

LA IMAGEN SAGRADA, VEHÍCULO MEDIEVAL DE ENSEÑANZA, MISTERIO Y TRASCENDENCIA. EL ICONO DE VLADIMIR (SIGLO XII)

Aldo Marcos DE CASTRO PAZ

Universidad Católica de Mar del Plata

“Lo que los iletrados no pueden aprehender por la escritura,
debe enseñárseles por la pintura”.
Sínodo de Arrás, año 1025

La función magisterial de la Iglesia ejercida a lo largo de los tiempos y a través de las diversas peculiaridades de la Historia, tiene su punto inicial en la exhortación del mismo Maestro: “Id y enseñad a todas las gentes, bautizándolas en nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo” (Mt 28,19).¹ A partir de aquel tiempo germina la instrucción eclesiástica, aún desde la Iglesia infante de los subterráneos romanos, entre el fragor de las huidas y la confirmación de la fe con el alcance extremo del martirio. El intento de acercamiento de las verdades de la fe —“garantía de lo que se espera; la prueba de las realidades que no se ven” (Heb 11,1)— para todas las gentes, centra su máxima expresión en el arte neo-catacumbario que intentando acceder a todos, eruditos e iletrados, se vale de la percepción humana de los cinco sentidos.

La gracia divina se comunica a través de las imágenes y la mente asciende a lo invisible por medio de lo visible; para mostrar *este divino sentido escondido*, la iconografía oriental recurre al símbolo. En efecto, los cristianos descubren que descendiendo al subterráneo para confraternizar y orar, ascienden a los valores del espíritu que ya nadie puede matar; comprenden que es preciso descender para descubrir lo oculto (conocimiento divino). Entre testimonios de vida, cánticos y hachas, a partir del siglo II d. C. surgen los *graffiti*, la pintura, el esmalte y la música, la orfebrería, la escultura, el tapiz y el vitral relacionados con lo sagrado, sirviendo al culto divino o a la liturgia. Entre las figuras más relevantes pueden citarse la imagen marmórea del Buen Pastor (siglo III), exponente del arte paleocristiano de los cinco primeros siglos de nuestra era: un joven con morral y túnica, sin barba, con un cordero en los hombros. Deriva del Moscóforos o se trata de un Hermes griego-Buen Pastor o Cristo-Orpheos rodeado de pámpanos y aves que apacigua y cautiva

¹ *Biblia de Jerusalén*, dirigida por José Ángel UBIETA, trad. del francés de Luis Aguirre. Bruxelles, Belgium, Desclée de Broker, 1967, *passim*.

con los sonos de su lira, expresiones que ciertamente se inspiran en el pasaje evangélico de la búsqueda de la oveja perdida (cfr Jn 15,4-5). Son igualmente derivaciones de Hermescrifofo y de Mercurio en Tebas, las obras que existen en la catacumba de san Calixto (cementerio del siglo III), en el mausoleo de Gala Placidia en Ravena (siglo V) y en San Marcos (Venecia). Cementerios galerías que conducen a cámaras o cubículos enterratorios protegidos con arcos de medio punto o *arcosolium*, como las catacumbas de Domitila de Roma, guardan en su secreto el recóndito arcano de la Vida.

Estas expresiones visuales o auditivas de fe y de esperanza surgidas en medio de la persecución, son relatos y plegarias cristalizadas y visualizables, genuinas oraciones ilustradas que se corresponden con las expresiones textuales de la sagrada Escritura y se tornan *religantes* en tanto su mensaje significa lo que el emisor quiere expresar. Toman las características formales del arte romano tardío, aunque enriqueciéndolo con los aportes de la trascendencia cristiana, la técnica simple y estilizada, sin perspectiva ni proporción espacial alguna, que elude la realidad exterior, elimina las proporciones y los rasgos corpóreos para intensificar la expresión espiritual.

La complejidad y abstracción del texto doctrinal se traducen en la expresión artística que recoge el mensaje evangélico volviéndolo “perceptible”. Esta misión del texto confiado a los doctos para declararlo al pueblo iletrado, toma dimensiones inusitadas en el arte.

La fundación de la Iglesia y de su liturgia históricamente tuvo su inicio en el mismo Espíritu del Padre y del Hijo, en el acto de descender en forma de lenguas de fuego sobre la cabeza de la Virgen y los discípulos, reunidos en el cenáculo de Jerusalén. Es más, el templo se concebía de manera tal que la puerta de acceso diera al Oeste, zona de las sombras, para que el camino de la interioridad condujera al corazón del altar, *imago mundi*, que miraba al Oriente, cristianización de la costumbre pagana de adorar al Sol debida al rey Constantino, pues desde el siglo IV se dice en las *Constituciones Apostólicas*, que eran contruidos mirando al Este, con toda la red de simbologías que anexa este asiento geográfico del altar del sacrificio eucarístico. Signos litúrgicos y sacramentales serán simbólicos para expresar los valores que representan el uso del soplo del Espíritu en el acto de la confirmación de la fe; del aceite, para estar prontos a defender esa fe con la misma vida, como los soldados en la lucha; de la sal, de la vela blanca encendida y de la túnica blanca para el catecúmeno, dado que los cristianos o “iluminados” estarán llamados a ser la “luz y sal de la tierra”.

El propósito didáctico fundará la fe y será el sustrato de la sociedad y de las mentalidades que habrán de animar el vigor y la lozanía del mundo medieval, germen de Europa. En el mundo occidental de **sacralidad**, **realeza** y **caballería**, la literatura toma las

expresiones simbólicas para significar los valores de la vida cotidiana feudal: el vasallaje y la fidelidad conyugal en el *Poema de Mío Cid* (Castilla); la función de la sociedad tri-estamental en Alberón de Laón y Eadmer de Cantorbery o Jean de Salisbury, y en el ámbito de la guerra en Bertrand de Born; el amor cortés de Thibaud de Champagne o D. Denis de Portugal; la fe y la honra personal, familiar o colectiva en el *Poema de Fernán González*, la *Chanson de Roland* o las *Coplas* de Jorge Manrique, la equilibrada articulación social del caballero en las *Partidas* de Alfonso el Sabio o en Lancelot du Lac; los alcances simbólicos en la literatura didáctico-mariana de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo...

Uniendo el poder temporal y el poder espiritual que gobernaba el mundo, en alguna circunstancia como fueron las Cruzadas, los cristianos serán soldados de Cristo y del Imperio, con la cruz y la espada en ambas manos, con la mirada en el cielo y apoyando los pies sobre la tierra: a través de todas las posibles digresiones humanas, este fue el signo fundamental de la Edad Media. En vez en el Oriente, el *sacerdotium* y el *imperium* fueron considerados dones de Dios que se completaban en una sola diarquía sagrada, según P. Evdokimov.² El Bajo Imperio romano desde el año 395 tuvo en Bizancio su capital y perduró hasta el 1453, cuando Constantinopla fue tomada por los turcos otomanos (fin de la Edad Media); las disparidades jerárquicas, dogmáticas y geográfico-políticas con Roma trajeron la ruptura de la unidad religiosa y la consiguiente separación del Imperio bizantino en 1054.

Surge una expresión idealista apartada de la vida cotidiana, aproximación a la teología y manifestación de lo espiritual. Las imágenes religiosas —vehículos de inculturación— completarán la Escritura, serán expresiones realistas, frontales, estáticas, hieráticas, una fusión entre lo divino y lo humano. El dibujo bidimensional y plano nacido por la desaparición de la escultura y fruto del recato cristiano, que pone su énfasis en el interior del hombre más que en la representación física externa —en contraposición con el arte clásico que exhibía la plenitud del desnudo tridimensional—, aspirará a ser un nuevo arte remozado por Cristo, “en quien se renuevan todas las cosas” (cfr Ap 21,5), e irradiará la trascendencia del nuevo modo de vida. La anchura y longitud sin hondura de la imagen icónica, en un fondo dorado que todo lo eleva y transfigura, crea una sensación de profundidad hacia adentro, principio de su misma interioridad.

La cruz, el punto y el círculo, la palma, la paloma y el pez, el pastor, el pavo real y el cordero, el olivo, la nave, el ancla y la vid, el triángulo y el cuadrado, pasarán a re-significar, se volverán contextuales del mensaje de la “buena noticia” (evangelio) que está llamado a cambiar la sociedad. La fuerza transformadora del envío apostólico trasuntará los mares y se

² Paul EVDOKIMOV, *El arte del icono. Teología de la Belleza*, ed. Claretiana, Buenos Aires, 1999.

transferirá al mundo conocido con un pleno sentido *kerygmático* (transmisor de la revelación divina): este será el sentido pedagógico y abarcador del Medievo cristiano.³

El Concilio Quinisexto o de Trullo (Constantinopla, 692), presenta el canon 82 que reglamenta por primera vez el arte y la liturgia, pues para el ortodoxo “el icono es un verdadero sacramental de la presencia personal” Michael Quenot:

“En ciertas pinturas e imágenes venerables, se representa al Precursor señalando al Cordero. Hemos adoptado esta representación como una imagen de la Gracia; para nosotros, este Cordero era la sombra de Cristo, nuestro Dios, que la Ley nos mostraba. Mas, habiendo al principio acogido estas figuras y estas sombras como signos y emblemas, damos ahora preferencia a la Gracia y a la Verdad, es decir, a la plenitud de la Ley.

En consecuencia, para que la perfección sea expuesta a todas las miradas, incluso a través de las pinturas, hemos decidido que de hoy en adelante se deberá representar en las imágenes a Cristo, nuestro Dios, bajo forma humana, en vez del antiguo Cordero. Es necesario que podamos contemplar toda la solemnidad del Verbo a través de la humanidad. Conviene que el pintor nos lleve, como de la mano, al recuerdo de Jesús vivo y encarnado, sufriendo y muriendo por la salvación del mundo.”⁴

Propósito

Dado que según san Basilio “a la materia se le da una gracia divina por una atribución simbólica” (I. PG94), planteamos señalar a través de la red texto-contextual las coincidencias visuales y temáticas existentes entre los tópicos de la **Palabra proferida** —*Escritura* (Evangelios canónicos y apócrifos) y la *Patrística*— y la **Palabra ilustrada** (*iconografía*) ejemplificados en el icono de la Virgen de Vladímir, con los autores específicos de la simbología, exégesis, hermenéutica e iconología. Para ello, y a través del análisis de la estructura y el significado de los núcleos temáticos (polisemia), de las figuras de la Virgen María y el Niño Jesús, la espacialidad del encuentro, la toponimia mística, el dinamismo potencial y el tiempo y sus conjunciones, nos proponemos:

- Determinar la clasificación del icono según las tipologías canónicas y delimitar el espacio sacro como lugar de manifestación y de encuentro entre la divinidad y su creatura.
- Acceder a la identificación y plurivalencia del centro iconofánico, el símbolo del número, la línea y el color aplicados al icono de la Virgen de la Ternura: la diversidad morfo-cromática, su diacronía y sincronía.

³ Jorge M. BEDOYA, Simonetta B. de GALLERGO, Enrique LYNCH, Estela OCAMPO, *El arte cristiano, Arte Paleocristiano bizantino*, Buenos Aires, CEAL, 1986. PIJOAN, *Summa Artis*, Espasa Calpe, Madrid, 1935, El arte cristiano primitivo, vol. VII, pp. 51-62, 69, 97-100.

⁴ S. Juan DAMASCENO, *Tratado de los Iconos*, 16 (PG XCIV – 1245a).

- Señalar las correspondencias de los ejes temáticos y su significación, accediendo a la lectura y decodificación del lenguaje del hieratismo exterior y de la cadencia interior, el devenir temporal y el momento eterno, como puntos de incidencia del sentido didáctico medieval del espíritu cristiano.

Icono y símbolo

Mas, ¿qué es el icono y el símbolo que éste toma para hacer más palmario su mensaje y enseñanza? El VII Concilio de Nicea (a. 787) afirmaba que:

“Lo que el Evangelio nos dice a través de la palabra, el icono nos lo anuncia a través de los colores y nos los hace presente. (...) Cuanto más se miren los iconos, más se recordará a quién representan y se los venerará más besándolos y postrándose ante ellos, pero sin rendirles la verdadera adoración que solamente conviene a Dios, se les ofrecerá incienso y luces, como se hace con la Santa Cruz y los Santos Evangelios. Aquel que venere una imagen, venera a la persona que ella representa”.

El icono es “ley y tradición de la Iglesia”⁵. El enunciado simbólico nace con el hombre mismo, aunque en el contexto de la pedagogía cristiana medieval responde a una necesidad concreta. San Juan Damasceno, el defensor de los iconos, expresaba:

“¿Cómo crear la imagen del Invisible?

¿Cómo reproducir los rasgos de Quien no tiene ni siquiera algo parecido a nadie?

¿Cómo representar a Quien no tiene ni cantidad, ni volumen, ni límites?

Pero puesto que el Incorpóreo se hizo hombre por ti, entonces, con toda evidencia tú tendrás la posibilidad de reproducir su imagen humana. Por el hecho mismo que el Invisible se hizo visible en la encarnación, tú tienes la posibilidad de realizar la imagen de Quien se ha puesto al alcance de tus sentidos.

Por haberse hecho cantidad y calidad revistiéndose con rasgos humanos, por esto puedes grabar en la madera y presentar a la contemplación del hombre a Aquel mismo que quiso hacerse visible”.

Y ante las refutaciones de los iconoclastas acotaba:

“No adoro la materia, adoro al creador de la materia, que se ha convertido en materia por mí, se ha dignado habitar en la materia y ha realizado mi salvación con la materia”. (Discurso I párr. 9-13, III párr.18-23. PG 94,1240ss.)⁶

⁵ 6ª sesión del VII Concilio Ecuménico, en Vladimir LOSSKY y Leonid OUSPENSKY, *The Meaning of Icons*, N.Y., St. Vladimir’s Seminary Press, 1982.

Paul EVDOKIMOV, op. cit.

AA.VV. *La metamorfosis de la humanidad*, Bruguera, 1968 (900-1100), 6. p. 99.

El II Concilio de Nicea establecía los cánones iconográficos, dado que “solamente el aspecto técnico de la obra depende del pintor, todo su plan, su disposición depende de los Santos Padres”. En tal posición, el **Icono** es reflejo de su prototipo divino; boceto de mano de un evangelista (que pintó a través de la palabra escrita), traducción visual del Verbo conforme lo afirmaba san Pablo, “El Hijo es reflejo de la gloria del Padre e impronta de su sustancia” (Hebr 1,3).

El icono —con su típica ausencia de volumen, perspectiva, movimiento y sombra— será pintura de la Palabra encarnada y materia reabsorbida por la luz, revelará el rostro visible del Verbo (*hipóstasis*), como lo señalaba Boesio: “La forma de una cosa es como una luz por medio de la cual la cosa es conocida”⁷.

El icono es un espacio nupcial de la Luz con las sombras

La perfección numérica de egipcios y babilónicos se asimila en Grecia a través de la escuela de Pitágoras y en el ámbito eclesial encuentra su credencial de legitimación en el mismo Agustín de Hipona cuando expresaba que “la enseñanza facilitada por medio de los símbolos despierta y alimenta el fuego del amor para que el hombre pueda superarse a sí mismo” (Carta XL). En su perfección, la numerología abarca y explica toda la armonía del cosmos, cuya totalidad es armonía y número: “todo lo cognoscible tiene un número, pues no es posible que sin número nada pueda ser concebido ni conocido”. Decía Porfirio que *para Pitágoras*, “los números eran jeroglíficos mediante los cuales aplicaba las ideas relacionadas con la naturaleza de las cosas”.

El universo medieval es frágil, confuso y múltiple, aparece como una totalidad dinámica y cambiante, mientras que sólo Dios es impasible, estático e inmóvil; la Biblia lo presenta como señor de la eternidad y siempre igual a sí mismo, causa de todo y su voluntad todo lo rige. La escuela pitagórica establece los simbolismos de la Década, los diez primeros números, con sus propiedades místicas y sus virtudes propias, base del **misticismo numérico**. Filolao, Platón (*Diálogos*), Aristóteles (*Metafísica*), Alejandro de Afrodiasias (comentador de éste), Teón, Porfirio, Jámblico, Sexto Empírico y Nicómaco de Gerasa, establecen las correspondencias numéricas en la Aritmología (*Numerología*).⁸

⁶ H. DENZINGER – A. SCHNMETZER, *Enchiridion symbolorum, definitorum et declarationum de rebus fidei et forum* (El Magisterio de la Iglesia), Barcelona, Herder, 1967, 34 ed., pass. S.J. Damasceno: *De imaginibus*: PG 140, 665ss.

⁷ Igor SENDLER, “Icono. Imagen de lo Invisible”, *El Mensajero de San Antonio*, Italia, Padova, 1980.

⁸ J. IGLESIAS JANEIRO, *La arcana de los números*, Buens Aires, ed. Kier, 6ª ed. 1975, cfr. “La arcana de Pitágoras y su paradigma”, p. 80ss. ARISTOTELES, *De gen.* II. S. AGUSTIN, *Confesiones*, XIII. XXXVIII, 288; III. VIII, 41; XIII. XI, 262; XI. XXX, 217; VI. XVI, 94.

Las listas pitagóricas presentan una relación entre los contrarios que, según Diógenes Laercio (*Libro VIII, Pitágoras.15*) las atribuye al mismo Pitágoras (*Metafísica 986a*):

Limitado	Ilimitado
Impar	Par
Unidad	Pluralidad
Derecho	Izquierdo
Masculino	Femenino
Reposo	Movimiento
Recto	Curvo
Luz	Oscuridad
Bueno	Malo
Cuadrado	Oblongo

La historia será el devenir de la lucha entre el bien y el mal, por lo que la representación del mundo es dualista:

Vida	cielo	día	masculino	luz	sol
Muerte	tierra	noche	femenino	tinieblas	luna

La Iglesia, maestra del dogma expresado en la misa, descubierto en la exégesis de la Escritura, declamado en la homilía, cantado en el coro y enseñado en el arte, echará mano del símbolo para llegar al mayor número de personas pues, como afirmaba san Basilio y sostenía el Damasceno, “a la materia se le da una gracia divina por una atribución simbólica”⁹. San Agustín de Hipona (siglo V), uno de los santos padres formadores del pensamiento cristiano, desde el alba de sus umbrales que retoma estas valencias del mundo antiguo, declaraba que “En el cielo y la tierra contemplamos la belleza; en la belleza, las formas; en las formas, la medida y el orden; en el orden, los números”. En el arte y bajo la señalada premisa didáctica y la impronta crística que renueva todas las cosas, la *forma*, el *color* y el *número* pasarán a re-significar las realidades espirituales contenidas en el mensaje evangélico.

El arte cristiano, “biblia del pueblo”¹⁰ y don que revela la forma de Dios, a través de su lenguaje sagrado será el vehículo ordenador del primitivo caos del cosmos. En tal tesitura, el *fiat lux*, “hágase la luz”, genésico se contempla con Cristo en su plenitud apetecible a partir del *Fiat* de María, convirtiendo al hombre en la armonía de un microcosmos embellecido por la luz de la presencia divina.

⁹ SAN JUAN DAMASCENO, *Tres discursos sobre los santos iconos*, I párrs. 17ss.21, PG 1248. 1249. 1252. 1264.

¹⁰ *Ibidem*, III, párrs.33-36. 40, PG 94, 1352.1356.

El símbolo es sagrado y eterno, revela lo divino y es figura del Inmutable. Es temporal y universal, se da en el tiempo y para todos: *El que pueda entender, que entienda*. Código del alma, abre fronteras de una hondura inesperada para el que quiere y sabe cómo mirar.

Los iconos, *evangelios en línea y color*, serán una teología perceptible, idónea para el magisterio universal, más allá de la pluralidad e inmediatez del lenguaje. El espacio sacro será el receptor de una realidad intangible y cósmica, incorpórea e insustancial que pone al contemplador en contacto con el mundo espiritual más trascendente; los colores, portadores de un lenguaje místico, serán un acceso visible hacia lo invisible.

Gradualmente, en esta disposición, este arte didáctico aunque incipiente y rudimentario porque adquiere la bi-dimensionalidad del mensaje espiritual e incorpóreo, alcanzará el matiz semántico de las representaciones hieráticas del símbolo funerario oriental, sabiamente nutrido en las doradas fuentes de Siria, Bizancio y Egipto (El Fayyum y Saqqára)¹¹. Lenguaje visual del Verbo que comunica las esencias invisibles, el icono se transformará en lugar de encuentro entre lo sagrado y lo universal; vehículo de lenguaje, expresará la idea hecha sensible a través de la línea, el color y el número.

La **línea** circunscribe la forma de lo divino; el **color** da la cualidad de la Idea; el **número** (implícito en la forma y en el color), revela lo inmutable. Para Pitágoras y bajo el influjo de la armonía numérica cifrada, el número es un símbolo óptico, el signo de la limitación de las cosas que abarcamos con la mirada. Los signos y las líneas, cual un ideograma egipcio, son “una matemática visual, pues el reino de los números es, como el de las armonías, el de las líneas y el de los colores, una reproducción de la forma cósmica” (Oswald Spengler).

Parlare visibile, dirá Dante: los símbolos revelan velando y velan revelando (Gurvith). El arte medieval es epifanía visual de lo eterno.

La comunicación visual

El hombre al asentarse en el mundo contextual que lo rodea al nacer, toma contacto con él a partir de dos sentidos, quizás los más primordiales: la vista y el oído. Desde la antigüedad, las sonoridades múltiples del entorno llamaron su atención, por ese motivo muchos pueblos conservaron la impronta inicial de ser esencialmente oyentes; otros, adoptaron la modalidad visual para comunicarse. La línea *ex auditu* y la línea *ex visu*, dos

¹¹ Titus BURCKHARDT, *Principios y métodos del arte sagrado*, Buenos Aires, Lidium, 1982, pp. 37 y 129ss. Luis HAUTECOEUR, *Historia del Arte*, I. De la magia a la religión. De la prehistoria al románico Madrid, Guadarrama, 1965, pp. 383-391. Arnold HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, Ed. Guadarrama, 1974, vol. I. cap. IV, pp. 167ss. A. ALEXANDROV, “San Andres Rubliev y la Teología del Icono”, *Cuadernos Monásticos* 76 (86), pp. 47-60.

posibilidades de comunicarse, desarrolla una de las cinco peculiaridades posibles con las que cuenta el hombre que se vale de sus sentidos, cinco canales que le hacen accesible el entorno y los demás seres.

El hebreo fue auditivo por excelencia; de padres a hijos, su vida estaba signada por la repetición de la Escritura, entretanto que el griego fue visual. Ambos adquirieron una conciencia diversa del mundo porque, como es de entender, la totalidad del sentido del mundo circundante se adquiere a través de la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto.

La luz es palabra. La palabra es vida. La vida es comunicación

Platón asienta en el *Timeo* que

“el fuego sutil que calienta el cuerpo humano mana por los ojos en una corriente suave y densa de luz. De esta manera se establece una fuente tangible entre el observador y el observado; sobre este puente se deslizan hacia los ojos la luz que emana el objeto, y de allí hasta el alma”.

“El aspecto sagrado del icono trasciende el plano emotivo que actúa a través de la sensibilidad. Una cierta sequedad hierática intencionada y el despojamiento ascético de la ejecución lo oponen a todo lo que es suave, a todo embellecimiento y goce propiamente artísticos. El icono suscita no la emoción sino el sentido místico”¹².

Según hemos afirmado, en *La vivencia del Icono*, éste es voz de ojos que miran al interior con voz de formas substanciales —de color, luz y armonía— que sondan y concitan tácitamente, con voz de presencia, el gozo unitivo. Índice de presencia y de comunicación entre el concurrente (representado) y el observador-observado, es clara inducción de un intercambio que se lee a oscuras: “Mire que le mira”¹³, sintetizará la santa doctora de Ávila.

El Verbo al encarnarse tomó apariencia material y —según Juan Damasceno, el más acabado defensor contra el iconoclasmo del siglo VIII— mereció ser pintado.¹⁴ Se dejó ver, se dejó oír y se dejó pintar. El misterio de la Encarnación arroja por tierra la interdicción vetero-testamentaria de pintar o labrar figuras celestiales (*Ex 20,4*).

¹² EVDOKIMOV, op. cit.

¹³ Santa TERESA DE JESUS, *Vida*, XIII, 22.

¹⁴ *De imaginibus oratio* I, 8: PG 94, 1237-1240, III, 4: PG 94, 1321. “No adoro la materia, adoro al Creador de la materia quien se hizo materia por mi causa, que quiso tener una morada en la materia y que a través de la materia obró mi salvación.” (1,16).

El Icono de la Ternura de Vladimir

“El significado del ícono —en su intelectualidad visible
o intelectual visibilidad— es la Encarnación.”
P. Florenskij

A partir de Cristo y con él, la figura de su madre —*Theotókos*, la portadora de Dios (*Concilio de Efeso, año 431*)— centra la atención doctrinal, tradicional y litúrgica, devocional, literaria, musical y artística de todo el Medioevo. No habrá templo que no atesore al menos alguna imagen (efigie o icono) de destacada veneración; recíprocamente, el culto doméstico centrará en su iconostasio —el “rincón lindo”— un pequeño nido del cielo.¹⁵ Luego de la larga controversia con los iconoclastas, grupo heterodoxo que atacaba el culto de los iconos con sofismas heréticos, el *kontákion* proclamaba la restauración:

“El Verbo incircunscripto de Dios Padre
se ha delimitado encarnándose en ti, Madre de Dios,
y habiéndose restablecido la imagen (*eikon*) deformada
a su antigua dignidad,
la ha unido a la divina belleza.
Por tanto reconociendo y confesando la salvación,
nosotros la representamos con la acción y la palabra”.¹⁶

Bizancio, la antigua Constantinopla, será el ojo del espíritu, la figura humana hecha a imagen de Dios. El mundo medieval del siglo XI, teocéntrico, gravitatorio y magno, encontró con el símbolo de la transmisión de la vida a la Virgen María y, con ella, al autor de la Vida misma: la figura femenina hierogámica más relevante de todos los tiempos y, por ende, la que comparte el centro con el mismo Ser Supremo, la que “indica el camino” que es su mismo Hijo-Dios, *Camino, Verdad y Vida* (Jn 14,6).

El **matercentrismo** tiene en la Virgen su figura principal; surgen las imágenes en orden a significar el distintivo de esta función mediatrix, tanto en el plano arquitectónico como en la piedad oficial y privada: es la tipología denominada *Virgen Odigitría*.¹⁷

¹⁵ E. DENZINGER, *El Magisterio de la Iglesia*, trad. del latín, *Enchiridion Symbolorum* (D). E. ROUET de JOURNEL, *Enchiridion Patristicum* (R). Vid.: Efeso (Denzinger (D) 1462). Sobre la *Teotokos*, vid. s. Ignacio (R 42 y 112), s. Justino (R127), Alejandro de Alejandría (R680), s. Ireneo (R223), s. Efrén (R711.745), s. Epifanio (R1086), s. Cirilo de Alejandría (R2058-9), s. Juan Damasceno (R2360).

¹⁶ C. BERSELLI-G. GHARIB (eds.), *Alabanzas de Nuestra Señora de las Iglesias de Oriente y Occidente*. Madrid, Narcea, 1987.

¹⁷ “Las imágenes de la Virgen tienen un lugar de honor en las Iglesias y en las casas. María está representada o como trono de Dios, que lleva al Señor y lo entrega a los hombres (**Theotókos**), o como camino que lleva a Cristo y lo muestra (**Odigitria**), o bien como orante en actitud de intercesión y signo de la presencia divina en el camino de los fieles hasta el día del Señor (**Deisis**), o como protectora que extiende su manto sobre los pueblos (**Pokrov**), o como misericordiosa Virgen de la ternura (**Eleousa**). La Virgen es representada habitualmente con su hijo, el niño Jesús, que lleva en brazos: es la relación con el Hijo que la glorifica como a la madre. A veces lo abraza con ternura (**Glykofilousa**); otras veces, hierática, parece absorta en la contemplación de aquel que es Señor de la historia.” en *Redemptoris Mater, Carta Encíclica del Sumo Pontífice Juan Pablo II: La Bienaventurada Virgen María en la Vida de la Iglesia Peregrina*, Ed. Paulinas, Buenos Aires, 1987,

En su vientre, la eternidad se inscribe en el tiempo: Dios se hace humano y el hombre, eterno. Según san Teodoro Staudita, dejarse ver y dejarse pintar es parte de la *kénosis* (anonadamiento o humillación) del Verbo. Tiempo después, Lope de Vega lo expresará con poética maestría simbólica:

“El alba más clara y bella
No le puede ser igual,
Que con ser **estrella**, es tal,
Que el mismo **sol** nace de ella”.

En este orden podemos analizar los rasgos del icono de Vladímir, —clasificable dentro de la categoría de *Eléousa* (**Virgen de la Ternura o del Dulce Beso**) en las tipologías canónicas iconológicas—, luego conocido como de Vladímir, madre y patrona de Rusia desde el siglo XIV y de la Unidad de las Iglesias (siglo XX, papa Juan XXIII). Su origen se remonta hacia fines del siglo XI y comienzos del XII, aunque hay antecedentes de su tipo en un marfil copto del siglo VI (*Galería de Arte Walters Nro. 71.297*) y una pintura mural del siglo X en la capilla subterránea de Tokaly Kilise (Capadocia). El icono de Vladímir, apto para las procesiones, tiene su reverso en la Ethimasia. El trono dispuesto con el Evangelio y los instrumentos de la Pasión. Su derrotero va señalando los portentos de la geografía de la fe: venerado originariamente en el palacio imperial de Juan II Comneno, emperador de Bizancio en 1118, con motivo de la boda del príncipe de Kiev fue trasladado por mar a aquella ciudad en 1183; a Moscú en 1395, al punto de haber sido salvada de la invasión del conquistador tártaro Timur Lang; y luego en el siglo XX —debido a las restricciones de culto que impuso el régimen político— expuesto en la galería Tret’jakov (Moscú, *Cat. Nro. 14.243*) con el solo nombre de “Maternidad”.

La Vladimirskaia (Владимирская Богоматерь) está íntimamente ligada a la historia privada y oficial de su pueblo: ante este icono —a través de los siglos— se coronaban a los zares y se consagraban a los patriarcas.¹⁸ Este icono, **auténtico texto cifrado**, habrá de develar al pueblo los misterios de la fe.

El nombre

La cualidad identificatoria y personalizante de la imagen la concede el iconógrafo cuando escribe con tinta roja el nombre del representado. El nombre es el carácter de la persona, su sello y el halo de su presencia. En la Escritura surgen conocidos pasajes de la

núm. 33a (cfr. núm. 33b). Andrés MOLINA PRIETO, “Iconografía Bizantina de María”, *Miriam* (septiembre-octubre 1986), Núm. 227, España, Sevilla.

¹⁸ P. Enrique LLAMAS, ocd, “La Virgen y el post-comunismo en Rusia. María en la ortodoxia rusa”, *Miriam*, (enero-febrero, 1994), Núm 271, España, Sevilla. Hna. Ana María RIGHINI, “Cuando el Invisible se hizo visible”, (1987), *Cuadernos Monásticos*, año XXII.

importancia de los nombres y de cómo es nombrado el hijo aún antes de nacer (cfr Is 7,14; Mt 6,9; Sal 8,2).

El nombre es la persona

El icono es el nombre dibujado.¹⁹ El nombre escrito no es una *didascalía* sino una *homología*, es decir, una profesión de fe que nos reclama “una mirada libre, penetrante, afectiva e inmóvil” (esto significa contemplar) del icono, afirma fr. Raniero Cantalamessa.²⁰

La Virgen tiene a ambos lados de la cabeza las distintivas inscripciones abreviadas de su dignidad: **MP - OY** = *María Madre de Dios*; en vez, el Niño las que conciernen a su naturaleza: **IC - XC** = *Jesucristo* (Mt 1,21). En algunas reproducciones aparece con la aureola en torno de su cabeza con el rótulo griego **ο Ο ε** (*O on esti*) que proclama: “El que es”.

San Bernardo de Claraval explica el significado del **nombre** de la madre de Dios:

“Y la Virgen se llamaba María.

Vamos a ocuparnos un poco de este nombre, que significa Estrella del mar, y por eso se aplica con toda propiedad a la Virgen Madre. Efectivamente, es correctísimo compararla con una estrella. Porque si todo astro irradia su luz sin destruirse, la Virgen dio a luz sin lesionarse su virginidad. Los rayos que emite no menguan a la estrella en su propia claridad, como no menoscaba a la Virgen en su integridad el Hijo que nos da.

María es la estrella radiante que nace de Jacob, cuya luz se difunde al mundo entero, cuyo resplandor brilla en los cielos y penetra los abismos, se propaga por toda la tierra, abriga no tanto los cuerpos como a los espíritus, vigoriza las virtudes y extingue los vicios. María es, repito, la estrella más brillante y más hermosa. Ahí está el mar ancho y dilatado, sobre el que se levanta infaliblemente, esplendorosa con sus ejemplos y titilante con sus méritos. (...)”²¹.

Dos caminos hacia la progresión de las tres miradas

En el camino perceptivo de la insondable riqueza del icono como espacio, ¿cómo aprender a leer lo que el iconógrafo (escritor de iconos) escribió? Existen dos caminos o dos maneras distintas de acceder a la *polisemia* de la imagen.

a) Podríamos preguntarnos ¿cómo vemos las imágenes?, ¿qué percibimos?, ¿cómo se organiza la percepción?

“El signo visual es el resultado de la unión comunicacional entre el emisor (autor/diseñador) y el receptor (intérprete/target). La imagen (Imagen-Objeto=IO) es representada por un emisor (emisor-autor=E-A) dándole un significado o razón de ser (S-R-S), transformando éste en un signo que pasa a poseer un significante (S) que espera ser resuelto por el intérprete (receptor-intérprete=R-I).

¹⁹ Michel QUENOT, *The Icon, window on the Kingdom*, N.Y., SVS Press, 1991, p. 40.

²⁰ Raniero CANTALAMESSA, *María. Espejo de la Iglesia*, EDICEP, Valencia, 1993.

²¹ San Bernardo, *Obras completas*. II, BAC, Madrid, 1984, *Hom. II*, 17, pp. 637ss.

La percepción es una relación entre la forma con que un individuo puede captar la realidad y con alguna motivación que puede ser tanto personal como de interés o aprendizaje. Lo que realiza un observador frente a un objeto es añadirle una asociación significativa a sus sensaciones. La percepción selecciona sólo parte de un todo, o sea, lo que más ha llamado la atención; a esto se lo denomina "dimensión máxima de atención", que varía según cada individuo.

La percepción separa los objetos y agrupa otros por su forma, colores, tamaños, contrastes.

La forma más elemental de organizar la percepción es separar el campo perceptual en dos partes: la figura y el fondo. La **figura** es el elemento dominante y unificado, es el foco de la atención, mientras que el **fondo** es más difuso. La **figura**, es el elemento central que capta la mayor parte de nuestra atención, porque, en contraste con su **fondo**, aparece bien definida, sólida y en primer plano. El **fondo**, poco diferenciado, se percibe como indefinido, vago y continuo. **Ambos** actúan dinámicamente.

El diseñar consiste en ordenar distintos elementos gráficos dentro del mismo espacio visual, combinándolos gráficamente de tal forma que todos ellos sean capaces de aportar un significado que pueda ser transmitido gráficamente.

La percepción visual es el complejo proceso de recepción e interpretación significativa de cualquier información recibida. Ojo y cerebro tienden a comprender y organizar lo que vemos imponiéndole un sentido racional aunque particularizado por la experiencia de cada individuo. Tras esa primera función de reconocimiento, nuestro sentido de la percepción entra en una fase analítica que comprende la interpretación y organización del estímulo percibido, mediante la cual se estructuran los elementos de esa información, distinguiendo entre fondo y figura, contornos, tamaños, contrastes, colores, grupos, etc. Igualmente por la percepción tendemos a complementar aquellos elementos que puedan dar definición, simetría, continuidad, unificación y "buena forma" a la información visual.

El proceso significacional de la imagen es un **sintagma**, y así podemos concebir la **imagen** como **unidad de significación**. La decodificación del significado de la información visual va a depender también de otros factores de influencia recopilados por la experiencia personal e intelectual de cada individuo, los que en definitiva hacen que la misma se realice bajo un aspecto puramente subjetivo. Es la **monosemia** y la **polisemia** de la imagen.

Si en un cuadrado o en un rectángulo pretendemos definir un centro único en el que se fije la atención visual del espectador, éste no coincidirá con el centro geométrico real. El centro óptico es aquel que percibimos como real y tiende a estar por encima del centro geométrico de la figura escogida, sea éste cuadrado o rectángulo.

Toda la imagen se crea en torno a los denominados **puntos fuertes**. La cantidad de luz con la que se presentan o exponen los elementos de la imagen, sirve para determinar qué elementos tienen más realce y cuáles menos. Puede ser suave, tonal o contrastada.

La atención visual también está dirigida poderosamente por la composición de líneas, la línea tiene una expresividad propia, su composición dirige la vista en las imágenes y ayuda en la producción de sensaciones, de tal manera que **líneas horizontales** expresan quietud, **líneas verticales**, equilibrio, y **líneas diagonales**, progresión, cambio. Otras composiciones de líneas son las cíclicas, que se ajustan a trazados curvos²².

b) La progresión de las tres miradas.

²² Máximo DE CASTRO PAZ, *Diseño. ¿Cómo es lo que vemos?* Composición. Sección Áurea, 2006, pp. 5-10, passim.

En el camino perceptivo de la insondable riqueza del icono como espacio de epifanía y encuentro, Tomás Spidlik propone el escalonamiento progresivo de las tres miradas — sensible, intelectual y espiritual—, para acceder a la contemplación de lo invisible en lo visible:

1. **la visión sensible** se realiza a través de los sentidos, y queda en la superficialidad de las cosas.

2. **la visión intelectual** es obra del entendimiento y descubre el mundo de las esencias.

3. **la visión espiritual** la alcanza sólo el corazón que *ha visto a Dios* (Mt 5,8).²³

La actitud idolátrica que reprocha la Escritura y retarda el auténtico encuentro con Dios que propone el icono, es la idolatría de los objetos, el quedarse en las sensaciones del icono-cosa; y “la idolatría de los conceptos” (san Gregorio de Nyssa), el permanecer en lo meramente especulativo-discursivo. El error de la actitud idolátrica consiste en cerrar el paso de una visión a la otra sucesiva, sosegándose en lo puramente material o en lo meramente intelectual que son estadios previos a la última estancia unitiva del amor, término de la visión espiritual: “la luz de tu rostro se ha reflejado en nuestro corazón” (Sal 4,7).

Henry J. M. Nouwen declaraba: “La imagen de la Virgen de Vladimir ha sido para mí, poco a poco, una fuerte, pero al mismo tiempo discreta invitación a olvidar el oprimente y divisorio centro terreno y a entrar en el liberador y unitario **centro divino**”²⁴.

Tipología y significado de los núcleos temáticos

“Mas, cuando se vuelvan al Señor, será corrido el velo”.
2 Cor 3,16
“¿Cómo pueden elevarse nuestras mentes a las alturas
eternas,
de las cuales el icono es la sombra?”
Gaetano Passarelli

V. Lasarev, estudioso del arte bizantino, puntualiza algunas características primordiales de aproximación a Vladimir:

“El rostro de la Virgen es admirable por la nobleza de los rasgos y por la intensa espiritualidad. Los ojos son melancólicos y parece que expresan la tristeza del

²³ P. Alfredo SAENZ, *El Icono. Esplendor de lo sagrado*. Buenos Aires, ed. Gladius, 1997. Mariano BALLESTER, “Contemplar el icono en lo profundo”, *Cuadernos Monásticos* 86 (88), conferencia pronunciada en el Centro Russia Ecumenica, Roma, 1988.

²⁴ Cfr. Henry J. M. NOUWEN, *La belleza del Señor. Rezar con los iconos*, Nancea, 1988, “El icono de la Virgen de Vladimir”, pp. 33ss.

mundo; la nariz es aristocrática y está levemente encorvada; los labios son finos y pálidos, privados de toda materialidad; la fascinación de la mirada acentúa la espiritualidad del rostro.

El pequeño Jesús, al contrario que los demás niños que rebozan de gozo en los cuadros italianos, está acentuadamente serio. La realización de ambos rostros es pictóricamente, de una delicadeza extraordinaria: el de la Virgen realizado con tonos oscuros, verde oliva avivado con un ligero toque rojo contrasta con el semblante del Niño, más luminoso. Este procedimiento pictórico que para dar sensación de relieve se sirve exclusivamente del color, excluyendo así por completo el claroscuro, nos lleva a vincularlo en forma directa a la tradición helenística.

El icono de la Virgen de Vladimir pertenece estilísticamente a la primera mitad del siglo XII y es, indudablemente, una obra de la escuela constantinopolitana²⁵.

La **Theotókos, Eleóúsa y Odegitría** es una composición que centra el eje vertical ascendente en la figura de la Madre-Virgen que sostiene al Dios-Niño con su brazo derecho, mientras la otra, sobre el pecho, señala al Hijo; sus ojos están dirigidos hacia el contemplador en la mayoría de las copias conocidas, a la vez que los ojos del Niño miran a la Virgen. Este, la abraza con su brazo izquierdo, pasando su pequeña mano por detrás del cuello materno, al mismo tiempo que su mano derecha se apoya suavemente sobre el pecho de la Madre, habitual gesto de ternura de los niños de la primera edad.

Todo el icono es una catequesis visual de los misterios fontales de la fe.

La espacialidad del encuentro

“... relátense con la voz, con las letras y con las pinturas”

S. Germán de Constantinopla

Los iconos no se pintan, se escriben (iconógrafos), y como texto visual que son, se leen. La lectura del símbolo desde el encuadre de su polisemia, concreta los límites de la imagen —instaurando la parte seleccionada de la realidad representada— y nos remite a la plurivalencia contextual del paradigma.

El espacio sacro está circunscripto y definido por la tabla: las líneas verticales expresan equilibrio; las horizontales, quietud, y las líneas diagonales, progresión y cambio; entre tanto que el **centro** delimita las coordenadas que pasan por él. El centro está asociado al número **1** (la mónada pitagórica), poder creador o motor inmóvil del universo, símbolo de lo estable y del lado derecho, demiurgo del mundo, el Dios único expresado en latín por el vocablo *solus*, de donde deriva la palabra *Sol*. Suele suceder que este centro óptico no

²⁵ Gaetano PASSARELLI, “El icono de la Madre de Dios”, *LVVenD*, o.c., Año III Núm. 15, 2003, pp. 1-3, y cfr. “Ortodoxia”, *Ibidem*, Año II, Núm.8, oct. 2002.

coincida con el centro temático, ubicado generalmente por encima de éste, según las leyes de la proporción áurea que segmentan el espacio iconofánico en partes iguales.

A partir del centro que congrega —mientras el hombre se disipa—, pasan las líneas cálida y fría cual las agujas del reloj, el punto, la curva y la recta, que permiten una **lectura heliocéntrica** (de derecha a izquierda) e integran un micro-cosmos definido por la madera y revalidado por la referida plurivalencia del símbolo subyacente en él. Todo el icono es un **sintagma místico de relaciones**, correspondencias que se establecen entre las unidades del mismo y constituyen una unidad de significación centrada en su centro. Acceder a su elucidación será transitar por el sendero de la hermenéutica, propósito del presente análisis. Según esta **toponimia y geografía espiritual**, se leerá siguiendo las diagonales, ejes que en el icono de Vladimir concuerdan con las manos de ambos, Madre e Hijo. Inversamente, el aislamiento permite que se resalte algún gesto o situación, y así descubrimos los **alcances polisémicos** que adquiere la posición del pie derecho; y cómo las formas alargadas tienen su tensión hacia la diagonal, el lado frío en este caso, el gesto enfatiza la connotación de un pie caminando desde la *Noche* hacia el *Día* (*Oeste/Este*), desde la *Luna* (zona femenina materna) hacia el *Sol* (zona masculina paterna), marchando desde la *Muerte* hacia la *Vida*.²⁶

Los ejes permiten una lectura de izquierda a derecha (Wolfflin), entonces advertimos que la fuerza avanza hacia el extremo libre: brazo / mano que señala al Niño; el brazo que sostiene al Hijo, **cauce semántico** que se une con la mano derecha del Infante posada sobre el pecho de la Madre, imagen del Sol en el hombre e índice de intimismo místico. El **centro** o foco óptico reúne los puntos de mayor riqueza de significado: los ojos, la boca y el ángulo que forma el cuello de la túnica del infante. La lectura del **espacio iconofánico** nos permite acceder al secreto y a las múltiples apariencias del develamiento del misterio de la vida del hombre y del cosmos, del espíritu y de la eternidad.

Estructura

La estructura del icono de la **Virgen de la Ternura** —perteneciente a la serie de la Encarnación—, depende de la armonía geométrica que lo sostiene: conformada externamente por un rectángulo vertical que concentra en forma longilínea la figura mater-centrista, el Hijo en el regazo de su Madre. A su vez, un triángulo isósceles cuyo vértice se halla por sobre la cabeza de ésta tiende sus lados de manera tal que contiene los cuerpos de ambos; esta figura geométrica da equilibrio y sentido de elevación, y se amplía cuando,

²⁶ Aquí el valor del gerundio como “acción en ejecución o movimiento” adquiere todo su valor. Cfr. Jean CHEVALIER (dir.), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986; Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1981, 4ª ed.

teniendo como base este triángulo, se configura e incorpora el pentagrama místico pitagórico.²⁷

En otro orden de significación de las **coordenadas topográficas** de simbolismo cósmico a las que accede la estructura iconográfica y a partir de esta **disposición espacial** contenedora, podemos destacar el eje transversal derecho que une las dos estrellas del manto, conjunciones espaciales que a su vez conforman una cruz con un travesaño principal y dos menores. Así se deduce la presencia de una **cruz bizantina** con su eje vertical constituido por la línea que une las dos estrellas (cabeza y hombro), cuyo foco —temática y simbólicamente— se articula en las bocas de la Madre y el Hijo, **signos de ternura**; punto medular y centro temático, y dos puntos anejos de no menor escala significativa: el superior que pasa por el ojo derecho de la Virgen (que mira hacia el futuro humano de la vida del Mesías, la Pasión, y a todos los que la contemplan), y el inferior, que pasa por el ángulo del cuello de la túnica del Niño, de manera tal que éste, al abrazar a su Madre, carga místicamente la cruz de su misión redentora (cfr. Is 6-12 y 50).²⁸

Estas líneas a su vez establecen espacios que, temáticamente, pasarán a re-significar toda la imagen, como bien expresa Henry J. M. Nouwen:

“Cuando se observa el icono de lejos, se nota que la figura de la Virgen y del Niño están encerradas en un triángulo, a su vez insertado en una estructura rectangular. La estructura rectangular representa el mundo, amado por Dios pero prisionero del pecado y del poder del diablo. El triángulo, dentro del que está representado el misterio de la Encarnación, revela la presencia redentora de Dios trino: Padre, Hijo, Espíritu Santo. Aunque al Padre no se le ve de modo directo, la forma geométrica del icono revela al Padre como el divino iconógrafo de nuestra redención.”²⁹

El rectángulo —figura cuadrática limitada relativa a la tierra y cuya representante es María de Nazareth en esta suerte de hierogamia (unión del cielo y de la tierra)—, contiene en sí mismo las representaciones ínsitas de la mónada (1), de la díada (2), de la tríada (3) y la tétrada (4) que —según la conceptualización pitagórica—. Concentran la idea visual de la perfección, toda vez que $1 + 2 + 3 + 4 = 10$, el número de la totalidad que además compendia plásticamente los diez preceptos de las Tablas de la Ley para el pueblo hebreo (*Ex 20,1; Mt 5,17*). La Década era para Filolao “grande, todopoderosa y generadora de todo, comienzo y guía tanto de la vida divina como de la terrestre”; “la razón de la composición de todas las cosas”, para Sexto Empírico. El 10, **tetractys** en el simbolismo numérico-místico pitagórico,

²⁷ Tamara TALBOT RICE, *Russian Icons*, Spring Art Books, London, Printed in Czechoslovakia, 1963. “Iconografía rusa. Guía para su comprensión”, (síntesis), 1980.

²⁸ Cf. José Antonio PÉREZ-RIOJA, *Diccionario de Símbolos y Mitos, Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, 1984; CHEVALIER, op. cit.; CIRLOT, op. cit., cfr. Símbolos de la dextrosidad. Mircea ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Guadarrama, 1981.

²⁹ NOUWEN, op. cit.

es emblema supremo de Dios y del universo, suma de las dimensiones geométricas, artífice, principio y depositario del secreto de la escala musical, paradigma y fundamento de todo, según Pedro Miguel González Urbaneja.

En vez, el triángulo —figura ilimitada— del inmanentismo estético reúne los simbolismos trinitarios de la perfección divina: el Padre (1) genera a su Hijo (2) y ambos, al Espíritu (3), tres personas distintas y un solo Dios verdadero. Análogamente, las figuras del triángulo (divino) y de la † (terrestre), constituyen gráficamente el número 4, clave de la naturaleza y del hombre, síntesis de la aludida perfección.³⁰

En esta ordenación mística y espacial significada por la fusión del cielo (Jesús, el Verbo encarnado) con la tierra (la humanidad, María), podemos acceder a la lectura de los **ejes temáticos** ricos en vertientes significativas que concuerdan con la Escritura vetero y neo-testamentaria, la Tradición, el Magisterio eclesial, la Revelación y la Patrística medieval. Imagen y Palabra coinciden recreando el símbolo —emergente didáctico, litúrgico, plástico y religante— solidario con el mensaje que representan.

Ejes temáticos

Si se quiere contemplar el icono pleno de gracia radiante y luminaria del entendimiento (Sab 5,6), se podrá “escuchar al ver y ver al escuchar”. El icono de Vladimir es un “canto nupcial de la unión de lo divino con lo humano” (G. Passarelli) y “un libro de colores” (S. Gregorio Niceno) que tiene su marco en el dorado, imagen solar del estado de gracia y de gloria.

Partiendo de la posición de las dos figuras representadas, digamos que la silueta femenina puede asimilarse con la línea vertical, signo de dinamismo potencial muy acertado para el oficio de *Theotókos* (portadora de Dios), mientras que Jesús-Niño a través de la línea quebrada o angular que forma su cuerpo alcanza la receptividad y el dinamismo que Él, Dios perfecto y Hombre perfecto, representa en su misma esencia por ser el Verbo (palabra convertida en acción) del eterno Padre.

³⁰ René GUENON, *El simbolismo de la Cruz*, Barcelona, ed. Obelisco, 1987. cfr. CIRLOT, CHEVALIER y PEREZ RIOJA, *passim*. José FERRATER MORA, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, vol. 4.

- **LA VIRGEN-MADRE**

“Aquel que, ilimitable en el seno del Padre,
está ahora sentado, limitado, en tu seno,
oh, Purísima, revestido de tu aspecto”. (Liturgia)

Mientras la Escritura (Palabra) es invitación al oído, la pintura es convite para la vista: “Aquel que no puede ser visto, se ofrece para ser mirado; haz entonces su imagen”, aleccionaba el Damasceno.³¹ A partir de la estructura de la tabla (1,10 x 0,70 m), todas las líneas convergen plástica y temáticamente en un punto que es el más concurrido: los ojos de María, *virgo pariturae*, madre de la humanidad (Jn 19,26). Centrándonos en la Virgen-Madre —la Vladimirskaia— recordamos que los griegos en la voz de san Epifanio la llamaban *multócula*, es decir *toda ojos*, siempre alerta frente a las continuas necesidades de la integridad de sus hijos, los redimidos (Lc 1, 39-58); la magnitud de sus pupilas señala a aquélla cuyos ojos “han visto la salvación” (Lc 2,30). Su fisonomía concentra toda la tristeza y desolación del género humano que ella representa, prefigurada en el alba de los tiempos (Gn 2,15) y preanunciada en la profecía del anciano Simeón (Lc 2, 34-35).

Dos textos nos ingresarán a la percepción y análisis hermenéutico-exegético del icono de Vladimir. san Teodoro Studita ofrece una ilustración de las dos naturalezas del Verbo:

“Las cualidades de la limitación son muchas: concisión, cantidad, sitio, lugares, tiempos, figuras, cuerpos; todo lo cual es inaplicable a Dios; ninguna de estas cosas conviene a Dios. Cristo, en cambio, se hizo hombre y se encerró como por verjas de todas estas cosas. El que era inabarcable, se clausuró en el seno virginal; el que era inmenso, se hizo pequeño; el que trasciende todo sitio, se sienta, se reclina; y el que está más allá de todo lugar, fue puesto en un pesebre; y el que es más antiguo que todo tiempo, crecía en edad y progresaba; y el que es sin figura, fue visto en figura de hombre; y el que es incorpóreo, tomando cuerpo, dijo a sus discípulos: Tomad y comed, esto es mi cuerpo. Por tanto, era limitado a la vez que ilimitado, esto por la divinidad, aquello por la humanidad”³².

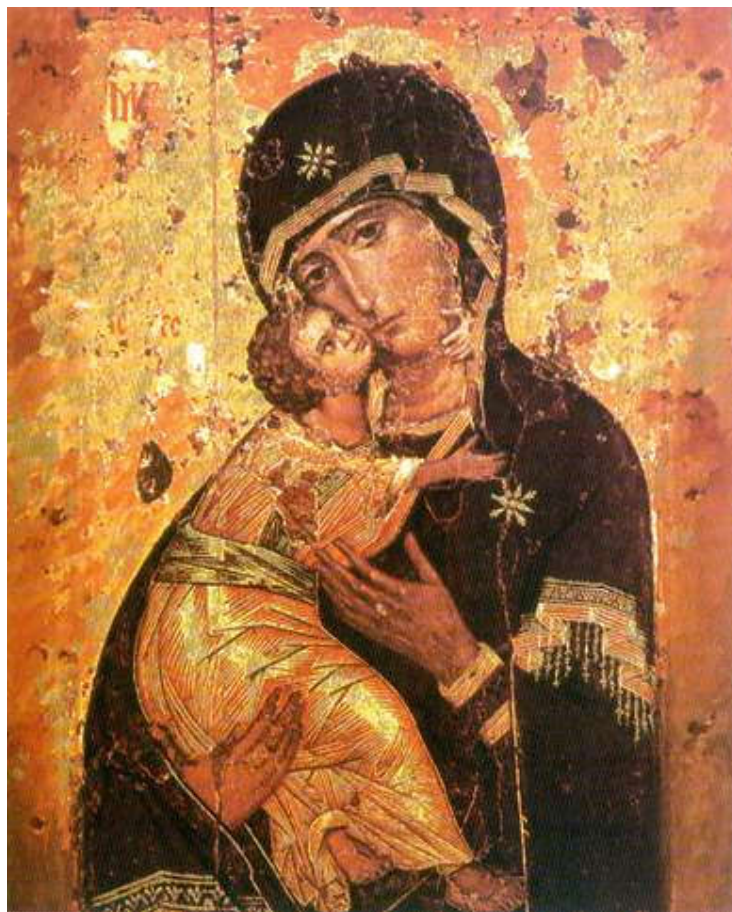
Por su parte, un contemporáneo, Henry J. M. Nouwen, coloquial y místicamente expondrá acerca de este icono de la Encarnación:

“Contrariamente a muchas imágenes renacentistas de vírgenes, caracterizadas por una mirada llena de familiaridad y que parecen dedicarnos una atención particular, la Virgen de Vladimir da la sensación de no establecer con nosotros una relación personal; Ella nos invita a entrar, junto a Ella, en la vida eterna de Dios. Sus ojos nos escrutan dentro, pero al mismo tiempo se pierden más allá de nosotros. Miran dentro al corazón de Dios y fuera, hacia el corazón del mundo, revelando así la insondable unidad entre el Creador y su creación. Unen lo eterno en lo temporal, lo permanente en lo efímero, lo divino en lo humano. Escrutan los

³¹ *De imaginibus oratio* III, 8 PG 94, 1328-9.

³² *Antirrheticus* III, I, 13: PG 99, 396.

espacios infinitos del corazón, donde alegría y dolor no son ya emociones contrastantes, sino que trascienden en una unidad espiritual.



Observando atentamente las estrellas lucientes sobre la frente de la Virgen y sobre sus hombros, me he dado cuenta que María es mucho más que Virgen antes, durante y después del nacimiento de su Hijo Jesús. Sus ojos, fijos en los de Dios, expresan una virginidad que transparenta todo sus ser. Es una apertura total al Espíritu Divino que la hace ser junto a la fuerza creadora de Dios. Así, ser madre y al mismo tiempo virgen, no se excluyen de hecho. Al contrario, se complementan mutuamente. La maternidad de María completa su virginidad y su virginidad completa su maternidad. Y por esto se puede llamar a María con el más sublime apelativo que un ser humano haya recibido jamás: Theotócos —Aquella que contiene a Dios—.

Cuando se reza a la Virgen de Vladimir se comprende que, aunque su mirada no se dirige hacia nosotros, ella nos mira de verdad. Nos mira con los mismos ojos con los que ve a Jesús. Y son los ojos con los que ha visto a su Señor antes de concebirlo, ha contemplado el Verbo antes que este se hiciera carne en ella y ha percibido a Dios en sí misma, antes de oír el mensaje del ángel. Con estos ojos la Virgen ve a su Hijo. Su mirada no es la de una madre posesiva de un hijo no común, ella lo mira con ojos llenos de fe de Madre de Dios. Antes todavía de verlo con los ojos físicos, lo había percibido con los ojos de la fe. Por esto la Sagrada Liturgia se dirige a María como a Aquella que ha concebido a Dios en su corazón antes que en su cuerpo”³³.

³³ NOUWEN, op. cit.

Según el *Elucidarium*, obra de Honorius Augustodunensis, cada parte del cuerpo humano se relaciona con otra del universo: la cabeza se corresponde con el cielo, y la tierra, con las extremidades inferiores.

Salve, Reina celestial
a que el Sol de mediodía
en su esplendor cenital
de luz blanca revestía. (Oficio)

La verticalidad del cuerpo de la Mujer (Gn 2,15) señala el eje solsticial (Norte-Sur). Todos los sentidos que tienen su centro en la cabeza convergen en el simbolismo del Uno y de la perfección, del sol y de la divinidad, afirma Chevalier.

Estos **ojos** son desmesuradamente grandes aunque proporcionados con el volumen de la **cabeza**, imagen del círculo de la bóveda celeste que descendiendo sobre ella, la habita y la colma (Lc.1, 35). Para los presocráticos, la esfera equivalía al infinito (lo único uno), símbolo de la totalidad que desciende sobre la inteligencia, imagen de la perfección en el hombre según Platón.

Sus **ojos** están atentos en un eterno-presente de presencia activa: en ese instante-perenne transcurre tanto la pérdida del Niño durante tres días (Lc 2,41-49) como la petición materna en las bodas de Caná (Jn 2,1-11), la mirada del encuentro en la calle de la Amargura y la subida al Gólgota (Mc 15, 21-39), la muerte del Calvario (Mt 27, 45-54), el descendimiento (Lc 23, 53) y la Resurrección (Mc 15,42-46), la Ascensión (Jn, 20, 17), la glorificación (Mc 16, 9-20) y Pentecostés (Hch 2,4-6), la vida con todos los laberintos del inquieto corazón humano.

“Ya es hora de levantaros del sueño”.

La cubre un **velo-manto** o *maphorium* azul oscuro —color del silencio—, que reitera esta imagen del firmamento espacial a la vez que es símbolo de la humanidad, de la desgracia del hombre caído y de la misericordia divina para con él (cfr. Sal 102); además, por su relación pitagórica con el número **6**, tiene vinculación con la virginidad, la acción del verbo en cada ser y la balanza, signo de clara mediación y del equilibrio entre el blanco y el negro, la virtud y el pecado, acertados para su misión de intercesora. Según el simbolismo numérico, el **6** se corresponde con el área del triangulo divino y la procreación, es el primer número perfecto. El abrigo es emblema del retiro en sí mismo y en Dios, y revestirse con el manto es abrazar y elegir la sabiduría. El azul es color propio de Dios y de las personas santas, a la vez que —por su sentido bisémico— es símbolo del mar del quebranto humano,

abismado “en tinieblas y sombras de muerte” (Lc. 1, 79). “La noche va muy avanzada y ya se acerca el día” (Rm 13,12).

Este sentido de lo sombrío del **manto** de la Virgen —color “nocturno”— anuncia ya el alumbramiento del Hijo de Dios que habría de salvar a la humanidad caída, transformándola en una “noche de luz”: “*No temas, yo estoy contigo*” (Hch 18,9). Esta acepción se vincula igualmente con la etimología del nombre de **María**, *mar* y *amargura* (mirra), pero también *estrella y señora*.

“El Rey se prenderá de tu hermosura. Él es tu Señor, inclínate ante Él” (Sal 44,12). “Oh María, amplitud del cielo, fundamento de la tierra, profundidad de los mares, luz del sol, belleza de la luna, esplendor de las estrellas del cielo.” “Este es el cielo que engendró al sol” (Rito alejandrino). Según lo consignan los himnarios de considerada antigüedad, ella es *Alma Redemptoris Mater*, madre nutricia del Redentor, la *Domus Áurea*, Casa de la Luz, y la *Stella matutina*, estrella de la mañana que anuncia la salida del Sol de Justicia de las naciones (cfr Is 6-12; 42, 6-7; Lc 1,67-79).

La **cabeza** inclinada sobre su Hijo está cubierta por un cubre-cabezas o cofia —como usaban las mujeres griegas casadas— que apenas deja entrever las **orejas**, emblema de la “*virgen oyente*” que escucha la Palabra, engendra la Palabra y da a luz a la Palabra (Lc 1,38; 1,45; 2,19; 2,51), destacándose en el conjunto de la cabeza la pequeñez de la **boca**, cifra de la “mujer prudente” (Lc 1,34), perfil de la siempre fiel (*semper fidelis*), “la madre muda del Verbo que calla”, según expresaban los antiguos padres orientales.

La delgadez de la **nariz** que sólo aspira el aire del Espíritu y la minucia de la boca, la dimensión de los **ojos** y el pudor que cubre los **oídos**, son cifra de las virtudes marianas. Esta sublimación de los **sentidos** sólo abiertos hacia lo más profundo es característica de la iconografía bizantina que, a través de la expresión bidimensional, manifiesta toda la riqueza de su espiritualidad vuelta sólo hacia el interior.

El Damasceno presenta ajustadamente la explanación sensorial (de los **sentidos**) de la *Panagia* (Toda Santa) que el icono presenta totalmente espiritualizados:

“Tú tienes una **vida** superior a la naturaleza; porque no la tienes para ti, ya que tampoco naciste para ti. La tienes para Dios. (...) Tu **apetito** es alimentarte de las palabras divinas y fortificarte con su savia. (...) Tus **ojos** están siempre dirigidos al Señor mirando la luz eterna e inaccesible. Tus **oídos** escuchan la palabra divina y se deleitan con la cítara del Espíritu; por ellos entró la **Palabra** para encarnarse. Tu **nariz** respira con delicia los perfumes del Esposo que es el mismo un perfume derramado espontáneamente para ungir su humanidad: Tu **nombre** es un ungüento derramado, dice la Escritura. Tus labios alaban al Señor, y están adheridos a sus labios. Tu **lengua** y tu **paladar** disciernen las

palabras de Dios y se sacian de la suavidad divina. **Corazón** puro y sin mancha, que **ve** y **desea** al Dios sin mancha!”³⁴

Las **manos** se destacan juntamente con el rostro, espejo del alma. La izquierda (lado del que mira), es trono del Rey y cátedra del Maestro; la derecha lo señala con reverencia como repitiendo las palabras de aquel tiempo de Caná de Galilea: “Haced lo que El os diga”(Jn 2,5).

Las **manos** están ligadas al conocimiento y a la visión; tienen por fin el lenguaje según san Gregorio Niceno. Los ocre, denotan la vigencia de la arcilla de Adán en esta alianza entre el cielo y la tierra (Gn 2,7). Son grandes y están signadas por una definida actitud levítica, pudiéndose observar en muchas pinturas que la mano derecha —“la que indica el camino”— es más oscura que la izquierda, que conduce. Su posición sobre el pecho revela sabiduría en el mundo antiguo, relación connotativa entre los vocablos *sabiduría-estrella-mano*. Por sí mismas establecen otro eje significativo en ambas figuras axiales de la Mujer y el Niño: María con su mano izquierda sostiene al Hijo, mientras que la derecha lo señala. Es la mano cordial de la madre que lacta (Lc 2,51) y la mano ministerial de la esclava del Señor (Lc 1,38) que descubre el camino (Jn.14, 6), madre de Dios (*Thetókos*) y guía de la humanidad (*Odegitría*).

Candor lucis aeternae, resplandor de la luz eterna; *columna lucis*, columna de luz. Las tres **estrellas** —símbolo del traje nupcial de las vírgenes sirias— conforman un ámbito trinitario en el que se desenvuelve y dilucida el dogma de la Inmaculada Concepción y de la perpetua Virginidad de María, “antes del parto, durante el parto y después del parto”(Concilio de Letrán, año 649)³⁵: sobre la cabeza y el hombro derecho, puesto que el hombro izquierdo está signado por el mismo Verbo que acredita la integridad de su Madre, *llena de gracia* (Lc 1,28). La estrella, símbolo del fulgor en la oscuridad y de la lucha del ejército espiritual contra las tinieblas —recuérdese que María es aclamada *Regina Angelorum* (cfr Mt 2,7; Ap 12,1)—, es de las llamadas crucíferas, porque está compuesta por un cuadrilátero central y figuras triangulares geométricas que representan la bifurcación del “centro” en 8 puntas, de modo tal que la estrella radiada potencialmente es todo un sol flamígero.

La estrella mayor, *Lucero del alba*, anuncia cada día la salida del sol, imágenes simbólicas de la interdependencia visual entre Cristo (Sol) y la Virgen (Luna). Analógicamente señalamos:

³⁴ Hom. *Natividad de la Virgen María*, 3.6.7.9.10.12

³⁵ D. 256. Principio dogmático sostenido por Tertuliano (siglo III) y Joviniano (siglo IV). Ignacio de Antioquia (siglo II) denominaba a María con el término de párzenos (virgen), o aei-párzenos, siempre virgen (R62-136-394-2133-1073).

- ❖ La oscuridad de la noche de la tierra iluminada por el lucero.
- ❖ La luz del día del cielo iluminada por el Sol.
- ❖ El lucero del alba que anuncia la salida del Sol sin ocaso, emblema de

la luz de la fe y la luz de la inteligencia del corazón (*intus legere*, “saber leer adentro”).

Paul Edmokinov expresa: “La cruz así inscrita en el cerco sagrado de la vida divina es el eje viviente del amor trinitario. El Padre es el amor que crucifica, el Hijo es el amor crucificado, y el Espíritu Santo es la cruz del amor, su poder invencible”³⁶. Para su análisis, partimos del “**centro**” (número **1**) que se irradia en los **4** puntos cardinales formando la **+**, dios y tierra combinados en armonía, una hierofanía (sol / tierra, sol / luna); sobre ésta se implanta la **X**, letra griega inicial del nombre de Cristo, el **Chrismon**, conformando así una estrella de **8** puntas, la cruz oculta o velada de los primeros tiempos del cristianismo, la estrella de Betlehem. Estas estrellas “iluminan” el rostro y los hombros de la Virgen con esta perspectiva **crística y solar**, figuras que aportan toda una carga semántica que refuerza el sentido ordinario de cualquier estrella.

Este discernimiento cruciforme se relaciona asimismo con las **4** edades de la vida, los **4** momentos del día, las **4** estaciones del año, las **4** fases de la luna, los **4** elementos del mundo visible y los **4** ríos del Paraíso. En el orden de la geografía del espíritu son **4** virtudes: misericordia, justicia, verdad y paz. En sus *Sermones*, san Antonio de Padua expresaba con el mismo énfasis analógico: “El cuerpo humano está compuesto de cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra: el fuego de los ojos, el aire de la boca, el agua de las entrañas y la tierra en las manos y en los pies”³⁷.

Del mismo modo es pertinente la relación de la cruz con el **tetramorfos**. Es la difusión de la unidad de los **4** Evangelios por medio de la predicación de los **4** evangelistas en las **4** partes del mundo conocido (Ap 7,1-8): Juan, el águila; Mateo, el hombre; Marcos, el león, y Lucas, el buey. Estas representaciones invariablemente acompañarán a lo largo de los tiempos las figuras del Pantocrátor y de los evangelarios.

Las estrellas de **8** puntas confirman el poder numérico de la óctada, símbolo del día domingo (día del Señor) y de la perfección de las Bienaventuranzas, y deberá recordarse que los baptisterios medievales eran *octogonales* a causa de que en su seno se completaba la obra de la creación al ser incorporado el catecúmeno al orden sobrenatural de la gracia

³⁶ EDMOKINOV, op. cit.

³⁷ *Sermones de San Antonio*, en Contardo MIGLIORANZA, *Mensajes de san Antonio*, Buenos Aires, ed. San Pablo, 1995, p. 32 y 87.

santificante. El **8**, aún desde su forma gráfica o externa (unión de dos círculos superpuestos), representa la alianza del cielo con la tierra.³⁸

“En el mar levantó para el sol una tienda” (Sal 18,5).

“*Mater luminis*”, madre de la luz. El icono en consonancia con los textos veterotestamentarios representa cómo María-luna se deja mirar por Jesús-Sol, esa es la razón de la existencia de las imágenes marianas negras, porque ellas significan la proximidad e íntima relación de la madre del Sol sin ocaso con el mismo Sol de Justicia: “Negra soy pero graciosa... como los pabellones de Salomón. (...) No miréis que soy morena: es que el sol me ha quemado...” (Ct 1,5-6)

En esta hierogamia espiritual —en un abrazo místico despojado de sensibilidad— se confrontan y complementan la permanencia fiel del sol y la singular oscilación de la luna, que siempre alumbra en la noche con la luz que recibe de éste, dueño del día. La liturgia bizantina exclama: “Salve, lucero que el Sol nos anuncia; Tú llevas en ti al que todo lo sostiene; Salve, inefable, la Luz alumbraste; Salve, oh Madre del Sol sin ocaso; Salve, oh rayo del Sol verdadero; Salve, oh tienda del Verbo divino; Salve dintel del augusto misterio”³⁹.

Análogamente el texto cifrado enuncia la oscuridad del mar (símbolo materno) o del cielo nocturno iluminado por las **tres estrellas** (del manto) que reciben su luz del Sol, da a luz a Cristo, el divino Sol de Justicia: “Del mismo modo que entonces hubo una zarza que ardía y no se consumía, así también ahora hay una virgen inviolada que da a luz a la Luz” (S. Gregorio de Nisa, siglo IV).⁴⁰

El protagonismo mariano en la segunda alianza de salvación (Lc 1,47) es tal que los santos padres medievales la llamaron la segunda Eva, porque con el nuevo Adán alcanzarían la liberación de la caída: “Haré nueva alianza con la casa de Israel, y con la casa de Judá (...) más éste será el pacto... Pondré mi ley en las entrañas de ellos... y yo seré su Dios” (Jer 31,31-33).

San Antonio de Padua proclamaba en el siglo XIII:

“Gloriosísima Señora,
sublimada sobre las estrellas,
que no tuvo semejante antes sin después de sí,
la que tiene las satisfacciones de madre

³⁸ Cfr. CIRLOT, op. cit., PEREZ RIOJA, op. cit., CHEVALIER, op. cit., SCHWARZ-WINKLHOFER y BIEDERMANN, *El Libro de los Signos y los Símbolos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1982.

³⁹ AKATHISTOS, *Canto Litúrgico Mariano*, Centro de Cultura Mariana “Mater Ecclesiae”, Roma, 1979.

⁴⁰ PADRES DE LA IGLESIA, *La Virgen María*, selección de textos de MM. Benedictinas de la Abadía de Santa Escolástica, Buenos Aires, Patria Grande, 1979.

con el premio de la virginidad.
 Por una sola mujer nos vino la muerte,
 por una sola mujer nos volvió la vida,
 la que tiene las satisfacciones de madre
 con el premio de la virginidad”⁴¹.

Vladímir expresa visualmente cómo la larga **noche** de la culpa genésica aguardando la redención (Gn 3,16-19) encuentra en María su representante y su excepción por el misterio de su Concepción inmaculada⁴², convirtiéndose en la última mujer del Antiguo Testamento y en la primera del Nuevo Testamento: “Dichosa tú porque has creído” (Lc 1,45), le dice Isabel. Este símil halla su figura simbólica en la oscuridad del **manto** y en la luz de la **estrella de 8** puntas anunciadora del advenimiento del **Sol de Justicia**. Su perspectiva en la historia de la salvación puede cotejarse apropiándosele los alcances mesiánicos del texto vetero-testamentario referido a la ciudad celestial a través de juegos de luces y sombras propios de la significación espiritual:

“¡Arriba! ¡Elévate radiosa!
 He aquí que ya viene la luz
 Y la gloria de Jahvé se alza sobre ti, (Sión).
 Las tinieblas cubren la tierra
 Y la oscuridad aprisiona los pueblos.
 Pero sobre ti brilla la aurora del Señor
 Y su esplendor te esclarece.
 Las naciones marchan hacia la luz
 Y los reyes hacia la claridad de tu amanecer.
 Alza los ojos en derredor y observa:
 Todos ellos se han reunido y vienen a ti”. (Is.60, 1-4)

La serie de correspondencias, muchas de ellas ya codificadas por D. Alfonso X, el Sabio, tiene sus correlatos exegéticos y hermenéuticos en las tipologías canónicas e iconológicas que — como es evidente— han sido el soporte técnico de las distintas producciones de la escuela iconológica oriental a lo largo de los siglos.

El **maphorium** o **manto azul**, color de las madres en Palestina, luce las franjas (*talith*) con flecos (*tsitsith*) pendientes de las cuatro puntas del manto, que evocan en el pueblo judío el cumplimiento de los preceptos de lo alto: “Habla a los hijos de Israel y diles que ellos y sus descendientes se hagan flecos en los bordes de sus vestidos, y pongan en el fleco de sus vestidos un hilo de púrpura para que, cuando lo veáis, os acordéis de todos los preceptos de Jahvéh” (Nm 15,37-40, cfr. Mt 22,11-14; Ap 22,14; Is 61,10).

En el ámbito de esta **“geometría sagrada”** que confiere el espacio místico, los cordones y canutillos —lluvia de la gracia, vista y memoria de la Palabra de Dios—,

⁴¹ Juan R. de LEGISIMA, *Vamos tras él*, Madrid, 6ª. ed. 1951, pp. 500-501.

⁴² Cfr. D.1641.

perpetúan los **flecós** rituales judíos al momento la oración: “Grábame como un sello en tu brazo, como un sello en tu corazón, porque es fuerte el amor como la muerte”. Ct. 8,6-7.

A su vez, las indicadas **franjas** del brazo derecho están precedidas por una **guarda** formada por triángulos alternados con el vértice hacia arriba (*fuego*) y triángulos con el vértice hacia abajo (*agua*), acepciones muy afines con el símbolo de la alianza entre Dios (fuego divino) y los hombres (agua, elemento femenino con claro sentido de la fecundidad). Las del brazo izquierdo suman estilizaciones del lirio, figura muy adecuada para significar la virginidad de quien la lleva.⁴³

La liturgia dedica alusiones afines a la particularidad de este misterio, figuras de expresión del simbolismo oriental que recrean y hacen presente el dogma. Las reiteraciones tienen la función de acentuar la idea-imagen medular de este himnario en la memoria secular:⁴⁴ “El arca brillaba por dentro y por fuera con el resplandor del oro; pero María brillaba por dentro y por fuera con el esplendor de la divinidad.” San Máximo de Turín, (siglo IV)⁴⁵: “Es un prodigio admirable ver en los cielos una mujer vestida de **sol**, llevando a la **Luz** en sus brazos”. San Epifanio, *Hom. V*, (siglo IV).⁴⁶

Proclo de Constantinopla (siglos IV-V) expresaba este portento que ha nutrido el arte y la literatura de todos los siglos, expresiones que iluminan el texto visual del icono de Vladímir:

“Si yo me atreviera a preguntar a la Deípara cómo llegó a ser madre sin concurso carnal, ella me respondería: ‘Un día se atrevió a presentarse no un marido, sino un Ángel incorrupto y escuché la palabra, concebí la palabra, devolví la palabra. Di a luz a la Luz e ignoro de qué modo; tengo un hijo y no he conocido varón. Le ofrezco la fuente de mi leche y conservo el tesoro de la virginidad. Llevo al niño en mis brazos, pero no puedo decir cómo llegué a ser su madre. Por eso reconozco a mi Hijo, me hacedor y creador, niño que es anterior a los siglos”⁴⁷.

Con gran maestría, el Obispo de Hipona declara esta antítesis del misterio:

“Ha nacido Cristo: como Dios, del Padre; como hombre, de la madre; de la inmortalidad del Padre y de la virginidad de la madre.

⁴³ La Virgen María es la pre-redimida en su Inmaculada Concepción en virtud de los méritos de su mismo Hijo, gracia divina sintetizada irrefutablemente por Duns Scotto, representante de la escuela inmaculista franciscana, cuando afirmaba que El “pudo, quiso y lo hizo” (*potuit, docuit, fecit*): “porque nada es imposible para Dios” (Lc 1,37).

⁴⁴ J.B. CAROL, *Mariología*, España, Madrid, BAC, 1964, “*María en las liturgias orientales*”, pass.

⁴⁵ *Sermón 42,5, Santos Padres de la Iglesia*, op. cit., pp. 46-47.

⁴⁶ *Ibidem*, *Hom. V sobre las alabanzas de la Madre de Dios*, p. 23.

⁴⁷ “Alabanzas de san Proclo de Constantinopla”, en *Alabanzas a nuestra Señora*, Narcea, Madrid, 1987, p. 52. *Homilía sobre la Encarnación*, 38.

Del Padre, sin madre, y de la madre, sin padre; del Padre, sin tiempo; de la madre, sin semen; en el nacimiento del Padre es principio de la vida; en el de la madre, fin de la muerte; nacido del Padre, ordena todos los días; nacido de la madre, consagra este día”⁴⁸.

La liturgia bizantina (*Akathistos*, Eikos I, XI-XII) acopia estas figuras que dilucidan y sintetizan el don:

“Alégrate, porque el Creador se deja llevar en tus brazos.
Alégrate, estrella que anuncias al sol naciente.
Alégrate, en ti se hace niño el Creador.
Alégrate, estrella que no tiene ocaso.
Alégrate, relámpago que ilumina las almas.
Alégrate, centella que aterroriza a los enemigos.
Alégrate, tú que brillas con luz resplandeciente.
Alégrate, morada del Verbo de Dios.
Alégrate, arca dorada por el Espíritu”.

Si se observa el valor cromático del *himation* del Niño, se advierte que las guardas del ribete del *maphorium* de María son prolongación del **signo solar y real de Jesucristo** conferido a su Madre, asociada al plan salvífico. Las equivalencias cromáticas hebreas descubren en el *rojo* el símbolo de la *tierra*, y en el *oro*, el del *sol*, mientras que el *negro* (nadir), es figura de la *noche*, sentidos que ratifican los ya enunciados.⁴⁹

• EL NIÑO JESÚS

“Un Niño ha nacido.
Se llamará Maravilloso, Consejero, Dios poderoso,
Padre de la eternidad, Príncipe de la paz”
(Is 9,6)

El icono presenta a Jesucristo, *imagen del Dios vivo* (Col 1,15), todo un **Sol sempiterno** oculto bajo las pueriles apariencias de la pequeñez humana que concentra en su persona las dos naturalezas perfectamente diferenciadas: como Niño (hombre), rodea con su brazo izquierdo el cuello de la Madre y su mano derecha se apoya sobre el pecho de ésta (cfr Is 54,5); no obstante, como Dios, desde el monte del regazo materno, su **vestimenta de oro** refulge proclamando la transfiguración (*hipóstasis*, como en un nuevo Tabor (Mt, 17,2) de su naturaleza divina: “... se transfiguró ante ellos; brilló su rostro como el **sol** y sus vestidos se volvieron blancos como la **luz**” (Mt 17,2).

“El cuerpo es una túnica para el alma” decían los antiguos (Odas de Salomón, 21,3). El **himation o túnica de pliegues** o, mejor aún, el **quitón o chiton**, camisa larga propia de la vestimenta griega o egipcia, es de color **rojo** —gama propia de la realeza—, con **assistos de oro** que le proveen la tonalidad “naranja” adecuada a la vestimenta de Cristo-Niño en brazos

⁴⁸ S. AGUSTIN, *Obras Completas* XXIV, BAC, Madrid, 1983, pp. 45-46.

⁴⁹ René-Lucien ROUSSEAU, *El lenguaje de los colores*, Buenos Aires, ed. Lidium, 1985, Cap. 2, 3, 6, y 7.

de su madre. El rojo anuncia la naturaleza de Jesucristo, a la vez que los *assistos* de oro sobre la túnica señalan la naturaleza divina del Verbo: en la unidad indisoluble del quitón puede advertirse el efecto salvífico (divino) de la efusión de la sangre (humana) en el monte calvario. La integridad del chiton es figura visible de la entereza del Cuerpo Místico de Cristo y nos remonta al pasaje del sorteo de sus vestiduras (Jn 19,23-24):⁵⁰

“En el Calvario los soldados se reparten las vestiduras de la Víctima, echando a suerte la túnica. “Los soldados, después que crucificaron a Jesús, tomaron sus vestidos con los que hicieron **cuatro** lotes, un lote para cada soldado, y la túnica. La túnica era sin costura, tejida de una sola pieza de arriba abajo.” (Jn 19,23-24). La importancia de este episodio se colige de que los **cuatro** Evangelistas lo narren (Mt 27, 35; Mc 15,24; Lc 23, 34).

San Agustín percibe un sentido misterioso en la **cuádruple división de los vestidos**. “Esta división de los vestidos de nuestro Señor Jesucristo, en **cuatro** partes, figuraba su Iglesia extendida por las **cuatro** partes del mundo. Pero la túnica es la figura de la unidad de las **cuatro** partes, por el vínculo de la caridad. Pero la caridad lleva más elevado vuelo, y es superior a la ciencia, y se sobrepone a todo precepto, según san Pablo a los Colosenses: “Sobre todo esto, tened caridad”, con razón el vestido que la simboliza debe ser tejido de una sola pieza. (...) Es inconsútil (sin costuras), para que nunca se desuna, y tiende a la unidad, porque a todos reúne en un centro”⁵¹.

El **amarillo-oro** que lo envuelve y rodea —imagen del conocimiento divino y esplendor que Él mismo irradia—, por ser un “*rojo iluminado*” es símbolo de la inteligencia y del corazón, según René Lucien Rousseau. La técnica del bruñido tiene su antecedente en la escuela de pintura del monasterio de santa Catalina de Sinaí (Egipto), de ahí que se denominen iconos bizantinos sinaíticos. En algunas copias del icono de Vladimir, la túnica de Jesús es **roja** —insignia real de los pueblos antiguos que vestían de púrpura a sus reyes (Ap 17,4) y del sacrificio de la cruz que señala su condición de Salvador (Is 63, 1-3)—, con una marcada presencia del **assist de oro** que lo torna enteramente refulgente.

El color solar de la túnica del Mesías, por el rojo aludido, es símbolo de la fe y del amor: oro = fuego = calor = ardor = fe = amor. El oro —“luz de oro”— color dinámico y mediador, une el pensamiento al movimiento, asociándolo a la palabra. Es acción, la acción que se hace concepto: “el Verbo encarnado que habitó entre nosotros” (Jn 1,5), cuyo “...aspecto era como el sol cuando resplandece en toda su fuerza” (Ap 1,16).

⁵⁰ La figura pueril de Cristo recuerda los pliegues de la escultura romana de Augusto (s. I a.C.) cubierta con la toga, mientras que la cabeza rizada tendría su antecedente en algunos frisos fúnebres de la provincia romana de Palmira (s. II-III d.C) o de Ravena (s.VI d.C). Nicolás J. GIBELLI y Julio E. PAYRO, *Panorama histórico del arte. Arte antiguo. Arte romano, bárbaro y bizantino*, Bs.As., 191.

Fray Rainero CANTALAMESSA, ofmc, predicador de las Casa Pontificia, “*La túnica era sin costuras*”, Roma, homilía del 21.III.2008.

⁵¹ Carlos BIESTRO, Pbro., Jardín Cerrado, *La Virgen en la Escritura y los Santos Padres*, Deus in Te, Mendoza, Argentina, 2002, pp. 96-98: *Catena Aurea*. Gza. Prof. Horacio Ghilini.

El **fajín de oro** que rodea sus riñones evoca su naturaleza divina, a la vez que es símbolo de su sujeción a la voluntad de Dios Padre; mientras que la banda dorada representa aquel pasaje bíblico que expresa: “Al volverme vi siete candelabros de oro y en medio de los candelabros, una figura humana vestida de túnica talar con un ceñidor de oro a la altura del pecho” (Ap 1,13). Este relato nos remite a la vestimenta ritual de Aarón en el pueblo hebreo (Ex 28, 4 y 28, 8), en cuyo contorno el fajín o ceñidor de oro y la túnica larga (efod o coselete) marcan el carácter de la **realidad sacerdotal** (1 M 10,89; 11,58) que inviste a Cristo: “Justicia será el ceñidor de su cintura, verdad el cinturón de sus flancos” (Is.11, 5).

El **cinto** es símbolo de las funciones que exigen entrega y fidelidad (Chevalier): los judíos transcurrían la pascua con la cintura ceñida (Ex 12,11). Según el pseudo Dionisio el Areopagita (siglo V), “las inteligencias celestiales visten túnica y cinturón”, y significa “el poder que tienen de recogerse, de unificar sus potencias, replegándose armoniosamente sobre sí en el indefectible círculo de su propia identidad”⁵². A la vez, “ceñirse la cintura para la marcha o para toda acción viva y espontánea era para los antiguos una prueba de energía y consecuentemente de desprecio de toda molición”⁵³, acepción válida si se advierte el cinetismo potencial de la figura del Niño-Salvador.

“Saldrá un tallo del tronco de Jesé y un vástago retornará de sus raíces” (Is.4): su faz gloriosa resplandece. El “león de la Tribu de Judá” (Ap 5,5) viste de oro: Jesús, fruto de la raíz de *Jesé* (fuego), es **sol** y **fuego** divinos. Y los textos afirman este sentido visual del espíritu: “Nos visitará el sol que nace de lo alto, para iluminar a los que están sentados en tinieblas y sombras de muerte”(Lc 1,78).

Cristo resume los **símbolos de la verticalidad**: aire y fuego por su ascensión y descenso a los infiernos; cielo y tierra; sepulcro y redención; cruz, libro; el eje y el centro del mundo; el cordero del sacrificio, rey y pantocrátor, señor del universo; la montaña del mundo en el Gólgota, la escala de la salvación, todos los simbolismos de la luz y del centro.⁵⁴

Sentado en el regazo materno del lado del **Oeste** —zona femenina y lunar de la casa y de la primera formación, de la noche y de las sombras de la cruz significadas en el dorso inclinado bajo su yugo—, vence a la *Muerte* y da la espalda al **Oeste**, dirigiéndose hacia el **Este**, el flanco de la luz, del calor y de la *Vida* del Paraíso (cfr. Odas de Salomón 21,3; Gn 2,8: Mt 2). Estas correspondencias tienen su correlato semántico en la *Ethimasia* del reverso del icono señalada anteriormente.

⁵² Pseudo-DIONISIO AREOPAGITA, *Obras Completas*, París, 1943, p. 240.

⁵³ Abbe AUBER, *Histoire et théorie du symbolisme religieux*, Paris, 1884, vol. 2, pp. 150ss.

⁵⁴ G. CHAMPEAUX de, S. STERETX, *Introd. au monde des symboles*, Paris, 1966 (ed. Juventud, Barcelona, trad. Castellana), pp. 444ss. Igor SENDLER, “Icono. Imagen de lo Invisible”, *El Mensajero de San Antonio*, Italia, Padova, 1980.

Victorioso, convierte en luz las temibles sombras de la muerte. Por lo demás, el **amarillo** se relaciona con la luz: *aurum* (latín) y *aur* (hebreo) = **luz** = *aurum* = **oro**, imagen de la inteligencia divina y del tesoro difícil de encontrar, recursivo en toda la Edad Media y, por ende, tiene vínculo semántico con el **día**, sentido que ratifica el ya expresado. Este sol naciente (círculo) inscripto en las tinieblas de la tierra (cuadrado), en brazos de la madre, es delimitado y contenido (véase la línea que contornea al Niño-Sol), formado y enviado desde el crepúsculo del *Oeste* al amanecer del *Este*.

El himnario del Oficio divino prorrumpe con su canto y sus expresiones ratifican estos sentidos: “Oíd que una voz sonora/ nuestra indolencia reprende: / desechad pereza y sueño,/ Jesús brilla en el Oriente” (Laudes de Adviento). “Un tan hermoso Doncel/ hoy ha nacido en el suelo,/ que la luna ay el sol del cielo/ no lucen delante de él” (Vísperas). “Hoy que venís por ellas/ no busquéis estrellas ya/ porque donde el Sol está/ no tienen luz las estrellas” (Vísperas de Epifanía). Y un contemporáneo, Henry J.M. Nouwen lo describe:

Es fácil darse cuenta de que nos se trata de un niño. Es un hombre sabio con vestidos de adulto. Además, su rostro luminoso y la túnica de oro nos hacen comprender que este hombre sabio es en realidad el Verbo divino, lleno de majestad y esplendor. Es el Verbo hecho carne, el Señor de todos los siglos, el Manantial de todo discernimiento, el Alfa y la Omega de la creación, la Gloria de Dios. Todo es luz dentro y entorno a la figura del Niño. En Él no existen sombras. Él es, como ha sido definido en el Concilio de Nicea: “Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero”.

Contemplando el Hijo de la Virgen de Vladimir, no es difícil descubrir una luz desde siempre presente, que no podía, sin embargo, ser percibida a causa de las tinieblas que la precedían. ¡Miremos el rostro del Niño! Una espléndida luminosidad baja de la parte derecha del Icono, resbala delicadamente a lo largo de la nariz de la Virgen hasta iluminar el rostro del Niño. Pero es una luz que sale de dentro. Es un esplendor interior que brilla exteriormente y hace más profunda la intimidad entre Madre e Hijo, ya evidente en el tierno abrazo. La luz ilumina y da color. No se trata de un imprevisto e invasivo fulgor, sino de una gradual aparición de una radiante intimidad. Esta intimidad-iluminante, no solamente ha transformado el icono en una obra maestra del arte, sino, todavía más importante, ha llevado muchas personas a una comunión devota con su Señor. Durante nueve siglos, creyentes de todo el mundo se han acercado a esta imagen sagrada para ser consolados y confortados por su ternura portadora de vida.⁵⁵

“Para que la debilidad se hiciera fuerte, se hizo débil la fortaleza” (S. Agustín)

⁵⁵ NOUWEN, op. cit.

La larga túnica plegada (*himation*) recuerda tanto los pañales y fajas de la infancia (Lc 2,12) como los ceñidores de la mortaja (Jn 19,40), imagen reveladora de la *kénosis* del anonadamiento del Verbo. Esta apariencia es semejante a la usanza egipcia del rito mortuario en las tierras de El Fayum, a la vez que el dorado bruñido de ésta nos remite inmediatamente al misterio de la Resurrección, el triunfo definitivo por sobre todas las sombras de la *Muerte*.

La toponimia mística

“En el mar levantó para el sol una tienda,
Y él, como un esposo que sale de su tálamo,
Se recrea, cual atleta, corriendo su carrera.
A un extremo del cielo es su salida,
Y a su órbita llega al otro extremo,
Sin que haya nada que a su ardor escape”. (Sal.18)

Sol Invictus. Sol Salutis

El Niño-discípulo —que luce el tamaño de un niño de seis años en las dimensiones del icono original (1,10 x 0,70)—, de profusos rizos rubios, “blanco y rubio, su cabeza es oro puro” (Ct 5,10) como el **sol** que dora el fondo de toda la tabla, reclinado del lado del *Oeste*, parte de la “casa” de su Madre y vestido de **oro** se eleva como Rey-Maestro (lado del *Este*, figura de la salida del **sol** al mundo). **La actividad del caminar** encierra la realidad energética del **movimiento interior** que el Mesías vino a traer a la tierra para llevar **luz** a las tinieblas (Jn 1,1-14). Este pasaje del *viator* o viajero —eje equinoccial *Este/Oeste*— es congruente con la imagen de los pies, que en esta representación se dirigen hacia dos puntos diversos, de íntima relación con el *sima olismo* de las correspondencias espaciales. En el ámbito de la **dextrosidad egipcia** —“entrar” o “caminar”— en este caso es ir hacia el lado derecho, signo de pleno carácter vital. Análogamente, volverse hacia el lado derecho es dirigirse hacia la acción, la Vida Pública. Tanto el rostro, la mano derecha y el pie derecho toman esta dirección potencial.

San Antonio, el doctor evangélico, expresaba mediante la abundancia semántica de este símbolo:

“Jesucristo fue **sol** esplendoroso en su natividad; fue **sol** que calienta en su predicación; fue **sol** ardiente en la ejecución de los milagros; fue **sol** templado en su pasión. Símilmente, este **sol**, cuando sale para el pecador, resplandece para conocer sus pecados, lo quema en el fervor de la satisfacción y lo atempera en la mortificación de los vicios”⁵⁶.

⁵⁶ *Sermones*, op.cit., p. 534.

En la **espacialidad mística** que circunda al icono, articulada sobre el eje de salida y puesta del sol, el *Oeste* es la zona del resguardo y la ternura del seno materno, el primer albergue y el primer reposo del Hombre-Dios en la tierra, su natural cobijo afectivo e íntimo; la redondez de la universalidad capaz de contenerlo y la sombra de su protección en esta intimidad espacial del Redentor. Análogamente, es símbolo de la “casa” del Hijo del Hombre (Mt,8,20), su primer universo y su rincón en el mundo: Belén (Mt 2,1), Egipto (Mc 2,13-23), Nazaret (Mc 1,9), Caná de Galilea (Jn 2,1-11), Betania (Jn, 12,11), Jerusalén (Lc 2,38), según Bachelard, un micro-cosmos hecho a la medida de la natural indigencia del hombre. Su forma contenedora muchas veces está relacionada con la orla del manto de la madre —*hortus conclusus* (Ct 4,12) y “*lucero que el Sol anuncia*” (Himno Akathistos)— que forma cual una nave que conduce desde un punto al otro de este espacio del **viator**, tiempo espiritual del viaje que transforma y conduce, eje axial del camino y del tránsito.

Según afirmaba san Jerónimo refiriéndose a aquella que es llamada “Puerta del cielo”: “Ella es la Puerta Oriental siempre cerrada como Ezequiel dice, y siempre resplandeciente, ya se esconda tras ella, ya salga de ella el santo de los Santos; puerta a través de la cual entró y salió el Sol de Justicia”⁵⁷.

Jesucristo **glorificado** (Jn 17,5) —“Niño Sol de la Aurora nacido”— es “imagen de Dios invisible, primogénito de toda la creación, porque por él mismo fueron creadas todas las cosas” (Col 1,15). Según las Escrituras su venida estaba prometida y prefigurada desde antes del comienzo de los tiempos: “Tenemos también (...) la palabra profética (...) como una lámpara que alumbra en un lugar oscuro hasta que amanezca el día y el astro de la mañana se levante en vuestros corazones.” (2 Pe 1,19).

Palabra (*logos*) y carne, dos símbolos que recrean y presentan la doble naturaleza de Dios, que es Padre e Hijo en la fuerza del Espíritu: “El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros”, (Jn, 1,14). Es el autor de la Vida y el resucitado de entre los muertos (Mt 28,1ss): su fisonomía concentra la luminosa gravedad de la **eterna sabiduría encarnada** (Lc 2,52)⁵⁸.

Lux mundi expresa el arte bizantino en las imágenes del Pantocrátor, porque Él es “la luz verdadera que viniendo a este mundo alumbra a todo hombre” (Jn 1,9), el “Sol de lo alto” (Lc 1,78) glorificado (Jn 17,1-26); “el Sol de justicia con la salvación de sus rayos” (Ml 3,20) que relumbra atrayéndolo todo hacia Sí (Jn 12,32), todo lo ilumina y lo renueva uniéndolo con el Padre.⁵⁹

⁵⁷ S. Jerónimo, Carta 49,21, en *Padres de la Iglesia*, op. cit., p. 53.

⁵⁸ Cf. *Protoevangelio de Santiago*, XIX; *Evangelio de Valentino*, XXXIX y XL.

⁵⁹ Cf. *Evangelio Cátaro del Pseudo Juan III: ut sit unum* (Jn 17,1-26). En algunas representaciones del icono de Vladimir (como de muchos otros) podemos observar una estructura metálica dorada que sigue su forma y

“Su voz es la dulzura misma y todo en él es amable” (Ct 5,16)

Es el **Niño Eterno** (Ex 3,14). La ternura de la Luz increada sobrecoge al hombre cotidiano: el Niño contempla a su Madre con divina dilección: “Voy a instruirte, a mostrarte el camino a seguir; fijos en ti los ojos, seré tu consejero” (Sal 32,8). Aunque pequeño, tiene a su madre asida con potestad: “No temas, que contigo estoy; no receles que soy tu Dios. Yo te he robustecido y te he ayudado, y **te tengo asida con mi diestra justiciera**” (Is 41,10)

Su **cabeza** resplandece y “su rostro como el sol cuando brilla en toda su fuerza” (Ap 1,16), está inclinado sobre el rostro materno, a la vez que el **cueño** desmesuradamente engrosado del que es Icono del Padre, declara el hálito del Espíritu Santo que lo impulsa moviéndolo a besar a su Madre, “Madre del Sol sin ocaso” (Akathistos) e icono de la Iglesia universal (Gn 1,30; Sal 44,12).

El **cueño** —paloma del Espíritu— y el pliegue de su túnica forman una **Y**, llamada horquilla, símbolo medieval de la santísima Trinidad y emblema pitagórico del curso de la vida: por este punto se entrecruzan todas las diagonales del icono, centro —con los ojos de la Madre y las bocas de ambos— de la atención reveladora y del misterio libertador.⁶⁰

Este punto es el “**centro**”, figura del germen del eterno fluir porque en él se centran los puntos y ejes del icono y es intersección de los dos brazos de la cruz, punto en donde se unen el tiempo y el espacio, el cielo y la tierra. Este ámbito —zona intermedia entre el cosmos y el caos— contiene las 7 direcciones del espacio que son los **4** puntos cardinales (fijos) a los que se le suman las **2** posiciones celestes del cenit y del nadir, y el número **1** de la inamovilidad del **centro** ($4 + 2 + 1 = 7$), con el dinamismo propio (movimiento) de los días de la semana. Esta es la zona coincidente con el descanso del séptimo día de la Creación, el domingo (*dominicus*), día del Señor.

Este punto es el de la difusión y emanación, de reunión y recapitulación.

“Tiene sobre su manto y sobre su muslo escrito su nombre:
Rey de reyes, Señor de señores” (Ap 19,16)

El **cuerpo** infantil se quiebra a la altura del ceñidor, y en este movimiento se significa la doble **vertiente cálida** de los miembros superiores (de las ternuras propias de la edad

descubre los rostros y las manos a la cual se le insertan piedras, filigranas y adornos seculares —llamada **rjsa**— que lo recubre para protegerlo.

⁶⁰ Cfr. SCHWARZ-WINKLHOFFER y BIEDERMANN.

pueril) y **fría** (con las modulaciones de la vida pública y muerte en el calvario)⁶¹. La cruz que se forma uniendo las dos estrellas del *mafhorium* materno y cuyos travesaños horizontales pasan por los puntos de mayor significación del icono, descansa sobre la espalda del Niño-paciente, inclinada bajo su misterioso y oculto peso, signo evidente de la Pasión que había profetizado Isaías.⁶² La relación solar es directa a tal punto que cuando el Emmanuel —*Dios con nosotros* (Is 7,14)— murió en la cruz, “una tiniebla se hizo sobre toda la tierra hasta la hora nona, eclipsándose el sol” (Lc 23,44).

“Yo soy Yahvé (...) y os salvaré con brazo extendido” (Ex 6,6)

En su relación con la Madre, las **manos** del Hijo en su doble color aluden sensorialmente a su doble naturaleza (Lc 1,51-53): Cristo la abraza como Dios (mano blanca) y como Hombre se apoya sobre su corazón (mano terracota). No obstante, la **mano derecha** de Aquél que según las Escrituras convirtió el agua en vino a pedido de la Virgen, curó a los enfermos, resucitó a los muertos, multiplicó el pan y aplacó las tormentas del mar, colocada en **línea horizontal** aporta serenidad y equilibrio al pecho lacerado de la Madre. Imagen de la humanidad atribulada y liberada, y la luminaria que refulge de todo su ser por su triunfo sobre la oscuridad de la muerte, amanece y despunta pintándolo todo con el tinte de su propio esplendor: “Mas por toda la tierra se adivinan sus rasgos, y sus giros hasta el confín del mundo” (Sal 19,5)

La Encarnación es un **beso** entre el Verbo y la naturaleza humana; unión de Dios con el alma:

“¡Que me bese con el beso de tu boca!
Mejores son que el vino tus amores;
exquisitos de aspirar tus perfumes,
tu nombre, un ungüento que se vierte...(Ct 1,1)

El **beso**, *osculum* —dice san Bernardo— es resultado de la *unitas spiritus*, y es digno de él, el alma-esposa. El Espíritu Santo es el beso de la boca del que habla el *Cantar de los Cantares*, diferenciando el “*beso de la boca*” con el “*beso del beso*”, el divino: las cabezas de la Madre y del Hijo se aproximan, buscándose:

⁶¹ Alfons KIRCHGASSNER, *El Simbolismo Sagrado en la Liturgia*, Madrid, ed. Fax, 1963, pp. 122-227.

⁶² Himno de Laudes de la Infraoctava de Navidad (Invitatorio): “Niño que por darme vida/ te pusiste mi vestido,/ bien que te viene nacido,/ mas no es hecho a tu medida./ Aunque eres, si bien se apura,/ tan grande como tu Padre, hoy te da Señora Madre/ un vestido de criatura. Traerásle toda la vida,/ sin mudar toda la vida,/ sin mudar otro vestido,/ mas andaréis encogido,/ por ser hecho a mi medida./ No te vendrá nada holgado;/ que, aunque paño baladí,/ primero que dé de sí/ le tendrás todo rasgado. Y aun te costará la vida/ el habértete vestido,/ porque te traerá molido/ el ser hecho a mi medida. Al Mesías tributad,/ que nos trajo salvación/ honor, gloria y bendición/por toda la eternidad”. Gza. del prof. Alejandro Benavente.

“El rey se ha enamorado
del esplendor de tu belleza
y se ha dignado prepararse para sí
en tu tierra,
una estancia purísima”.(Oracional visigótico)

El Infante junta su cabeza con la de la Madre, deificándola, pues el **beso** es la espiración del hálito divino (*Gn 1,30*) que él —enamorado de su criatura— imprime en la mejilla de la doncella de Nazareth, **imagen de la humanidad redimida e icono de la Iglesia**.⁶³ Con este gesto del beso —evidente “*signo de ternura*” en el icono que toma ese nombre y siguiendo la acepción que ofrece san Bernardo de Claraval—, el Hijo desciende hasta la bajeza de la humanidad y la madre-virgen es deificada, elevada a la altura del Hijo.⁶⁴

El dinamismo potencial

El icono, “mesa de Dios, es Pan, Imagen y Palabra”, según Paul Evdokimov; juntamente teología *ex visu* y *ex auditu*, es mediador entre las dos venidas, entre los dos hechos, la encarnación y la escatología (M. Donadeo).

En este recinto, los **pies** declaran una doble funcionalidad que va acompañada por el movimiento que adquiere el **dinamismo** de su cuerpo: al mismo tiempo que su pie derecho se adelanta como asentándose en la tierra para dirigirse desde el *Oeste* hacia el *Este* (Niño-doctor), lado del florecimiento de la primavera y del iluminado verdor de la **Encarnación**; su pie izquierdo rota y se eleva significando la **Ascensión** a los cielos, previo al derramamiento del Paráclito en Pentecostés (Niño transfigurado).

Tras el aparente hieratismo que encierra el icono, subyace una cadencia interior propia del tiempo litúrgico. Todo gira en torno de la direccionalidad solar del alma mirando —con un valor de acción durativa marcada por el gerundio— hacia el amanecer de la verdadera Luz (cfr Col 1,13).

En el **cinetismo potencial místico** (no visible) —“**movimiento inmóvil**” del Altísimo (Prov 8,31)— que encarna la figura del Niño-Dios, bien puede señalarse un movimiento anabo-catabasiático en tanto “**camina**” desde la oscuridad del *Oeste* (sacrificio de la cruz) hacia la luminosidad del *Este* (resurrección), lo cual simboliza tanto su muerte como su resurrección y descenso a los infiernos, según lo expresa el texto apócrifo de Nicodemo (*XXV, 1-12*). Puntualmente, esta es la festividad ortodoxa llamada **anástasis**.

⁶³ Cfr. HESQUIO DE JERSUSALEN (siglo V), “Sermón de la Anunciación”, p. 1, en *Padres de la Iglesia*, op. cit., pp. 83-85. S.J. DAMASCENO, *Hom. Natividad BVM*, pp. 104-109.

⁶⁴ S. Efrén, *Homenaje a la encarnación de JC, Canciones IV y XI*, en L. OBREGON, *María en los padres de la Iglesia*, Ciudad Nueva, Madrid, pp. 133-134.

En una dimensión temporo-espiritual (no numérica), señalemos cómo este Niño — “irradiación de su gloria e imagen de su substancia” (Hb 1,3)— sale, sufre, desciende a los infiernos y muere para resucitar, a modo de la proclama del Credo Niceno, plenitud escatológica que del mismo modo anuncia la restauración final de la parusía: “... cuando venga el Hijo del Hombre, será como relámpago que parte del Oriente y brilla hasta el poniente.” (Mt 24, 27; cfr Dan 7,2)⁶⁵

Simultáneamente, su figura es el **símbolo de la más estática perfección**: “Toda dádiva buena y todo don perfecto viene de lo alto, desciende del Padre de las luces, en quien no hay cambios ni sombras de rotaciones.” (St 1,27), y de la paz final de la celestial Jerusalén: “el lobo habitará con el cordero; la pantera descansará con el cabrito; el ternero, el león y el buey vivirán juntos, y **un niño les conducirá**” (Is 11,6). El icono envuelto en su luz expresa cómo proviene del seno del Padre y como Él participa de su inmutable perfección sin ninguna variación ni mudanzas naturales a la condición humana:

“Muchas veces y de muchas maneras habló Dios en otro tiempo a nuestros padres por ministerio de los profetas; últimamente, en estos días, nos habló por su Hijo, a quien constituyó heredero de todo, por quien también hizo el mundo; y que siendo **el esplendor de su gloria y la imagen de su substancia**, y el que con su poderosa palabra sustenta todas las cosas, después de hacer la purificación de los pecados, se sentó a la diestra de la Majestad en las alturas, hecho tanto mayor que los ángeles, cuanto heredó un nombre más excelente que ellos”. (Hb 1,1-4)

El tiempo

“Cuando afiné los cielos, allí estaba yo, cuando trazó un círculo sobre la faz del abismo”. Dice la Sabiduría: Me estaba cada día jugando delante de él, en el orbe de la tierra”. (Prov. 8, 31)

El tiempo no cuenta en este espacio iconofánico vencedor de la muerte: todo sucede en el dinamismo interior de un **eterno presente sin sombras**. El tiempo del icono es el de la dimensión de la cumbre del **cenit**. En su interior sin sombras, todo es luz; sólo las líneas de *assist* de oro dan técnicamente la cualidad de relieve y profundidad.

Dos instancias temporales coexisten en la estructura temática de su contexto, el **tiempo diacrónico** con su propio devenir sucesivo y el **tiempo sincrónico**, con su particular estancia en un tiempo determinado de la gradual corriente anterior. A pesar de ello, en un juego de cronologías temporales, del no-tiempo y la eternidad, podríamos afirmar que el icono de Vladímir es el más acabado perfil de la **fugacidad** y de la **permanencia**.

En la dimensión mística se superponen el **devenir** y el **estar** en un tiempo determinados. Por el **fluir de la eternidad** en su interior, puede advertirse que una misma

⁶⁵ Benjamín Martín SANCHEZ, *El Credo Explicado*, Sevilla, 1984, pp. 35-38.

representación contenga tópicos simbólicos que en la trama iconal serán índices de significación diacrónica disímil (diferentes momentos de la vida doméstica y pública del Salvador):

“Los Profetas anunciaron que habría de nacer, los cielos y los ángeles lo presentaron ya nacido. Yacía en el pesebre el que sostiene el mundo, y la Palabra no podía hablar. El seno de una mujer llevaba a Aquél a quien los cielos no pueden contener. Ella regía a nuestro Rey, llevaba a Aquél en quien estamos contenidos, alimentaba a nuestro Pan. Qué manifiesta debilidad! Qué admirable humildad, en la que estuvo oculta toda la Divinidad! El poder regía a la Madre, a la cual por su infancia le estaba sometido. El se alimentaba de aquel pecho que era alimentado con su Verdad”.

S. Agustín de Hipona, (siglo V)⁶⁶.

“Dios ha puesto en ti, oh María, su tienda como en un cielo puro y resplandeciente. Saldrá de ti como el esposo de su alcoba e, **imitando el recorrido del sol**, recorrerá en su vida el camino de la futura salvación para todos los vivientes y, extendiéndose **de un extremo a otro del cielo**, llenará con calor divino y vivificante todas las cosas.”

S. Sofronio, siglos VI-VII.⁶⁷

Conjunciones

La densidad tortuosa del tiempo se torna límpida y luminosa en torno de las personas del Hijo y de la Madre. En el dinamismo propio del ciclo litúrgico, las dos figuras reúnen la diafanidad de la **ternura**.

La coincidencia del fin con el principio y las complementariedades subyacentes del antedicho fluir son expuestas en una de las piezas más ricas de la Patrología, la *Homilía II in Sabbato Magno*:

“un ángel anuncia a María la Encarnación, otro ángel anuncia a Magdalena la Resurrección; el Nacimiento y la victoria del Señor sobre la muerte tienen lugar por la noche; los pañales envuelven a Jesús en Belén, y luego la Sábana Santa cubre su cuerpo en el Sepulcro; los Magos y las piadosas mujeres le ofrecen mirra; el Sepulcro es un nuevo Pesebre; los Pastores de Belén dan a conocer su Nacimiento, y los discípulos del Señor, los primeros Pastores de todos, anuncian su vuelta a la vida; Gabriel dice a la Virgen: “¡Alégrate!”, y el Resucitado dice a las mujeres: “¡Alegraos!”; cuarenta días después del Nacimiento el Señor ingresa en la Jerusalén terrestre, en el Templo, y como primogénito ofrece a Dios un par de tórtolas; cuarenta días después de su victoria, Jesús entra en la Jerusalén Celeste y ofrece al Padre el alma y la carne del Hombre redimido; y así como Simeón lo recibe en sus brazos, Dios lo recibe en su seno” (PG 43, 441-444).

Todo el icono es el cumplimiento de la Escritura: “Nos cubriste con la sombra de la muerte” (Sal 43,20), y por tal causa “nos visitará el Sol que nace de lo alto” (Lc 1,78). Contemplándolo en el seno de su madre, el hombre puede comprender que “el Padre nos

⁶⁶ *Serm.184*, en *Padres de la Iglesia*, op.cit., p. 59.

⁶⁷ *Sermón 2*, *Hom. en la Anunciación de la Madre de Dios*, *Ibíd*em, pp. 90-93.

libró del poder de las tinieblas y nos trasladó al reino del Hijo de su amor” (Col 1,13). Es la voz visible de la Palabra hecha carne (Jn 1,14) que “habitó entre nosotros” y cuyo poder se derrama sobre “los cuatro ángulos de la tierra” (cfr Ap 7,1-8) hasta el final de los tiempos escatológicos, pues “cuando venga el Hijo del Hombre, será como un relámpago que parte del Oriente y brilla hasta el poniente” (Mt 24,27), “...porque nada es imposible para Dios” (Lc 1,37).

Los ojos del icono miran desde el presente. El icono incorpora la sacralidad de la liturgia; en él, tiempo y lugar adquieren una valencia diversa del tiempo y lugar terrestres.⁶⁸ En una conjunción simultánea de espacios cronológicos, en el marco fluyente del tiempo místico de la sincronía eterna de la vida de Cristo y desde el análisis hermenéutico y exegético que hemos venido realizando en el señalado encuadre didáctico medieval integrador, podemos de-construir el dinamismo del tiempo litúrgico que representa la persona icónica del Mesías.

En este recinto, el Emmanuel —*Dios con nosotros*— transita

**** desde las modulaciones del tiempo griego, un “estar”,**

**zona lunar, materna y nocturna,*

**imagen móvil de la eternidad (Aristóteles),*

tiempo de la sujeción (Lc. 2,51), junto a MARÍA-MAESTRA,

****hacia las alternativas del tiempo hebreo, un “pasar”,**

**lado derecho solar y diurno,*

tiempo del desasimiento (Lc 4,14-21), con MARÍA-DISCÍPULA.

Estas dos estaciones interiores abarcan y comprenden **la escuela de la identificación**. Esta representación del Infante encierra la multiplicidad unívoca de “expresar” tácitamente el conjunto de modulaciones propias de la conjunción sincrética de los tiempos y de los espacios de su vida:

⁶⁸ Romano GUARDINI, *Los signos sagrados*, Buenos Aires, ed. Lib. Emmanuel, 1983. Alfons KIRCHGASSNER, *El simbolismo sagrado en la liturgia*, op. cit. Christina FITZURKA, “El icono en la Teología Oriental” en *Teología y Vida*, Facultad de Teología Pontificia Universidad Católica de Chile, vol. XLIV (2003), pp. 250-264. Paul EVDOKIMOV, *El arte del icono. Teología de la Belleza*, op. cit. Leonide OUPENSKY, op.cit. Michel QUENOT, op. cit.

- **Niño Mesías transfigurado** (Ex 30,22; Mt 17,2), fiador de la prerrogativa de Théotokos (Lc 1, 35).
- **Niño rey de gracia y sacerdote eterno** (Jn 3,35; Hch 7,24), **rey de reyes y señor de señores** (Ap 19,16): con su túnica roja, toda su presencia trasluce la luz que El mismo regala a los que redime con su sangre.
- **Niño hijo único de María** (Lc 1,30): desde el altar del regazo proclama la transformación del corazón del hombre.
- **Niño viajero** (Jn 1,5), el cinetismo inverso de sus pies señala su libre condición de peregrino y expresa (denota) la *Encarnación*, la *Vida Pública* y la *Ascensión a los cielos*.
- **Niño anonadado y paciente** (Flp 2,7ss), cargando a costas desde antes de la cuna la invisible cruz del Gólgota.
- **Niño Sol de justicia de las naciones** (Mal 4,2; Jn 8,12), resplandeciente de áurea luz tabórica (Mt 17,5).
- **Niño salvador victorioso** (1 Tim 1,1; Mc 16,1ss), vencedor de las sombras de la muerte en la *Resurrección* y la *Ascensión*.
- **Niño glorificado y Uno con el Padre** (Lc 24,50ss; Lc 10,22), exultante de plenitud luego de su regreso al Padre (Jn 17, 1-26).
- **Niño esposo de las almas** cautivadas por su amor (Ct 5,10-12): sus ojos están fijos en los ojos de la amada, espejo del alma, icono de la Iglesia.
- **Niño fuente de gozo** (Is 9,6), causa de alegría perdurable y del deleite de su misma Madre inmaculada, la primera redimida (Gn 2,15).
- **Niño Emmanuel, centro y fin de las Escrituras** (Jn 5,39): todo lo creado se congrega, se renueva y se compendia en Él (Ap 21,5; 1 Cor 8,6), modulaciones todas que denotan la cadencia interna inserta en la diacronía mística del espacio iconofánico.



La espacialidad mística del icono de Vladimir envuelve los siguientes índices o movimientos del eterno Verbo del Padre:

➤ Norte	esperar y nacer	ENCARNACIÓN
➤ Este	crecer y manifestarse	EPIFANÍA
➤ Sur	caminar y predicar	VIDA PÚBLICA
➤ Oeste	morir y vivir	MUERTE Y RESURRECCIÓN

“Bolsita de mirra es mi Amado para mí,
que reposa entre mis pechos” (Ct 1,13)
Nos volvemos hacia la “Virgen Madre, hija de su Hijo” ⁶⁹.

Sus grandes **ojos** fijos en el que la mira, recuerdan aquella actitud de templada fortaleza junto a la cruz: “Mujer, grande como el mar es tu quebranto” (*Himno del Stabat*

⁶⁹ Dante ALIGHIERI, *La Divina Comedia*, Paraíso XXXIII, l.

Mater); mientras, el Hijo victorioso —de regreso de la cruz y cual “jefe que lleva a la vida” (Hch 3,15)— la abarca y estrecha, consuela y fortalece. El **beso** sella la unión; su brazo divino rodea su cabeza humana —sede de la lucidez del entendimiento cordial—, desposándola. Ambos vislumbren y alcanzan el futuro desde una doble óptica: Ella mira cual la nueva Eva; Él mira, y su contemplación posee la plenitud del fruto de su misma Pasión.⁷⁰

“...su madre conservaba todo esto en su corazón” (Lc 2,51).

La impronta sacramental del icono de Vladímir —*verbum visibile*, palabra que se ve (s. Agustín)—, proclama con signos, líneas, números y colores la luz de la ternura y la ternura de la Luz, a la vez que reúne y anuncia los misterios de la Caída genésica del paraíso terrenal, la Virginidad perpetua de María y la Encarnación del Verbo, la Infancia de Cristo, su Vida Pública y la Muerte de cruz, su Resurrección de entre los muertos, la Ascensión a los cielos y el Pentecostés, fundación de la Iglesia universal (católica). Vladímir presenta a María (Lc 1,27), *Custos sollicita Verbi*, la custodia atenta del Verbo y *consors victoriae Filii*, la consorte de la victoria del Hijo, tallo de la raíz de David y de Jesé,⁷¹ toda su persona enuncia la lucidez de la perfección evangélica prefigurada en las ocho bienaventuranzas dictadas por el Maestro en el monte de la perfección:⁷² “Brille así vuestra luz delante de los hombres, para que vean vuestras buenas obras y glorifiquen al Padre de los cielos” (Mt 5,16).

Señalemos con el iconógrafo —glosando la simbología medieval propia de los Padres de la Iglesia— que por el nacimiento de un Niño nacido de una Virgen perpetua, el hombre pierde la vejez del **pecado**, muere la **noche** de la culpa y nace el **día** de la **gracia**:

“María lleva el fuego entre sus dedos y con sus brazos abraza la llama. El incendio que la alimentaba asía sus pechos; ella daba la leche al que alimenta a todos los seres. ¿Quién podrá hablar de su dignidad?”

S. Efrén, siglo IV⁷³

La Mujer (Gn 3,15) hizo viable el misterio de la encarnación que anuncia el icono, arcano y don que canta la fe oriental. Enseñanza, misterio y trascendencia se funden en esta **pedagogía medieval en torno y a partir de la imagen sagrada**. En esta, la madre de Dios —*Speculum Iustitiae*— “espejo de Justicia”, surge como la más perfecta síntesis de la fecundidad que el alma está llamada a alcanzar:

⁷⁰ Cfr. s. Andrés de Creta, *Sermón 60, Natividad de la BVM*, en *Obras Completas del santo maestro Juan de Avila III*, BAC, Madrid, 1970, pp. 3, 4. Rafael L. BREIDE OBEID, *Imagen y Palabra. La actualidad y lo permanente*. Buenos Aires, ed. Gladius, 1999.

⁷¹ Manlio SODI, “Colección de Misas de la B.V.M”, *Palabra* 392, V-97 (313), pp. 73-76.

⁷² TROMBELLI, *Iconografía de la Persona de María Santísima*, 1884 (Cap. VIII al XIV).

⁷³ *Carmina Sogita 1*, en *Padres de la Iglesia*, op.cit., p. 35.

“Abarcas en tus brazos y llevas al icono
que con divina forma resplandece en tu imagen,
como Señor de todos e Hijo tuyo verdadero”.
S. Teodoro (siglo IV)

Conclusiones

La articulación de determinados índices de poder en la iconografía bizantina —con los colores reservados sólo al emperador, las posturas hieráticas y frontales, las sedes, galas y cojines de los ornamentos, las cabezas nimbadas y sus tiaras imperiales— denotan en el propio ámbito geográfico una determinada influencia sobre el aprecio y valoración del dominio que conservaban los zares, reyes, príncipes y emperadores orientales. Estas similitudes mayestáticas prolongaban en el orden humano aquel orden divino que los iconos detentaban y cuyo mayor exponente era la persona aureolada del monarca que representaba y ejercía el poder de su propia dinastía rodeando las figuras de Jesucristo y la Virgen, los ángeles y los apóstoles, con reconocida jerarquía de poder celestial.

El iconostasio desplegaba visualmente los misterios de la fe y, del mismo modo, el esplendor de las escalas celestiales que se continuaban en las jerarquías terrestres. Iconos e imperio con el oro y el rojo púrpura por lenguaje visual común y el sentido de presencia absoluta en sus ojos omnipotentes y frontales que todo lo miran y conocen, eran un signo del poder del cielo sobre el emperador y su poder recibido por voluntad del Todopoderoso que prolongaba el sentido divino sobre la tierra.

Fe y Poder traducidos en su propia lengua y geografía, se fusionan y ejercen influencia ideológica en el hombre medieval y en un mundo bizantino tachonado de oro, terciopelos y estrellas del empíreo que repetían “abajo” las jerarquías de “arriba” y proyectaban hacia “afuera” los resplandores del “adentro”. En este cruce de la figura del Dios todopoderoso con el emperador omnímodo, el icono señala la transparencia del orden del empíreo a través de la solidez de la supremacía del imperio.

A partir de tal espacio, hemos superado la fragmentariedad contemplativa del icono de la “Patrona de la Unidad” para alcanzar la totalidad de su unidad interior. El icono — “cargado de presencia, una ventana que mira hacia la eternidad”—, según Paul Evdokimov,

“extrae su valor teofánico de su participación en lo totalmente otro por medio de la semejanza, por lo que no puede encerrar nada en sí mismo pero se convierte en un esquema de resplandor; traduce la presencia energética que no está localizada ni encerrada, sino que resplandece alrededor de su punto de condensación: suscita no la emoción sino el sentido místico, el *mysterium*

tremendum y tiene un fin, “ofrecer acceso, a través de la puerta de lo visible, al misterio de lo invisible”⁷⁴.

Lenguaje probatorio de la realidad última, el símbolo expresa, no explica. Su función es reunirse-con, juntar, aproximarse-con. El cultivo de la espiritualidad medieval dio lugar al hombre simbólico, agente tri-estamental de un mundo teocéntrico y magno. El icono es un libro cerrado y un ideograma sacro que hay que saber leer.

A partir de la **Palabra proferida** y de la **Palabra ilustrada** hemos procedido al análisis de la estructura y del significado de los núcleos temáticos del icono de Vladímir (polisemia), de las figuras representadas de la Virgen María y el Niño Jesús, la espacialidad del encuentro, la lectura y decodificación del lenguaje del hieratismo exterior y de la cadencia interior, la **coincidencia** puntual del devenir temporal y el momento eterno, la toponimia mística, el dinamismo potencial y el tiempo litúrgico y sus conjunciones inmanentes en la tabla bizantina, como puntos de incidencia del sentido didáctico medieval del espíritu cristiano. La **exégesis** con el cotejo y correspondencia de los textos sagrados sustentantes conforman su entramado, y la **hermenéutica** con el aporte de su significación (**qué dice**), de su comprensión (**qué es**) y de su explicación (**cómo es**), consienten una lectura integradora de la red simbólica que nos devela el misterio cifrado del icono de la Virgen de Vladímir.

En él, ambos, Madre e Hijo, con una mirada apelativa que aguarda la mirada del hombre de todos los tiempos que fácilmente se disipa del **único centro** —en el espacio de la intimidad humana y mística de este encuentro a través de la sola luz que irradia El mismo disipando todas las tinieblas (Is 9,1), tras los umbrales de la muerte y en un mundo ya sin sombras—, se funden en un gesto de *ternura*, extracto teológico-visual que condensa aquel pasaje del *Cantar de los Cantares*: “Su izquierda está bajo mi cabeza, y su diestra me abraza” Ct 2,6; 8,3.

⁷⁴ NOUWEN, op. cit., p. 13.