

**EL ÍCONO FRENTE AL ARTE:
SUS PARTICULARIDADES, DIFERENCIAS E IMPLICANCIAS**

**THE ICON VERSUS ART:
ITS PARTICULARITIES, DIFFERENCES AND IMPLICATIONS**

LEANDRO HIDALGO VARELA

<https://orcid.org/0000-0003-2052-6918>

Universidad Católica de la Santísima Concepción, Concepción, Chile

lhidalgo@filosofia.ucsc.cl

Recibido: 23/08/2022

Aceptado: 03/12/2022

Resumen

En este artículo se analiza la dimensión del ícono, entendido como manifestación de Dios hacia el hombre, y cómo a través de este medio se crea un encuentro. Esta relación se estudia en el ámbito del arte, específicamente el que está inspirado en motivos religiosos; desde aquí se hace un análisis de las particularidades del ícono frente a éste. Para esto, se rastreará el origen del ícono y las características esenciales que lo han constituido como la imagen de culto por excelencia, frente a todo el arte religioso que se ha ido produciendo a lo largo de la historia del arte. Para ello, se busca vislumbrar cómo los grandes artistas clásicos han cambiado el enfoque de lo plasmado y han puesto la mirada en la belleza estética, más que en el trasfondo de la imagen realizada; de esta manera, es clave el rol que juega el artista en ambos tipos de producción.

Palabras clave: *ícono, arte, estética, belleza, rostro*

Abstract

This article analyzes the dimension of the icon, understood as a manifestation of God towards man, and how through this medium an encounter is created. This relationship is studied in the field of art, specifically that which is inspired by religious motifs; from here an analysis is made of the particularities of the icon in relation to it. For this, the origin of the icon and the essential characteristics that have constituted it as the cult image par excellence will be traced, compared to all the religious art that has been produced throughout the history of art. To this end, we will seek to glimpse how the great classical artists have changed the focus of the image and have focused on the aesthetic beauty, rather than on the background of the image made; in this way, the role played by the artist in both types of production is key.

Keywords: *icon, art, esthetic, beauty, face*

1. Introducción

El ícono se considera una expresión de fe desde los primeros siglos del cristianismo, el cual ha tenido gran relevancia en la comunidad cristiana como fuente de experiencias religiosas y vestigio de la transmisión de esa misma fe. Más tarde se vio desplazado por los nuevos estilos artísticos, principalmente por lo producido durante el Renacimiento y por los grandes maestros que pintaron escenas de la vida de Cristo.

Sin embargo, se reconoce una preponderancia del ícono por sobre las demás imágenes posteriores, ¿a qué se debe tal preminencia? ¿existe algún rasgo que diferencie al ícono de entre el arte religioso en general? Se tratará de responder a ello exponiendo las características propias del ícono en cuanto a su sentido, autoría y evolución del arte respecto a él, para luego contrastarlo con el significado de las imágenes artísticas con tinte religioso que surgieron posteriormente. Partiendo de la idea que en ambas hay una belleza que las une, se espera reconocer que el ícono es distinto a cualquier imagen religiosa pues imprime la Encarnación, que es la visibilización de Dios y propicia un encuentro desde las miradas que se cruzan, estableciendo una relación que permite al orante encontrarse con su Dios que le mira desde el ícono. De aquí se espera comprender por qué el ícono va más allá de la estética surgida de la admiración a la técnica.

Para ello, mediante un análisis bibliográfico documental, se analizarán algunos estudios sobre el ícono y su relación con el arte, en las obras de algunos autores con pensamiento filosófico y teológico, tales como Romano Guardini, el entonces cardenal Ratzinger, el cardenal Schönborn y Jean Luc Marion; además de otros trabajos que abarcan esta temática. El estudio parte desde un punto común entre ícono y arte religioso, para luego analizar ambos por separado y finalmente establecer las posibles diferencias entre ellos.

2. La belleza y el arte

El ícono, las imágenes de devoción y las que han sido producto de los grandes maestros del arte, se circunscriben a un arte religioso, distinguiéndose por llevar impresas imágenes que representan a Dios, los santos o misterios de la vida de Jesucristo. Mediante ellas, el hombre puede remitirse a la escena y aprender o manifestar su interioridad, ya sea por devoción o admiración a la obra artística o a su autor particular.

A pesar de que son obras diversas por su técnica o finalidad, en todas ellas se reconoce una belleza fundamental que permite al que contempla el regocijo ante la obra. Ello lo podemos percibir al acudir a una iglesia o una exposición de arte, principalmente de los conocidos maestros, de los cuales se han llenado museos con sus pinturas dedicadas a temas de la fe; a aquellos lugares acuden grandes cantidades de personas a orar y o admirar, según sea el caso. La admiración y la devoción siempre vienen de la contemplación de esa belleza que es capaz de ser reconocida por los sentidos y aprehendida por el espectador causándole un goce.

Esta belleza de las obras religiosas es realmente “una forma superior de conocimiento, puesto que toca al hombre con toda la profundidad de la verdad” (Ratzinger, 2003), pues allí se reconoce lo que está significando la obra, la historia que se quiere contar o el efecto que se espera producir. En este sentido se busca un acercamiento con lo divino que se esconde más allá de la materialidad de la obra, con la Verdad y Belleza en sí que se asimila idealmente con Dios. Esta es la forma en actúan las imágenes con sentido religioso: propician algo más que la sola ilustración de un santo, brindando no solo conocimiento

sino una afectación profunda por ellas; partiendo desde lo más básico que es la contemplación de lo bello, para ir escalando los niveles desde lo visto hasta lo que facilitan. Así “el ser alcanzados y cautivados por la belleza de Cristo produce un conocimiento más real y profundo que la mera deducción racional” (Ratzinger, 2003), puesto que el hombre al acercarse a la belleza de Dios no necesita un conocimiento previo para conmovirse frente a ello y si ya lo posee, puede ampliar aún más su inteligir.

Es así como la producción de imágenes religiosas reconoce que “nada puede acercarnos más a la Belleza, que es Cristo mismo, que el mundo de belleza que la fe ha creado y la luz que resplandece en el rostro de los santos, mediante la cual se vuelve visible su propia luz” (Ratzinger, 2003). Desde allí que se representen las imágenes desde la belleza de Jesús, que permite plasmar la de Dios. De esta manera, reconocemos tanto en el ícono como en la imagen de devoción una belleza común y que podemos reconocer como un primer paso antes de hacer las diferencias que busca exponer este trabajo.

3. El ícono: origen y sentido

El ícono es por excelencia la imagen de culto puesto que presenta la imagen, principalmente el rostro, de Cristo, la Virgen o los santos; de una manera clara y sin una motivación por la perspectiva ni la autoría. Esta representación de Dios en la materialidad no se realizó hasta un par de siglos tras la muerte de Cristo; solo después de las reclamaciones iconoclastas se empezó a pintar el rostro del Señor, con pigmentos naturales sobre madera o en frescos.

De esta manera, “un cambio de gran alcance en la historia de las imágenes de la fe se produjo en el momento en el que apareció, por primera vez, un llamado *acheiropoietos*¹: una imagen que se consideraba no hecha por mano de hombre y que representaba la misma faz de Cristo” (Ratzinger, 2001). Es decir, se pudo entender que el mismo Jesús obsequia su imagen a los hombres y permitía la impresión y reproducción de su rostro, el cual servía como recuerdo de su pasión y posterior gloria. Las características milagrosas de este tipo de imagen permiten la “participación de la misma realidad, irradiación y presencia de Aquél que se da a sí mismo en la imagen” (Ratzinger, 2001). De esta manera, mediante la imagen de Cristo es posible entrar en sus misterios y el hombre es partícipe de ellos.

Es claro que al comprender la posibilidad de reproducir la imagen de Jesús ésta no podía quedar sólo en los *acheiropoietos*, los cuales eran muy limitados y permitían tal visión a solo unos pocos. Se comprende así un argumento para poder materializar la imagen sagrada, pues finalmente “Dios que ya no se oculta del todo, sino que se manifiesta en la figura del Hijo” (Ratzinger, 2001); así es que la divinidad del mismo Dios, hasta ese momento inefable y nunca visto, aparece ahora en imagen de Jesús, puesto que “el Hijo es la imagen y la impronta de la hipóstasis del Padre. La belleza del Hijo es igual a la del Padre: es la única belleza de Dios (...) es lo mismo que el modelo originario, aun siendo algo distinto” (Schönborn, 1999, p. 37). De esta manera, podemos decir que Dios se puede representar materialmente en un ícono.

Así es como Cristo es verdadero ícono del Padre Dios, pues él mismo ha recalcado su carácter de ícono como un tipo que remite a un prototipo que lo ha engendrado: “El que me ve a mí ve al Padre” (Jn 14,9); el hombre ahora tiene una manera de llegar hasta Dios, de unir sus sentidos a la divinidad y entrar en una mayor comunión con él, mediante aquel que es mediador por excelencia. Lo eternamente invisible se hace visible y permite ser visto mediante su Hijo que viene para mostrar al Padre; y es ello lo que precisamente

¹ Se reconocen en este género, el sudario de Turín o el velo de la Verónica, en sus diferentes tradiciones.

capta el ícono, este gran misterio de la aparición divina en la realidad captable. Por esto, “el ícono, bien entendido, nos aleja de la pregunta equivocada por una representación que pueda ser captada por los sentidos y nos permite reconocer, precisamente por esto, el rostro de Cristo y, en Él, el rostro del Padre” (Ratzinger, 2001).

Y para que tal representación ocurra, es la venida de Cristo al mundo en la carne la que permite circunscribirlo en la esfera material. En la Encarnación, Jesús se hizo visible para los hombres, con un cuerpo humano, esto “es la prueba de que el fin último de la contemplación cristiana no puede ser una visión puramente espiritual (...) Cristo ha aparecido en la carne” (Schönborn, 1999, p. 203). Y la carne se puede representar, dibujar y pintar sin temor de caer en el irrespeto, así “no debemos, entonces, avergonzarnos de circunscribir a Dios en un cuerpo de hombre en la pintura icónica porque Él se circunscribió primero y no se avergonzó de ser hombre” (Solís, 2019). Esta presencia se puede ver y entrar en comunión a través del ícono, como muestra fiel de aquel misterio. De esta manera podemos entender que tanto la natividad de Jesús y los *acheiropoietos* determinan la justificación principal de la realización de los íconos, eludiendo las prohibiciones veterotestamentarias, tan utilizadas por las corrientes iconoclastas y protestantes.

3.1 Características del ícono

Más que solo una imagen, a la manera de fotografía que plasma un momento o a una persona de manera estática, el ícono es un acontecimiento que ocurre de manera actual y se sigue actualizando no solo en la fabricación de este, sino que en la relación que tiene con quien lo contempla. De este modo, el ícono no es histórico pues “las imágenes no hablan de lo pasado, sino que asumen en el sacramento los acontecimientos de la historia. En la historia pasada es Cristo, con sus sacramentos, quien está en camino a través de los tiempos” (Ratzinger, 2001). Y así el ícono es un medio de la gracia que sigue descendiendo a los fieles, donde “realmente se prolonga el Sacramento, el *opus operatum* de la gracia. A ella se acerca el creyente como a un poder sagrado; que, naturalmente, no se pone entre él y Dios.” (Guardini, 1960, p. 24)

Como imagen sensible el ícono se puede ver, sin embargo “no pretende hacerse ver, sino que permite ver y dejarse ver a través de él” (Marion, 2006, p. 112). Es decir, el ícono es un medio por el cual no vemos simplemente una imagen de Jesús, acudimos al encuentro con Cristo mismo que está ahí frente al fiel que le mira y le suplica desde su propia condición. Es mucho más que lo pintado en lo material; es la propia visibilidad de Dios que se hizo visible, lo que se deja ver a través de los trazos. Es así como “lo invisible transita a través de lo visible, de modo que el ícono pintado soporta los pigmentos en menor medida gracias a la madera de la tabla, que al intercambio litúrgico y oratorio de las miradas que ahí se encuentran” (Marion, 2006, p. 46).

Lo significado es lo primordial del ícono, ya que el suplicante no está preocupado de la técnica sino de lo que sobrepasa la materia con la que se está encontrando:

Así como Tomás reconoció a su Señor en el tipo extremo que ofrece la huella de los clavos, de igual manera los fieles pueden reconocer a su Señor en los tipos visibles que trazan los obreros artesanos. En los dos casos, no hay que ver lo visible como un espectáculo, sino identificar la huella que consigna el paso de lo invisible. (Marion, 2006, p. 133)

El ícono realmente requiere ser visto en una actitud dispuesta a asimilar lo sobrenatural por encima de la materia vista; es un verdadero “ayuno de la mirada donde percepción interior debe liberarse de la mera percepción de los sentidos, mediante la oración y la ascesis” (Ratzinger, 2003). Sólo de esta manera el orante entra en la dinámica del ícono que devela lo divino y permite la entrada del hombre en aquel encuentro que le lleva a la plenitud.

La humanidad encarnada de Cristo traspasa aquella madera pintada y dorada en donde Dios hace presencia. En esto el ícono se acerca a los sacramentos, donde Dios se hace presente de manera real, especialmente en el Eucaristía; claro que el ícono no alcanza a ser sacramento, pero tampoco es simple representación de Cristo. En este sentido, es que Marion (2006) reconoce al ícono como en un tercer estado, en medio del sacramento y de la representación. Siguiendo esta línea, diría Lewis en *Las Crónicas de Narnia*, cuando sus protagonistas traspasan la puerta del establo hacia el mundo verdadero: “En nuestro mundo también, un Establo tuvo una vez algo dentro que era más grande que todo el mundo” (Lewis, 1989, p. 128). Y es precisamente ese el sentido de cómo lo inmenso se puede presentar en algo pequeño, no porque lo pequeño contenga a lo inmenso, sino que lo pequeño actúa como un medio que conduce y abre hacia la inmensidad.

Otra característica notable que presenta el ícono es su universalidad, la cual se da por la sencillez de su expresión; de esta manera el feligrés no necesita ser experto en teología ni conocer la Historia de la Salvación para poder acercarse al ícono y sacar provecho de aquel encuentro. El ícono utiliza un lenguaje noble y comunitario que no deja fuera ni indiferente a nadie; “el ícono es una obra universal porque todos pueden comprenderlo (...) lo simple hace lo más difícil: generar el encuentro que cambia la vida para que pueda ser corroborado en todos los estratos sociales y culturales” (Solís, 2019). De allí la vigencia que tiene el ícono que en todo tiempo y momento de la historia, a pesar de los diferentes estilos artísticos y periodos del arte, siempre ha permanecido como lo más sagrado dentro del arte cristiano. El ícono ayuda a que la palabra se entienda de manera amplia y segura, puesto que “no persigue un objeto distinto que los evangelios: anunciar la encarnación liberadora de la Palabra de Dios. Palabra e imagen se refuerzan mutuamente al igual que en el hombre el ojo y el oído se completan (Schönborn, 1999, p. 181). Por ello, la didáctica del ícono permite aquella evangelización desde la idea más profunda y fundamental y que muchas veces queda escondida tras interminables historias bíblicas o de santos: que Dios baja para encontrarse con el hombre y hacerle participar de su vida divina.

3.2 El iconógrafo como servidor

Como representación material de lo divino, el ícono necesita de un hacedor humano que se encargue de plasmar sobre la madera los pigmentos y láminas de oro que suelen componer el ícono, y así reproducirlo fielmente según modelos anteriores, puesto que es la continuación de una tradición y no presenta innovación artística. El pintor de ícono rememora así a todos aquellos que vinieron antes de él e hicieron la misma labor: el taller en el cual aprendió el oficio y quienes le transmitieron la fe. De esta manera, reconoce que su obra no es propia y “no se siente como un artista que trae una mirada nueva a la historia de la pintura, sino como un obrero más de la tradición” (Solís, 2019). Presta un servicio en esta cadena ininterrumpida de artesanos, que logra plasmar la imagen sagrada de la manera más fiel a las primeras representaciones de Cristo.

El iconógrafo viene de un ambiente con experiencia de Dios y reconoce que “la auténtica imagen de culto proviene del Espíritu Santo, del *Pneuma*” (Guardini, 1960, p. 28), no de su ingenio de creación. En este sentido, lo desprovisto de fondo y perspectiva que posee el ícono ayuda a fijarse solo en lo fundamental: el rostro de Cristo o del santo. Por ello, “no podría pintar un ícono quien no tiene la experiencia del encuentro con Cristo y su Iglesia (...) la pintura de iconos sería sólo producto de la imaginación y de las especiales dotes del pintor” (Solís, 2019). Y es precisamente este el oficio del iconógrafo y que le distingue de cualquier otro artista. Así es que desde antiguo, “los que hacen los iconos tienen que aprender a ayunar con los ojos y prepararse mediante un largo camino de ascética orante que marca el paso del arte al arte sacro” (Ratzinger, 2001). Es una

verdadera catequesis antes de plasmar la imagen de Dios en las materias, la que hace al iconógrafo y mediante un vínculo de amistad íntima con lo divino está preparado para proyectarlo.

La impersonalidad del ícono se refleja en que no va nunca firmado, pues como decíamos el iconógrafo es un mediador que sirve a este plan particular de Dios, pues a pesar de sus más grandes dotes de dorado o reproducción, termina siendo tan “impersonal como las palabras de los Profetas” (Guardini, 1960, p. 30). Los cuales esperaban solo ser intermediarios del mensaje de Dios, siempre simples servidores.

3.3 Ícono como revelación y encuentro

Como veíamos anteriormente, “la encarnación significa, ante todo, que Dios, el invisible, entra en el espacio de lo visible, para que nosotros, que estamos atados a lo material, podamos conocerle” (Ratzinger, 2001). Y ello queda plasmado en la visibilidad del ícono, donde lo primordial es que Dios se ha revelado por medio de su Hijo venido al mundo y nacido como verdadero hombre. De esta manera, “la Palabra eterna se ha hecho audible en la palabra humana y visible en la forma humana. Lo que el evangelio anuncia en palabras, el ícono lo dice en imagen” (Schönborn, 1999, p. 181).

En el ícono Dios se revela y el misterio queda por fin develado; “aquí no hay nada que analizar y entender, sino que se manifiesta Aquél que reina, y si el hombre lo percibe adecuadamente, entonces enmudece, contempla, reza” (Guardini, 1960, p. 20). El feligrés reconoce la divinidad a través de aquel ícono que es realmente una imagen de culto; de ahí que acude al lugar donde se encuentra o busca tenerlo en su hogar para mayor cercanía, con la confianza de estar entrando en constante comunión con Dios mediante aquella imagen. Por ende, “cuando rezamos, no analizamos el ícono como a un objeto de estudio, es más bien, el santo mismo quien, por medio del ícono, nos enseña” (Solís, 2019).

Al ir al encuentro de Dios en el ícono, entendemos el espacio sagrado en el cual se da la presencia divina. No es lo mismo que acudir a un museo a ver una pintura famosa de un santo, pues la disposición interior que, aunque conmueva, no es de la misma naturaleza. Sólo ante lo sagrado y dentro de ello la actitud del hombre cambia y “responde una actitud especial: respeto, conmoción, adoración, temor y, a la vez, tendencia a acercarse” (Guardini, 1960, p. 22). El ícono no conmueve solo “en el sentido de la piedad, sino objetivamente, en sentido de majestad de numen. En ella se hace perceptible lo *tremendum*, lo inaccesible, lo gloriosamente temible” (Guardini, 1960, p. 26); y lo que es al mismo tiempo, accesible gracias al amor de Dios a sus criaturas. De esta manera, el ícono logra esta comunión entre lo sublime de la majestad divina y la *kenosis* que amorosamente hace Dios por el hombre, al bajar al mundo a encontrarlo.

Este encuentro facilitado por el ícono se da principalmente porque se representa el rostro de lo divino, ello es importante puesto que “lo primero que vemos en otro es el rostro. Este nos abre a su historia, a su pensamiento (...) el rostro, como ventana de la carne, nos presenta al otro” (Novoa, 2021). Desde aquí se comienza a entablar la relación del cruce de experiencias, reconociendo que el ícono es experiencia real, con la capacidad de percibir y responder a la mirada del orante. Aquél que nos interpela es la divinidad misma a través de su rostro facilitado por el iconógrafo y es esto lo común en todas las imágenes de culto, que tenemos “el convencimiento de que, en el ícono, Cristo mismo nos encuentra” (Schönborn, 1999, p. 175).

El mirar es sencillo y problemático a la vez; sencillo pues es sólo un rostro sin perspectivas ni fondos, y eso lo hace reconocible por cualquier persona; problemático ya que el rostro es lo más complejo para acercarse a una persona, dado que “a pesar de lo que vemos, el rostro permanece oculto. Su cara no alcanza a significar la realidad de su rostro” (Novoa, 2021). Es decir, al mirar a una persona, su rostro puede circunscribir lo material que existe en ella, pero no es posible hacer un verdadero conocimiento del otro

por solo mirar el rostro; no podemos hacer una descomposición de sus facciones para entender lo que hay detrás, las emociones no permanecen en la expresión, son pasajeras y por ello han de percibirse en el momento en que se produzcan. En este caso, el ícono es la visión de este rostro que permanece y que, aunque no pueda moverse para liberar expresiones, las presenta igualmente en cuanto nosotros somos conmocionados por ese rostro que nos mira desde el ícono. Finalmente, “esa mirada, aunque pintada como un objeto invisible, tiene como algo propio mirar; y mira más de lo que se deja mirar (...) esa mirada mira, fuera del ícono y ante él, al fiel que reza a través del ícono” (Marion, 2006, p. 46).

El ícono es capaz de mirar a quien va a su encuentro en cuanto que es mediador de la mirada de quien representa y así esa “mirada que viene de la pintura icónica enfrenta nuestra propia mirada, la interroga, la conmueve y, en ocasiones, la derriba. Ante el cruce de miradas, nadie puede predecir qué acontecerá” (Solís, 2019). Por ello, al acudir al ícono la experiencia del creyente siempre será nueva y así las visitas sucesivas y constantes no se convierten en una forma de mandas obligatorias a las que se acude por compromiso, pues es un real encuentro con quien se ama y al que se desea volver a encontrar todas las veces que sea posible.

Así se da el cruce real de miradas, pues son dos personas quienes se miran de manera física al percibirse los ojos del santo en el ícono. Pero lo realmente importante es lo que está más allá de la mirada material, lo imprevisible del encuentro; el fervor y amor del orante hacia el rostro de Cristo en el ícono y la mirada de Cristo que le contesta. “La mirada mira al que, orando, eleva su mirada hacia el ícono: la mirada pintada contesta invisiblemente la invisible mirada del orante y transfigura su propia visibilidad incluyéndola en el comercio de dos miradas invisibles” (Marion, 2006, p. 46). Y es precisamente que “en el encuentro de miradas invisibles acontece la (ad)oración” (Novoa, 2021). El creyente realmente entra en comunión con Dios y le ofrece su vida, sus sufrimientos y anhelos; y al experimentarse atravesado por la mirada de Cristo, ello le reconforta y le insta a participar de esa misma gloria, en la cual se funde.

Finalmente, el ícono no es inmóvil pues propicia un flujo de amor entre los que se encuentran, pues el hombre inflama su amor a Dios en el acontecimiento del encuentro y al mismo tiempo, Dios sigue entregando su propio amor por la humanidad de manera creciente ante cada creyente que va en su búsqueda. Por eso “el ícono, para ser entendido en su real objetivo, debe ser estudiado en la dinámica del amor” (Novoa, 2021). Y es el amor lo que abre las puertas del ícono para que el fiel entre en esa comunión que busca desde las miradas:

Cristo no propone a mi mirada tan sólo ver y ser vista por la suya; si me reclama amor, no es un amor por él, sino por su Padre; si exige que levante los ojos hacia él, no es en absoluto para que yo lo vea solamente a él, sino para que vea también y sobre todo al Padre. (Marion, 2006, p. 106)

De esta manera, el ícono de Cristo es encuentro entre el hombre y Dios en sentido pleno, a través del Hijo encarnado que muestra sus dos naturalezas de la unión hipostática: materia y divinidad. El hombre, mediante el lenguaje universal del amor, recibe el amor de Dios que le mira en el ícono y lo devuelve hacia él a través del mismo medio.

4. Sentido del arte religioso

Luego de examinar las peculiaridades del ícono entramos en la esfera del arte religioso, donde encontramos las Bellas Artes y las imágenes de piedad, muchas de las cuales se originaron en el Renacimiento y han acompañado a los creyentes en su camino

de fe, ya sea personal, en las colecciones privadas; o comunitario, en las iglesias y dependencias públicas.

La imagen religiosa o de devoción, “arranca de la vida interior del individuo creyente: del artista y del que hace el encargo, que, a su vez, toman ellos mismos la posición del individuo en general” (Guardini, 1960, p. 19). De esta manera, se crean obras bajo la técnica y el gusto propio del mandatario individual o comunidad, representando un momento importante de su vida de fe, tales como santos patronos o devociones personales. Acompañan así la vida espiritual del creyente que ve en ella un recuerdo de un evento sagrado; aunque siempre es recuerdo y no actualización. De aquí que “la imagen de devoción no quiere dar expresión tanto a la propia realidad sagrada cuanto más bien a la realidad experimentada” (Guardini, 1960, p. 22); desde lo percibido y razonado por el mismo entendimiento del creyente, es de donde nace tal devoción.

Las imágenes de devoción pueden plasmar la imagen de una catequesis sobre la Historia de la Salvación o un santo particular a quien se le tenga mayor veneración; aquí “la psicología y la ciencia histórica están ahí en su sitio, e igualmente la estética, en cuanto comprensión y erudición, pues aquí se toma conciencia de la obra como tal” (Guardini, 1960, p. 23). Por ello, tiene un valor cuantificable que viene determinado por la técnica, la autoría, la antigüedad o el estilo, entre otros factores. De allí que sirvieron como modo de ostentar poder y someter, pues utilizando las imágenes sagradas se crearon pinacotecas que exaltaban el poderío de sus dueños; así lo hicieron las grandes familias nobles y burguesas que, en pleno Renacimiento italiano, hicieron de mecenas a los grandes maestros para que ennoblecieran sus estancias o ciudades. Y ello pasa pues “surge lo estético en sentido moderno, una visión de la belleza que no quiere señalar en otra dirección que no sea ella misma, sino que, como belleza de lo que aparece, se basta, a fin de cuentas, a sí misma” (Ratzinger, 2001). En esta misma estética religiosa, se dio la costumbre de que el mandatario de la pintura elegía colocar en el rostro de los personajes bíblicos, a alguien que le era familiar; de esta forma, muchas pinturas de la Virgen llevan por rostro a la esposa o amante del dueño de la obra. Otros por su parte, se pintaron dentro del cuadro como piadosos orantes para inmortalizarse en el misterio contemplado.

Por este mismo valor material, el arte religioso ha servido de botín de guerra; como el caso del expolio de Napoleón en su incursión a Italia o lo hecho por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. De similar modo, los monarcas de la modernidad han afianzado su poder mediante las obras de arte religiosas, las cuales se disputaban en los mercados. Ejemplo de esto es el famoso Lavatorio de Tintoretto, el que fue conseguido por el rey español gracias a la ejecución del rey inglés Carlos I, pues era de su propiedad; ahora se expone en el Museo del Prado, sin parecer extraño ni la procedencia, ni que estaba originalmente hecha para colocarse en el presbiterio de una iglesia. Pues no hay mayor conmoción o aprecio a la obra, que la utilidad económica o su perfección técnica; aquí se ve como solo logra conmover por estar ante algo bello y grandioso. Así el arte religioso que podía ayudar a la piedad termina reduciéndose a “lo interesante y estético en todas sus formas. Entonces se desvía simplemente a lo profano” (Guardini, 1960, p. 31).

4.1 Arte religioso como expresión humana

Corresponde referirnos ahora al autor del arte religioso, el hombre mismo; el genio que ha aprendido el oficio de pintar, que, gracias a los maestros, a la técnica y a su propio ingenio, crea verdaderas obras que logran “representar lo que configura su fantasía; expresar lo que siente su corazón; exactamente, crear una obra de arte” (Guardini, 1960, p. 23). De esta manera, el artista es una especie de demiurgo que puede inspirarse en escenas bíblicas o dogmas, para hacer una pintura que permanezca para la posteridad y le haga merecedor del crédito, por lo cual siempre la firma. Así “el hombre se

experimenta en toda su grandeza, en su autonomía. El arte habla de esta grandeza del hombre, grandeza que, en cierto modo, le sorprende; no necesita buscar otra belleza” (Ratzinger, 2001).

Una obra artística de estas características no desentona en un museo ni en una iglesia, tampoco genera un escándalo el ver la pintura de un santo prestada para una exposición cultural, puesto que puede cumplir ambas funciones. Después de todo, es una obra totalmente humana que los espectadores pueden comprender y admirar tras una breve explicación del autor o la cultura que las realizó. Los Museos Vaticanos están abarrotados de pinturas con motivos religiosos, las cuales fueron hechas para iglesias o residencias particulares y que indistintamente comparten en armonía. El artista es totalmente protagonista de su obra, dándole el sentido que estime conveniente. El mismo Miguel Ángel en el Juicio Final de la Capilla Sixtina, se pintó allí para immortalizarse, y a la vez, se vengó de un cardenal que le había hecho difícil su trabajo, utilizando el rostro de este para un demonio.

Las características propias del autor crean la obra de arte pues, como un genio logra aportar a la belleza desde su perspectiva; ello puede entenderse como la verdadera voluntad del hombre plasmada en la obra. Le mueve la necesidad de crear algo nuevo, el poder, la fama o la riqueza, entre muchas otras; y por ello necesita sólo la visibilidad para que la imagen religiosa funcione, pues no tendría ningún sentido crear una genialidad para guardarla fuera de la mirada de quienes puedan elogiarla. En este sentido, este tipo de arte puede percibirse, y “solo necesita ser visto para conocerlo, su ser es ser-visible” (Novoa, 2021); ya que no reacciona con aquél que lo ve, solo está expuesto para verse y con ello ha cumplido su finalidad.

5. Rasgos diferenciadores

Después de haber caracterizado tanto al ícono como al arte religioso en general, podemos asumir algunas ideas sobre las diferencias que existen entre ambos. Sin embargo, para que estas diferencias se produjeran ocurrieron cambios en la mentalidad y la época, los cuales podrían rastrearse históricamente. Una idea encontrada durante la investigación bibliográfica es la expuesta por Ratzinger, la cual establece una relación entre el pensamiento filosófico y el cambio artístico:

Habría jugado un papel importante el cambio del platonismo al aristotelismo (...) La realidad, compuesta de materia y forma, permanece en sí misma; mediante la abstracción reconozco la especie a la que pertenece. En lugar de la visión, por la cual lo metafísico se hace visible en lo sensible, se da paso a la abstracción. (Ratzinger, 2001)

De esta manera, el paso de la idea al concepto influye en la visión sobre el arte y la manifestación divina propiciada por el ícono. La belleza como idea platónica, por la cual Dios que es la Belleza se retrata mediante el rostro de Cristo, cambia hacia el concepto, donde ahora la experiencia humana reconoce qué hay de bello en lo creado; es la estética como tal, propiciada por la entrada del hombre como protagonista del proceso, creando las obras que, aunque inspiradas en Dios, son sólo producto de su inteligencia y capacidad técnica.

La historia del arte va tomando su rumbo en los cambios de ideas que van produciéndose en la sociedad, esto influye en la imagen de culto y hace cambiar la preponderancia del ícono hacia una imagen religiosa más antropocéntrica:

Con el comienzo del gótico se va produciendo paulatinamente un cambio. Ya no se representa al Pantocrátor, el Señor del mundo, (...) se sustituye por la imagen del crucificado. No es la Resurrección la que se hace visible, sino que se cuenta el

acontecimiento histórico de la Pasión. Lo histórico-narrativo pasa a un primer plano: según se ha dicho, la imagen del misterio se sustituye por la imagen devocional. (Ratzinger, 2001)

Como se expuso anteriormente, siempre el ícono va a ser encuentro entre dos, por una parte, Dios que espera al orante, y el hombre que acude a él. Es decir, “la imagen de culto está dirigida a la trascendencia, o, dicho más exactamente, parece venir de la trascendencia, la imagen de devoción surge de la inmanencia, de la interioridad” (Guardini, 1960, p. 20). Así pues, la imagen religiosa es totalmente inversa al ícono, pues no es Dios quien se adviene al orante, es el hombre quien hace nacer esa imagen según sus propias necesidades, lo que lleva a que el encuentro no sea la finalidad. Relacionado con ello, la autoría es fundamental para reconocer la diferencia entre ícono y arte, pues el ícono está inspirado por el Espíritu y su artesano se dedica a continuar la tradición, mientras que el genio artístico presenta en la obra su propia interpretación.

La disposición misma del hombre ante el ícono y la imagen religiosa cambia, pues notablemente podemos percibir las diferencias, pues por muy bella que sea la *Transfiguración*, “ante una pintura de Rafael exclamamos: ‘¡Un Rafael!’, pero ante un ícono nos arrodillamos o persignamos porque nos percibimos vistos por el santo” (Solís, 2019). En el museo observamos y nos admiramos del genio humano, pero no hay una atmósfera de lo sagrado; mientras que ante el ícono nos sentimos criatura frente a la divinidad que no es inerte porque puede interactuar con nosotros. Incluso en las iglesias en que hay obras artísticas religiosas se nota la diferencia, pues “el hombre piadoso, por más poderosa y honda y entrañable que pueda ser la imagen de devoción, ante ella y con ella se siente en el dominio humano” (Guardini, 1960, p. 22).

El creyente sigue siendo capaz de reconocer el genio de Murillo en la belleza de la composición y de los trazos de *La ascensión de la Virgen*. Por eso mismo el ícono solo retrata la faz del Señor o los santos mirando a su devoto, pues “si el ícono acaparara para sí toda la visibilidad, por medio de una originalidad de vanguardia o un gran virtuosismo, terminaría impidiendo este encuentro, ya que la mirada quedaría detenida en su misma perfección” (Solís, 2019). La vista del orante se detendría en la técnica y el asombro hacia el autor; sin embargo, ante el ícono sagrado reza sin importarle la técnica ni la autoría. Es así como la basílica de San Pedro puede sobrevivir sin *La Piedad* de Miguel Ángel, aun cuando es muy famosa y representativa del gran artista; pero la basílica de Santa María la Mayor no puede permanecer sin el ícono de la *Salus populi romani*, que es su verdadero centro, pues a través de siglos los peregrinos acuden ante ella sin preguntarse por su autoría ni procedencia.

6. Conclusiones

Tras este breve análisis sobre el ícono y su relación con el arte, puntualmente la imagen religiosa, podemos reconocer que ambas se circunscriben en exponer motivos religiosos que, a través de los cambios en el arte se reconocen dentro de lo bello, haciendo la salvedad de entender la belleza como idea o como concepto. Antes y ahora, reconocemos obras bellas en los antiguos íconos romanos u orientales o en las producciones de los grandes maestros que fueron capaces de adornar las iglesias renacentistas. Sin embargo, ha sido posible notar cuán diferente se presenta el ícono para los creyentes, pues genera una verdadera relación de amistad con Dios, al convertirse en un encuentro entre dos personas a través de la mirada de Cristo y el fiel que acude a él.

También mediante el estudio del origen del ícono, ha sido posible comprender su sentido primordial: que el ícono busca representar la visibilidad de Dios que se hizo carne, dejando como evidencia su entrada en la historia y la relación que vino a establecer

con el hombre. De esta manera, en la Encarnación y los *acheiropoietos*, reconocemos la intención del creyente para pintar a Cristo en los íconos, pues si Dios se ha hecho hombre su carne se puede representar iconográficamente. Al pintar a Cristo se representa al mismo Dios pues, él mismo se ha declarado ícono de Dios, siendo la visibilización de lo que hasta antes de la Encarnación estaba velado para el hombre.

A pesar de que se estudie el ícono dentro de la historia del arte, este tiene una diferenciación fundamental en el fondo y nunca se podrá asimilar al ícono con las obras de arte religiosas. El ícono es más que belleza artística, es bello porque propicia el encuentro entre el fiel y Dios que es la Belleza, sobrepasando a la estética en sí. Los cambios de paradigma en el pensamiento y, por ende, en la historia y en el arte, han provocado su alejamiento popular. Incluso para muchos creyentes el ícono es desconocido o se limita solo a Oriente, contentándose solo con la imagen de devoción que parece más Occidental. Esto tal vez sea consecuencia del alejamiento del hombre respecto a adentrarse en la comunión con Dios pues, después de todo, el arte religioso les brinda algo más antropológico y que no requiere del esfuerzo del verdadero encuentro, ni le interpela como la mirada de Cristo desde el ícono.

7. Referencias

- Guardini, R. (1960). *Imagen de culto e imagen de devoción*. Guadarrama.
- Lewis, C. (1989). *Las Crónicas de Narnia VII*. Andrés Bello.
- Marion, J. L. (2006). *El cruce de lo visible*. Ellago.
- Novoa, F. (2021). Ausencia del pensamiento en el arte: aportes de Jean Luc Marion. *Revista de Filosofía UCSC*, (20), 69–88.
- Ratzinger, J. (2001). *El espíritu de la Liturgia. Una introducción*. Cristiandad.
- Ratzinger, J. (2003). La contemplación de la belleza. *Humánitas*, (29), 48-53.
- Schönborn, C. (1999). *El icono de Cristo*. Encuentro.
- Solís, D. (2019). El ícono y su herencia en el arte. *Veritas*, (44), 143-167.