art)⁴¹⁹. De la misma forma, se muestra un

⁴¹⁴ Puede verse en: <https://www.bowdoin.edu/art-museum/exhibitions/digital/wyvern/e1.html> (09/05/2023).

⁴¹⁵ La combinación de los dos temas, San Jorge (a la izquierda) y María (a la derecha), es una constante en la iconografía etíope. Probablemente, la combinación más replicada del conjunto de las sagradas imágenes de Etiopía, tanto en manuscritos como en iconos.

⁴¹⁶ Ver reproducción fotográfica en: Fogg, S., op. cit., 2001, cat. núm. 10, pp. 26-27.

⁴¹⁷ Ver en la monografía de referencia para la colección etíope en The Walters Art Museum: Mann, C. Griffith, *The role of the painted icon in Ethiopian culture*, en *Ethiopian art*, The Walters Art Museum, Baltimore, 2001, sobrecubierta y pp. 124-125. Una vez más, el hecho de que se reproduzca en la sobrecubierta denota el interés que suscita esta pieza, además de conferirle una extraordinaria notoriedad.

⁴¹⁸ Ver en: <https://art.thewalters.org/detail/6357/icon-of-the-virgin-and-child-with-angels/> (10/05/2023).

⁴¹⁹ Ver en la página web de la institución: https://www.si.edu/es/object/icon:nmafa_2004-7-1 (10/05/2023)

interesante díptico en el que al binomio de San Jorge (tabla izquierda) y la Virgen con Niño (tabla derecha) se le añaden ciertos elementos (en la tabla de San Jorge): los Doce Apóstoles⁴²⁰ y la (hagiográfica) espantosa escena del santo siendo despedazado en su relato martirial (!)⁴²¹, de finales del siglo XV o principios del siglo XVI, que también se custodia en la Smithsonian Institution (National Museum of African Art). Cerrando esta pequeña selección, se propone un último icono: se trata de los paneles laterales de un tríptico, con las imágenes de San Pedro y San Pablo (el de la izquierda), y Abraham, Isaac, y Jacob (el de la derecha), de la segunda parte del siglo XV, custodiado en el IES⁴²². La figura de Abraham es claramente mayor que las de Isaac y Jacob quienes se encuentran por debajo y por delante del patriarca. Este, a su vez, posa sus manos sobre los hombros de los otros dos personajes⁴²³.

Habiendo superado la cronología estrictamente bizantina, sin intención de entrar en el rico desarrollo de la confección de imágenes (especialmente iconos) durante los siglos siguientes, bien pudiera parecer que el cierre adecuado para el tema de la iconografía cristiana en Etiopía lo constituye la consideración de las pinturas murales de la Iglesia de Debre Berhan Selassie⁴²⁴. Una iglesia erigida en honor a la Trinidad, cerca de Gondar. Sus famosas pinturas murales fueron realizadas entre los años 1815 y 1825. Es una iglesia de medianas dimensiones dotada de nártex y de un amplio deambulatorio. De sus pinturas conviene destacar, en primer lugar, las que se encuentran en el techo: un universo de

⁴²⁰ Hemos visto en diversos casos anteriores que también son buenos acompañantes de la Virgen.

⁴²¹ La crudeza de algunas imágenes de la iconografía etíope puede sorprender a más de un estudioso de las sagradas imágenes ortodoxas. Ver en: <https://sdcason.com/saint-george-and-virgin-mary-ethiopian-icon-15th-16th-century-public-domain-orthodox-painting/> (10/05/2023). Y, en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NMAfA-D20120036-000002.jpg> (10/05/2023).

⁴²² Chojnacki, S., op. cit., pp. 174 y 400.

⁴²³ En la nota a pie de página número 381 se indica el contexto (charla/presentación) en el que este icono fue recientemente comentado. La calidad y singularidad de la pieza (ver nota a pie de página número 411), junto con el hecho de que se custodia en el Institute of Ethiopian Studies han supuesto su consideración en el selecto grupo comentado en el texto.

⁴²⁴ Teniendo presente que la singularidad y riqueza de las iglesias de planta circular de las islas del Lago Tana (a destacar: Narga Selassie, Ura Kidane Mihret y Azwa Maryam) constituyen un fascinante universo que merece una atención monográfica que excede largamente los límites impuestos a este estudio.

celestiales querubines que le ha valido a la iglesia el sobrenombre de la iglesia etíope de los 80 querubines (de hecho, hay más). Estas sobrecogedoras entidades de semblante contenido han sido realizadas individualmente en el espacio que queda entre las vigas que sustentan la estructura, así como en los laterales donde las vigas dejan paso a los soportes que las sustentan. El conjunto fascina al visitante y lo transporta al cielo. En la pared que cierra la nave hacia el altar (por el este) encontramos el segundo elemento a destacar: la más conocida y emblemática representación de la Trinidad etíope. Sin duda, el marco hexagonal que la delimita y le otorga importancia, contribuye al efecto de segregación del conjunto: ahí se presentan los Tres Ancianos de los Tiempos/Días, iguales, majestuosos, imponentes, sustentando el universo con sus manos izquierdas, y bendiciendo con sus manos derechas. Cabe resaltar el diseño de los cuellos de sus túnicas (camisas), al más puro estilo del de las piezas de vestuario homólogas de los misioneros jesuitas que fueron a Etiopía a finales del siglo XVI. Es una constante en la representación del atuendo de estos regios personajes (**Fig. 36**). Por encima de las túnicas, se observan las suntuosas capas anaranjadas de finas telas orientales que dotan a los tres ancianos del refinamiento que les corresponde. En la pared norte se desarrollan abundantes escenas multicolores (muy representativas del denominado como segundo estilo de Gondar, propio del lugar y momento), de las que se significan las dos primeras hileras horizontales (en sentido ascendente) en las que se puede disfrutar de profusión de victoriosos caballeros (hasta doce) defensores de la fe etíope, venciendo todo tipo de encarnaciones del mal. San Jorge merece un lugar destacado más arriba, al lado de la Madre de Dios.

Para finalizar con esta época, y por relación con algunos aspectos de la producción de sagradas imágenes comentados en el párrafo precedente, resaltar dos relevantes aspectos de la iconografía etíope de los últimos siglos. El primero de ellos es constatar la notable recurrencia de un tipo iconográfico exclusivo de Etiopía: el Kwer'ata Re'esu (Striking of His Head; Coronación de Espinas y Burla de Cristo, combinadas). Se trata de una modalidad de Ecce Homo, probablemente llevada a Etiopía por los misioneros jesuitas,

a principios del siglo XVII⁴²⁵, que llegó a convertirse en estandarte imperial (!) En este sentido, resulta realmente sorprendente el éxito/aceptación/asimilación de un tema tan crudo e hiriente como es el del Cristo más sufriente⁴²⁶. Y, el segundo, es el que afecta al tipo iconográfico de María con el Niño. En un porcentaje muy alto de los iconos de la época considerada (siglos XVI - XIX/XX) el patrón remite a la *Salus Populi Romani*⁴²⁷. Se trata de una imagen (icono) de la Madre de Dios con el Niño, de hipotético origen bizantino, producida en una época indeterminada (se le adjudica una horquilla enorme: entre el siglo V y el siglo XIII), que acabó custodiándose en la Basílica de Santa María la Mayor en Roma. Fue recientemente limpiada y restaurada por los Museos Vaticanos en 2018. Su popularidad llevó a la elaboración de réplicas en diversos soportes con finalidades devocionales. Una de ellas, el acompañar a los misioneros a Etiopía durante los siglos XV y XVI. Ello se tradujo en que, a nivel local, el rasgo específico y singular de este icono, los dedos índice y corazón de la mano derecha de María dirigidos hacia abajo por encima de su mano izquierda (que sostiene un pañuelo de seda o mappa, signo distintivo de su más alto estatus), se fijara de forma irreversible en la iconografía etíope. Tanto es así que basta con prestar atención a este sencillo detalle para percibir la enorme influencia que se pretendió ejercer en el momento en que se hicieron los máximos esfuerzos para retornar la iglesia de las tierras del Preste Juan a la órbita del Papa de Roma. Las imágenes etíopes son fiel testimonio de ello.

⁴²⁵ Esa fue nuestra propuesta a tenor de la presentación: Gallés, M., *Some additions to the bloody subject of the Kwer'ata Re'esu icon*, en el contexto del 2019 SPBS Spring Symposium: Blood in Byzantium. A pesar de que este aspecto, el de cómo llegó el primer lienzo, debe ser más sólidamente fundamentado, todo apunta en esa dirección.

⁴²⁶ De la misma manera que, hoy por hoy, no podemos explicar con detalle la presencia de esta imagen en Etiopía, tampoco podemos explicar plenamente su desaparición definitiva. La fascinante (digna de una novela) historia del final de esta imagen, proveniente del saqueo británico de Magdala en el año 1868, acaba en la anónima cámara acorazada de un banco portugués en el año 1998.

⁴²⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Salus_Populi_Romani (11/05/2023)

Figuras del texto



Fig. 1 Pantocrátor. Hoja suelta de un Evangelio, Lucas 6:31-36. Manuscrito sobre pergamino, siglo XIII (?). Iluminación del siglo XVI (?). 28x21.5 cm. Colección particular, Barcelona.

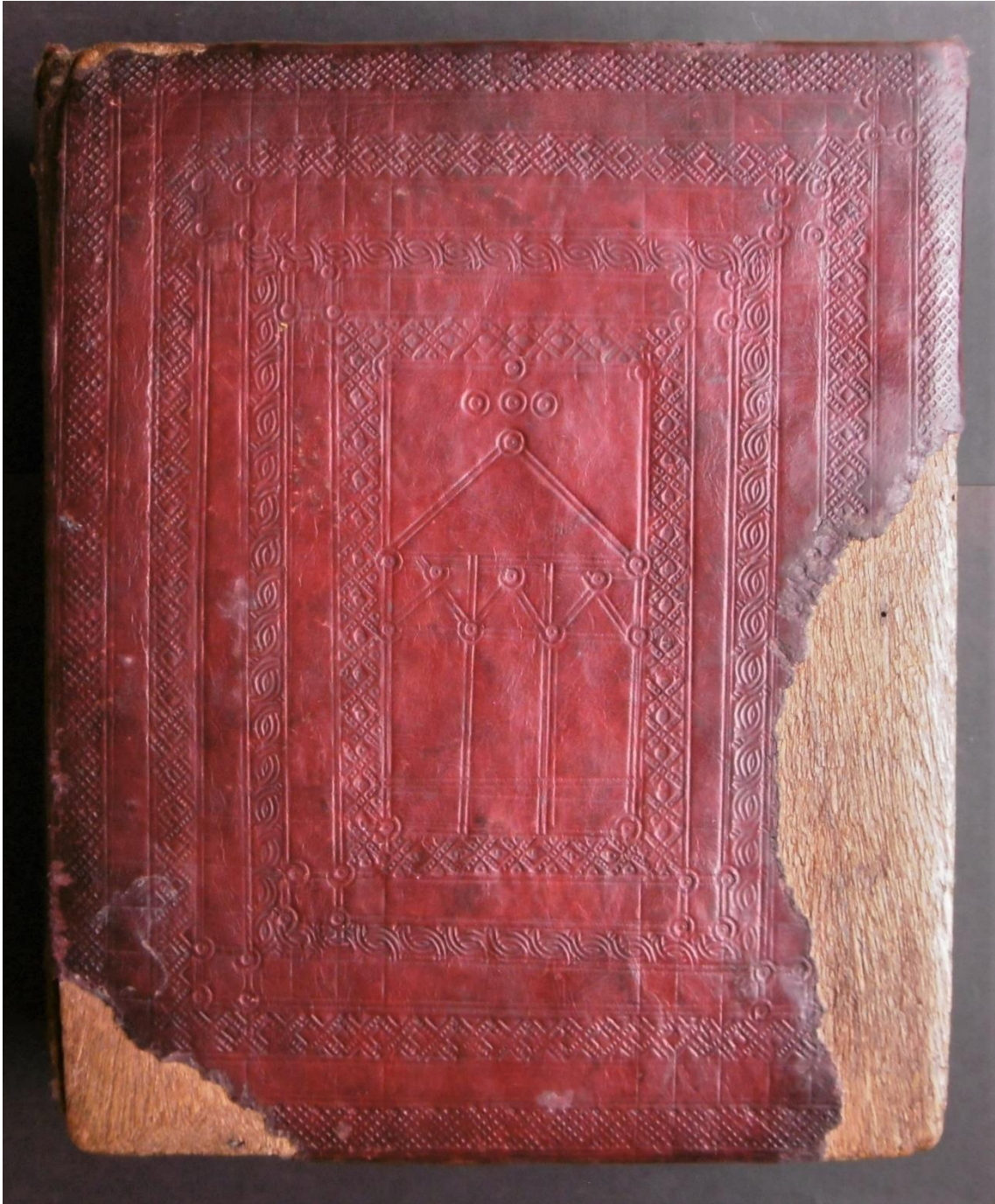


Fig. 2 Los Milagros de Jesús. Encuadernación. Manuscrito etíope sobre pergamino, siglo XVIII, 28x22.5 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 3 Los Milagros de Jesús. Detalle de la segunda iluminación. Manuscrito etíope sobre pergamino, siglo XVIII, 28x22.5 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 4 Arcángel San Miguel. Iluminación sobre papel, cuadernillo suelto de manuscrito etíope de inicios del siglo XVII, 16x10.5 cm. Colección particular, Barcelona.

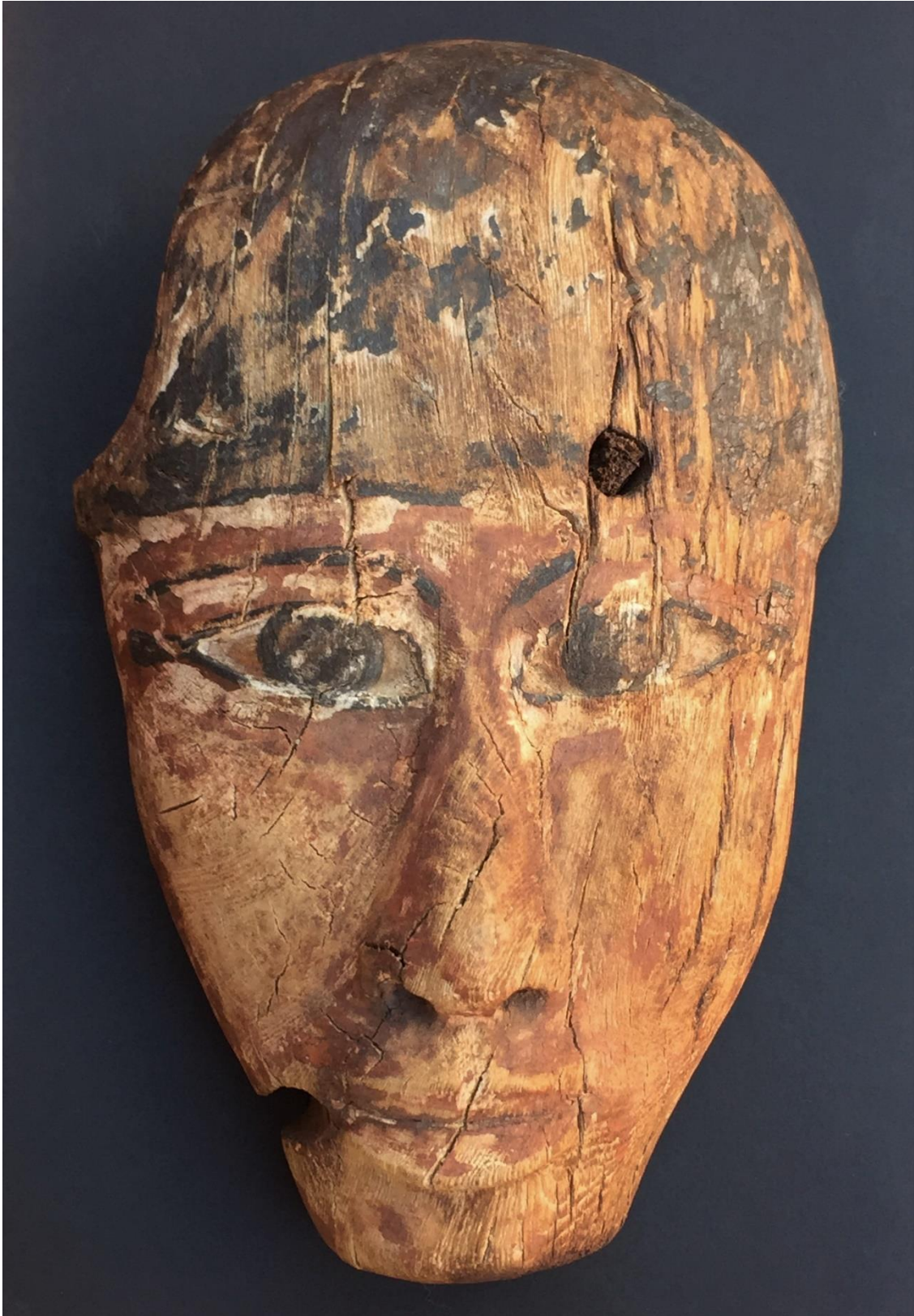


Fig. 5 Máscara funeraria egipcia, de madera (tamarisco o sicomoro), de facciones naturalistas, en la que se observan los orificios practicados para poder sujetarla al sarcófago correspondiente. Probablemente de entre los siglos VII y V a. C. Colección particular, Barcelona.



Fig. 6 Santos Cirilo y Metodio. Icono sobre madera, Bulgaria, finales del siglo XIX, 40x30 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 7 (Cat. N.º 14) Hospitalidad de Abraham. Icono sobre madera, Blagoevgrad, Bulgaria, año 1637, 62x45 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 8 Fotografía original (1954) del The Milwaukee Journal. El Padre Moisés (derecha), de 99 años de edad, con un monje más joven. Están examinando el conocido icono de los Santos Teodoro y Demetrio a caballo (icono cruzado, San Juan de Acre, ca 1250s). Colección particular, Barcelona.



Fig. 9 (Cat. N.º 3) Panagia Paramythia. Tipo iconográfico especialmente vinculado al Monasterio de Vatopedi y muy posiblemente motivado por los ataques de la Gran Compañía Catalana a inicios del siglo XIV. Icono sobre madera, siglo XVIII, 42x25 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 10 (Cat. N.º 4) Hodigitria. Posible origen Athonita. De notable parecido a un icono que se custodia en el Monasterio de Pantocrátor. Icono sobre madera, siglo XVIII, 68.5x46 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 11 (Cat. N.º 1) Profeta Elías. Dionisio de Fourná o taller. Icono sobre madera, Monte Athos (?), siglo XVIII, 31x24 cm. Colección particular, Barcelona.

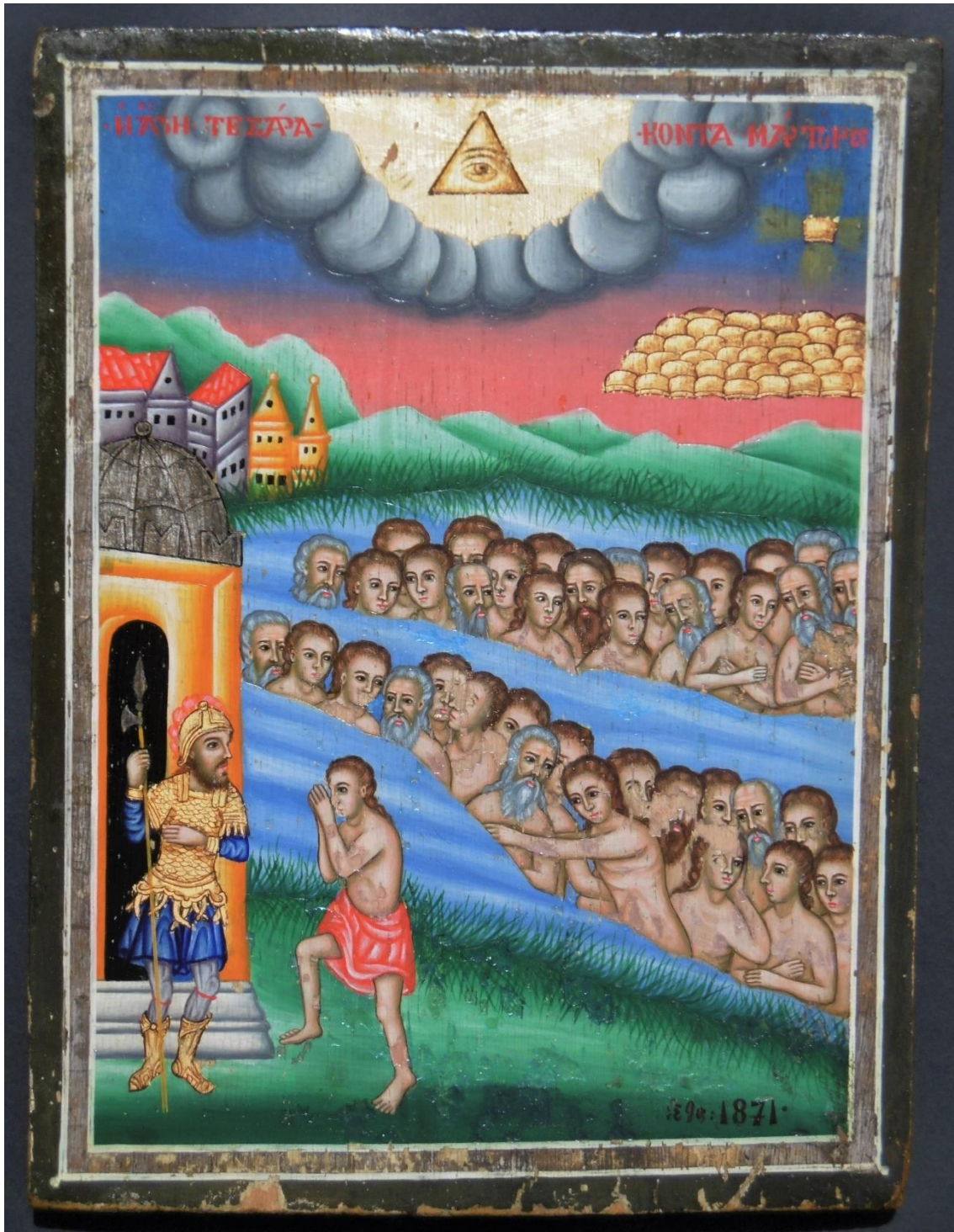


Fig. 12 (Cat. N.º 21) Los Cuarenta Mártires de Sebaste (Άγιοι Τεσσαράκοντα Μάρτυρες). Icono sobre madera, Macedonia, año 1871, 37.5x28.5 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 13 (Cat. N.º 16) San Demetrio. Icono sobre madera, Iglesia de los Santos Pedro y Pablo, Devene, región de Vratsa, Bulgaria, años 1843-1844, 98x67 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 14 (Cat. N.º 6) Puerta Adriática - Puente Adriático: Natividad/Buena Nueva, Milagros de San Nicolás, Reliquias de San Espiridón. Icono sobre madera, Corfú, siglo XVIII, 52x38 cm, marco incluido. Colección particular, Barcelona.

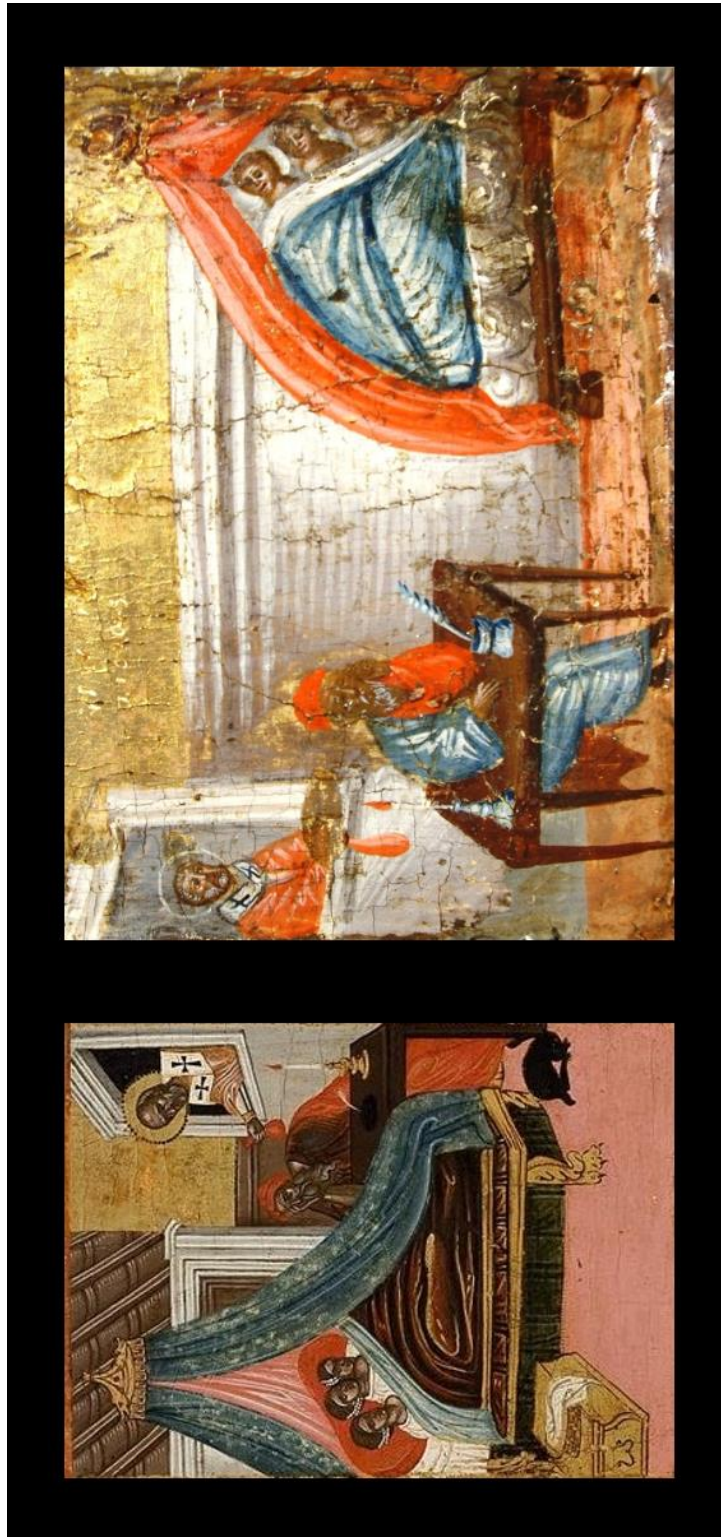


Fig. 15 Comparación de la escena del milagro de las Tres Doncellas. A la derecha, la escena en el icono de Atenas. A la izquierda, la escena en el icono de Barcelona. Se observa un notable nivel de identificación en el tipo iconográfico. Así como una perfecta simetría (tema recurrente sobre el que ya se han apuntado algunas propuestas).

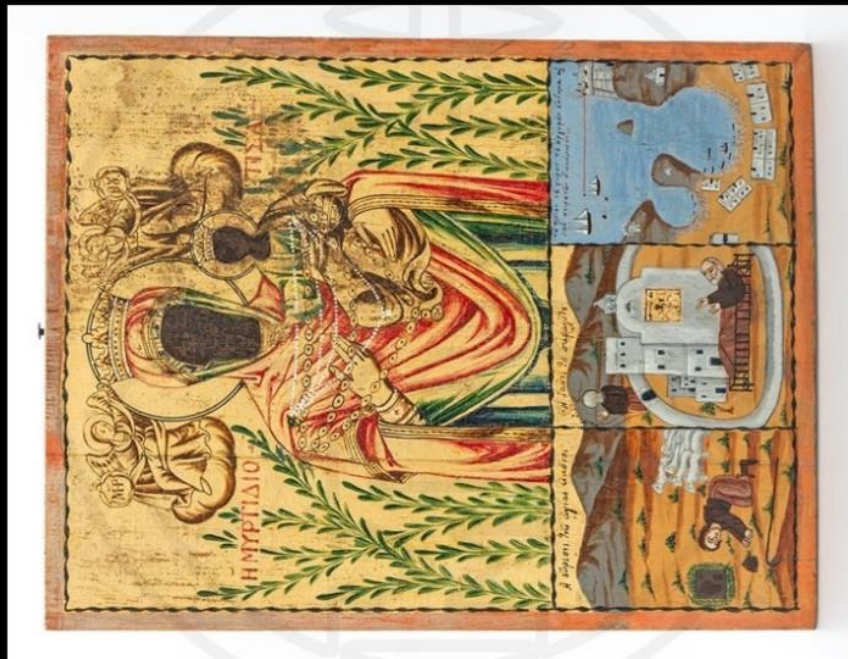


Fig. 16 (Cat. N.º 13) Myrtidiotissa. Izquierda: icono sobre madera, de finales del siglo XIX o principios del siglo XX, 39x30,2 cm, Museo Benaki. Derecha: icono sobre madera, Γεωργίου Πρινέα, 1906, 30x23.5 cm, colección particular, Barcelona.



Fig. 17 Madre della Consolazione. Icono sobre madera (roble), escuela véneto-cretense, Nikolaos Tzafouris (?) o taller, siglos XV-XVI, 20.5x11 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 18 Sagrada Familia con Galactotrofusa/Galaktotrophousa (Virgen de la Leche). Icono sobre madera, escuela véneto-cretense, siglo XVII, 36.5x47.5 cm. Colección particular, Barcelona.

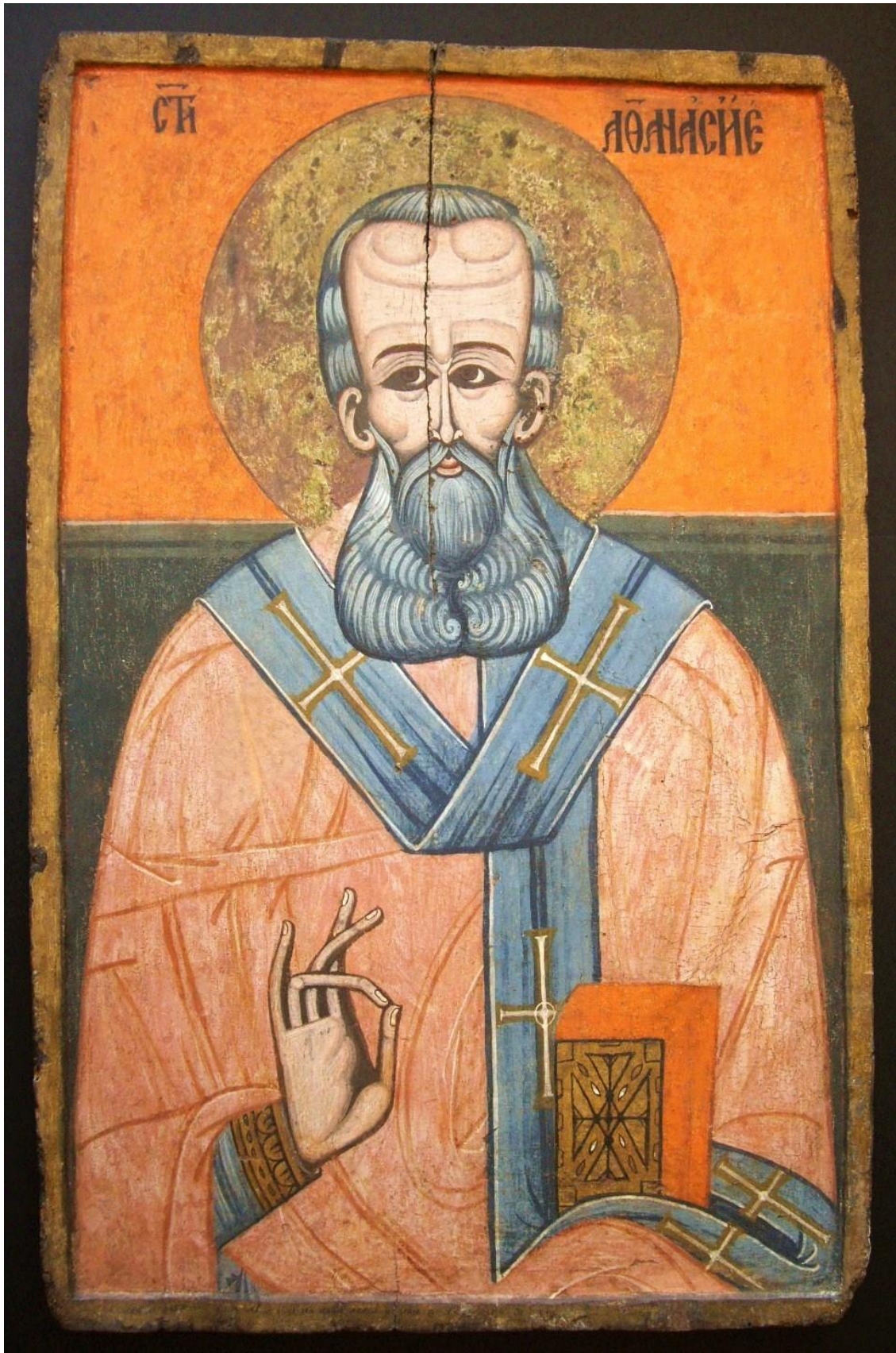


Fig. 19 (Cat. N.º 20) San Atanasio de Alejandría. Icono sobre madera, Bulgaria, inicios del siglo XVII, 76.5x47.5 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 20 Tanto en el icono búlgaro de la colección barcelonesa como en el icono del Museo de Tryavna (Yoanikiy Vitanov, año 1824) se observan rasgos diferenciales específicos en los que conviene reparar: no hay ciudad de Salónica (puesto que son iconos búlgaros), el paisaje lo constituyen sencillas ondulaciones verdes sin apenas evidencia de vegetación, y el enemigo derrotado muestra rasgos claramente otomanos.



Fig. 21 (Cat. N.º 15) Hodigitria con santos patronos (San Juan de Rila, San Teodosio). Icono sobre madera, Bulgaria, siglos XVIII - XIX, 32x26 cm. Colección particular, Barcelona. Detalle: San Juan de Rila.



Fig. 22 Bautismo de Cristo. Icono sobre madera, Bulgaria, siglo XIX, 31.5x23 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 23 (Cat. N.º 19) Presentación del Señor en el Templo. Icono sobre madera, Bulgaria, siglos XVI - XVII, 45.5x34 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 24 Detalle de la fig. 23, Santa Sofía.



Fig. 25 Detalle de la fig. 23, Torre de Gálata.



Fig. 26 (Cat. N.º 22) San Ignacio de Antioquía. Icono sobre madera, Balcanes, año 1878, 32x22.5 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 27 Los Hermanos Macabeos. Icono sobre madera, Bulgaria, siglo XIX, 27.5x21 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 28 San Demetrio (?). Icono sobre madera, Bulgaria, siglos XVII - XVIII, 15x12 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 29 Decapitación de San Juan. Icono sobre madera, procedente de la Iglesia de San Nicolás en Kunino (Vratsa), Bulgaria, de finales del siglo XVIII o principios del XIX, 34.5x26.5 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 30 Incredulidad de Tomás. Icono sobre madera, Bulgaria, de finales del siglo XVIII o principios del XIX, 31.5x23 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 31 Santos Joaquín y Ana. Icono sobre madera, Bulgaria, de finales del siglo XVIII o principios del XIX, 33x23 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 32 Detalle de San Simeón el Estilita. Icono de doble cara, sobre madera, Bulgaria, de finales del siglo XVIII o principios del XIX, 29.5x12.5 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 33 Cruz Real etíope (tipo Havaria). Cruz en madera, Etiopía, siglo XVII, 44.5x16.5 cm. Colección particular, Barcelona.



Fig. 34 Sensul (desplegable) con imágenes de santos del panteón etíope (arriba, a la izquierda, la Madre de Dios con el Niño; y abajo, a la derecha, San Jorge). Pergamino grueso, Etiopía, escuela de Lasta, finales del siglo XVII, 58x31 cm. Colección particular, Barcelona.

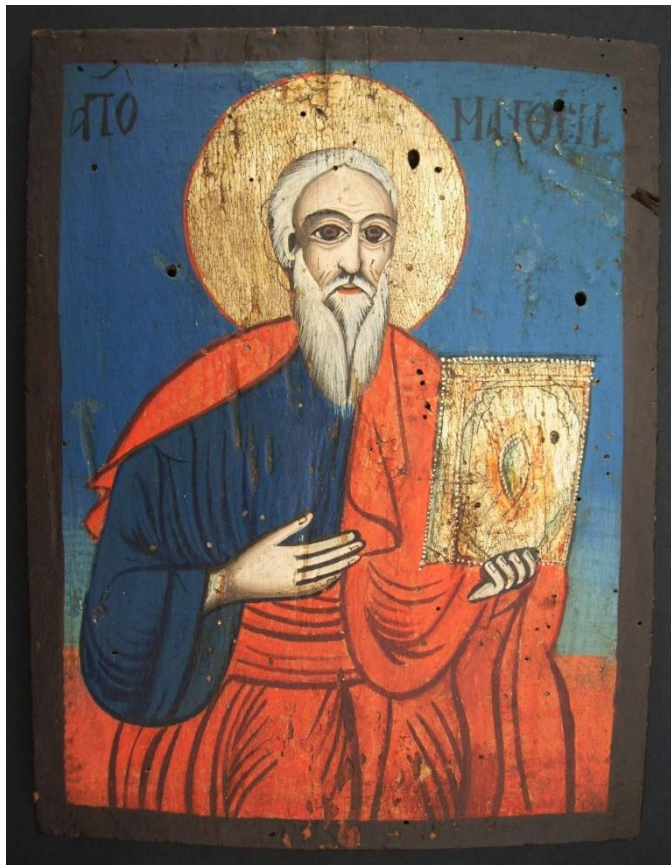


Fig. 35 Detalle de la fig. 34, cinco santos con sus correspondientes incensarios.



Fig. 36 Díptico, con representación de la Trinidad (tabla de la izquierda), y de la Virgen con el Niño (tabla de la derecha). Icono sobre madera, Etiopía, del último cuarto del siglo XIX, 19x17 cm. Colección particular, Barcelona.

Anexo 1



El Resurgir Nacional Búlgaro (Museo Histórico Nacional, Bulgaria)⁴²⁸

El estado búlgaro dejó de existir en el mapa político de la Península Balcánica hacia finales del siglo XIV. Las tierras búlgaras pasaron a formar parte del imperio Otomano con la conquista de la capital del reino de Tarnovo - Veliko Tarnovo – en 1393, y de la capital del reino de Vidin en 1396. Las regiones desarrolladas del Viejo Continente se dividían gradualmente durante la Edad Media, en el entorno del siglo XV, mientras el devenir de las tierras búlgaras tomaba otra dirección. El imperio Otomano nació ajeno tanto a la lengua como a la religión de la población cristiana de la región. Finalmente, hacia finales del siglo XV, conquistó prácticamente la Península Balcánica entera. Sólo la República de Dubrovnik y los Principados del Danubio permanecieron fuera del poder directo de Constantinopla. Así, las tierras búlgaras quedaron aisladas de los procesos que cambiaron la visión y la orientación espiritual de Europa en los siglos siguientes. Las gentes de Bulgaria permanecieron sin estrato aristocrático, mientras que la jerarquía eclesiástica y los representantes de la intelectualidad dejaron su patria para siempre. Se liquidaron todas las instituciones del estado búlgaro. También se liquidó el Patriarcado de Tarnovo y a principios del siglo XV, se dividió el poder de la iglesia sobre las tierras búlgaras entre el Patriarcado de Constantinopla y el Arzobispado de Ohrid. La jerarquía eclesiástica, en ambos casos, era predominantemente de ascendente griego. Consecuentemente, el griego pasó a ser la lengua principal en los servicios litúrgicos como una lengua oficial. La liturgia practicada en búlgaro se mantuvo en centros de la periferia y en iglesias aisladas, así como en monasterios. Los documentos que se conservan de esa época subrayan las malas condiciones de la estructura eclesial, así como

⁴²⁸ La totalidad de este escrito proviene de nuestra traducción, a partir de fotografías tomadas en la sala dedicada al tema, de los correspondientes paneles explicativos que se encuentran en el Museo Histórico Nacional de Bulgaria.

Pág. anterior: Apóstoles Pedro, Lucas, Mateo y Simón el Zelote, iconos sobre madera (origen: mismo iconostasio), aprox. 30x23 cm., inicios siglo XIX, Bulgaria. Colección particular, Barcelona.

de la red de monasterios – falta de clérigos preparados, muchas localidades sin templo o sin clérigo, y la población practicando un cristianismo de la vida cotidiana mayormente relacionado con el calendario popular. Los clérigos parroquiales de una localidad a menudo debían desplazarse a localidades vecinas que carecían de clérigos o de monjes de los monasterios cercanos para presidir los servicios necesarios relacionados con la vida cotidiana: bautizos, bodas, entierros, bendición de aguas, etc.

Los grandes centros espirituales de la capital y de las ciudades – Veliko Tarnovo, Vidin, Lovech, etc. – dejaron de funcionar y la vida espiritual se focalizó principalmente en los monasterios. A pesar de los cambios en la topografía de los centros de cultura y arte a lo largo del territorio de las tierras búlgaras conquistadas, durante los siglos XV – XIX, la religión cristiana constituyó el mayor factor de consolidación y organización para la población esclavizada. Superando las diferencias étnicas entre las gentes de los Balcanes pasó a ser un factor de identidad básico y conformó no sólo el espacio sagrado de la población ortodoxa, sino que se convirtió en una memoria articulada que preservó y entregó las imágenes y los símbolos que construyeron las conexiones culturales y los cimientos de la comunidad. Ello fue especialmente válido para el período entre los siglos XV – XVII, definido como posbizantino. La memoria histórica referida al imperio bizantino se proyectó durante estos dos siglos a todas las esferas de la cultura y del arte de las gentes de los Balcanes a pesar de la evidencia de que el imperio de los mil años ya no existía. Las ideas del resurgir nacional y la liberación se iban a formar durante los siglos siguientes sobre la base de la memoria del glorioso pasado.

Sin estructuras de estado y sin élite política y cultural, la fe cristiana resultó ser durante un largo tiempo un motor principal que alimentaba y desarrollaba los aspectos identitarios de la gente de Bulgaria. Una historia distinta, la de la conservación, de la identidad y de la supervivencia, puede leerse siguiendo el hilo de los símbolos del espacio en imágenes de los iconos y de las pinturas murales de los templos que constituyeron parte de la vida cotidiana de la población.

Los monasterios búlgaros como el monasterio de Rila y el de Osogovo - y más tarde los de Etropole, Batoshevo, y otros –

mantuvieron sus propiedades y pasaron a ser centros importantes de la cristiandad. Los grandes monasterios conservaron y enriquecieron sus bibliotecas, tenían monjes bien preparados, mantuvieron sus conexiones con el resto del mundo ortodoxo, continuaron la tradición de transcribir y pintaron iconos, abrieron escuelas monásticas y se erigieron en objeto de la admiración de la gente. Jugaron un papel importante en la conservación de la tradición cristiana de Bulgaria y de la memoria histórica.

Los monasterios de la eparquía de Sofía – los monasterios de Dragalevtsi, Kurilovo, Kokalyane, Kremikovtsi, Seslavtsi, Bukhhovo, Podgumerovo, Cherepish, etc. – también desempeñaron un papel importante en la vida espiritual de la población búlgara durante el período que va de finales del siglo XV hasta acabar el siglo XVI. Esta densa red de monasterios se ganó la denominación de Monte Athos de Sofía. Durante este período también se restauraron los monasterios en las tierras del sureste de Bulgaria, en las Montañas Ródope y en Macedonia.

Un asentamiento urbano nuevo tomó forma en el siglo XVI. Rápidamente se convirtió en un importante centro geográfico, tanto para la literatura como para la vida cultural de la región. Este no era otro que Sofía. La construcción de un importante número de iglesias, la pintura de iconos y el encargo de lujosos manuscritos, venía asociada al establecimiento de notables gremios de artesanos en Sofía. La gran comunidad cristiana de la ciudad se imbricaba con la formación del culto de los nuevos mártires. En 1515 este era el caso del culto a San Jorge el Nuevo de Sofía (Kratovski), y en 1555 el de San Nicolás el Nuevo de Sofía. Los cultos a los nuevos mártires originados en ese momento en Sofía surgieron debido a elementos propios de la vida urbana. La multiplicación de casos de islamización forzosa, así como la aceptación de la religión foránea de propia voluntad, se debían a razones económicas, y provocaron la reacción correspondiente de la iglesia ortodoxa. Los primeros nuevos mártires aparecen a finales del siglo XV, pero aparecieron en Sofía y por todo el territorio de Bulgaria durante los siglos XVI y XVII. Su número se multiplicó durante la primera mitad del siglo XIX, tiempo de confrontación abierta, y de lucha por la libertad religiosa y nacional.

Estas resultan ser parte de las razones que dejaron a las gentes de las tierras de Bulgaria encapsuladas dentro de los límites del trabajo y pensamiento de la literatura medieval, mientras que las comunidades de occidente iniciaban el desarrollo de la cultura e ideas del Renacimiento. Por supuesto, elementos nuevos como los primeros libros impresos, pudieron adentrarse en el espacio espiritual de la gente, pero por un largo período, la mayor parte de la producción literaria continuó siendo manuscrita. Apareció y se desarrolló la literatura damascena (Дамаскин, homilías búlgaras).

Después de las derrotas en las guerras con la Santa Liga, se hicieron evidentes los signos de la profundización de la crisis interna del imperio Otomano hacia el período comprendido entre 1683 y 1698, y después de la firma del tratado de la Paz de Karlowitz en 1699. Poder central debilitado; ejército desmoralizado; estabilidad financiera del imperio fuertemente comprometida. En estas condiciones, desde finales del siglo XVII la población búlgara empezó gradualmente a mejorar su bienestar material. El aspecto de las ciudades y la vida espiritual de sus gentes fueron cambiando progresivamente, a pesar de mantener su impronta medieval, manteniendo vivo el hilo que atesoraba la memoria del pasado y la pertenencia de la población a la comunidad de los fieles ortodoxos.

Los cambios radicales en la organización administrativo-militar del imperio Otomano durante el siglo XVIII tuvieron su impacto sobre las relaciones mercancía-dinero y sobre el estado de los artesanos cristianos dentro de sus fronteras. Los artesanos búlgaros empezaron a probar fortuna iniciándose en el intercambio internacional de bienes. Se incrementó la influencia de los mercaderes búlgaros. Diversos asentamientos búlgaros fueron adquiriendo de forma independiente el típico perfil artesano y progresivamente empezaron a desarrollar cultura urbana. Hacia finales del siglo, el sultán Mustafa III emitió un firmán (decreto) que definía claramente los marcos, estructura y actividad de los gremios de artesanos. Como resultado, los rufet (cooperativas gremiales) se convirtieron en sistemas confesionales y étnicos cerrados. De esta forma llegaron tiempos relativamente calmados para los artesanos cristianos. Sus derechos eran claros y estaban protegidos en cada escalón de la jerarquía profesional, incluyendo el derecho de libertad de culto religioso. Su vida cotidiana profesional discurría dentro de los límites del rufet así como en la parroquia o en el

monasterio cercano, donde marcaba ritualmente todas las fiestas del calendario litúrgico anual. Incluso cuando iba en peregrinación a Tierra Santa, la culminación de su experiencia se daba en su regreso a casa, en el rufet y en la iglesia, con la presentación de sus regalos (jerusalemia, eulogia, así como pequeños presentes) y con la orgullosa dignidad de un Hajji. Su colectiva vida cotidiana también discurría ahí – en el rufet y con el rufet – en el Čaršija (bazar, estructura urbana que concentraba las actividades económicas y comerciales), y en la misma iglesia o monasterio. De esos últimos años del siglo XVIII datan las primeras evidencias que se conservan de donaciones colectivas gremiales presentes en los iconos de las iglesias.

El compromiso financiero de las iglesias y de los rufets con sus parroquias pasó a ser absolutamente directo. Aparte de ello, continuamente se hacían pequeñas donaciones a las iglesias y la colocación de los nombres de los contribuyentes en los objetos sagrados habría sido un acto íntimo significando una oración a Dios, y una declaración pública solemne de piedad, riqueza y estatus social de relevancia. La mejoría económica de la población, la posibilidad para los búlgaros de viajar, educarse y comerciar en el extranjero, gradualmente cambiaron la dirección del desarrollo de la sociedad.

El siglo XVIII fue de la mayor importancia para los cristianos de los Balcanes. El imperio Otomano se dio cuenta de su atraso e intentó introducir reformas. Para los cristianos esto fue el inicio de una nueva era, conectada inevitablemente con la aparición de los ideales nacionales en su forma más noble y clara, en la realización de su identidad tanto por comparación con la nacionalidad gobernante de otra religión como con los pueblos cristianos vecinos. Las primeras historias de Bulgaria, escritas por hombres de letras búlgaros aparecieron en ese momento: el monje Paisios del monasterio de Hilandar escribió su historia eslavo-búlgara en 1762, escrita en el lenguaje hablado para poder ser comprendida por el lector de masas. La gran difusión de este pequeño libro significó un acto que dio forma a las ideologías nacionales de liberación de los búlgaros.

Durante el siglo siguiente, los procesos de consolidación y mejora de los logros económicos de la población de Bulgaria llevaron al

establecimiento de una sociedad burguesa incipientemente desarrollada; surgió la intelectualidad que dio inicio a la lucha por el desarrollo espiritual de una iglesia búlgara independiente. Este fue un período muy intenso y dinámico para el despertar hacia una vida independiente de las jóvenes poblaciones de los Balcanes que buscaban los rasgos de su identidad en la memoria, afiliación religiosa, intento de apertura a los logros de la parte desarrollada de Europa y su afán de libertad e independencia.

El espacio sagrado de los búlgaros durante ese período se definía por la fe y la espiritualidad, por la ordenada vida de la organización gremial, por el ciclo del calendario litúrgico y por las fiestas familiares importantes. Esta historia, escondida entre-líneas de las grandes historias de la nueva era, se puede leer en los iconos que se han conservado, en los frescos de los murales de los monasterios, en el patrimonio literario y en el día a día de sus gentes y puede contarnos mucho acerca de lo que construyó y preservó la identidad y la memoria de las gentes de Bulgaria.

Las escuelas de arte que surgieron y trabajaron en las tierras búlgaras durante el Resurgir Nacional Búlgaro fueron consideradas como depositarias de unos principios artísticos comunes, pero utilizando estilos regionales distintos. Se considera las primeras décadas del siglo XVIII como el período más temprano en el que surgieron las asociaciones de pintores de iconos y de ebanistas-carpinteros dedicados a la talla de madera. Produjeron una importante cantidad de obras de arte a lo largo de diversas generaciones. La escuela de arte de Tryavna fue la primera en establecerse. Las otras dos escuelas de arte del Resurgir Nacional Búlgaro más reconocidas fueron las de Samokov así como la de Bansko, y sus representantes fueron un importante número de talentosos pintores de iconos búlgaros. También se desarrolló una importante escuela de talladores de madera en la región de Samokov y sus técnicas de trabajo diferían claramente de las de los pintores de iconos. La escuela de tallado de madera de Debar (Miyashka) destacó singularmente en el arte de la talla de madera de ese período, con maderas profundamente trabajadas (rebajadas), una técnica difícil que otorgaba volumen y profundidad a los elementos ornamentales artísticos.

Un gran número de pintores de iconos conocidos pertenecen a la escuela artística de Tryavna. Las firmas de algunos de los más representativos que se han encontrado en algunas de sus obras testimonian su existencia desde los mismos inicios del siglo XVIII. Los maestros de esta escuela trabajaron principalmente en asentamientos y monasterios localizados en el centro y en el norte de Bulgaria, y provenían básicamente de tres familias: los Vitanovi, los Daskalovi y los Zaharievi. Los pintores de iconos más conocidos son: Vitan Stari, Koyu y Simeon Tsonyuvi, Georgi Dimitrov, Yoanikiy Papa Vitanov, Dosyu y Simeon Koyuvi, y Zahari Tsanyuv Stefanov.

Toma Vishanov sentó las bases de la escuela de arte y talla de madera en Bansko a finales del siglo XVIII/principios del siglo XIX. Se distinguió por su peculiar estilo, de clara influencia occidental, en el que se perciben elementos de tipo barroco y rococó, ya que Toma Vishanov estudió y trabajó en las tierras de Hungría. Lo hizo, en la mayor parte de su obra, junto a su hijo Dimitar Molerov y con su nieto Simeon Molerov quienes siguieron su estilo pictórico.

La escuela de Debar se formó en los asentamientos en torno a la ciudad de Debar. Clanes familiares enteros se implicaron en la talla de madera y en la pintura de iconos en los pueblos de Galichnik, Gari, Lazaropole, Osoy, Trebishte y Tresonche. Las familias de mayor renombre fueron los Ginovski, los Frachkovtsi y los Filipovtsi. Entre los más eminentes maestros de dicha escuela figuran: Dicho Zograf (Dicho el pintor de iconos), Avram Dichov, Usta Velyan Ognev, Evstatiy Popdimitrov, Petar Pacharov, Simeon Makseski, y Anton y Dimitar Stanishevi.

La escuela de Samokov surgió a mediados del siglo XVIII. Se considera que Hristo Dimitrov, quien aprendió a pintar iconos y perfeccionó su arte en el Monte Athos, es su fundador. Sus hijos Dimitar Hristov Zograf y Zahariy Zograf continuaron su trabajo. Yoan Ikonopisets (Yoan el pintor de iconos) fundó el otro gran clan de pintores de iconos de la escuela de pintores de iconos de Samokov, el clan Obrazopisovi. Fue aprendiz de Hristo Dimitrov y su hijo Nikola aprendió el arte de pintar iconos de su padre y de Zahari Zograf. Los miembros más relevantes de esta escuela son: Hristo Mishev, Anastas Karastoyanov, los hermanos Zahari y Vasil Popradoykobi, Kosta Gerov, Mihail Belstoynev, Kosta Valyov y sus hijos Sotir, Ivan, Nikola, Dimitar y Petar.

Durante el período del Resurgir Nacional Búlgaro se pintaron innumerables iconos, se construyeron muchas iglesias, y cambió completamente el aspecto estilístico del arte. El ascetismo convencional propio de los siglos precedentes dio paso a una mayor plasticidad y volumen en la reproducción de las imágenes. Se impuso un nuevo modelo de belleza a los personajes canónicos tradicionales. Imágenes bellamente idealizadas y solemnes, así como nobles colores, desplazaron a los tipos canónicos tradicionales. Y, por supuesto, junto a los solventes pintores de iconos de este período, aparecieron muchos maestros autodidactas quienes dejando atrás los estilos de pintura de iconos tradicionales se sumaron a la corriente imperante.

2 Catálogo razonado de obras selectas (Colección Gallés)



Detalle, Apóstoles, Curación de un ciego de nacimiento, icono sobre madera, Anatolia (?), siglo XVIII. Colección particular, Barcelona.

El presente catálogo es el resultado de algunas decisiones que, pudiendo ser percibidas sin explicaciones adicionales, bien merecen una clarificación.

Se ha indicado que la colección barcelonesa sujeto de estudio pudiera estar compuesta de alrededor de doscientas cincuenta piezas. La falta de precisión se debe a que el recuento de piezas plantea ciertos dilemas que no se han resuelto plenamente hoy en día. Entre esos dilemas están: contar los iconos pintados por ambas caras (doble o bifaz) como uno o como dos; considerar las imágenes sobre pergamino como iconos; considerar las imágenes sobre cuero como iconos; etc.

De cualquier forma, pudiera llamar la atención que el catálogo que aquí se presenta sólo incluya veintisiete piezas. Pero, eso tiene su justificación. Estas veintisiete piezas se han seleccionado por ser piezas que han sido presentadas, entre los años 2019 y 2022 (ambos incluidos), en los diecisiete congresos internacionales a los que hemos podido asistir y en los que hemos podido realizar presentaciones. De momento, en cinco de ellos, la presentación se ha convertido en la publicación correspondiente. Eso es, precisamente, lo que se ha intentado poner de manifiesto en el encabezamiento de cada una de las descripciones, justo después de proponer los datos de cada ficha.

En un buen número de casos, la pieza considerada ha sido plenamente descrita y ha sido utilizada para generar un discurso transversal de los muchos que se están generando en nuestros días en este ámbito de la investigación. Es decir, hasta en dieciocho ocasiones el icono en cuestión ha sido el protagonista, en su debido contexto, de la presentación y, posteriormente, de la publicación.

Desde un punto de vista operativo, vale la pena tener presentes las imágenes que se han utilizado como figuras del texto en la primera parte de la tesis (Introducción al icono). Nos propusimos el uso de imágenes que fueran exclusivamente de la colección de Barcelona. Si bien, algunas de ellas forman parte del presente catálogo, muchas de ellas no. Con lo cual, se pudo tener acceso a dieciséis imágenes adicionales, que perteneciendo a la colección barcelonesa no se reflejan en el catálogo. Y, si consideramos las cuatro imágenes del frontispicio del anexo, nos vamos a las cerca de cincuenta imágenes de la colección. Eso ya daría una idea más aproximada de lo que esta significa. Y, más, teniendo en cuenta que las piezas utilizadas pudieran haber sido elegidas por su mayor relevancia.

En cuanto a la estructura del catálogo, en principio pensamos en seguir un orden cronológico (de acuerdo con los congresos en los

que se habían presentado). Pero, a pesar de que pueda ser un planteamiento didáctico, es poco convencional. Por tanto, una aproximación geográfica, al estilo de las más frecuentes en los diversos catálogos al uso, pareció la adecuada. Puesto que la colección se define como una colección de iconos de los Balcanes, complementada por una colección de piezas etíopes, y algunos iconos árabes, eso determina los diferentes capítulos en los que se ha dividido. Es, por tanto, la naturaleza de las piezas la que determina su presentación. Siempre, en función de la información que se ha conseguido reunir hasta el momento.

Otro aspecto que se debió definir antes de proceder con el catálogo fue el del nivel de desarrollo de las descripciones. Obviamente, en algunas de las que ya se habían realizado para los congresos correspondientes, ese nivel era máximo. Pero quizás no era necesario para un catálogo como el que aquí se presenta. Además, el equilibrio entre las diferentes descripciones, así lo aconseja. Es decir, hay imágenes sencillas e imágenes complejas, pero el equilibrio y la coherencia interna deben llevar a una cierta uniformización del conjunto.

En todos los casos, se ha pretendido maximizar el tamaño de las imágenes en la intención de permitir un mayor nivel de apreciación de las mismas. El factor limitante ha sido el ancho de la página que nos habíamos otorgado. De esta manera, parece que se puede facilitar una buena aproximación general a cada una de las obras catalogadas. Si, por algún motivo, convenía añadir algún detalle, así se ha procedido.

Sin duda, el impacto visual es fundamental. Como hemos indicado en diversas ocasiones en nuestras presentaciones en los congresos internacionales, son ellos, los iconos, los que comunican por sí mismos, ya que no han sido pintados, puesto que han sido escritos. Y, por tanto, son palabra encarnada. Los auténticos protagonistas del catálogo.

Iconos griegos

1 Profeta Elías

Dionisio de Fourná o taller, Monte Athos (?)

Témpera y oro sobre tabla

Siglo XVIII

31x24 cm.

Ο Άγιος προφήτης // Ηλία (cartuchos zona superior)

Col. Gallés, IG1

Gallés, M., *Some additions to the catalogue of the workshop of Dionysius of Fourná. An icon of the Prophet Elijah opens fire*, Fourth International Scientific Workshop of the Mount Athos Center and one-day conference on the life and work of St. Savvas of Chilandar, Salónica, 2019.

Es una pieza muy representativa y muy bien conservada de lo que suponen los iconos griegos, especialmente los del Monte Athos, durante el siglo XVIII. Estos, a su vez toman en consideración elementos de épocas anteriores, como el renacimiento paleólogo. Tal es el caso del magistral fondo dorado (Luz increada del Tabor), de los márgenes destacados en color rojo, así como de los elaborados cartuchos en la zona superior que alojan la denominación del personaje.

El Profeta Elías se muestra en imagen frontal de tres cuartos. La precisión en la ejecución del rostro, así como de la capa, corresponden a la ejecución por parte de un maestro. Destaca, sobre el fondo dorado, el nimbo punzonado. El intencionado equilibrio de la composición, la pericia en la resolución de los detalles, el contenido semblante del anciano profeta, los pliegues de la capa, las finas líneas negras en los contornos de la cara, los luminosos toques que iluminan el anciano semblante, todos ellos nos llevan a aceptar con la mayor consistencia la intervención de Dionisio de Fourná (Διονύσιος ο εκ Φουρνά) en este icono.

La mano derecha del profeta, en dinámica de bendición, reproduce a la perfección las instrucciones compartidas por el pintor en su famosa Hermeneia (Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης).

El descubrimiento, a lo largo de los años, en el mercado de antigüedades, de iconos del mismo origen (ver imagen pequeña), permite fortalecer la autoría propuesta para esta pieza.



2 Presentación de María en el Templo

Escuela griega (?)

Témpera y oro sobre tabla

Siglo XVIII

28x21 cm.

TA ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ (centro superior derecho)

Col. Gallés, IG2

Gallés, M., "Theotokos: Temple of God. A new 18th century Greek icon on the Presentation of Our Lady in the Temple", *Proceedings of the 8th International Symposium on Byzantine and Medieval Studies "Days of Justinian I"*, Skopje (2020), 2021, pp. 399-408

La Presentación de María en el Templo es una de las Doce Fiestas del Dodekaorion (Δωδεκάορτο). En ella se celebra, no tanto un hecho concreto de la vida de María, como una larga temporada de preparación y entrega que la acabaría convirtiendo en la Madre de Dios (Θεοτόκος). Toma como fundamento evangelios apócrifos y otros escritos.

A pesar de tratarse de un icono de pequeñas proporciones, se intuye la mano de un maestro miniaturista. La precisión en los detalles, el seguimiento del tipo tradicional, y la armonía del conjunto, son elementos que apuntan en esa dirección.

El tipo iconográfico permite plantear el asunto de las imágenes especulares o simétricas: al estudiar iconos con esta temática, se descubren imágenes en las que la secuencia sigue un recorrido inverso. Ello se debe al tema de los bosquejos/esquemas (anthivola, αντιβολα) y a su uso repetido a lo largo del tiempo (llevando a no discriminar la cara original). En este caso, el dinamismo de la imagen discurre hacia la izquierda.

Fundamentalmente, se muestra a un cortejo de doncellas que acompañan a los padres de María, Joaquín y Ana, al templo. Ellos, a su vez, custodian a su hija - con aspecto de ser una mujer, pero con el tamaño de una niña - hasta el Sumo Sacerdote. La escena de la presentación se desarrolla debajo de un dosel que significa el Templo. Más arriba, a la izquierda, María es alimentada por los ángeles durante su larga estancia. También ahí, otro dosel indica que la escena sucede en ese preciso lugar.

Este icono se utilizó para reforzar la imagen de María como Templo en un contexto en el que, habiendo presentado explícitamente los

dos anteriores, la pequeña imagen de María entre sus padres y el sumo sacerdote, sería el tercero y más genuino. Otro rasgo singular de esta pequeña obra de arte es la corrección de los pies desnudos de Joaquín. Se pintó el calzado por encima de ellos sin hacer desaparecer por completo los pies, previamente realizados. En este sentido, es inevitable pensar en iconos en los que aparece José, el marido de María y padre de Jesús, con los pies desnudos (Presentación de Jesús en el Templo).



3 Panagia Paramythia

Escuela griega, Monte Athos (?)

Témpera y oro sobre tabla

Siglo XVIII

42x25 cm.

Μήτηρ Θεοῦ (arriba, a ambos lados), Ὁ ὩΝ (en el nimbo de Cristo)

Col. Gallés, IG3

Castiñeiras, M., & Gallés, M., *Caring Mary's Garden: on two new icons of the Mother of God coming from Mount Athos*, Fifth International Scientific Workshop of the Mount Athos Center, Salónica, 2020.

Icono de la Theotokos (Θεοτόκος) emblemático del Monasterio de Vatopedi, en el Monte Athos. Se muestra al Niño Jesús en ademán de silenciar a su Madre con la mano derecha quien, a su vez, quiere advertir a los monjes de la llegada de piratas. Según la leyenda que corresponde al milagroso acontecimiento, el Niño le indica a la Madre que los monjes, pobres pecadores, no merecen tal aviso. Sin embargo, ella, en la intención de hacer lo posible, advierte a tiempo a los habitantes del monasterio, y estos se salvan. En comparación con la pintura aqueiropoyética (αχειροποίητος, hecho sin manos) de Vatopedi, el pequeño icono que analizamos destaca por la espontánea frescura en la actitud de la Madre y el gesto imponente del Niño.

En esta imagen la composición se vuelve muy alargada debido a las medidas de la tabla. Esto explica que la parte superior deje una gran superficie para mostrar un fondo dorado que se rellena con dos amplios halos con sus contornos simplemente punzonados. Es muy probable que el pintor sólo dispusiera de este noble tablero en el momento de la ejecución del icono. Sin embargo, la elección de una forma alargada para un icono devocional es típica del arte posbizantino del siglo XVIII. No nos cabe duda de que la pieza fue realizada por un gran maestro iconógrafo, probablemente un monje activo en Vatopedi en ese momento.

En la parte frontal del maphorion (μαφόριον) la simulada crisografía presenta un peculiar motivo de forma radiante que nos recuerda el de las Vírgenes realizadas en Siena en la segunda mitad del siglo XIII y principios del siglo XIV. Ello nos lleva a pensar en una influencia occidental, que se inspira en un modelo anterior con influencia latina.



4 Hodigitria

Escuela griega, Monte Athos (?)

Témpera y oro sobre tabla

Siglo XVIII

68.5x46x4.8 cm.

Μήτηρ Θεού (arriba, a ambos lados), Ἰησοῦς Χριστός (sobre el nimbo de Cristo), Ὁ ὩΝ (en el nimbo de Cristo)

Col. Gallés, IG4

Castiñeiras, M., & Gallés, M., *Caring Mary's Garden: on two new icons of the Mother of God coming from Mount Athos*, Fifth International Scientific Workshop of the Mount Athos Center, Salónica, 2020.

Gallés, M., *¡No es lo que parece! Una princesa bizantina en Montblanc*, I International Seminar Mabilus, UAB de Barcelona, 11 de noviembre de 2022, bajo el lema general de Byzantium and the Mediterranean (11th – 13th c.): Multiculturalism, Gender, and Profane Topics in Illuminated Manuscripts.

En este icono se presenta a la Panagia como Hodigitria (Ὁδηγήτρια, la que muestra el camino). Llama la atención el gran predominio del fondo dorado que confiere al icono un brillo fascinante. Se puede apreciar la verticalidad del cuerpo de María, que inclina la cabeza hacia el Niño, como si lo mirara, acompañando el gesto de su mano derecha, mostrando el camino como “La que señala el camino”, una característica fundamental de este tipo iconográfico. Como resultado de esta disposición, la posición de los ojos se inclina mucho hacia la derecha. Este rasgo se ve reforzado por los tonos oscuros de las cejas, las sombras de los arcos supra orbitales y las bolsas de los ojos. Así, todo el rostro parece oscilar entre una seriedad severa y una ira contenida. La forma de los ojos acentúa este efecto bizarro, probablemente buscando cierto aspecto rotacional de la mirada.

El Niño está sentado sobre el brazo izquierdo de la Madre. Ciertamente, parece un joven más que un niño. Ligeramente vuelto hacia su Madre, mira hacia arriba, buscando su mirada, mientras con la mano derecha bendice la escena en referencia a su Doble Naturaleza y a la Trinidad.

Ella viste el característico maphorion (μαφόριον) rojo bajo el que aparece la túnica azul correspondiente. Él, lleva un himation (ἱμάτιο) naranja bellamente crisografiado debajo del cual aparece un quitón liso blanco grisáceo.

El rostro del Niño es delicado y lleno de ternura en línea con la forma de proceder de la escuela macedonia de la época. Las orejas en forma de concha nos acercan, también, a esos modelos. A efectos de comparación, cabe destacar un detalle interesante: la evidente franja de cabello que cuelga sobre la frente. No siempre presente en este tipo iconográfico, y lejos de estar tan desarrollado. En el Monte Athos se encuentra el icono que más se parece a este. Es un icono del siglo XVIII que se custodia en el Monasterio de Pantokrator.



5 Hodigitria

Escuela griega (?)

Témpera sobre tabla

Siglo XVIII

16.5x12.5 cm.

Μήτηρ Θεού (arriba, a ambos lados), Ἰησοῦς Χριστός (sobre el nimbo de Cristo)

Col. Gallés, IG5

Gallés, M., *¡No es lo que parece! Una princesa bizantina en Montblanc*, I International Seminar Mabilus, UAB de Barcelona, 11 de noviembre de 2022, bajo el lema general de Byzantium and the Mediterranean (11th – 13th c.): Multiculturalism, Gender, and Profane Topics in Illuminated Manuscripts.

Este pequeño icono muestra, a pesar de su maltrecho estado de conservación y de los retoques sufridos, una evidente Hodigitria (Ὁδηγήτρια, la que muestra el camino).

El pequeño tamaño pudiera hacer pensar, en un principio, en un icono de tipo reliquia destinado a ser encajado en otro de mayores dimensiones. Sin embargo, nada en él (márgenes/contornos, sofisticación en la elaboración, antigüedad, ...) abona esa opción.

No es, tampoco, un icono propio de un candelero (normalmente pequeños iconos bifaz), ni por el tipo iconográfico, ni por carecer de dispositivo para ser convenientemente colgado.

Por tanto, todo parece apuntar a un uso devocional, probablemente privado. Siendo, incluso a pesar de ello, especialmente pequeño.

Por otro lado, es una pieza de ejecución poco refinada, con trazos que parecen haberse realizado, incluso, con prisas, como si se hubiera hecho “en serie”.

Llama, especialmente la atención, la baja gama cromática. Eso abona la idea de la sencillez al igual que la ejecución poco refinada. También abundan en la sencillez de su elaboración la superposición de los trazos en color negro y, muy especialmente, las aureolas amarillas, de un material poco común. Así como tampoco lo es el naranja/ocre del fondo.

Estos elementos pueden llevar a pensar en un origen más oriental. E incluso, anterior en el tiempo.

A todo ello hay que sumar el peculiar decorado tanto de los márgenes, así como de la parte posterior.



6 Porta Adriatica o Puente del Adriático

Escuela griega, Corfú

Témpera y oro sobre tabla

Siglo XVIII

52x38 cm., marco incluido

η γεννηση τα Ἰησοῦς Χριστός (zona superior de la gruta en campo superior), Μήτηρ Θεού (sobre el hombro de María)

Col. Gallés, IG6

Gallés, M., *Bizancio: viajes, milagros, y reliquias, desde un icono corfiota inédito del XVIII*, XIX Jornadas de Bizancio, Sociedad Española de Bizantinística (SEB), Madrid, 2022.

Gallés, M., *Sailing with Santa. The patronage of St. Nicholas through post-Byzantine icons*, "Sailing with the gods: religion and maritime mobility in the ancient world" SAMR Malta Conference, Malta, 2022.

Se trata de un icono votivo (con finalidad didáctica y de exhortación al culto), posbizantino, del siglo XVIII, probablemente originario de Corfú, ya que se considera una relación prácticamente unívoca entre la evocación de San Espiridón y la producción de iconos en la isla.

Consta de cuatro campos que sugieren múltiples desarrollos sobre viajes, milagros y reliquias. La división se realiza a partir de una simple línea negra. En el campo superior, que ocupa algo menos de la mitad del área total, se desarrolla la imagen de la Natividad. El resto de la superficie se divide verticalmente en dos mitades aproximadamente iguales. En la de la izquierda se encuentran dos campos, de dimensiones similares, en los que se representan dos milagros de la vida de San Nicolás: uno se realiza en el mar (milagro de la Jarra Ardiente) y el otro en un interior presuntamente urbano (milagro de las Tres Doncellas). En la de la derecha se desarrolla un tema único: la veneración de las reliquias de San Espiridón.

Todo el conjunto queda, pues, presidido por la Buena Nueva. Y está sostenido por dos pilares del Adriático: San Nicolás y San Espiridón. Esto es, Bari y Corfú. Toda una declaración de intenciones. Esto nos lleva a otorgarle el nombre de Porta Adriatica, en el sentido de presidir la entrada a este mar (anunciando la Buona Novella). Aunque también podríamos llamarlo Puerta/Puente del Adriático, en

el sentido de conectar los dos mundos en torno al Mediterráneo: el latino y el griego; el occidental y el oriental. Así, la trascendente intencionalidad del icono resulta manifiesta. Especialmente, cuando, a primera vista, parece tan sólo un conjunto inconexo de imágenes.



Detalle del milagro de la Jarra Ardiente obrado por San Nicolás

Gallés, M., *Sailing with Santa. The patronage of St. Nicholas through post-Byzantine icons*, "Sailing with the gods: religion and maritime mobility in the ancient world" SAMR Malta Conference, Malta, 2022.

Esta imagen es un detalle del icono anterior y muestra exclusivamente el tipo iconográfico del Milagro de la Jarra Ardiente obrado por San Nicolás para proteger de las artimañas del demonio a quienes peregrinan para venerar sus reliquias.

En esta narración - rara imagen marina - San Nicolás bendice la escena desde el margen superior derecho. En la cubierta del barco aparecen dos marineros/peregrinos, uno de pie bajo el segundo mástil mirando hacia uno de los seres demoníacos de alas negras que deambulan libremente en la zona superior de las velas, y otro claramente recostado en la zona de popa del barco. Con toda probabilidad padeciendo el peor de los males marineros: mareos mortales. Otros demonios alados de cola larga toman el mando del resto de las velas. Una jarra de tamaño desproporcionado arroja fuego y demonios, más pequeños y menos sofisticados, al entrar en contacto con el agua de la mar embravecida.

Es, sin duda, uno de los milagros marinos más populares entre los realizados por San Nicolás. Tanto por la sofisticación de la historia (mujer-demonio, composición secreta y materia altamente explosiva, ...) como por la magnificencia del fenómeno sobrenatural en un entorno hostil. Los nombres que popularmente se han utilizado son: Milagro de la Jarra Ardiente, Milagro del Jarro Ardiente, Milagro del Frasco de Aceite Ardiente, ... Dada la ya mencionada sofisticación del relato, es fácil detectar variaciones iconográficas que otorgan a cada icono específico una singularidad especial. La mayoría de las veces se trata de iconos hagiográficos, esto hace que la narración de la vida del santo en cada icono sea mucho más exclusiva de lo que pudiera parecer a primera vista.

No se debe dejar pasar por alto el notable parecido de la escena con la que describe el famoso "fuego griego" en el Skylitzes Matritensis (crónica bizantina del siglo XII).



Comparación con el icono hagiográfico (*San Nicolás y escenas de su vida*) de San Nicolás (74,2x50 cm), pintado por Ioannis Moskos (siglos XVII-XVIII), procedente de la Colección Dionysios P. Loverdos, del Museo Bizantino y Cristiano, Atenas.

7 Hodigitria

Escuela cretense (?)

Témpera y oro sobre tabla

Siglo XVIII

34x29 cm.

Μήτηρ (margen superior izquierdo de la imagen)

Col. Gallés, IG7

Gallés, M., *¡No es lo que parece! Una princesa bizantina en Montblanc*, I International Seminar Mabilus, UAB de Barcelona, 11 de noviembre de 2022, bajo el lema general de Byzantium and the Mediterranean (11th – 13th c.): Multiculturalism, Gender, and Profane Topics in Illuminated Manuscripts.

En este icono, la ausencia de marco en relieve, el efecto del intenso fondo dorado, el diseño de las figuras, los colores de las indumentarias (tanto de la Madre como del Niño), así como el trazado del maphorion de la Hodigitria (Οδηγήτρια, Virgen Guía, La que muestra el Camino), permiten plantear el origen cretense de la pieza.

La extrema delicadeza que se percibe en los rostros de ambos personajes (el Niño mirando a la Madre, pero ella mirando a un espacio entre el espectador y el Hijo), el fino trato que se ha dado a las manos (la mano derecha de la Madre de Dios indicando claramente el Camino hacia el Hijo, y por ello, en posición central, en un tamaño que tiende a ser, proporcionalmente, mayor que la izquierda), y el sutil punzonado de las aureolas, confirman esa propuesta para el origen. Dadas las circunstancias históricas (eje véneto-cretense), esta imagen debió ser “escrita” hacia finales del siglo XVII o, con posterioridad, ya durante el siglo XVIII.

Las estrellas sobre los hombros (a la altura de las clavículas) de María (... y la que falta sobre la cabeza, que debió perderse ...) indican la pureza de la Madre, antes-durante-después de la gestación-parto.

La mano derecha del Niño en posición de bendecir, marca las iniciales de su identidad y refleja la doble naturaleza que le caracteriza, así como la identidad trinitaria.



8 Hodigitria

Escuela cretense (?)

Témpera y oro sobre tabla

Siglo XVIII

39x30 cm.

Μήτηρ (margen superior izquierdo de la imagen), y letras sueltas apreciables en el margen superior derecho: ¿epíteto?

Col. Gallés, IG8

Gallés, M., *¡No es lo que parece! Una princesa bizantina en Montblanc*, I International Seminar Mabilus, UAB de Barcelona, 11 de noviembre de 2022, bajo el lema general de Byzantium and the Mediterranean (11th – 13th c.): Multiculturalism, Gender, and Profane Topics in Illuminated Manuscripts.

El planteamiento general de este icono permite relacionarlo con el anterior (cat. nº 7). En este sentido, lo primero que llama la atención es, precisamente, la ausencia del dorado de fondo. Con cierta probabilidad, retirado en algún momento posterior a su elaboración, ... aunque quizás no llegó a colocarse (?). También llama la atención el hecho de que el efecto de las aureolas parece haberse conseguido por medio de coladuras posteriores (probablemente, este oro también fue retirado). La interpretación del conjunto se complica con el alto deterioro de las imágenes, así como por las intervenciones (también modificaciones) realizadas. El resultado final es, pues, es el de una amalgama de actuaciones superpuestas que permite intuir la factura inicial y el ánimo de seguir fomentando la veneración.

Es la percepción, algo intuitiva, de la que debió ser la imagen inicial, la que admite plantear que se trata de un icono de escuela cretense de la época indicada.

Se reconocen las dos estrellas de la Madre de Dios (hombro y cabeza), y se sobreentiende la tercera. La elaboración de la indumentaria, especialmente la del Niño, también apunta en la dirección de una pieza menos refinada y más tardía. Por otro lado, siguiendo la comparación con el icono anterior (cat. nº 7), Jesús adopta una disposición frontal, mientras que María dirige su mirada hacia la derecha (lo habitual es que lo haga hacia el espectador, a quien muestra el Camino, o hacia el Niño).



9 Hodigitria con San Espiridón

Escuela griega, Corfú

Témpera y colradura sobre tabla

Siglo XVIII

33x26 cm.

Μήτηρ Θεού (arriba, a ambos lados del nimbo de María), Ἰησοῦς

Χριστός (sobre el nimbo de Cristo), Ὁ ὍΝ (en el nimbo de Cristo)

Col. Gallés, IG9

Gallés, M., *Bizancio: viajes, milagros, y reliquias, desde un icono corfiota inédito del XVIII*, XIX Jornadas de Bizancio, Sociedad Española de Bizantinística (SEB), Madrid, 2022.

Al igual que en el caso, más popular, de la imagen siguiente (cat. nº 10), en ambas ocasiones pudiera tratarse de iconos votivos, Eulogiae (del griego Ευλογία), con la intención de proyectar la venerable presencia del santo patrón tan lejos de Corfú como fuera conveniente.

En este caso, la Madre de Dios se presenta en solemne verticalidad y, en cambio, es el Niño el que parece haber rotado unos grados sobre su eje vertical para asentarse mejor en el regazo de la madre. El nimbo crucífero tradicional lo caracteriza solemnemente. Sustenta un libro con su mano izquierda (no un rollo) mientras que bendice con la mano derecha.

María luce los atributos en forma de estrella que caracterizan su virginidad antes-durante-después de la gestación-parto.

Ambos personajes muestran las características mejillas sonrosadas. Ocupando una cuarta parte del espacio disponible, encontramos las reliquias de San Espiridón. En este caso, el nivel de detalle es muy superior al del icono que se muestra a continuación. No solo se observa la silueta, cara y mano izquierda del santo patrón de la isla de Corfú, sino que se percibe perfectamente su indumentaria episcopal, así como el objeto devocional blanco (rosario) que cuelga de la vitrina como para indicar el valor de culto de las reliquias del santo para los creyentes.

Este icono también se propuso, junto al de la Porta Adriatica (cat. nº 6), para reforzar la opción corfiota del origen de este último: un carácter distintivo de los iconos elaborados en la isla es que, de considerarse adecuado, se acompañan de la imagen del santo

patrón. O, mejor dicho, de la imagen de la vitrina en la que se conservan y se exhiben, para su veneración, sus santas reliquias.



10 Hodigitria con San Espiridón

Escuela griega, Corfú

Témpera sobre tabla

Siglo XIX

23x20.5 cm.

Col. Gallés, IG10

Gallés, M., *Bizancio: viajes, milagros, y reliquias, desde un icono corfiota inédito del XVIII*, XIX Jornadas de Bizancio, Sociedad Española de Bizantinística (SEB), Madrid, 2022.

Este pequeño icono, posiblemente devocional o votivo, quizás realizado en la misma Iglesia dedicada al santo o en su entorno, muestra una Hodigitria (Ὁδηγήτρια, Virgen Guía/La que muestra el Camino) singular.

La imagen de la Madre de Dios con el Niño, en términos generales, sigue el patrón tradicional. La irregular aureola de doble contorno, amarillo y marrón, junto con otros detalles, permite plantear un origen humilde para esta pieza, en la línea de los Eulogiae citados en la ficha anterior (cat. nº 9).

Lo que la hace singular es destinar casi una cuarta parte de la superficie, en la zona de la derecha de la imagen, a mostrar las reliquias de San Espiridón tal como se exhiben en su santuario en Corfú.

Lo excepcional del tipo iconográfico es que muestra, precisamente, las reliquias del personaje y no el personaje en sí mismo. Por lo tanto, se trata de todo un reconocimiento a las reliquias. Tratándose en este caso, del cuerpo incorrupto del santo patrón de la isla, alojado en una vitrina vertical de sección cuadrangular provista de cristales. Destaca la austeridad y concisión de la composición.

Cabe señalar que, dado que las reliquias del santo patrón se conservan en Corfú, con el tiempo se ha establecido una relación prácticamente unívoca según la cual los iconos que muestran las reliquias de San Espiridón se entiende que se han pintado exclusivamente en Corfú. Aunque esto puede no ser cierto en algunos casos, parece que lo es para la inmensa mayoría de los iconos con esa particularidad. Sería la razón fundamental para precisar que la producción del icono se realizó en la isla de Corfú, en particular.

Este es el motivo por el cual se presentó este icono junto, al de la Porta Adriatica, para reforzar la opción corfiota del origen de este último.



11 Milagro? (fragmento?)

Escuela griega (?)

Témpera y oro sobre tabla

Inicios del siglo XIX

18.5x12.5 cm.

Col. Gallés, IG11

Gallés, M., *Icons on icons: meta-icons*, International Scientific Congress, 75 Year Jubilee of the Institute of Art History and Archaeology, Dojran, 2022.

Es un icono pequeño que parece ser un fragmento (un campo) de un icono hagiográfico de mayores dimensiones. También pudiera tratarse de un fragmento de un icono votivo cuya intención sería la de fomentar la veneración a los iconos marianos, a partir del relato de escenas de milagros obrados por la Theotokos (Θεοτόκος). Incluso, pudiera ser un fragmento de un icono de reconocimiento de alguna intervención milagrosa ya sucedida (exvoto). Esto puede inferirse por la ausencia de un margen inferior (marco) así como por la finura extrema del margen derecho. Los otros dos márgenes parecen estar completos.

El relato parece ser el de un milagro en el que un anciano está arrodillado en el suelo en actitud de oración (a la Madre de Dios) y recibe la bendición que le otorga el personaje de más alto rango. Por razones iconográficas, este hombre parece mirar hacia el espectador en lugar de mostrarnos la espalda y dirigirse a la Hodigitria (Οδηγήτρια).

El personaje religioso más importante (quizás un obispo), secundado por otro que aparece detrás de él, procede a impartir la bendición al anciano. La mitra (μίτρα), el epitrachelion (Επιτραχήλιο) y el epigonation (επιγονάτιο) lo definen con la autoridad jerárquica correspondiente.

Otras dos figuras religiosas emparejadas asisten a la escena, balanceando los incensarios (incluso se sugiere el humo) y sosteniendo preciosas estructuras doradas con sus respectivas manos izquierdas veladas por telas preciosas.

La figura del hombre arrodillado es elocuente por sí misma. Brazos abiertos y extendidos como muestra de su actitud de aceptación de la trascendencia. El semblante serio nos muestra a un anciano cuyo perfil bien nos recordaría al del estimado San Nicolás de tantos iconos.

Situado sobre un soporte protegido por tejidos preciosos, el icono al que se hace referencia (motivo de la presentación de este icono como meta-icono) es el de una Hodigitria coronada. Destaca por su minuciosa elaboración, dado su tamaño. Por tanto, es fácil pensar en un miniaturista en cuanto a la autoría. El deseo del Niño de participar en la escena se desarrolla tanto por su posición dinámica como por el alcance de su gesto.



12 Hodigitria

Escuela griega (?)

Témpera y oro sobre tabla

Siglo XIX

27.5x21.5 cm.

Μήτηρ Θεού (arriba, a ambos lados de la cabeza de María)

Col. Gallés, IG12

Gallés, M., *¡No es lo que parece! Una princesa bizantina en Montblanc*, I International Seminar Mabilus, UAB de Barcelona, 11 de noviembre de 2022, bajo el lema general de Byzantium and the Mediterranean (11th – 13th c.): Multiculturalism, Gender, and Profane Topics in Illuminated Manuscripts.

Se trata de una imagen que adolece de bastante del oro de fondo que la caracterizó y que, originalmente, debía cubrir la totalidad de la tabla, en el momento de la producción del icono (se puede ver como este oro aparece por debajo del hombro derecho de María al perderse la capa pictórica).

A pesar de tratarse de una factura más moderna que la de las piezas anteriores, la dulce elegancia y la finura del rostro de la Madre de Dios permiten pensar en un refinado pintor de iconos.

Merece la pena destacar la contenida tristeza de la Theotokos (Θεοτόκος) anticipando el dolor de la Madre ante el sufrimiento del Hijo, mientras le muestra como el camino a seguir. Este elemento de anticipación le confiere al icono una dimensión que incrementa la evocación reverencial del mismo.

Se reconocen los elementos específicos de las Hodigitrias (Οδηγήτρια). En este caso, una Panagia Aristerokratousa, es decir una Madre de Dios que sostiene al Hijo con la mano izquierda, quizás el tipo más extendido.

En este icono, María ostenta las dos estrellas (hombro y cabeza), y se sobreentiende la tercera. Jesús bendice con su mano derecha, al igual que hemos visto en ocasiones anteriores, marcando las iniciales de su identidad (IC XC) y reflejando tanto su doble naturaleza como su identidad trina.



13 Panagia Myrtidiotissa

Γεωργίου Πρινέα, Citera/ Κύθηρα (?), Grecia

Témpera y oro sobre tabla

Año 1906

30x23.5 cm.

Μήτηρ Θεού (arriba, en dos remates soportados por sendos ángeles), Η ΜΥΡΤΙΔΙΩΤΙΣΣΑ (a ambos lados de la Madre con el Hijo), Η Εύρεση της αγίας Εικόνας (sobre la escena del hallazgo), Η ασία τού παραλύτου (sobre la escena de la curación)

Col. Gallés, IG13

Gallés, M., *Icons on icons: meta-icons*, International Scientific Congress, 75 Year Jubilee of the Institute of Art History and Archaeology, Dojran, 2022.

Es un icono singular de la Madre de Dios Myrtidiotissa (Παναγία η Μυρτιδιώτισσα, Nuestra Señora del Mirto). Está estructurado en tres campos. Los dos tercios de la zona superior se dedican a la imagen de la Panagia taumaturga. El tercio restante se divide en dos campos: a la izquierda, la imagen del hallazgo del icono; y, a la derecha, la imagen de la capacidad del icono de obrar milagros: la curación de un paralítico. En ambas imágenes se reproduce el icono de la Myrtidiotissa. La imagen principal, así como la del hallazgo del icono, hacen referencia al entorno de mirtos que caracteriza a este tipo iconográfico específico.

La Madre de Dios es coronada por dos ángeles suspendidos sobre nubes que, a su vez, sostienen en sendos remates los símbolos del insigne personaje. El Hijo también es coronado, y por delante de ambos se extiende una gran cinta enjoyada. A los lados se muestran los característicos vegetales, lo que supone otra de las singularidades de este tipo iconográfico.

Los rostros de ambos personajes son deliberadamente negros. Es difícil apreciar los rasgos que los caracterizan. El efecto resulta en un buscado contraste que tiene su profundo significado histórico-teológico de acuerdo con la leyenda de su descubrimiento.

La escena del descubrimiento del icono lo muestra entre los arbustos, siendo descubierto por un pastor. El bastón y el sombrero, típicos de la zona, están en el suelo. El rebaño de ovejas y cabras pace detrás de él, en un paisaje ondulado con árboles dispersos aquí y allá. La posición del pastor apunta no sólo al descubrimiento sino a la mayor veneración.

En la imagen de la derecha se muestra al paralítico rezando a la Madre de Dios Myrtidiotissa en el detallado monasterio homónimo. La actitud del enfermo es evidente tanto por la expresión del rostro como por la disposición de las manos.

Queda claro el carácter votivo del icono que, además de la exposición de la Madre de Dios, bajo esta advocación concreta, exhorta, por medio de la evocación de la leyenda y la alusión a un milagro obrado por el mismo, al máximo seguimiento y veneración.



Iconos búlgaros

14 La Hospitalidad de Abraham

Escuela búlgara, Blagoevgrad, Bulgaria

Témpera y oro sobre tabla

Año 1637

62x45 cm.

Αγία Τριάς (centro superior de la imagen), ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ Κ(ΑΙ) / ΕΞΟΔΟΥ ΓΕ(Ω)Ρ(ΓΙ)ΟΥ ΙΕΡΕ(ΥΣ) / ΕΤΟΥΣ ΖΡΜΕ (centro inferior de la imagen)

Col. Gallés, IB1

Gallés, M., *On the Trinitarian Mystery. New Balkan Holy Trinity icon. Between the paradigm and the opposite*, XII Congreso Científico Internacional “Ortodoxos en Ucrania”: Por el 300 aniversario del nacimiento de San Paisios Velikovsky y Gregorio Skovorontas, Kiev, 2022.

Se trata de la más reconocida representación del tema trinitario en la iconografía oriental. La interpretación del misterio de la Trinidad, supuesta la Encarnación, pasa por el conocido pasaje de la biblia al que alude la Hospitalidad de Abraham (Génesis 18:1-8).

El tipo de *Tres más Dos personajes centrales* (terminología propuesta en nuestra comunicación) encaja perfectamente en el caso de este icono. Dos personajes a cada lado y uno central, todos ellos de igual proporción, otorgan una perfecta simetría a la imagen. El hecho de que los dos ángeles laterales sean de cuerpo entero y muestren un generoso nimbo crucífero destaca sus figuras en comparación con las de la pareja que los atiende. Si no fuera por las diferencias obvias entre Abraham y Sara, la simetría sería perfecta. En el centro, el ángel está claramente representado por su vestimenta única y sus alas oscuras, lo que refuerza su centralidad, no solo en la composición, sino también en el mensaje propuesto. Asumiendo la posición de este último personaje en la mesa, el resultado es que no ocupa el centro geométrico de la composición, sino que se ubica en una posición central claramente superior.

Los tres ángeles sostienen con la mano izquierda largos cayados de remate trifoliado, símbolo de su autoridad, similares a los que hemos visto en algunas de las composiciones ucranianas. Ambas manos se muestran para todos los personajes excepto en el caso de Abraham que las mantiene respetuosamente cubiertas para indicar la sacralidad de las ofrendas. Las manos derechas de los tres ángeles bendicen la escena, cada uno desde su posición,

respetando los cánones iconográficos para este tipo de formulación. En este sentido, el personaje central es el que muestra la mano que bendice de forma más perceptible. Se aprecia fácilmente una forzada elongación de algunos dedos para formalizar esta posición. Un elemento relevante que le confiere a este icono un carácter excepcional es que contiene una leyenda con información acerca de quién y cuándo animó su realización: ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ Κ(ΑΙ) / ΕΞΟΔΟΥ ΓΕ(Ω)Ρ(ΓΙ)ΟΥ ΙΕΡΕ(ΥΣ) / ΕΤΟΥΣ ΖΡΜΕ, Con la ayuda y los gastos del sacerdote Georgios en el año 1637. Por otra parte, habiendo sido comparado con algunos iconos que se custodian en Bulgaria, especialmente en el Museo Arqueológico Nacional, se propone un origen geográfico concreto: la región de Blagoevgrad, en Bulgaria.



15 Hodigitria

Escuela búlgara, monasterio de San Juan de Rila (?), Bulgaria

Témpera y oro sobre tabla

Principios del siglo XIX

32x26 cm.

Μήτηρ Θεού (arriba, a ambos lados de la corona), Ἰησοῦς Χριστός (sobre el nimbo de Cristo), Свети Йоан Рилски (izquierda), Свети Теодосий (derecha)

Col. Gallés, IB2

Gallés, M., *¡No es lo que parece! Una princesa bizantina en Montblanc*, I International Seminar Mabilus, UAB de Barcelona, 11 de noviembre de 2022, bajo el lema general de Byzantium and the Mediterranean (11th – 13th c.): Multiculturalism, Gender, and Profane Topics in Illuminated Manuscripts.

Esta es una Hodigitria (Οδηγήτρια) que adopta el modelo iconográfico de la Deisis (Δέσις, Déesis, plegaria/súplica), pero aplicado a María. Se presenta a la Theotokos (Θεοτόκος, Madre de Dios) acompañada de dos santos patronos que interceden ante ella por todos los creyentes y, específicamente, por los donantes, que suelen ser quienes proponen a esos santos patronos concretos.

El santo de la izquierda es San Juan de Rila, mientras que el de la derecha es San Teodosio. Ambas figuras ostentan un tamaño claramente inferior al de la protagonista indiscutible del icono en un claro ejercicio de perspectiva jerárquica. Por el espacio que deja el maphorion de la Virgen para incluir las figuras de los santos se hace evidente la intención de incluirlos a ambos ya desde el diseño del trabajo.

Dos ángeles, de cuerpo entero, sustentados sobre unas nubes florales, coronan a la figura de la Hodigitria.

A pesar del barroquismo de la abigarrada composición, se distinguen, en los dos personajes centrales, todos los elementos propios de la Virgen de la Guía. El diseño de caras y manos es conmovedor.

Las restauraciones no desmerecen la dulzura del semblante de María quien mira al espectador indicándole el Camino.

El hecho de que los santos patronos compartan perfil en el monacato y en la asunción de responsabilidades sobre sus respectivas comunidades, puede hacer pensar en un icono devocional elaborado para el jerarca de algún cenobio.

Y, el que uno de ellos sea San Juan de Rila, nos lleva unívocamente a un entorno búlgaro, aunque no sea necesariamente el Monasterio de San Juan de Rila.



16 San Demetrio a caballo

Iglesia de los Santos Pedro y Pablo, Devene, región de Vratsa, Bulgaria

Témpera y oro sobre tabla

Años 1843-1844

98x67 cm.

Свети великомъченик // Димитър Мироточиви (cartuchos zona superior)

Col. Gallés, IB3

Gallés, M., *Three in one. Identities through post-Byzantine icons of Saint Demetrius in the Balkans*, Proceedings of the 7th International Symposium "Days of Justinian", Skopje, 2020, pp. 269-279

Савова-Касабова, Р., *Икони от брачанския край*, Sofia, 1977, fig. 34

Este es un gran icono de uno de los santos caballeros más venerado en los Balcanes.

El joven Demetrio cabalga sobre un corcel rojo, hacia la izquierda. Desde el cielo abierto la luz radiante ilumina la escena. El paisaje, de suaves ondulaciones verdes, es neutro. No se representa la ciudad de Salónica, habitual en los iconos de este santo. Tendido en el suelo, yace un soldado traspasado por la larga lanza del caballero. Los rasgos faciales evocan su origen.

Precisamente, es este personaje el que nos llevó a plantearnos por su identidad. En los múltiples iconos dedicados a San Demetrio, como caballero, siempre aparece un personaje yacente, vencido. El problema surge cuando se le pretende otorgar una identidad específica. A menudo, la falta de precisión lleva a interpretaciones incorrectas. Y, eso tiene que ver con la perspectiva cultural desde la que se ha creado la obra. Por supuesto, siempre se trata de alguna encarnación del mal.

En este sentido, propusimos distinguir - sin ánimo de ser exhaustivos, ya que las encarnaciones del mal pueden adoptar un gran número de matices - los perfiles genéricos de tres grandes enemigos: un perfil con identidad romana (en alusión a Maximiano - Galerio); un perfil con identidad búlgara (en alusión al Zar Kaloyannis); y un perfil con identidad otomana (en alusión a Mehmed II). Para el caso concreto de los búlgaros, la identidad

romana sufre una deriva a identidad bizantina (Tarnovo, 1186). Y, después, a la definitiva identidad otomana.



17 San Menas

Escuela de Tryavna, Bulgaria

Témpera sobre tabla

Siglo XIX

31x20.5 cm.

Свѣтец Мина (izquierda del halo del santo)

Col. Gallés, IB4

Gallés, M., *The knight who came from the south. The cult of Saint Mena in late antiquity. New 19th century post-Byzantine icon of Saint Mena, Bulgaria*, LAB Conference: Shifting powers. Political, urban, and demographic changes in late antique Balkan provinces, Silistra, 2021.

San Menas es uno de los santos cuya tardía iconografía pasó por un proceso de militarización. Se trata de un personaje de origen egipcio que además de militar fue mártir. Tras la transformación iconográfica, se le muestra cabalgando un brioso corcel blanco grisáceo característico.

En este icono, el caballero se desplaza hacia la derecha de la imagen por un terreno inclinado extraordinariamente estilizado. Dos elementos, sin embargo, no ocupan pleno lugar en el espacio dedicado a la imagen: el manto del santo, así como la pata trasera derecha y la cola del caballo, que hubo que pintar invadiendo la zona del marco.

A pesar de las evidentes similitudes con el estilo de la Escuela de Tryavna, bien pudiera parecer que el icono transmite sintonías con cierto estilo copto, muy en la línea del origen y la historia del santo.

Un halo desmesuradamente grande, de color amarillo intenso, envuelve la cabeza del santo que, a su vez, no parece bien centrada en él. Además, en el halo se puede notar la corrección de la línea del mango de la lanza que, por alguna razón, se pintó en un principio en esta zona en una posición más alta de lo deseado. De hecho, una revisión pormenorizada parece apuntar más propiamente a un alargamiento del arma, acompañado de una mayor definición, ya que el anterior acababa en el mismísimo halo. La punta de lanza se indica en blanco nítido.

La cabeza del santo muestra a un hombre de mediana edad, mirada serena, con canas, barba y bigote. Destacan los grandes ojos almendrados, también característicos de la mencionada Escuela.

El caballero viste túnica azul que lo identifica con el fondo, armadura amarilla (lorica segmentata) que simula la protección dorada, y un insólito manto blanco cuyos pliegues y sombras se indican mediante el rojo.

Finalmente, prestamos atención al paisaje: de hecho, y hasta cierto punto, ausencia de paisaje. Lo hemos descrito como “terreno en pendiente extraordinariamente estilizado”. Lo cual es una forma de mostrar lo sumamente sintético que este paisaje llega a ser. Precisamente esta estilización del paisaje es la que nos lleva a considerar este icono como de la Escuela de Tryavna.



18 San Menas

Escuela búlgara

Témpera y oro sobre tabla

Año 1849

59x41 cm.

Ο Άγιος Μήνας (zona superior)

Col. Gallés, IB5

Gallés, M., *The knight who came from the south. The cult of Saint Mena in late antiquity. New 19th century post-Byzantine icon of Saint Mena, Bulgaria*, LAB Conference: Shifting powers. Political, urban, and demographic changes in late antique Balkan provinces, Silistra, 2021.

En este icono se muestra al santo ya militarizado. En una primera aproximación, y al atender al conjunto de la pieza, considerando los cánones iconográficos correspondientes, se reconoce la mano de un gran maestro pintor de iconos (ζωγράφος, zografo).

Presenta un doble marco, en este caso de colores verde y negro, delimitado hacia el interior por una fina raya blanca.

Al igual que en el anterior icono de San Menas, la capa del protagonista no cabe en el campo destinado a ella y no ha podido ser desarrollada en su totalidad.

Las facciones de la cara del santo nos proponen a un varón canoso, elegante, de abundante cabellera, dotado de buena barba y bigote, con arrugas por debajo de los pómulos, en los párpados, y por encima de los arcos supraorbitarios, de tal manera que su madurez resulta más que evidente.

El elegante corcel blanco grisáceo cabalga por un paisaje muy sugerente: diversos planos (cinco) marcados por el límite de sus sutiles ondulaciones, transitando de las tierras más bajas de color terroso (primer plano), hacia un verde frondoso (segundo plano), y de ahí hacia el blanco (nieve en montañas), por una zona de terreno clara, y otra más oscura (base de montañas). Todo ello, salpicado de una diversa y singular vegetación arbórea. Se trata, sin duda, de uno de los más bellos transectos realizados en iconos. Delata la extraordinaria capacidad de observación de la naturaleza por parte del pintor, así como su maestría, al plasmarlo como paisaje del icono.

El oro que ocupa el fondo de prácticamente la mitad de la superficie disponible (salvo por la cabeza del caballo, el torso del santo

caballero, y su dinámica capa roja), junto con la porción de esfera celeste que se asoma por arriba a la derecha, nos transportan en el encuentro con lo divino por medio de la Luz Increada. Sin duda, este viene a ser un icono de referencia en el ámbito de la iconografía ortodoxa de San Menas.



Iconos balcánicos

19 Presentación del Señor en el Templo

Escuela balcánica, Bulgaria (?)

Témpera y oro sobre tabla

Siglos XVI - XVII

45.5x34 cm.

Μήτηρ Θεού (en el halo de María), el título general de la escena ha desaparecido casi totalmente

Col. Gallés, IBA1

Gallés, M., *Nunc dimittis. When the old became new.*, Proceedings of the 19th Symposium Niš and Byzantium (2020), Niš, 2021, pp. 209-218

En esta imagen se plasma la escena de la Presentación de Jesús en el Templo (Υπαπαντή του Κυρίου), perteneciente al ciclo de las Doce Grandes Fiestas (Δωδεκαόρτον, Dodekaorton). Aparecen cinco personajes que, de izquierda a derecha, son: José, el padre de Jesús; María, la Madre de Dios; Jesús (en las manos de Simeón); el anciano Simeón (profeta); y la profetisa Ana. Todos ellos ocupan algo menos de los dos tercios inferiores de la imagen, lo cual anticipa la importancia de las arquitecturas de fondo. Por otro lado, salvo Jesús, sostenido por Simeón, los personajes parecen estar etéreamente suspendidos en el aire. Ese es un rasgo de su naturaleza espiritual. En este icono, eso es especialmente evidente en el caso de Simeón. José, con sus pies descalzos, a la izquierda de la imagen, por detrás de María, es el último en la caracterización jerárquica impuesta por estos criterios.

Cuando se comparan un número suficiente y suficientemente diverso de iconos que muestran este tipo iconográfico aflora un tema muy sutil que es el de la posición de Jesús: en este caso, en los brazos de Simeón. Pero, en otros, está en los brazos de María. Y, así, en todo tipo de posiciones intermedias. Se ha interpretado esta variable como la que muestra la transición desde el Antiguo Testamento al Nuevo Testamento. Algo así como el eslabón de la cadena que une ambos tramos.

Las arquitecturas de fondo representan, muy posiblemente, Santa Sofía (el Templo) y la Torre de Gálata (y, barrio de Gálata), ambos en Constantinopla. Así, el templo de la imagen se erige como recuerdo vivo y reivindicación del templo de la capital de Bizancio, perdida en manos de los otomanos no mucho tiempo antes.



20 San Atanasio de Alejandría

Escuela balcánica (República de Macedonia, Serbia, Bulgaria)

Témpera sobre tabla

c. 1600

76.5x47.5 cm.

Свети Атанасие (zona superior de la imagen), (...Е СКОННЧ ПРИЛО. [.....] ЕГО КОЛЮ И БАЛЕ И ДАНЮ. П... (margen inferior)

Col. Gallés, IBA2

Gallés, M., *Following the steps of Athanasius of Alexandria. Where Tradition becomes Icon: new Balkan icon of St. Athanasius (XVI/XVII)*, LAB Conference: Late Antique Christianity in Southeastern Europe, Yambol, 2019.

Icono del santo en imagen frontal de tres cuartos, como corresponde a uno de los tipos más frecuentes para este santo defensor de la ortodoxia. Fondos, de color naranja, por detrás de la cabeza, y verde, el resto. Probablemente, entre otras cosas, todo ello nos indica una importante economía de medios.

Se caracteriza por un marco estrecho que delimita claramente el campo en el que se ejecuta la figura de San Atanasio. En su margen inferior presenta unas inscripciones que hacen referencia a los donantes del icono (...Е СКОННЧ ПРИЛО. [.....] ЕГО КОЛЮ И БАЛЕ И ДАНЮ. П..., ... como donación de alguien y sus hijos Kolju y Bale y Danju).

Cabe destacar el cuerpo plano, así como una cabeza alargada con una frente preeminente por debajo de la cual encontramos una nariz alargada y labios pequeños. La frente ancha y bilobulada ocupa casi la mitad de la cara. Está claro que es uno de los atributos que distinguen al Santo. Por lo demás, abundante pelo en la cabeza y característica barba cuadrada gris azulada en forma de abanico. La estructura de patillas, bigote y barba es de gran elegancia y nos muestra la maestría del artista; sin medios, logra un resultado sorprendente.

El rostro, en su conjunto, está pintado en tonos rosáceos, sabiamente aderezado con suaves contrastes blancos, y trazos blanco-rosados "ligeros" que dan al personaje la sensación de armonía y severidad que debe ser propia. Nariz larga y fina con un típico puente en forma de «Y» entre cejas densamente pobladas y bien perfiladas. Pliegues palpebrales característicos, de doble línea y bien definidos.

Probablemente, los rasgos más singulares y representativos de la identidad del icono y su pintor sean los ojos y las orejas. Ojos perfectos en forma de almendra con una esclerótica oscura muy marcada. Orejas que consisten en dos semicírculos inversos alargados entrelazados.

El estilo general de la obra corresponde al de un maestro, sin grandes recursos, que en un contexto posbizantino tardío se mueve a caballo entre la Tradición y las influencias que acabarán originando el movimiento del Resurgir Nacional Búlgaro.



21 Los santos Cuarenta Mártires

Escuela balcánica (República de Macedonia, Grecia, y Bulgaria)

Témpera y oro sobre tabla

Año 1871

37.5x28.5 cm.

Η Άγιοι Τεσσαράκοντα Μάρτυρες (zona superior, a ambos lados de la banda de nubes)

Col. Gallés, IBA3

Gallés, M., *The nakedness of Byzantium. The Forty Martyrs of Sebaste*, AIEB (Asociación Internacional de Estudios Bizantinos) 24th International Congress of Byzantine Studies, Venice and Padua, 2022.

El icono representa el tema de los santos Cuarenta Mártires de Sebaste, que fueron un grupo de soldados romanos de la Legio XII Fulminata, martirizados en el año 320, por la fe cristiana. Eso sucedió cerca de la ciudad de Sebaste, en la Pequeña Armenia (actual Sivas en Turquía). Fueron condenados a ser expuestos desnudos en un estanque de agua helada. Entre quienes confesaron la fe, uno cedió y, dejando a sus compañeros, buscó los baños calientes cerca del lago. Entonces, uno de los guardas se unió a los restantes treinta y nueve, y así se completó el número.

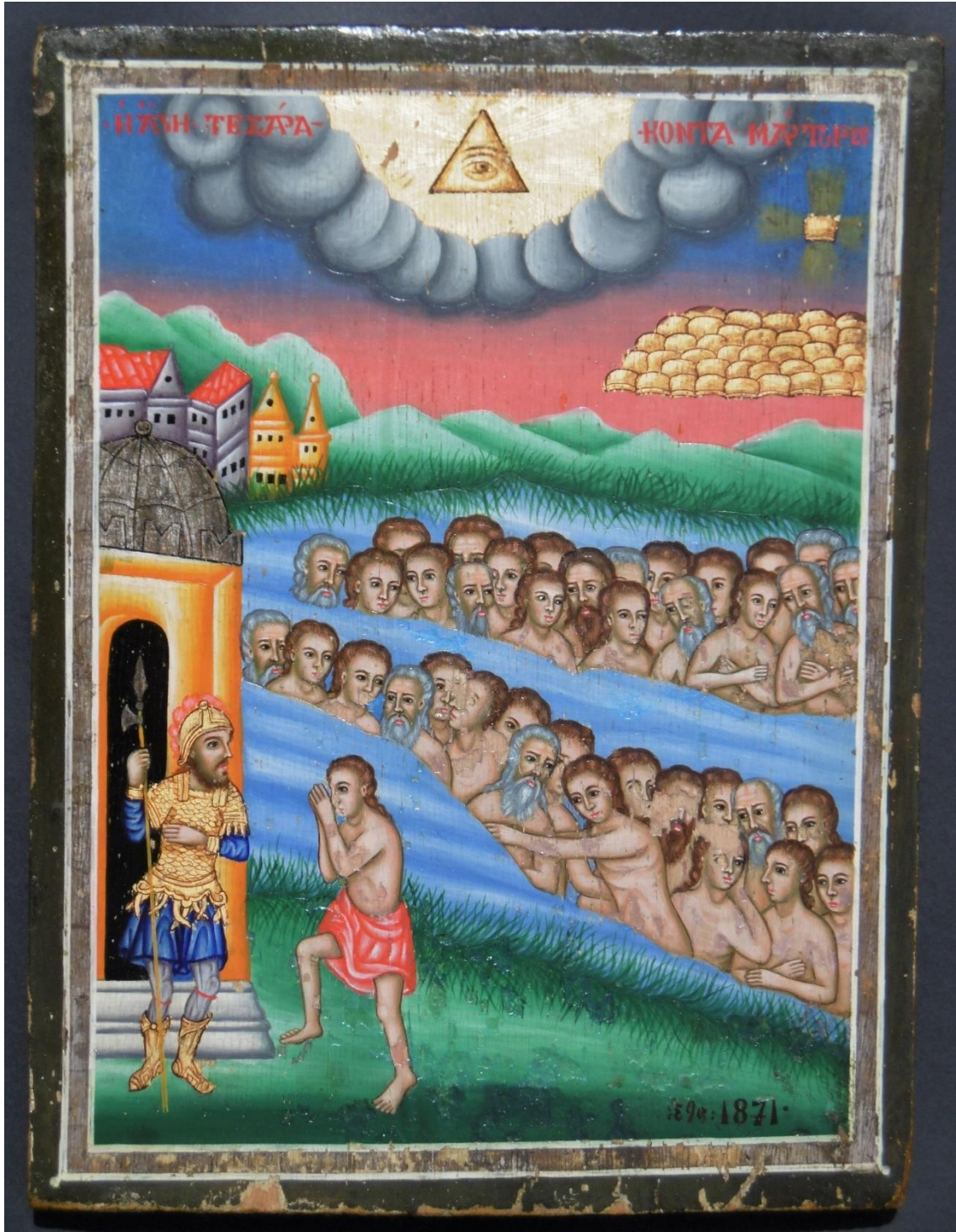
En primer plano, abajo a la izquierda, se constata el intercambio en la casa de baños. Aunque no son hechos simultáneos en el tiempo, la escena significa, por un lado, la desertión de un soldado romano, y por otro, la decisión de otro de reemplazarlo.

Al fondo, a la izquierda, se distingue una imagen idealizada y sintética de la ciudad de Sebaste. El contraste de color con el paisaje de fondo verde es sorprendente. Así, los colores rojo, amarillo y gris, sobre un escenario verde, provocan el efecto deseado. Se vislumbra que el edificio de la izquierda se propone como basílica.

Al fondo, a la derecha, se pueden ver treinta y nueve coronas, más una. La disposición apilada de estos símbolos martiriales, así como la división del grupo en más de una subunidad, son características específicas de este icono en consonancia con los de la misma época en los Balcanes centrales. Destaca la corona adicional de la que emerge un brillo especial convirtiéndola en cruz.

El tipo iconográfico de los Cuarenta Mártires de Sebaste lo encontramos ya en los frescos del vestíbulo de entrada en Santa

María Antigua, del siglo VIII, en el Foro Romano, en Roma. A pesar de ello, el porcentaje de iconos que abordan esta temática no es especialmente alto.



22 San Ignacio de Antioquía

Escuela balcánica

Témpera y oro sobre tabla

Año 1878

32x22.5 cm.

Ὁ Ἅγιος Ἰγνάτιος ὁ Θεοφόρος (margen superior izquierdo), *εν έτ(ε)ι 1878 δεκεμβρίου 20 / δηά σινδρομής πάντων. τῶν έυσεβῶν χριστιανῶν* (a los pies del personaje)

Col. Gallés, IBA4

Gallés, M., *Lionheart - New post-Byzantine icon of Saint Ignatius of Antioch*, Proceedings of the 20th Symposium Niš and Byzantium (2021), Niš, 2022, pp. 465-472

San Ignacio de Antioquía pasa por ser no sólo un padre de la iglesia, sino un padre apostólico, ya que vivió mientras los apóstoles también lo hacían. Fue obispo de Antioquía y fue condenado a muerte, en Roma, en tiempos de Trajano.

En este icono, el santo, está de pie, flanqueado por dos leones. Mira hacia la mano que bendice que sobresale a la derecha de la imagen. De ella irradia luz iluminando al personaje. Este está vestido con los atuendos episcopales que le corresponden. Las dos bestias se le suben encima y le clavan los dientes en los hombros. El color de los animales es amarillo en ambos casos. El santo abre los brazos en señal de aceptación de su destino. Vale la pena notar la posición antinatural de su antebrazo y mano derecha. Esto se puede usar para establecer ciertas relaciones que pueden ayudar a poner este sencillo icono en contexto

La cabeza luce una espesa cabellera gris que enmarca un rostro en el que las ojeras indican claramente la avanzada edad del santo. Además de una abundante barba blanca redondeada y un pronunciado bigote. La aureola de tamaño mediano resalta toda la cabeza.

Los leones ostentan garras afiladas que enfatizan la fiereza del ataque. También, bigotes y largas melenas de las que sobresalen pequeñas orejas. La sangre de San Ignacio se derrama de sus fauces durante el ataque. Sus patas traseras agarran al mártir para llevar a cabo el ataque mortal.

El paisaje de fondo es neutro: un terreno llano con escasa vegetación. Nada que recuerde al Coliseo romano original.

En la tabla se hicieron inscripciones para explicar quién es el santo y cuándo se realizó la obra: Ὁ Ἅγιος Ἰγνάτιος. / ο Θεοφόρος. εν έτ(ε) / 1878 δεκεμβρίου 20 / δηά σινδρομής πάντων. τῶν έυσεβῶν χριστιανῶν; San Ignacio Teóforo (Portador de Dios/el que lleva a Dios). En 1878, 20 de diciembre, con el apoyo de todos los cristianos devotos.



Iconos de Oriente Próximo

23 Santa Tecla

Annanias/Girgis Al Musawwir, escuela de Alepo, Siria

Témpera y oro sobre tabla

Año 1744

38.5x30.5 cm.

AΨΜΔ; ... ΧΕΙΡ ΓΕΩΡΓΙ/ουου / ανανιος // AΨΜΔ (cartucho del margen inferior)

Col. Gallés, IOP1

Gallés, M., *Saint Thecla at the School of Aleppo. Christian iconography in the land of martyrdom: evocation of the origins. Unpublished icon of Girgis Al Musawwir*, XIII Symposium Syriacum (et du XI^e Congrès d'études arabes chrétiennes), Paris, 2022.

Gallés, M., "Saint Thecla at the School of Aleppo. Christian iconography in the land of martyrdom: evocation of the origins. Unpublished icon of Girgis Al Musawwir", en *Parole de l'Orient* 49 (2023) pp. 91-102, Kaslik, 2023.

Esta rara imagen corresponde a Santa Tecla, seguidora de San Pablo, huyendo de las bestias, en alusión, tanto al martirio como a sus perseguidores, y dirigiéndose a la hendidura de la roca que le ha de dar cobijo eterno.

Puesto que en el cartucho en la banda inferior del marco se indican tanto la autoría como la fecha, la obra se convierte en un icono de referencia.

El paisaje es rocoso y desértico. Las pinceladas onduladas, como si se tratara de la superficie de un arroyo, son características de este pintor. Pudiera entenderse que esta peculiar elaboración del paisaje anticipa el modelo específico y definido de Girgis Al-Musawwir: pinceladas ondulantes con tonos graduales que confieren al espacio una dimensión dinámica. Algo así como un flujo de materia en el que se insertan el resto de mensajes. Esta idea de materia fluctuante, si fue concebida deliberadamente por el pintor (Girgis), anticiparía por mucho tiempo algunas de las concepciones ecológicas de nuestros días.

El hecho de que se muestre de forma tan enfática la grieta en la roca por la que ha de desaparecer Santa Tecla (salvación-transición-muerte de la santa), otorga al icono un carácter excepcional.

La santa camina, o tal vez corre, a toda prisa hacia su refugio. Transita en elegante movimiento, etéreamente apoyada en el

paisaje, oscilando entre el martirio por las fieras y la búsqueda de refugio hacia la hendidura de la roca, mientras con la mirada busca la figura de Cristo.

La obra, firmada y fechada en la cartela del margen inferior del marco, proporciona una referencia extraordinaria, en la línea de no sólo ser un icono de Girgis fechado, sino también el icono de Girgis fechado más antiguo. Algo de sumo interés en el contexto del amplio universo de iconos ortodoxos orientales, en concreto, los de la Escuela Alepo, en Siria.



24 Sacrificio de Abraham

Escuela árabe (Oriente Próximo)

Témpera y oro sobre tabla

Siglo XIX

25x19.5 cm.

ذبيحة ابراهيم (centro superior de la imagen), اسحاق (Isaac)

Col. Gallés, IOP2

Gallés, M., *Visions of the origins. Iconographic journey of the hand of Abraham and Elijah*, (XIII Symposium Syriacum) et du XI^e Congrès d'études arabes chrétiennes, Paris, 2022.

Al considerar este icono, debe tenerse en cuenta que es una representación de un tema del Antiguo Testamento, lo cual no es la norma en la pintura de iconos. En otras palabras, los pocos tipos iconográficos del Antiguo Testamento que encontramos en el variado universo de los iconos ortodoxos parecen estar más representados hacia Oriente. Probablemente, es allí donde el ejercicio de la convivencia entre las tres religiones abrahámicas ha permitido esta evolución.

En este sencillo icono se puede contemplar un buen desarrollo del tema. El Ángel del Señor toma la espada (kilij, espada otomana) que sujeta la mano de Abraham, dispuesto a asestar el golpe justo. Al fondo, el carnero, enredado por los cuernos en un arbusto, espera su turno. Abraham, en posición central, con la rodilla derecha hincada en el suelo, está listo para asestar el golpe. Isaac yace sobre una estructura de madera. La posición de sus manos denota una entrega total. El fuego está listo (margen inferior derecho). La pareja de cipreses significa y anticipa el viaje.

Las inscripciones indican, el título (ذبيحة ابراهيم), el Sacrificio de Abraham, arriba en el centro) y la identidad (اسحاق, Isaac, delante de la cabeza de Isaac, por debajo del brazo izquierdo de Abraham).

Se trata de un tipo iconográfico del que se han podido documentar unas pocas imágenes en Bulgaria, Egipto, Rumanía, y Sinaí.



25 Ascenso de Elías en el Carro de Fuego

Escuela árabe (Oriente Próximo)

Témpera y oro sobre tabla

Siglo XIX

38.5x30.5 cm.

النبي الياس (centro superior de la imagen)

Col. Gallés, IOP3

Gallés, M., *Visions of the origins. Iconographic journey of the hand of Abraham and Elijah*, (XIII Symposium Syriacum) et du XI^e Congrès d'études arabes chrétiennes, Paris, 2022.

De nuevo, se trata de una representación de un pasaje del Antiguo Testamento. Tal como se ha indicado en el caso anterior, el ejercicio de la convivencia entre las tres religiones abrahámicas puede haber permitido esta evolución en el Oriente próximo. Aunque, debe indicarse que, en este caso, bien pudiera tratarse del tipo iconográfico del AT más notorio, también, en los Balcanes (obviando, por supuesto, el de la Hospitalidad de Abraham).

En el margen superior, se indica la identidad del protagonista de la escena (النبي الياس, el Profeta Elías) a ambos lados de la filacteria sostenida por él mismo. El tema principal muestra la potencia abrumadora del carro de fuego que lleva a Elías al cielo. De ahí, el título de este tipo de iconos: el ascenso de Elías en un carro de fuego. Es decir, no hay Dormición. Simplemente, hay un tránsito. El dinamismo de los corceles rojos, desenfrenados, y la gama cromática que preside la escena, contrastan con la serena figura del anciano profeta.

Al fondo, a ambos lados, en las laderas de imperceptibles montañas, se encuentran las finas siluetas de unas ciudades amuralladas, evocadoras/reminiscentes, quizás, de la época de las cruzadas.

Por debajo, Eliseo recibe el manto del maestro, en un entorno fértil (se intuye el Jordán, aunque no se ve) de mesetas pobladas por frondosos bosques de un verde exuberante. Entre el paisaje de fondo y el del primer plano, se constata una gran extensión de agua que recuerda más a un lago (¿Mar de Galilea?) que a un río. Este

elemento, al igual que algunos otros, es el que permite plantear el origen del icono para la zona indicada.



Iconos etíopes

26 Kwer'ata Re'esu

Escuela etíope, segundo estilo de Gondar, Etiopía

Témpera sobre lienzo aplicado a tabla, puerta lateral de tríptico

Siglo XVIII

28.5x9.5 cm.

Col. Gallés, IE1

Gallés, M., *Some additions to the bloody subject of the Kwer'ata Re'esu icon*, 2019 SPBS Spring Symposium: Blood in Byzantium, Cambridge, 2019

Se trata de la puerta lateral derecha de un tríptico (se deduce de los tres orificios articulares) singular, ya que está pintada por ambas caras y los tipos iconográficos tratados son poco habituales. Por su parte exterior se muestran dos imágenes: una de la Flagelación, y una del Kwer'ata Re'esu (tema exclusivo de la iconografía etíope: Coronación de Espinas y Burla de Cristo, combinadas). En su parte interior se encuentran otras dos: El Beso de Judas y el Prendimiento. Las imágenes más crudas (violentas) son, de esta manera, las que se encuentran en el exterior.

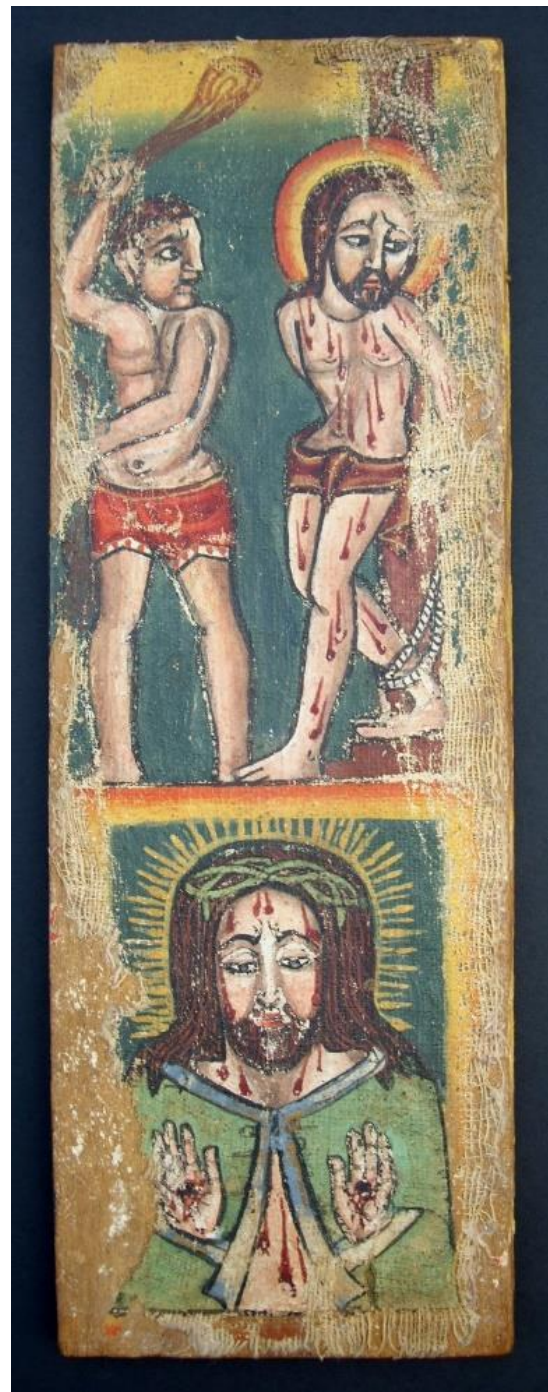
Llama la atención la especial tonalidad de la sangre derramada por Cristo en ambas escenas. La hipótesis que se planteó en su día fue la de que esas contribuciones pudieran haber sido realizadas con sangre real. De haber sido así, la estructura celular de los hematíes debiera de haberse visto alterada, tanto por el proceso de desecación (coagulación) como por el paso del tiempo. El estudio al microscopio óptico, con objetivo de inmersión, de una pequeña muestra (hidratada) tomada del tórax del Kwer'ata Re'esu resultó concluyente: algunos glóbulos rojos mostraron claramente su morfología recompuesta en un contexto de estructura de coágulo. Ciertamente, la determinación de la especie quedaba para más adelante.

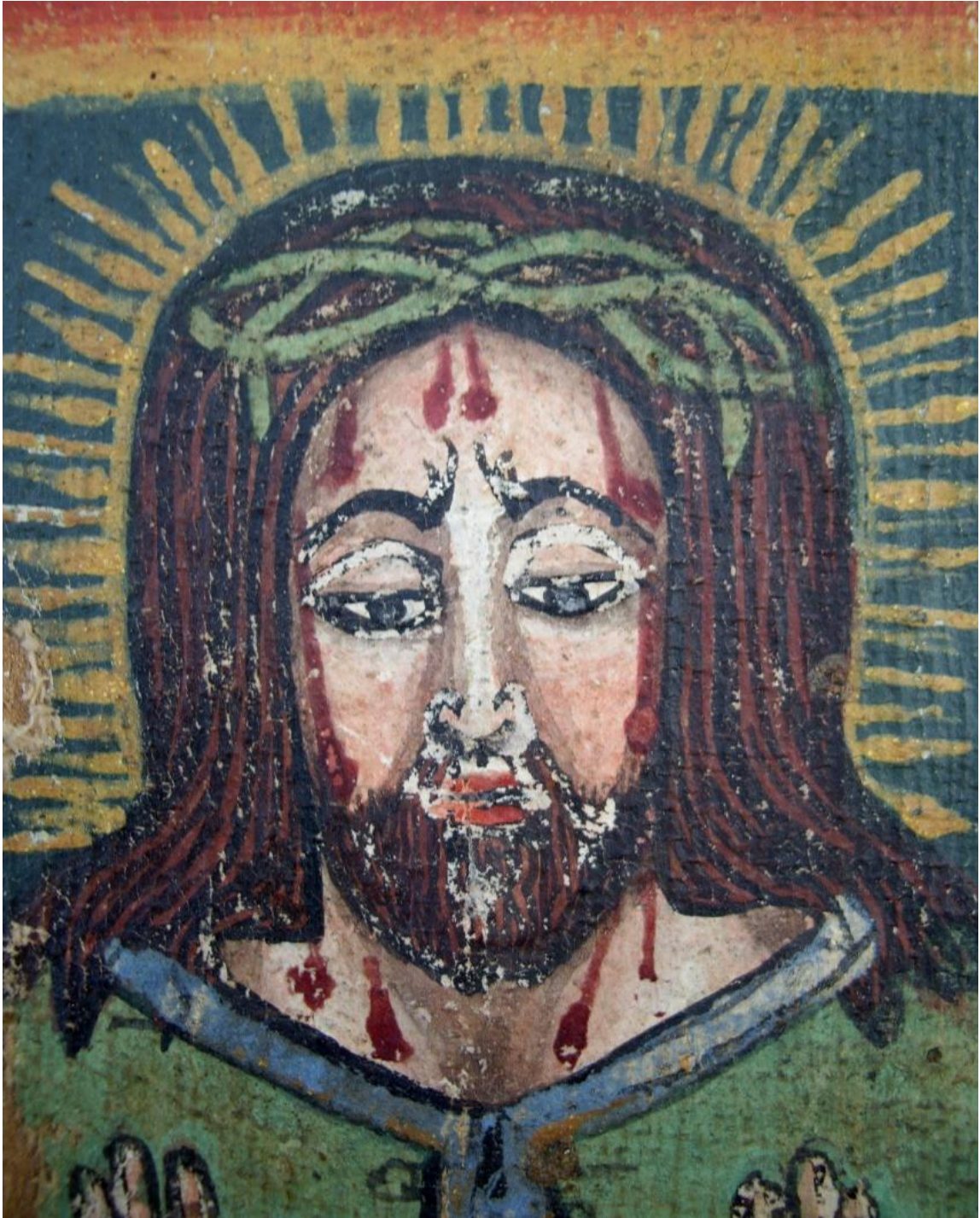
Tanto la paleta de colores marcando el intenso cromatismo de las escenas, como el diseño de la aureola de Cristo en la Flagelación, y el difuminado de los fondos en las dos escenas superiores (especialmente, en el del Kwer'ata Re'esu), replican perfectamente los estándares propios de la pintura que corresponde al segundo estilo de Gondar.

En Etiopía, la producción de iconos se realizó, frecuentemente, por medio de trípticos. Estos se articulan por medio de unas

cuerdecillas que, con el paso del tiempo se quiebran y facilitan la dispersión de las tablas.

La historia del Kwer'ata Re'esu es rocambolesca y todavía tiene capítulos por escribir. Baste con indicar que esta imagen llegó a ser la propia del estandarte imperial. Lo cual da una idea de lo significativa que es en el contexto de la iconografía de esas tierras.





Iconos rusos

27 Icono hagiográfico (Vita Icon) del Profeta Elías

Escuela rusa, (¿Palekh?)

Témpera sobre tabla

Siglo XIX

47x38 cm.

Col. Gallés, IR1

Gallés, M., *Some additions to the catalogue of the workshop of Dionysius of Fourná. An icon of the Prophet Elijah opens fire*, Fourth International Scientific Workshop of the Mount Athos Center and one-day conference on the life and work of St. Savvas of Chilandar, Salónica, 2019.

Es una obra que corresponde a la tipología general de los iconos hagiográficos (del griego: ἅγιος, «santo», y γραφή, «escritura») sobre la vida de santos personajes (vita icon). Sin embargo, en vez de usar viñetas, delimitadas por líneas, alrededor de una imagen central, utiliza un patrón que recuerda al de los iconos de la Natividad, en los que las diversas escenas temporales se integran en una sola escena atemporal. El efecto resulta llamativo.

Desde las alturas, separado del resto de escenas por un esquemático cinturón de nubes, y forzando el margen del conjunto, el Padre bendice la escena. La secuencia de la vida del profeta se inicia por debajo de esa, en sentido antihorario, para culminar con el ascenso a los cielos con el carro de fuego. Así, se descubren: Elías en el Monte Carmelo (1 Reyes 18:16-46), Elías huye a Horeb (1 Reyes 19), Elías en la cueva (1 Reyes 19), Elías y Eliseo cruzan el Jordán (2 Reyes 2), y Elías asciende al cielo en un carro de fuego (2 Reyes 2).

Al tratarse de un icono hagiográfico y proponer cinco momentos de la vida del profeta, este icono facilita un contraste con el desarrollo de la Hermeneia (Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης) de Dionisio de Fourná (Διονύσιος ο εκ Φουρνά). En nuestra presentación en Salónica, el título que le dimos a este apartado fue: Elías en la Hermeneia. Y, efectivamente, se pudo encontrar en la Hermeneia las referencias correspondientes a todas y cada una de las cinco escenas descritas.

Conviene remarcar que, sin embargo, el tipo iconográfico más frecuente es, en lo que se refiere al profeta Elías, el del Ascenso en el Carro de Fuego. Esta manera de asumir la inmortalidad ha

gozado de una gran predilección entre los creyentes y ha llevado a un protagonista del Antiguo Testamento a compartir espacio en el mundo de los iconos, en el que la mayoría de las imágenes tienen que ver con el Nuevo Testamento.

El intenso colorido del conjunto, la sencillez de la elaboración, las pinceladas desenfadadas, y, en definitiva, la espontaneidad y frescor que rezuma el icono nos acercan a los talleres de Palekh y Mstera.



3 Índice

Prefacio	p. 5
Agradecimientos	p. 10
Abstract	p. 14
1 INTRODUCCIÓN AL ICONO	p. 20
1.1 Definición y soportes	p. 21
1.1.1 Definición	p. 21
1.1.2 Soportes	p. 23
1.2 Orígenes: Egipto	p. 39
1.3 Al-Fayum	p. 40
1.4 Sinaí (I)	p. 42
1.5 Italia	p. 47
1.6 Iconoclasia	p. 52
1.7 Post iconoclasia (iconos ortodoxos)	p. 56
1.8 Post iconoclasia (misión universal)	p. 58
1.9 Post iconoclasia (separación)	p. 60
1.10 Sinaí (II)	p. 63
1.11 Cruzadas y saqueo de Constantinopla	p. 65
1.12 La Rus de Kiev	p. 70
1.13 El Monte Athos	p. 76
1.14 Macedonia	p. 82
1.15 Grecia	p. 88
1.16 Creta	p. 115
1.17 Chipre	p. 123
1.18 Albania	p. 128
1.19 Bulgaria	p. 134
1.20 El extraordinario caso de Etiopía	p. 154
Figuras del texto	p. 174
Anexo 1: El Resurgir Nacional Búlgaro	p. 210
2 CATÁLOGO RAZONADO DE OBRAS SELECTAS	p. 220
3 Índice	p. 287
4 Bibliografía citada	p. 288
5 Conferencias citadas	p. 296

4 Bibliografía citada

Acheimastou-Potamianou, M., *Icons of the Byzantine Museum of Athens*, Atenas, 1998

Agoritsas, D. K., *Meteora. Proskynitarion del Sagrado Monasterio de Varlaam*, Kalambaka, 2013

Amato, P., *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane*, Roma, 1988

Balabanov, K., *Terracota icons of Macedonia*, Skopje, 1995

Bigham, S., “On the origin of ‘O’ ΩΝ in the halo of Christ”, in *Orthodox Arts Journal*, 2016

Божков, А., *Българската икона*, Sofia, 1984

Buj, A., “El mundo ortodoxo arrincona a Kiril por su bendición a la guerra de Putin”, *La Vanguardia* (17/03/2022), 2022

Bustreo, F., *Guide to the masterpieces of Ravenna*, Firenze, 2018

Castiñeiras, M., “Oxford, Magdalen College, MS. Gr. 3: Artistic Practice, Byzantine Drawings and Mobility in Mediterranean Painting around 1200”, *Arte Medievale*, 2015

Castiñeiras, M., “Crossing Cultural Boundaries: Saint George in the Eastern Mediterranean under the Latinokratia (13th–14th Centuries) and His Mythification in the Crown of Aragon”, *MDPI, Arts, Encounters in Medieval Wall Painting between the West and Byzantium: Appropriation, Exchange, and Mutual Perceptions*, 2020

Castiñeiras, M. A., “Icono de la Transfiguración”, en VV. AA., *El Greco; los pasos de un genio*, Zaragoza, 2022

Chatzidakis, M., *The cretan painter Theophanis. The wall-paintings of the holy Monastery of Stavronikita*, Mount Athos, 1986

Chojnacki, S., *Ethiopian icons. Catalogue of the collection of the Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa University*, London, 2000

Chondrogiannis, S. T., *The Antivouniotissa Museum, Corfu, Thessaloniki*, 2010

- Χρυσοχοΐδης, Κ., et al., *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου*, Εκδόσεις Ιερών Μονών Αγίου Όρους, 2011
- Chrysochoidis, K., et al., *Scholars and Scholarship on Mount Athos*, Thessaloniki, 2013
- Cika, L., & Drishti, Y., *The Icons of Berat*, Tirana, 2009
- Cormak, R., & Vassilaki, M., *Byzantium 330 - 1453*, London, 2008
- Cortopassi, R., “Les nécropoles d’Antinoé”, *L’Orient romain et byzantin au Louvre*, Paris, 2012
- D’Antiga, R., *Guida alla Venezia Bizantina. Santi, reliquie e icone*, Pádua, 2005
- Davidov, D., *Icone Serbe del XVIII Secolo dalle Collezioni della Galleria Matica Srpska*, Modena, 1972
- Dhamo, D., *La Peinture Murale du Moyen-âge en Albanie*, Tirana, 1974
- Didron, M., *Manuel d’Iconographie Chrétienne*, Paris, 1845
- Dimitrov, B., *St. Nicholas and St. Panteleimon Boyana Church*, Sofia, 2008
- Димитрова, Е., & Велков, Г., *Седум средновековни цркви во Република Македонија*, Скопје, 2015
- Dimitrova, E. & Zorova, O., “Old Testament Abraham and his journey through iconography of medieval Macedonia”, *Nish and Byzantium Symposium. Collection of scientific works XIX*, 2021
- Drakopoulou, E., *Icons from the Orthodox communities of Albania*, Atenas, 2006
- Drishti, Y., *The Byzantine and post-Byzantine icons in Albania*, Tirana, 2003
- Дуйчев, И., *Миниатюри на Манасиевата летопис*, Софија, 1962
- Eliades, I., *Icons of Virgin Mary in the Byzantine Museum. Churches and depictions of the Virgin in the art of Cyprus*, Nicosia, 2009
- Eliades, I., *Maniera Cypria. The painting production of the 13th century in Cyprus between two worlds*, Nicosia, 2017

- Evans, H. C., *Trésors du Monastère de Sainte-Catherine Mont Sinai Égypte*, Atenas, 2004
- Florenski, P., *El Iconostasio: límite visible de lo invisible*, en *El Iconostasio, Una teoría de la estética*, Salamanca, 2016
- Fogg, S., *Ethiopian Art*, London, 2001
- Fogg, S., *Art of Ethiopia*, London, 2005
- Folda, J., *The Art of the Crusaders and the Holy Land (1098-1187)*, Cambridge, 1995
- Folda, J., *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Hong Kong, 2005
- Gabra, G., *The treasures of coptic art*, Cairo, 2006
- Gallés, M., “Three in one. Identities through post-Byzantine icons of Saint Demetrius in the Balkans”, *Proceedings of the 7th International Symposium on Byzantine and Medieval Studies “Days of Justinian I” Skopje 15-16 November 2019*, 2020
- Gallés, M., “Nunc dimittis. When the old became new”, *Proceedings of the 19th Symposium Niš and Byzantium*, 2021
- Gallés, M., “Theotokos: Temple of God, A new 18th century greek icon on the Presentation of Our Lady in the Temple”, *Proceedings of the 8th International Symposium on Byzantine and Medieval Studies “Days of Justinian I” Skopje 13-14 November 2020*, 2021
- Gallés, M., “Lionheart - New post-Byzantine icon of Saint Ignatius of Antioch”, *The Days of St. Emperor Constantine and Helena Niš & Byzantium XX The Collection of Scientific Works Symposium, Niš 3-5 June 2021 Editor, Miša Rakocija*, 2022
- Gasol, A. M., *La icona: rostre humà de Déu*, Lleida, 1993
- Georgievski, M., *Icon Gallery-Ohrid*, Ohrid, 1999
- Gerster, G., *Kirchen im Fels*, Stuttgart, 1968
- Gnisci, J., *Treasures of Ethiopia and Eritrea in the Bodleian Library*, Oxford, Oxford, 2019
- Grabar, A., *La iconoclastia bizantina*, Madrid, 1998
- Haustein-Bartsch, E., *Nicht nur vom Himmel gefallen*, Recklinghausen, 2004

- Karagianni F., *Our Sacred Beauty, Byzantine Icons from Thessaloniki*, Thessaloniki, 2018
- Karakatsanis, A. A. et al., *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki, 1997
- Kazanaki-Lappa, M., *Arte Bizantina e Postbizantina a Venezia*, Venecia, 2009
- Kiilerich, B., & Torp, H., *The Rotunda in Thessaloniki and its Mosaics*, Atenas, 2016
- Kondakov, N. P., *Icons*, London, 2006
- Korabiewicz, W., *The Ethiopian Cross*, Addis Ababa, 1973
- Korunovski, S., & Dimitrova, E., *Macedonia. L'arte medievale dal IX al XV secolo*, Milano, 2006
- Kourkoutidiou-Nikolaidou, E., & Tourta., A., *Wandering in Byzantine Thessaloniki*, Atenas, 1997
- Кунева, Ц., “Две житийни икони на Св. Георги от Църковния музей в София”, in *Проблеми на изкуството 3/2014*, 2014
- Kyriakoudis, E. N., et al., *The Holy Xenophontos Monastery. The Icons.*, Mount Athos, 1999
- Κυριακούδης, Ε., *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Άγιον Όρος, Θεσσαλονίκη, 2004
- Lambelet, E., & Khater, A., *Coptic Icons II*, Cairo, 1998
- Liapis, H., *The Monastery of Hosios Loukas in Boeotia*, Atenas, 2005
- Mafredas, T., *Characterization of technology from four (4) panel paintings of Hieromonk Dionysius from Fourná, author of “Hermeneia of the painting art” and comparison with his manuscript*, diploma thesis, University of the Peloponnese, 2018
- Manafis, K. A., *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athens, 1990
- Mann, C. Griffith, *The role of the painted icon in Ethiopian culture*, en *Ethiopian art*, The Walters Art Museum, Baltimore, 2001
- Marias, F., *El griego de Toledo*, Madrid, 2014

- Martínez, A., *El díptico bizantino de la catedral de Cuenca*, Cuenca, 2005
- Mazzoni, L. (trad.), *Kebrá Nagast. La Biblia secreta del Rastafari*, Málaga, 2010
- Mercier, J., *Ethiopian Magic Scrolls*, New York, 1979
- Mercier, J., & Lepage, C., *Lalibela, wonder of Ethiopia. The monolithic churches and their treasures*, London, 2012
- Mercier, J., *L'art de l'Éthiopie : Des origines au Siècle d'or (330-1527)*, Paris, 2021
- Milella, M., & Piccolo, T., *Santi sull'Adriatico. La circolazione icónica nel basso Adriatico*, Roma, 2009
- Milliner M. J., *Man or Metaphor. "Manuel Panselinos and the Protaton Frescoes"*, in: *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration*, UK, 2012
- Moutafov, E. S., "Where is Byzantium in the end of the eighteenth century? Puzzle for art historians", *Problems of Art 4/2015, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences*, 2015
- Naya, J., Castiñeiras, M., "Like a Psalter for a Queen: Sancha, Melisende and the New Testament Cycle in the Chapter-House at Sijena", *Journal of the British Archaeological Association*, 174, 2021
- Nikolovski., D., *The icon painting in Macedonia*, Skopje, 2011
- Ouspensky, L., *La théologie de l'icône*. Paris, 2003
- Пандурски, В., *Паметници на изкуството в Църковния музей - София*, Sofia, 1977
- Parageorgiou, A., *Icons of Cyprus*, London, 1971
- Parpulov, G., *Magnificent icons in Bulgaria*, Sofia, 2020
- Paskaleva, K., *Bulgarian Icons Through the Centuries*, Sofia, 1987
- Paskaleva, K., *Icons from Bulgaria*, London, 1991
- Paskaleva, K., *Icons from Bulgaria*, Sofia, 1991
- Passarelli, G., *Iconos, festividades bizantinas*, Madrid, 1999
- Pelekanidis, S. M., et al., *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts, 2 Volumes*, Atenas, 1974

- Pentcheva, B. V., "Imagined images: visions of salvation and intercession in a double-sided icon from Poganovo", *Dumbarton Oaks papers*, vol 54, 2000
- Petkovic, S., *The icons of the Monastery Chilandar*, Mount Athos, 1997
- Peykov, T., *The Rila Monastery. Mural paintings, icons, gonfalons, painters*, Sofia, 2011
- Popovska-Korobar, V., *Icons from the Museum of Macedonia*, Skopje, 2004
- Rossi, C., *Les trésors du Monastère Sainte-Catherine*, Vercelli, 2006
- Runciman, S., *Historia de las Cruzadas*, Madrid, 2016
- Русева, Р., *Златна книга. Икони от България IX-XIX век*, Sofia, 2016
- Sandžhakoski, S., *Icons from Struga*, Struga, 2005
- Савова-Касабова, Р., *Икони от брачанския край*, Sofia, 1977
- Semoglou, A., *Les peintures murales de la chapelle athonite Saint-Nicolas de Lavras. Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Villeneuve d'Ascq, 1999
- Semoglou, A., "La mosaïque de Hosios David à Thessalonique. Une interprétation néotestamentaire", *Cahiers archéologiques, Fin de l'antiquité et moyen age*, 2000
- Semoglou, A., "La Transfiguration du Christ, une vision éminente: Représenter Philippe à la place de Jacques à l'église Betä Maryam à Lalibäla en Ethiopie", *ECA 6 (2009)*, pp. 119-126; doi: 10.2143 / ECA.6.0.2052731
- Sevcenko, N. P., *The life of saint Nicholas in byzantine art*, Torino, 1983
- Siliotti, A., *Santa Caterina, Il Monastero e il suo Territorio*, Verona, 2008
- Čilikov, A., *Icons in Montenegro*, Podgorica, 2014
- Spratt, E. L., "Toward a Definition of "Post-Byzantine" Art: The Angleton Collection at the Princeton University Art Museum", *Volume 71-72, Princeton University Art Museum*, 2012

- Tsamakda, V., *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leyden, 2002
- Tavlakis, I., *Icons of the Holy Monastery of Pantokrator*, Mount Athos, 1998
- Tomov, E., *Bulgarische ikonen, holzschnitte und metallstiche*, Ramerding, 1982
- Tourta, A., *Icons from the Thracian coast of the Black Sea in Bulgaria*, Thessaloniki, 2011
- Tsarevskaja, T., *Icone russe, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari*, Milano, 1999
- Tsigaridas, E. N., *Άγιον Όρος: Κειμήλια Πρωτάτου*, Tessaloniki, 2006
- Tsigaridas, E. N., *Μανουήλ Πανσέληνος, Εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Tessaloniki, 2008
- Τσιγαρίδας Ε. Ν., & Παπαδημητρίου Β. Χ., *Θαυματουργικές εικόνες της Μονής Βατοπαιδίου και τα αντίγραφα τους*. Μακεδονικά, 36, Thessaloniki, 2011
- Tsigaridas, E. N., *Theophanes the Cretan*. Thessaloniki, 2016
- Ullendorff, E., *The Ethiopians: an introduction to country and people*, London, 1960
- Βαφειάδης, Κ., *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*. Άγιον Όρος, Θεσσαλονίκη, 2005
- Βαραλής, Ι., et al., *Άγιον Όρος: Κειμήλια Πρωτάτου*, Αγιορειτική Εστία, 2006
- VV. AA., *Holy Image, Holy Space. Icons and frescoes from Greece*, Atenas, 1988
- VV. AA., *Las Meteoras. Las rocas sagradas y su historia*, Kalambaka, 1990
- VV. AA., *Percorsi del Sacro, Icone dai musei albanesi*, Milán, 2002
- VV. AA., *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona: catàleg segles XVI-XX*, Solsona, 2004
- VV. AA., *Εικόνες Κρητικής Τέχνης. Από το Khandaka στη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Heraklion, 2004

VV. AA., *Exhibition of the Holy Icons and Heirlooms of the Church of Saint Dimitrios: 1700 years since the Martyrium of Saint Dimitrios, 305-2005*, Thessaloniki, 2005

VV. AA., *Feuer und Geist. 1000 Jahre bulgarische Ikonen*, Tübingen, 2007

VV. AA., *La Tradizione Ortodossa della Bulgaria. Icone e manoscritti dal XIV al XIX secolo.*, Sofia, 2007

VV. AA., *Μανουήλ Πανσέληνος. Εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη, 2008

Vallejo, I., *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Madrid, 2019

Vassilaki, M. (ed.), *The Hand of Angelos: An Icon Painter in Venetian Crete*, Atenas, 2010

Vassilaki, M., *Working Drawings of icon painters after the fall of Constantinople*, Benaki Museum, 2015

Weitzmann, K., *Iconos. Sinaí, Grecia, Bulgaria, Yugoslavia*, Barcelona, 1966

Weitzmann, K., *The Icons*, Londres, 1982 (1990)

Weitzmann, K., *Ilustraciones en rollo y códice*, Madrid, 1990

Ξυγγόπουλος, Α., *οι τοιχογραφίες του αγ. Νικολάου ορφανού*, Θεσσαλονίκη, Atenas, 1964

Zibawi, M., *Iconos, sentido e historia*, Madrid, 1999

5 Conferencias citadas

Bacci, M., University of Fribourg, *The Sea as a Factor in the Visual Experience of Saint Nicholas*, en *The Images and the Sea*, International Conference - The Byzantines and the Sea in Texts and Images (Venecia), 25-27/03/2022

Derillo, E., British Library, *Book and Print Initiative: 'Introduction to the Ethiopian manuscripts in the British Library's collection'*, The Warburg Institute, 22/10/2020.

Drandaki, A., University of Athens, *Safe Travels. Taming the Seas through Image, Word, and Sacred Matter in Byzantium*, en *The Images and the Sea*, International Conference - The Byzantines and the Sea in Texts and Images (Venecia), 25-27/03/2022

Ferrara, D., & Shaholli, I., *Fra Oriente e Occidente: Michele Greco da Valona, pittore del Rinascimento adriatico*, 24th International Congress of Byzantine Studies, Byzantium-Bridge between worlds, Venice and Padua, 22-27/08/2022

Maguire, H., Johns Hopkins University, *Sea Magic in Byzantine Art and Literature: John Geometres and Symeon Metaphrastes*, en *The Images and the Sea*, International Conference - The Byzantines and the Sea in Texts and Images (Venecia), 25-27/03/2022

Myers Achi, A., *The Byzantine Tradition in Africa*, 29/03/2023, se trata de una de las actividades encaradas a presentar la Muestra "Africa&Byzantium" que se ha de celebrar en otoño de 2023 en el Metropolitan Museum of Art.

Parani, Maria G., University of Cyprus, *Face to face with the sacred: Icons in the byzantine home*, Yale Lectures in Late Antique and Byzantine Art and Architecture, 08/10/2021

Rapp, C., University of Vienna, *The Monastery of Saint Catherine in the Sinai and its Manuscripts: Crossroads of Culture in the Medieval Mediterranean*, 05/02/2021

Tsiouris, I., University of Thessaly, *An icon of the Hospitality of Abraham in Narbonne: an unknown work by the painter Angelos (ca. 1425-1450)*, 24th International Congress of Byzantine Studies,

Byzantium-Bridge between worlds, Venice and Padua, 22-27/08/2022

VV. AA. International Conference *The Virgin's Milk in Global Perspective: On the Fluidity of Images and the Politics of Divine Presence*, Amherst College (Massachusetts, USA), 11/05/2022