

EL RETABLO Y EL ICONOSTASIO DE LOS SIGLOS XVI-XVIII. ALGUNAS OBSERVACIONES RESPECTO A SUS SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

Denis G. Fedósov

Colaborador científico (dennisfedosoff@gmail.com)

Instituto Estatal de Estudios de Arte
del Ministerio de Cultura de la Federación de Rusia
Kozitzky pereulok, 5, Moscú, 125009, Federación de Rusia

Recibido el 22 de febrero de 2022

Aceptado el 30 de marzo de 2022

DOI: 10.37656/s20768400-2022-2-09

Resumen. *El artículo está dedicado a los dos elementos más importantes del interior de las iglesias católica (España y América latina) y ortodoxa (Rusia). El autor hace una comparación de tanto monumentos concretos como de la tipología general de dicho fenómeno artístico. En este sentido él resalta las diferencias más notorias que separan las ramas Occidental y Oriental del cristianismo. Hace notar que, aunque el retablo y el iconostasio provengan del mismo origen, su desarrollo siguió vías deferentes. Se imagina que tal comparación ayuda a perfilar con mayor claridad su papel en la historia de la religión y del arte.*

Palabras clave: *historia del arte, América Latina, retablo, iconostasio, historia de la iglesia*

RETABLE AND ICONOSTASIS (16th - 18th CENTURIES). SEVERAL OBSERVATIONS ON SIMILARITIES AND DIFFERENCES

Denis G. Fedosov

Research Fellow (dennisfedosoff@gmail.com)

State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation
5, Kozitzky pereulok, Moscow, 125009, Russian Federation

Received on February 22, 2022

Accepted on March 30, 2022

DOI: 10.37656/s20768400-2022-2-09

Abstract. *The author aims to compare retable and iconostasis, two most significant interior elements of the Christian Church, particularly, Spanish and Latin American, on the one hand, and Russian, on the other. Some specific examples are given, as well as a general analysis of their role in religious service. In this light one may notice important differences between Western and Eastern Christianity. Even though both can be traced to similar origins, their development, largely, went along different lines. It seems that such a comparison may help more clearly define their role in the history of art and religion.*

Keywords: *art history, Latin America, Russia, retable, iconostasis, church history*

РЕТАБЛО И ИКОНОСТАС (XVI-XVIII ВВ.). НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О СХОДСТВЕ И РАЗЛИЧИИ

Денис Геннадьевич Федосов

Научный сотрудник (dennisfedosoff@gmail.com)

Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ
РФ, Москва, 125009, Козицкий пер., 5

Статья получена 22 февраля 2022 г.

Статья принята 30 марта 2022 г.

DOI: 10.37656/s20768400-2022-2-09

Аннотация. *Статья посвящена двум важнейшим элементам интерьера католической (Испания и Латинская Америка) и православной (Россия) церкви. Проводится как сравнение конкретных памятников, так и общей типологии данного художественного явления. В этом свете отмечаются важные различия в Западном и Восточном христианстве. С одной стороны, ретабло и иконостас происходили из единого источника, а, с другой, развивались во многом в разных направлениях. Представляется, что подобное сравнение может ярче высветить их роль в истории религии и искусства.*

Ключевые слова: *история искусства, Латинская Америка, Россия, ретабло, иконостас, история церкви*

Antes de comenzar la presente narración, yo quisiera especificar una cosa: no me había propuesto hacer una

minuciosa exposición del objetivo, contexto y metodología de este trabajo tomando en cuenta lo limitado del espacio de un artículo de revista. El texto puede considerarse no más que cierta cantidad de observaciones particulares que, de todos modos, habrían de servirle al lector.

¿Qué constituye el centro de un templo cristiano? La respuesta es evidente. Lo constituye la mesa del altar donde se efectúan los sacramentos litúrgicos. Todo el espacio del templo y toda la actividad del clero y de los parroquianos se giran alrededor de ella. Sin embargo, ya desde los primeros siglos del cristianismo una sola mesa del altar ya no bastaba. Justamente por esta razón el retablo y el iconostacio aparecieron como elementos del interior del templo. ¿Qué fue lo que ocurría entonces? Con el paso del tiempo la mesa del altar “se cubría” de distintos objetos de culto. La Cruz y el Evangelio, como mínimo, estaban allí desde los tiempos más remotos. Pero luego se agregaron numerosas efigies, fueran íconos o esculturas, así como reliquias. Todo aquello se decoraba con artículos de joyería donados por los creyentes. Los objetos de esta clase rodeaban la mesa del altar por todos lados. Un papel importante en la creación tanto del retablo como del iconostacio fue desempeñado por los llamados *antependiums* (conocidos en Europa Occidental como “frontales”). Eran elementos decorativos fabricados de tela o de materiales más sólidos para ornamentar la parte delantera de la mesa.

No obstante, el concepto era que el altar, donde se llevaba a cabo el oficio divino, debía seguir dominando el espacio en calidad del centro espiritual del templo. Como resultado de una larga evolución, las efigies religiosas quedaron “apartadas” de la mesa. Fueron convirtiéndose en un centro estético del templo, hallándose en la parte oriental de la iglesia, en la cercanía

inmediata de la mesa del altar, siempre reflejando su significado litúrgico. Aquello, según el punto de vista generalizado, dio origen al retablo y al iconostasio. Dicho proceso se remonta a la época del cristianismo temprano. En este artículo nos limitaremos a dar análisis de algunos monumentos grandes (respecto al tamaño). En lo geográfico, nos enfocaremos predominantemente en Rusia y América Latina, sin olvidar España y sin salir de la época del Barroco.

Cabe notar que el catolicismo y la ortodoxia caminan por vías diferentes. La distinción más importante consiste en que el retablo y el iconostasio quedan en los lados opuestos con respecto a la mesa del altar. Los católicos pueden ver el retablo, los ortodoxos – sólo en casos excepcionales. Aunque hay una similitud trascendental: tanto el retablo como el iconostasio son los primeros elementos en llamar la atención dentro del templo. Todo este esplendor de oro pulsante se percibe en integridad orgánica con las efigies de culto. ¿Qué es lo que origina tal impresión? El grano del asunto está en que el retablo y el iconostasio, como un conjunto artístico íntegro, no se reducen únicamente a la pintura y escultura. El elemento importantísimo es el ornamento cuyo papel es imposible de sobrevalorar. Su función en el conjunto artístico es resaltar y destacar el objeto de veneración, lo que constituye un valor exclusivo. Al mismo tiempo, tiene un significado propio, dado que causa la admiración por el artificio de su elaboración y por lo magnífico del dibujo. Las imágenes de plantas o flores siempre estaban presentes en el ornamento. A los tallistas les encantaba el tema de la vid, ya que tanto simbolizaba el vino de la comunión y la sangre de Cristo como evocaba al creyente las palabras de El Salvador quien se hacía llamar “la vid verdadera” (Juan 15:1).

Hablando del ornamento, cabe reparar en un fenómeno que hoy día es a menudo olvidado por el parroquiano. Vivimos en la época del dominio de la luz eléctrica y nos resulta difícil imaginar como era el templo en los siglos XVI o XVII cuando un rayo del sol, al irrumpir a través de cristal transparente o vitral colorido, literalmente “arrancaba” de la lobreguez algún elemento del altar o se ponía a “retozar” en su superficie dorada. Como regla general, la posición de las ventanas se proyectaba de tal modo que la mesa del altar, el retablo o el iconostasio (los componentes más importantes del interior) fueran iluminados más que todo.

Igual de importantes eran los candiles (más propios para la tradición ortodoxa) y especialmente las velas - algo imprescindible para el oficio de las misas. Durante los días ordinarios las había unas cuantas, lo que hacía que se asemejaran a islotes de fuego dispersos en la penumbra del templo. Otra cosa ocurría durante las solemnidades, cuando el templo se inundaba de luz.

En el transcurso de la evolución el retablo y el iconostasio iban aumentando de tamaño llenando todo el espacio delante de las ábsides desde el piso hasta el techo y, como si les faltara lugar, rebasaban los límites habituales ocupando parcialmente la superficie de las paredes laterales, lo cual permitía crear una construcción de mayor volumen.

Si se procede a observar desde más cerca, se hace bien evidente la diferencia entre el retablo y el iconostasio. Para el retablo el gran papel lo desempeña la escultura (aunque existen ejemplos de pintura). La tradición ortodoxa siempre ha sentido una fuerte desconfianza hacia las efigies-estatuas. Por lo visto, las esculturas hacían recordar los tiempos de la idolatría pagana. Las esculturas se encuentran muy rara vez, generalmente, en el

norte de Rusia, donde el control autoritario de Moscú había sido débil, así como en las regiones occidentales del imperio (Ucrania y Bielorrusia) por la evidente influencia de la tradición católica. Por eso en el iconostasio tradicional predomina la pintura.

Se puede hablar de cierto centrismo en la composición del retablo dado que los objetos o las efigies principales (a menudo, relacionados con la dedicación del templo) – el sagrario, las imágenes de Cristo, de Virgen María o de un santo – se hallan en la vertical media y no muy alto para poder ser vistos por los parroquianos.

En la ortodoxia todo es más uniforme. En rasgos generales, se podría afirmar que el iconostasio es mucho más conservador. Existe una jerarquía muy estricta en cuanto a las filas horizontales. Son los rangos “local”, “deesis”, “festiva”, “profética” y “de antepasados” (el iconostasio de cinco filas se generaliza en el siglo XVII). Las filas de arriba pueden faltar conforme a la capacidad financiera o las dimensiones del templo.

A su vez, el retablo está dedicado, de modo más notorio, a un tema específico o a un determinado episodio bíblico. Aquí se puede evocar el concepto de eucaristía, transcendental en ambas confesiones, de que la carne y la sangre de Cristo se encarnan en el pan y el vino. Este dogma se manifiesta, por ejemplo, en el retablo del principal templo de España – la Catedral de Toledo. Allí, en el mero centro de la construcción se encuentra la custodia.

Es de recordar que estas efigies de altar no son estáticas. Así, durante las festividades religiosas un ícono o una escultura forman parte de las procesiones o aparecen en otra parte del templo para estar más cerca de los creyentes. Además, las

efigies viejas pueden ser suplantadas por nuevas de acuerdo con el deseo de influyentes representantes de las autoridades laicas o eclesiásticas. A menudo, había que “renovar” o “limpiar” las esculturas o íconos mediante procedimientos que no correspondían a las técnicas de restauración modernas. Finalmente, no se debe olvidar los numerosos casos de incendios que eran una verdadera plaga para las ciudades europeas.

De todos modos, el rasgo de la mayor relevancia tanto del retablo como del iconostasio ha de considerarse la consecución del máximo efecto estético relacionado con la opulencia de su ornamento. Un templo primorosamente decorado es indudablemente una cosa misericordiosa. Mientras más oro y plata contenga la decoración, mejor.

Esta pasión por un ornamento opulento se hace notar con toda fuerza en el iconostasio y el retablo. En el caso de los íconos se trata del enchapado que a veces oculta una parte considerable de toda la composición. En el caso del retablo, son esculturas de la Virgen María (o de otros personajes del panteón celestial), entapizadas con una suntuosidad asombrosa y engalanadas con joyería exuberante. Frecuentemente, ostentan piedras preciosas y semipreciosas, así como perlas. Y, si nos referimos a los puntos de coincidencia de las tradiciones occidental y oriental, es preciso mencionar los nimbos de oro. Pero había peculiaridades. En la tradición ortodoxa los pintores solían usar el sombreado de oro que se obtenía de oropel, de plata en hoja o, a veces, del polvo de un metal precioso triturado y mezclado con pegamento. En la mayoría de las veces, servía para adornar la vestimenta de los personajes sagrados, pero puede notarse prácticamente en cualquier lugar de la composición. En el mundo católico podemos apreciar joyas de

adorno (anillos, pendientes, etc.) cosidas directamente al lienzo. América Latina no quedaba atrás de la metrópoli. Lo particular de la escuela religiosa artística de Cusco (Perú) es el ornamento plano de oro que cubría el vestuario de los personajes. Otro rasgo importante del arte de la región son pequeños espejos en el enmarcado de las pinturas. En México y Brasil se extraían grandes cantidades de oro que en una u otra forma terminaba en el interior de los templos. Por la riqueza de la ornamentación el arte religioso del Nuevo Mundo competía con el del Viejo Mundo, aunque las Indias tenían características propias.

Ocurría que la pintura, escultura y tallado en madera se destacaban por sus rasgos particulares. “Las estatuas de Quito son extremadamente decorativas. La abundancia de los fondos de oro en la vestimenta y el retablo, la preferencia por flores en los tejidos y por superficies fulgurantes, lo que era característico para la escultura de Quito, es absolutamente impropio para la escultura española de antaño” [1, p. 77].

Un papel relevante desempeñaban las ofrendas de voto. Generalmente, se elaboraban de metales preciosos y guardaban relación con los votos cuando los creyentes dirigían sus súplicas a la Virgen María, a Cristo o a los santos, y hacían, antes o después, ofrendas simbólicas. Dicha tradición existía tanto en los templos católicos como ortodoxos pese a la prohibición del Sínodo Eclesiástico y del zar Pedro I (el Grande).

Como un ejemplo curioso de ecumenismo podría citarse el milagroso Ícono de Nuestra Señora de la Puerta del Alba de Ostrobram, que actualmente se guarda en Vilnius, la capital de Lituania. Dicho ícono se remonta a finales del siglo XVI – inicios del siglo XVII. Es de señalar que es adorado tanto por los católicos como los ortodoxos, siendo un caso de verdad excepcional. Constituye el centro de la composición trasaltar

hecha, por entero, al estilo occidental y flanqueada por figuras doradas de San Joaquín y Santa Ana.

La obra mide 200x165 cm y fue elaborada en madera mediante témpera, método que en aquellos años era más propio para los  conos. Representa la imagen de la Inmaculada Concepción de la Vírgen María, un dogma no reconocido por el cristianismo oriental. Nuestra Señora tiene una aureola formada por rayos divergentes, en la cual van fijadas doce estrellas, en la parte inferior del ícono sobresale la medialuna tridimensional, obviamente es una ofrenda por un pudiente parroquiano o grupo de parroquianos. Tal imagen nos remite al texto de la apocalipsis: “Apareció en el cielo una señal maravillosa: una mujer revestida del sol, con la luna debajo de sus pies y con una corona de doce estrellas en la cabeza” (Apocalipsis 12:1).

Uno de los aspectos más significativos de esta obra es el lujoso enchapado con coronas, elaborado plenamente al estilo del cristianismo oriental: dada la opulencia de la ornamentación, las manos, la cara y el cuello de Nuestra Señora es todo lo que ha quedado de la pintura original. Es sabido que ante esta imagen regularmente oficiaban sus misas no solamente los católicos sino también los uniatos.

Pero, volvamos a las ofrendas de voto.  Su abundancia puede conmovier a cada cual! Cubren tanto la base del iconostasio como las paredes de todo el edificio, hallándose en especiales armarios de cristal. Su densidad es tal que cansa la vista. En su mayoría son pequeños artículos de plata – corazones, crucifijos, cruces, ojos, piernas, brazos, así como imágenes de gente orando, de niños, de bebés, etc. Los había en tantas cantidades que a finales del siglo XVII – inicios del siglo XIX eran fundidos para fabricar vasos litúrgicos. Cuando se tomó la decisión de contarlos, se supo que en el año de 1844 los había

785 piezas, en 1856 – 1438. Actualmente son cerca de 8000 piezas.

La historia de Nuestra Señora de Ostrobram contiene un “tema” español. Muy cerca de la Capilla de la Puerta se ubicaba un monasterio de carmelitas descalzos. El ícono estaba a su cargo y por distintas razones se desplazaba bien a una capilla especial, bien a la iglesia principal del convento, edificada en honor de Santa Teresa de Ávila. Como suele suceder con las imágenes milagrosas, siempre eran copiadas en grandes cantidades, así que las iglesias con íconos de Nuestra Señora de Ostrobam aparecieron en diferentes partes de Europa, y con tiempo, hasta en Buenos Aires, gracias al esfuerzo de la diápora lituana local.

Era habitual que los adornos de voto y de otra índole fueran donados por parroquianos piadosos y llegaran a costar mucho dinero. En eso aspecto la iglesia católica competía con la ortodoxa en cuanto al lujo de los objetos donados y es imposible definir al ganador de esta competencia.

A pesar de todas sus diferencias, el retablo y el iconostasio tienen mucho que los une. Por ejemplo, su papel profundamente sacro en el espacio del templo, que puede divisarse en diferentes niveles.

Ante todo, aquí se realiza cierta idea de límite, dado que en la tradición ortodoxa a la mesa del altar se llega a través de Puertas, mientras el catolicismo carece de este elemento. Pero en ambos casos la idea de límite coexiste con el concepto de distancia. Los laicos no pueden acercarse como si nada a la imagen sagrada. Aquí se trata precisamente de las esculturas o los íconos del altar y no de los que se encuentran en otras partes del templo. Tal distancia se resalta por medio de una elevación que separa la parte oriental de la iglesia y eso une las tradiciones

católica y ortodoxa. A menudo, dicho espacio está cercado con una barandilla baja, generalmente enrejada.

Una atención especial merece el tema de la correlación de las imágenes del altar con el interior del templo en general. Es que el retablo y el iconostasio aparecían en la iglesia en tiempos diferentes. Cronológicamente el cuadro se ponía heterogéneo y todo el conjunto de la ornamentación interna a veces se veía algo ecléctico. Pero en otros casos todo el edificio, tanto su exterior como el interior, se erigía más o menos al mismo tiempo, entonces, la cooperación entre el arquitecto y el pintor se tornaba bien fructífera.

La idea de distancia se realizaba en diferentes niveles. El retablo y el iconostasio suelen ser un resultado del trabajo artístico de muchas personas, de todo un artel que labora bajo la dirección de uno o varios maestros. Por eso las labores más complicadas e importantes eran realizadas por los mismos maestros o por otros artesanos altamente calificados en su oficio, mientras a los demás se les asignaban tareas de menor importancia. Para el trabajo en el quinto nivel, debajo de las bóvedas del templo, existían requisitos de otra índole: las imágenes debían ser de mayores dimensiones y verse con claridad a larga distancia.

El espacio sacro de la iglesia tiene sus propias leyes a las que están sujetos tanto el retablo como el iconostasio, sean estas categorías de espacio o de tiempo. Es importante, por ejemplo, la oposición “derecha – izquierda”, presente en muchas culturas y, a veces, muy sorprendente desde el punto de vista de hoy. Conforme a la opinión generalizada, en la tradición cristiana los hombres siempre dominaban a las mujeres. “Esta ventaja de los hombres y su correspondencia justamente con el lado derecho se reflejan nítidamente, entre otras cosas, en la distribución de

hombres y mujeres en el transcurso del oficio divino (tanto en la tradición católica como ortodoxa): generalmente, los hombres ocupaban la parte derecha del templo, mientras la mujeres, la izquierda” [2, p. 32].

En algunos casos, la correlación “derecha – izquierda” se dificulta, ya que es importante tener en cuenta la perspectiva del espectador, es decir, el punto de partida que puede tener un carácter ambivalente: una persona observa los acontecimientos de la Historia Sagrada desde “afuera” o desde “adentro”. En este sentido se podría caracterizar la relación de espacio entre el que ejecuta el rito (el sacerdote) y la persona, objeto de este rito (el parroquiano).

Pensará el lector, que ahondando en estas minucias, nos sumergimos en un abismo de detalles teológicos, sin embargo, tienen un sentido práctico, incluso para la iconografía. A veces, las obras de pintura representaban los hechos desde el punto de vista “externo”, a veces, desde el “interno” (tanto en los íconos ortodoxos como, en algunos casos, en la tradición de Europa Occidental). Al pintar el Juicio Final, el artista había de recordar que los píos se ponían a la derecha y los pecadores – a la izquierda. El Buen Ladrón, quien se arrepintió en el último momento y obtuvo la salvación, se halla a mano derecha de Cristo. En la Cruz justamente el pie derecho de El Salvador cubre el izquierdo.

Al igual que la categoría de espacio, el concepto de tiempo también tenía su sentido simbólico. “Por esta razón en la Edad Media se fortaleció la unión del Día (bajo poder del Sol) con la Vida y el Nuevo Testamento, mientras la de la Noche (bajo poder de la Luna) – con la Muerte y el Antiguo Testamento. Estas conexiones se perfilan bien definidamente en los numerosos episodios de la Crucifixión, donde diferentes

símbolos del bien, incluyendo la personificación de la Iglesia, se sitúan a mano derecha de Cristo, mientras los símbolos del mal, incluyendo la personificación de la Sinagoga, están a su izquierda” [3, p. 178]. De ahí podemos sacar el paralelo “Cristo – sol – oro”. En muchas religiones el resplandor solar se asociaba con la misma naturaleza de la deidad. “Ya que como el sol en nuestro mundo, obrando sin razonar ni elegir, ilumina todo lo que, conforme a sus propiedades físicas, es apto de asimilar la luz solar, del mismo modo el Bien, superior al sol y es una especie de arquetipo ilimitado que está por encima de todo lo confuso, comunica a todo lo existente los rayos de la entera Beneficencia” [4, p. 89], escribe Pseudo Dionisio Areopagita quien, al continuar y profundizar la tradición religiosa, fue muy respetado en Roma y Constantinopla y tuvo un fuerte ascendiente en la cultura europea a partir de la antigüedad tardía. A lo largo de muchos siglos las personas creían que el autor del famoso tratado “Los nombres de Dios” y el santo de Atenas, converso a la fe cristiana por San Pablo, son la misma persona. De modo que el oro en el interior de los templos se ve absolutamente orgánico. El ornamento de oro con frecuencia es un atributo inalienable de las imágenes del altar.

En las líneas más generales se puede afirmar que el altar encarna una realidad distinta, de índole divina, y refleja las verdades de la Historia Sagrada. La correlación de la pintura, escultura, así como del relieve y ornamento simboliza el equilibrio dinámico entre la “ventana” al otro mundo y su penetración del “más allá” al mundo terrenal con toda su materialidad tangible.

El altar ha de percibirse como un amplio comentario para el oficio religioso. Aquí en diferentes composiciones están presentes las mismas personalidades y ante los ojos del

parroquiano se desarrolla una completa e íntegra narración sobre los mundos celestial y terrenal. Algunos episodios guardan una estrecha intercomunicación entre sí. Por ejemplo, un determinado santo por medio de la inclinación de su cabeza, posición de las manos y hasta la mirada indica, de modo inequívoco, lo que se encuentra fuera de la composición.

Así que el retablo y el iconostasio desempeñaban un papel bien definido: servían como medio para reflejar la realidad divina y permitían percibir visualmente el mundo del más allá. Jesucristo, la Santísima Virgen o un santo estaban presentes “aquí y ahora” en el contexto de la liturgia. Las imágenes sagradas creaban en el espacio del templo una polifonía ingeniosamente articulada a la liturgia relacionada con los Santos Sacramentos y reliquias.

Un gran número de elementos, que contenía el retablo, tenían un significado simbólico-alegórico, un fenómeno muy propio para el arte cristiano, que también se observaba en la iconografía. El famoso experto en la cultura hispana Vídmantas Silunas está en lo cierto al aseverar: “El menosprecio del carácter simbólico de la cultura artística del siglo XVII obligadamente se traduce en la incompresión de su sentido” [5, p. 38].

Por ejemplo, el águila simbolizaba a San Juan y en las pinturas se representaba con frecuencia al lado del apóstol (lo cual remitía al texto de la Apocalipsis 4:7) como evidencia de gran altura de su pensamiento teológico. No obstante, dicha imagen podía interpretarse de otro modo: “...el águila simbolizaba a Jesucristo o la pureza superior que le permitió a San Juan descubrir los misterios del Cielo; tal interpretación se mencionaba también en el siglo XVI” [6, p. 336]. Además, aún en la Edad Media la imagen de esta ave, que desde tiempos

antiguos se asociaba con el poder y la victoria, también simbolizaba la Ascensión del Señor.

Muchos santos disponían de atributos propios: San Pedro – llaves, San Pablo – una espada, etc. En las imágenes del altar también estaba presente la palabra escrita, fuera en forma de rollos o de Evangelio abierto, ayudando a reconocer a las personalidades representadas. A veces, los pintores simplemente inscribían el nombre del santo despejando toda duda respecto a su identidad. Diversas inscripciones y subscripciones se habían propalado especialmente en la época del Barroco, cuando en las cartelas, que estaban al pie de las composiciones, a sus lados o al fondo, se alojaban historias enteras. Indudablemente, dicho fenómeno fue producto de la influencia del grabado que procedía de Europa Occidental y servía de modelo. El firme crecimiento de la alfabetización era otro factor digno de estimación. Esta pasión de los pintores por la palabra escrita se manifiesta por doquier en el mundo cristiano, desde Lima hasta Arjánguensk.

En algunos casos el canón iconográfico hacía posible identificar al santo por su vestimenta. Tanto en el Occidente como en el Oriente San Juan Evangelista aparecía en las imágenes como un hombre joven vestido de rojo o al menos, el color rojo (o sus matices) siempre lo había en el vestuario del santo. A su vez, el aspecto físico de San Juan Bautista invariablemente incluía una barba larga y el pelo largo (y desgreñado, en la mayoría de las veces). Iba vestido en un cilicio hecho de lana de camello áspera, que le llegaba más abajo de las rodillas, o usaba pieles de animales.

Parece relevante el tema de las similitudes en la organización del espacio en los templos católicos y ortodoxos, incluido el lugar que ocupaban el retablo y el iconostasio. Puede haber

varias respuestas. La primera, al parecer, la más importante, consiste en los comunes orígenes cristianos que ascendían a los tiempos cuando no había tenido lugar la división entre el cristianismo occidental y oriental. Ellos determinaban lo parecido de los conceptos teológicos y estéticos basados en el Texto Sagrado, obras de los patriarcas de la iglesia y decisiones de los Concilios Ecuménicos. Los orígenes comunes, incluidos los bizantinos, se revelan lo suficientemente claro. Sin embargo, a partir de los inicios de nuestros tiempos podemos hablar con seguridad sobre una fuerte influencia que la tradición artística proveniente de Europa Occidental y Central ejercía en Rusia, siendo dicha influencia de carácter unidireccional. Por fin, es de recordar otro fenómeno que son ciertas normalidades psicológicas de carácter universal propias para la mentalidad religiosa. Los cristianos suelen implorar a las fuerzas supremas una milagrosa curación, suerte personal, buena cosecha, término de plagas climáticas, etc. Un español, un latinoamericano o un ruso pueden tener visiones sobrenaturales asombrosamente parecidas. Los cristianos ponen velas, asumen votos, ayunan, celebran festividades con procesiones opulentas... En este religioso cuadro del mundo desempeña su papel el arte. La Virgen María cura a una mujer de una enfermedad horrenda después de haber orado ésta ante la imagen. La noticia de este milagro se propaga ampliamente. Numerosos peregrinos se encaminan a la iglesia. Se produce cierto intercambio de experiencias espirituales y no debemos asombrarnos de similitudes, a veces bien definidas, entre Occidente y Oriente. La investigadora rusa Enguelina S. Smirnova escribe sobre el ícono “La Transfiguración” que forma parte del iconostasio de la iglesia del pueblo Pókshenga a orillas del río Pínega (Iván Zúbov, 1729, Museo de Arjánguelsk): “Aquí las rocas y nubes

están impregnadas de la luz del Tabor y no hay duda de que este método no es fortuito. Ya que dicho ícono lleva también en otros elementos obvios reflejos del barroco provincial sobrepuesto a la tradición iconográfica bizantino-rusa, algunos fragmentos de la composición hasta evocan obras de El Greco, sobre todo las nubes con las figuras de Elías, Moisés y ángeles” [7, p. 29].

Pero, detengamonos en dos monumentos dignos de atención. Uno de ellos guarda relación con la iconografía de la llamada “Mater Dolorosa”. Un ejemplo típico de tal obra será la escultura central del retablo “La Virgen Doliente” creado aproximadamente en 1690 para la capilla de Santa Lucía en la iglesia jesuíta en México Central (Ciudad de México, Fondo Televisa A.C., México). La solemnidad de “Las Siete Dolores” o “Mater Dolorosa” se remonta a los siglos de la Edad Media. Inicialmente se celebraba el viernes que antecedía al Domingo de Ramos. Sin embargo, en 1668, gracias al esfuerzo de la Orden de los Servitas que veneraba todo lo relacionado con las “pasiones” de la Virgen María, la fecha de celebración fue transferida al 15 de septiembre.

La rica decoración del retablo mexicano con su fino tallado correspondía a la opulencia de toda la capilla, típica para el barroco latinoamericano. El pintoresco enmarcado al estilo de arca, con niños chiquitos (*putius*) y una imagen hasta la cintura del Dios Padre arriba constituye una construcción de dos niveles enmarcada de columnas de forma helicoidal (las llamadas salomónicas; en Rusia este elemento arquitectónico aparecería en la segunda mitad del siglo XVII). Debajo del arca semicircular se puede ver algunas pinturas representando episodios “dolorosos” de la vida de la Madre de Dios. En el centro de la composición se encuentra la figura de la Virgen

María llorando, con una corona en la cabeza y en un lujoso vestido violeta y pelerina negra. De su pecho sale el mango de una daga, siendo, al parecer, el principal atributo de esta obra iconográfica (es habitual ver en la pintura religiosa siete cuchillas apuntadas hacia el corazón de la Santísima Virgen). Por encima de la figura de la Virgen se halla un cuadro con la imagen de Santa Lucía (antes allí estaba el tradicional efigie del Crucifijo). Más arriba el tema de las siete dolores continúa en forma de bajorrelieve con un corazón ardiente y atravesado con siete espadas, evocando a los creyentes las palabras de San Simeón del Evangelio de Lucas: “A fin de que de que se manifiesten las intenciones de muchos corazones. En cuanto a tí, una espada te atravesará el alma” (Lucas 2:35).

Para comparar el retablo y el iconostasio mediante ejemplos concretos, remitámonos a la famosa Igelsia de Elías el Profeta en la ciudad de Yaroslavl (Rusia). El primer altar había sido creado allí en 1650 cuando el templo había sido bendecido oficialmente. Pero en 1658 la ciudad sufrió un incendio desastroso que redujo a cenizas unas 30 iglesias y casi mil quinientas casas. No cabe duda de que el iconostasio del mencionado templo también sufrió daño. Los hermanos Skripin, mercaderes locales que habían aportado dinero para la edificación y decoración del templo, se pusieron a buscar artesanos maestros con el fin de renovar y, en caso de necesidad, pintar nuevos íconos. Desafortunadamente, los artesanos de la ciudad no dieran abasto al trabajo dado el gran volumen de trabajo después del incendio. Entonces, los hermanos contrataron al conocido pintor de íconos Fyódor Zúbov quien residía en la ciudad de Gran Ustyug. La popularidad del maestro era tal que al arribar a Yaroslavl le llegó la orden de viajar a Moscú para ponerse al servicio del zar. No obstante, los

hermanos consiguieron que el zar Alekséi Románov le permitiera a Zúbov terminar su obra, así que el gran maestro arribó a Moscú solamente en agosto de 1662, después de haber permanecido en Yaroslavl por dos años y medio.

Expertos mencionan los nombres de otros pintores que decoraron el interior de la Iglesia de Elías el Profeta. Siempre ocurre, según ilustran los casos de España y más aún los de América Latina, que resulta una tarea nada fácil identificar al autor de una obra. Las imágenes del iconostasio anterior se desplazaban al siguiente. Algunas eran sometidas a procesos de “renovación” (se pintaba por encima de la pintura original) o “limpieza” (se respaba la capa del aceite oscurecido por los efectos del tiempo o temperatura). Otras se incorporaban al conjunto más tarde.

Al visitante de la iglesia de Yaroslavl se le salta a la vista el riquísimo tallado de oro. En su estado actual había aparecido en 1696 y reflejaba nuevas corrientes en el arte de decoración, surgidas a mediados del siglo XVII con el arribo a Moscú de artesanos bielorrusos quienes al principio habían trabajado para el Patriarca Nikon y luego para el mismo zar. Las columnas comenzaron a tallarse en relieve alto, convirtiéndose en composición tridimensional a base de un lujoso ornamento vegetal y floral.

Se puede decir que todo iconostasio presenta la historia de la humanidad como una historia de la Encarnación y adoración a Dios. En la Iglesia de Elías el Profeta el iconostasio tiene una estructura más o menos tradicional. En el rango superior están representados los patriarcas del Antiguo Testamento, los protagonistas de la época más antigua de la historia sagrada. Le sigue el nivel de profetas cuyos personajes habían augurado el nacimiento de la Madre de Dios y de El Salvador. Más bajo está

el rango de mayor importancia – el de deesis (“oración” en el idioma griego). Luego va el nivel festivo que habitualmente contiene las imágenes de las llamadas festividades duodecimales que reflejan los acontecimientos más trascendentales en la vida de la Madre de Dios y de Cristo. Por fin, abajo se alojan los íconos relacionados con los cultos locales. En el nivel bajo del iconostasio se encuentran las Puertas Reales (junto con otras dos puertas, a ambos lados cada una), con sus tradicionales imágenes de los evangelistas, que conducen a la mesa del altar.

Los límites del presente artículo no permiten hacer un detenido análisis de íconos concretos, siendo nuestro interés principal el iconostasio como un conjunto artístico íntegro. Su programa iconográfico es mucho más estricto que en la tradición católica. La parte más importante se observa rigurosamente. La deesis es la imagen de Cristo que está en el mero centro del conjunto, antecedido por la Santísima Virgen y San Juan Bautista. Sin embargo, a veces tienen lugar “improvisaciones”. En el iconostasio de la Iglesia de Elías el Profeta están presentes los arcángeles San Miguel y San Gabriel, los apóstoles San Pedro y San Pablo, San Juan y San Andrés, los mitropolitans de Moscú Pedro y Aleksiy, los santos San Basilio el Grande, San Juan Crisóstomo, San Gregorio Nazianzeno, así como San Nicolás especialmente adorado en Rusia.

Hablando del carácter general de la pintura del iconostasio mencionado, cabe destacar varias particularidades, además de la influencia de los grabados de Europa Occidental, que se habían expandido ampliamente en todo el mundo cristiano, incluido el Mundo Nuevo. Dichas obras carecen de cualquier alusión al naturalismo típico para España de la época del Barroco. Aquí vemos otro enfoque: hay cierta distancia en cuanto a los personajes, que responde a los cánones de la pintura ortodoxa y

al mismo tiempo le permite al pintor hacer su mundo más eventual y abstracto sin enfocarse en la idea de sufrimiento. Esta manera parece tener semejanza con la que está presente en algunas pinturas latinoamericanas, por ejemplo, en la escuela artística de Cusco con su brillante paleta de colores y ornamento de oro, donde el sentimiento positivo prevalece sobre lo negro-blanco u oscuro.

En conclusión es de señalar que el retablo y el iconostasio, a pesar de tener el origen común, se desarrollaron por vías diferentes en muchos aspectos, ante todo, en cuanto a los rasgos estilísticos y formales, lo cual refleja la evolución general de las tradiciones artísticas iberoamericana y rusa. Sin embargo, se puede destacar una cierta semejanza en su estructura y su papel en el espacio del templo, así como en la semántica determinada por los “universales” conceptos y valores cristianos. Cierta acercamiento se produce en la época del Barroco debido a la influencia del arte de Europa Occidental y Central pero para aquellos tiempos la tradición típica rusa ya alcanzó un alto nivel de desarrollo, por lo cual se mantiene en posición dominante. En todo caso, la comparación del retablo y el iconostasio nos parece muy fructífera, ya que pone de relieve las particularidades de estos dos fenómenos tan importantes en la historia de la religión y del arte. El presente artículo no es más que un modesto intento de dar algunos pasos por este camino.

Bibliografía References Библиография

1. Кириченко Е.И. Три века искусства Латинской Америки: конец XV – первая четверть XIX века. М., Искусство, 1972 [Kirichenko E.I. Tri veka iskusstva Latinskoi Ameriki: konets XV – pervaiia chetvert' XIX veka [Three centuries of Latin American Art: Late 15th – First Quarter of the 19th Centuries]. Moscow, Iskusstvo, 1972, 77 p. (In Russ.)].

2. Успенский Б.А. Гентский алтарь Яна ван Эйка. Композиция произведения. Божественная и человеческая перспектива. М., Индрик,

2009 [Uspenski B.A. Gentskaii altar' Iana van Eika. Kompozitsiia proizvedeniia. Bozhestvennaia i chelovecheskaia perspectiva [The Gent Altarpiece of Jan van Eyck. Composition of the Work and Human Perspective]. Moscow, Indrik, 2009, 32 p. (In Russ.)].

3. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., Азбука, 2009 [Panofsky E. Etiudy po ikonologii. Gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniia [Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance]. Saint-Petersburg, Azbuka, 178 p. (In Russ.)].

4. Дионисий Ареопagit. О божественных именах. О мистическом богословии. СПб., Глагол, 1994 [Dionysius the Areopagite. O bozhestvennykh imenakh. O misticheskom bogoslovii [On Divine Names. On Mystical Theology]. Saint-Petersburg, Glagol, 1994, 89 p. (In Russ.)].

5. Силюнас В. Тайны сценического языка испанского классического театра. М., Navona, 2018 [Silyinas V. Tainy stsenicheskogo iazyka ispanского klassicheskogo teatra [Mysteries of Theatrical Language of the Spanish Classical Theatre]. Moscow, Navona, 2018, 38 p. (In Russ.)].

6. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., Азбука, 2009 [Panofsky E. Etiudy po ikonologii. Gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniia [Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance]. Saint-Petersburg, Azbuka, 2009, 336 p. (In Russ.)].

7. Смирнова Э. Иконы русского севера. Т.1, М., Северный паломник, 2007 [Smirnova E. Iконы Russkogo Severa. Icons of the Russian North]. Moscow, Severny Palomnik, 2007, 29 p. (In Russ.)].

Bibliografía Bibliography Библиография

1. Каптерева Т.П., Малицкая К.М. Искусство Испании. Всеобщая история искусства. М., Искусство, т. 2, 1960 [Kaptereva T.P., Malitskaya K.M. Iskusstvo Ispanii. Vseobshchaya Istoriya Iskusstva [The Art of Spain. History of World Art]. Moscow, Iskusstvo, V. 2, 1960 (In Russ.)].

2. Каптерева Т.П. Искусство Испании. Средние века, Эпоха Возрождения. Очерки. М., Изобразительное искусство, 1989 [Kaptereva T.P. Iskusstvo Ispanii. Sredniye Veka, Epokha Vozrozhdeniya. Ocherki [The Art of Spain. Middle Ages, the Age of the Renaissance. Essays]. Moscow, Izobrazitelnoye iskusstvo, 1989 (In Russ.)].

3. Прохорцова М.М. Ретабло и иконостас. Композиционные параллели. Классика в искусстве сквозь века. СПб., 2015 [Prokhortsova M.M. Retablo I iconostas. Kompozitsionnyie paraleli. Klassika v iskusstve

skvoz' veka [Retablo and Iconostasis. Compositional Parallels. Classics in Art through Centuries]. Saint-Petersburg, 2015 (In Russ.).

4. Успенский Л.А. Вопрос иконостаса. Православная икона. Канон и стиль. «Православный паломник», «Глаголы жизни». М., 1998. [Uspensky L.A. Vopros Ikonostasa/Pravoslavnaya ikona. Kanon I Stil'. "Pravoslavny palomnik", "Glagoly Zhizni" [The Iconostasis Issue. Orthodox Icon. Cannon and Style", "Orthodox Pilgrim", "Words of Life"]. Moscow, 1998 (In Russ.).

5. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность., М., АРТ-БМБ [Istoriya ikonopisi. Istoki, Traditsii, Sovremennost' [History of Icon-Painting. Sources. Traditions. Modernity]. Moscow, 2002 (In Russ.).

6. Флоренский П. Иконостас. М., 1994 [Ikonostas [Florensky P. Iconostas]. Moscow, 1994 (In Russ.).