

# La pintura de iconos: Técnicas y procedimientos.

M<sup>a</sup> del Carmen Palomo Reina



---

## 1. EL ICONO

La palabra icono viene del griego eikón, imagen ,palabra con amplios significados. En la Historia del arte, el término icono se reserva para una clase de pintura, normalmente portátil, de género sagrado, hecha sobre una tabla de madera con una técnica especial y de acuerdo con un tradición secular.

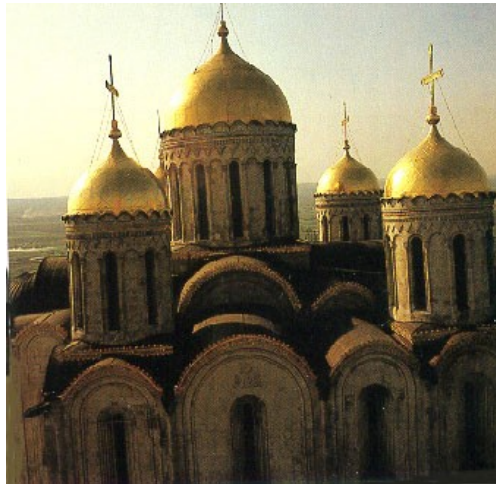
Esta iconografía se va a desarrollar principalmente en el Oriente bizantino, representando a Cristo, a la Madre de Dios, a los ángeles, santos o escenas religiosas. El primero de los iconos y el fundamental será el Rostro de Cristo.

San Gregorio Magno, (obispo de Marsella, 1027), aconseja al pueblo que se aparten de la adoración de imágenes, aunque por ello " *no es necesario destruir los iconos. Expóngaselos en las iglesias a fin de que los analfabetos, mirando a las paredes, puedan leer aquello que no son capaces de descifrar en los libros*".



---

## 2. LOS ICONOS RUSOS



El punto más culminante de la pintura de iconos bizantina es Rusia, destacando como artistas de gran nivel cualitativo Teófanos el Griego (1240-1410) y André Rublev (1360- 1427/ 30).

Las tablillas de este período primitivo muestran mucha influencia del imperio romano de Oriente por lo que no pueden clasificarse como iconos rusos.

Poco a poco las primeras escuelas fueron encontrando un estilo propio. Esto se refiere, especialmente al colorido y a la forma de dibujar, aunque muy poco a los temas, los tipos de los personajes, las composiciones, etc... en estos aspectos la pintura de los iconos rusos siguió estando ligada al arte de la Iglesia madre- bizantina.

En el siglo XIII será Novgorod el primer centro de pinturas de iconos que podemos considerar típicamente locales, con rasgos artísticos; su creatividad se caracteriza en efecto por su colorido claro y radiante







### 3. EL SIGNIFICADO Y FUNCIÓN DE LOS ICONOS.

El icono no sólo tiene esta función pedagógica de instruir al pueblo las verdades de la fe, además de eso, el icono, una vez bendecido, se convierte en sacramento, es decir, en "signo de gracia".

El VII Concilio ecuménico declara:

*" El icono es la ocasión de un encuentro personal, en la gracia del Espíritu con aquel que representa [...]"*

Para los ortodoxos, el icono es un "lugar de encuentro", con esta afirmación declara el sacerdote ruso Serghej Bulgakov(1871-1944):

*" La necesidad de tener un icono y de ponerlo delante proviene de la realidad misma del Sentimiento religioso que no se contenta con una simple contemplación espiritual, sino que busca un contacto material y directo, sensible, cercano al hombre".*

Los iconos no son imágenes que demuestran, sino que muestran, no necesita grandes argumentos, pero convence con su misma presencia. Lo importante en el icono es la aparición de Cristo que se hace presente, de una forma material, en la imagen de Cristo, representada o creada sobre una madera y pintada sobre exquisitos colores.

Debido al número de fieles, la Iglesia Ortodoxa Rusa ha sido durante siglos, y sigue siendo, la más numerosa de las iglesias ortodoxas, por lo que sus iconos son los más numerosos.

Según Tony Castle, la revelación de Dios no es sólo para el oído humano, sino igualmente para el ojo. Cristo no es sólo la palabra (*logos*), sino igualmente su imagen (*eikon*). Esta consideración nos descubre por qué los grandes teólogos y escritores cristianos -San Basilio el Grande y S. Juan Crisóstomo-, apoyaron sin reservas el uso y la revelación de los iconos.

San Teodoro Estudita(759-826) pudo decir de los iconos:

*"Todo lo que está grabado allí con papel y tinta( las Escrituras), eso mismo está grabado en el icono con varios pigmentos y con otros materiales"*



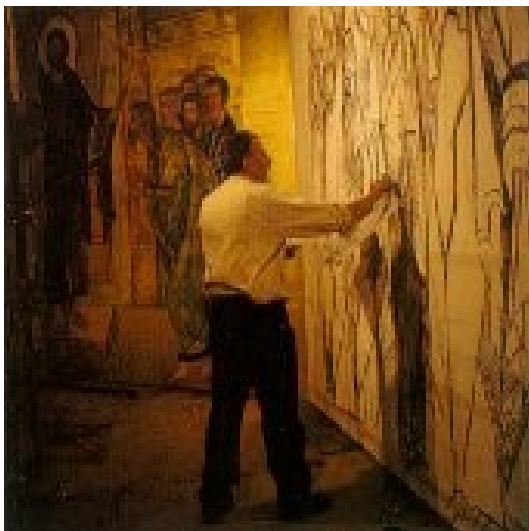


---

#### 4. TÉCNICA DE LA PINTURA DE ICONOS

Se le dice "pintar un icono" porque se representa la imagen plásticamente, sin embargo en la tradición rusa y griega se le denomina "escribir el icono", de ahí que iconógrafo signifique escritor de imágenes.

Se trata pues, de un trabajo largo y paciente que requiere la destreza del artesano y la capacidad compositiva del artista.



*El pintor español Kiko Argüello -Francisco José Gómez Argüello-  
pintando un icono sobre un muro*

---

#### 4.1. CONSTRUCCIÓN DE LAS TABLAS.

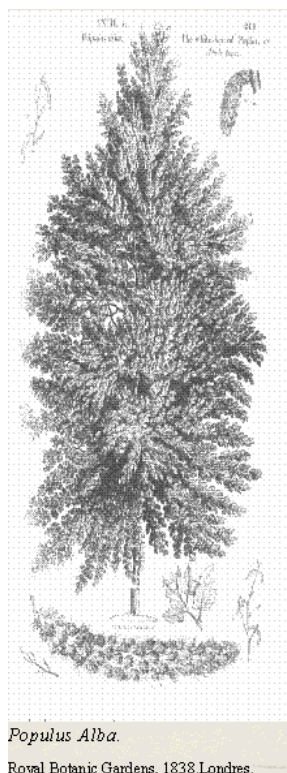
En las pinturas italianas sobre tabla del siglo XIII, para la construcción de tablas, se utilizaba siempre la madera de álamo bien blanco (*Populus alba*) o negro (*Populus nigra*). Dicha madera se utilizaba frecuentemente en todo el Mediterráneo, ya que era la única disponible y la que se conseguía en tablas de dimensiones razonables.

Este árbol de crecimiento rápido presenta grandes desventajas para fines artísticos, ya que es una madera blanda y débil. Debido a los cambios producidos por las condiciones climáticas, tienden a encogerse y a hincharse provocando que las tablas se comben y rajen. Otro de los inconveniente del álamo es que es propenso a la infección por las larvas de carcoma, si se mojan tienden a pudrirse y como consecuencia de esto surge la instalación de hongos.

A pesar de estas desventajas, los pintores italianos, al igual que los iconógrafos, conscientes de ellas, se vieron con la necesidad forzosa de utilizar dichas tablas ya que todo el Mediterráneo sufría escasez de madera, debido a la deforestación por la agricultura y al pastoreo intensivo.

Las tablas se tenían que almacenar y tras un dificultoso proceso de alabeos prematuros y continuos la madera se curaba y se preparaba para su uso.

Para formar un panel era necesario juntar varias tablas, a modo de predella, las cuales se encontraban unidas por los extremos por medio, según Cennino Cennini, de una fuerte cola de caseína. Ésta estaba hecha a partir de cal viva mezclada con queso de leche desnatada.



*Populus Alba.*  
Royal Botanic Gardens, 1838. Londres.

## 4.2. EL FONDO DE YESO

La madera desnuda y sin tratamiento no proporciona una buena superficie para pintar y mucho menos para dorar, por lo que ésta debía estar preparada con un fondo de yeso.

La imprimación del fondo es una de las partes principales en la estructura de una pintura. De este fondo dependerá la conservación del icono.

### PROCESO

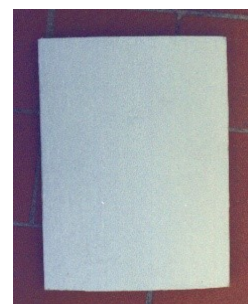
A la tabla se le daba varias capas de cola. Esta cola se obtenía, según Cennini, de trozos de pergamino ablandados y cocidos al agua. Estos trozos de pergamino provenía de pieles de ovejas y cabras.

Las primeras aplicaciones de la cola consistían esencialmente en reducir la absorción de la madera dándole como dice Cennini "un anticipo para recibir las capas de cola y yeso". Entonces se empapaban piezas de lienzo que se colocaban reforzando las junturas y eliminando las deficiencias que tuviese la superficie de la tabla.



De esta manera proporcionaba también una mayor adherencia de las capas de yeso ( que se aplicaban) y una reducción de resquebrajamiento del fondo.

El yeso que se aplicaba contenía mineral blanco en polvo, sulfato de cal hidratado, mezclado con una cola de animal, la misma utilizada para encolar el panel. El yeso se debe mantener templado sobre una caldera de agua. Éste no debe contener espuma ya que las burbujas de espuma se reventarán cuando el yeso se seque generando en la superficie pequeños hoyos del tamaño de la cabeza de un alfiler. Sobre la tabla se aplicará dos clases de gessos: gesso grosso y gesso sottile. El primero se hace añadiendo sulfato cálcico en polvo con cola, formando unapasta que se extiende por toda la superficie con una espátula ancha, y después es alisada hasta dejarla preparada para la segunda forma de yeso, gesso sottile. Este se hace cuando el yeso natural o gesso grosso quemado es apagado sumergiéndolo en agua prolongadamente, refinando la textura. Se aplicará con pinceles grandes de cerda sobre toda la superficie plana y molduras. La primera capa deberá ser aplicada con los dedo y la palma de la mano para que el gesso sottile se una bien con el gesso grosso.



Se aplicaba en muchas capas tenues sucesivas un fondo de cola y yeso, y el material de partida se preparaba escrupulosamente. La tabla blanca deslumbrante era raspada en liso.

En otros casos, la tabla era encolada varias veces y se revestía con lienzo. Para pegar el lienzo a la tabla se le impregnaba de cola, engrudo y yeso, en capas delgadas que únicamente cubrían los poros y por último se ponía un fondo delgado de aceite.





### 4.3. DIBUJO PRELIMINAR

Actualmente la tradición iconográfica no se diferencia mucho del tiempo en el que surgen. Con respecto al esquema o dibujo compositivo, Cennini sugiere que se haga un boceto con una barra de carboncillo, los errores y alteraciones se podían borrar eliminando el polvo con una pluma de ave.

Después el dibujo puede ser fijado repasándolo con un pincel y tinta negra diluida, o mojando en ocre preparado al temple.

Antes de nada, el iconógrafo buscará un buen modelo, sirviéndose para ello de iconos antiguos impresos o de manuales, que le sirvan de guía al menos a la composición general.



### 4.4. DORADO

Las zonas del icono que se iban a dorar se diferenciaban del resto, porque estaban marcadas con un estilo o instrumento punzante que grababa ligeramente en el yeso de la tabla. Se trata pues de un trabajo preciso sobre el que se había reflexionado anteriormente. Es por ello que en esta fase debía estar ya decidido el diseño, donde se marcaría por incisión las aureolas y otros detalles.



Para que el oro se adhiriera al yeso debía aplicarse una capa de bol. Este es una variedad de arcilla blanda, pigmentada con óxido de hierro.

Sus funciones principales eran dos:

- Proporcionar una superficie lisa y amortiguada sobre la que después se pudiera bruñir el pan de oro.
- Proporcionar al oro un color rico y cálido.

Esto último era necesario porque el pan de oro al ser tan frío puede presentar un cierto color verde y frío sobre una superficie blanca.

Esta arcilla se mezclaba con cola o clara de huevo, batiéndose ésta, hasta formar una espuma, luego se dejaba para que se licuara de nuevo.

Sobre el bol humedecido con agua y clara de huevo, se



coloca la lámina de pande oro. Las partes que no se han adherido de pan de oro se le dan unos golpecitos con un trapo a modo de almohadilla.

En esta fase, el pan de oro queda con un aspecto mate y con arrugas. Para que éste adquiriera su brillo natural propio necesitaba ser bruñido. De esta manera las láminas de oro se unirían con la base de bol graso y fino, situado debajo, provocando tal brillo.

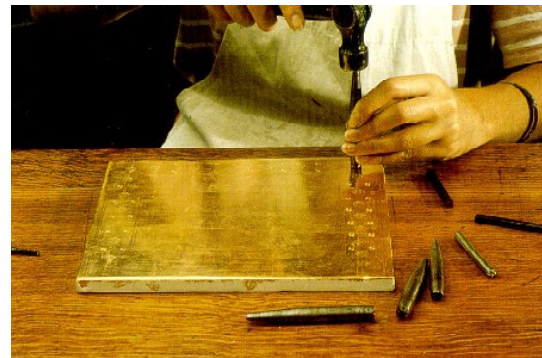


---

#### 4.5. LABRADO Y PUNZONADO

Una vez bruñida la superficie dorada se procedía a la elaboración del labrado y el punzonado ornamental, cuya función era hacer que ciertos detalles, aureolas, se distinguieran de los fondos dorados, proporcionándole una riqueza mayor a la superficie dorada.

Las líneas incisas se marcaban en el oro y las aureolas se ejecutaban con compases



---

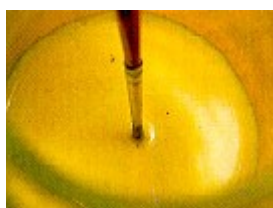
#### 4.6. APERTURA DEL ICONO

Una vez finalizado de grabar detalles en la tabla se procede a la apertura del icono, que consiste en recubrir las partes del dibujo.



La pintura era ejecutada al temple de huevo, primeramente con la yema y luego con tintes uniformes sin mirar los claros y oscuros, dejando libres el rostro, las manos y los pies.

Los colores son amasados con yema de huevo y un poco de vinagre o cerveza rubia, dando una capa fina y uniforme.



También Cennino Cennini aconsejaba utilizar como medio de mezcla y diluyente del pigmento, la yema de huevo mezclada con látex de retoño de higuera y agua.

Todo el material que se emplea en la elaboración de un icono está compuesto de elementos tomados del reino mineral, vegetal y animal: madera (material que simboliza el Árbol de la Vida, la Cruz de Cristo), el agua, greda, huevo, tierras de color. Se usan en un estado natural donde todo tiene un sentido, de modo que se limpian y se preparan para que " el hombre, sirviéndose de ellos, permita que estos elementos tan sencillos sirvan y



alaben al Señor".

El ropaje y la arquitectura se pintaban antes que las carnaciones. La pintura del rostro, manos, y en general de las partes del cuerpo que se ve, se considera como lo más importante.

A estas superficies se dan un color de base, normalmente amarillo o rojo, haciéndose la aclaración con capas sucesivas. Se dibujan los trazos internos con un color llamado exedra, mezcla de rojo y negro.



Los ojos, las cejas y los labios requieren una maestría especial, no por reproducir el natural, sino por estar de acuerdo con los cánones antiguos de la pintura de iconos. Algunas líneas de color claro hacen resaltar ciertas partes. Si no se ha preparado el fondo de oro, ahora es el momento de darle un color, normalmente ocre claro o rojo.



Para finalizar el icono sólo queda hacer las inscripciones que dan nombre al icono, normalmente son formas de carácter estilizado en ocre rojo. Se deja que se seque bien durante algunos días y después se le pasa la olifa u aceite de linaza cocido con un agregado de cristales de acetato de cobalto decolorado por exposición al sol. Dicho aceite se extiende varias veces por la capa pictórica, al que se deja para que se seque totalmente. Por último se le pasa un barniz transparente.

Las obras maestras de la iconografía griega, y rusa destacan por su sorprendente brillo de sus colores, demostrando así el conocimiento de los antiguos maestros de las combinaciones armoniosas o de contraste del color.



Henry Matisse, uno de los pintores más audaces de la pintura "contemporánea" parisina, dijo sobre los iconos:

"Los rusos ni siquiera sospechan qué tesoros de arte poseen [...]. Por todas partes se encuentra el mismo resplandor y la expresión de un sentimiento profundísimo. Vuestros jóvenes estudiantes tienen aquí, en su misma casa, modelos de arte [...] infinitamente mejores que los de los otros países".

---

#### 4.7. SIMBOLISMO DE LOS COLORES

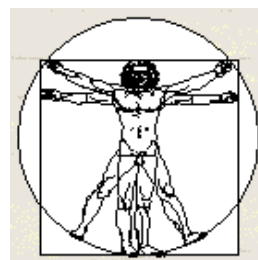
El rojo y púrpura simbolizan lo divino, mientras que el verde y el azul simbolizan lo terrestre. Por eso Cristo se le representa con una túnica de púrpura, que significa lo divino inherente a su persona, y un manto azul, que representa a la humanidad que ha asumido en la encarnación.

La Madre de Dios se la representa con un vestido azul como creatura, mientras que el manto de púrpura recuerda su proximidad a lo divino.

---

#### 4.8. PROPORCIONES Y PERSPECTIVA DE LOS ICONOS

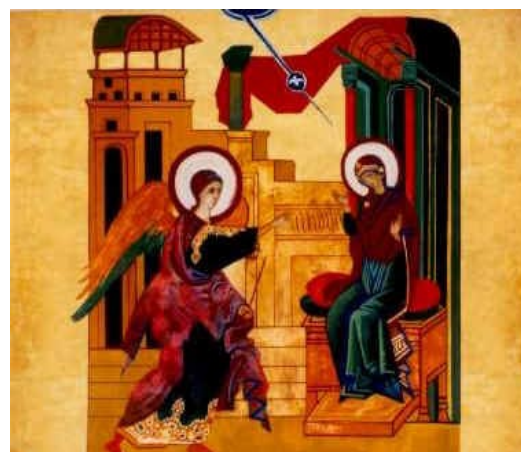
Para los iconógrafos - a diferencia de los griegos- no tiene importancia la anatomía del cuerpo humano con sus proporciones. No existe un concepto de canon perfecto, y por tanto la rigurosidad métrica. El icono se fundamenta más en el sentimiento que en la razón.



Los rostros frecuentemente son representados en tonos más oscuros de los normal, precisamente porque no se quiere reproducir la naturaleza, sino más bien, significar la realidad espiritual del hombre transfigurado. Por esto mismo en los iconos hay una tendencia a agrandar los ojos, la mirada fija en el más allá, la frente ancha y alta que acentúa el predominio del pensamiento contemplativo.

La perspectiva en su mayor parte es inversa, las líneas no fugan a un punto situado detrás del espectador, sino delante. Estos vectores directores salen del interior del icono al espectador (\*), a diferencia de la perspectiva renacentista italiana, en la que se procura dar profundidad de espacio a la escena pintada.

En el icono el espacio es poco profundo. No hay ilusión, ni cuerpo tridimensional. La arquitectura es extraña. Las puertas y ventanas están en lugares difíciles por donde no se puede pasar debido a sus proporciones.



"Anunciación" de Kiko Argüello.

## 5. COMENTARIO DEL ICONO DE LA TRINIDAD DE ANDREI RUBLEV.

Este icono denominado de la "Santa Trinidad" o "Los tres ángeles en la Mesa de Abraham" , se encuentra en la Galería Trtiakov de Moscú, y fue realizado por Andrei Rublev. Se le considera como obra maestra del arte iconográfico, e incluso como motivo de estudio por los compositores de iconos hasta el siglo XIX.



Lo que seduce en esta creación son los colores claros, la composición equilibrada y calculada con precisión, así como la economía de medios limitados para presentar el tema.

Desde el punto de vista formal se trata de una composición donde se utiliza la perspectiva invertida, donde se elimina la distancia y la profundidad, y donde todo desaparece en la lejanía, que mediante el efecto contrario acerca las figuras, mostrando que Dios se hace presente ahí y en todas partes. En Occidente la entenderíamos como una " *perspectiva acelerada*", y a su vez como una " *perspectiva retardada*" pues acerca las figuras.

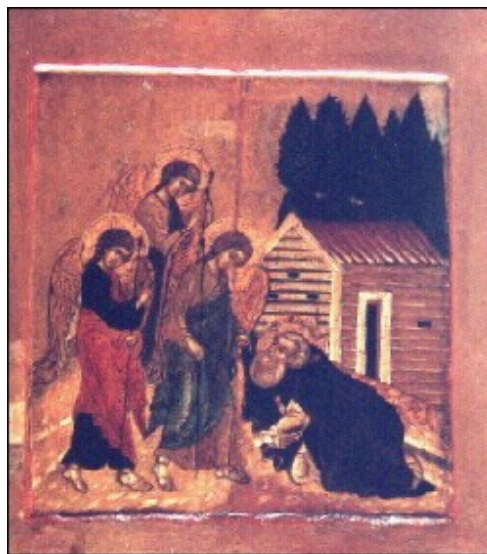
La composición está encuadrada en un círculo, imagen de la eternidad, testimoniada por el mismo colorido del icono, expresado a través de un movimiento circular de los colores. Todo el conjunto se encuentra formado por formas geométricas: el rectángulo, la cruz, el triángulo, el círculo.

Los tres ángeles son los personajes que desbordan la máxima emoción y expresión de toda la historia de los iconos. Las facciones de la cara, suaves y líricas, la tensión elegante de los cuerpos, y la manera en que están sentados cada uno dejándose atraer por el otro, para fundirse en un grupo perfectamente unido.

Sus cuerpos son ligeros y esbeltos, nos muestran cuerpos muy alargados ( son catorce veces la cabeza en vez de siete como cánon normal). Las alas de los ángeles, así como la manera esquemática de tratar el paisaje, dan la impresión inmediata de lo inmaterial, la ausencia de gravedad.

Desde el punto de vista iconográfico podemos distinguir tres planos superpuestos. En primer lugar representa el relato bíblico de la visita de los tres peregrinos a Abraham, basado en el Antiguo Testamento.

Los tres peregrinos celestes forman " el consejo eterno " y el paisaje cambia de significado: *la tienda de Abraham* se convierte en el palacio-templo; *la encina de Mambré* en el árbol de la Vida; *el cosmos*, en una copa esquemática de la naturaleza, signo ligero de su presencia. *El ternero* ofrecido como alimento hace sitio a la copa eucarística.



"Los tres ángeles en la Mesa de Abraham"

El tercer plano intra-divino sólo está sugerido, en trascendente e inaccesible. La copa representa la sobreabundancia del amor de Dios sobre las criaturas; los ángeles están agrupados alrededor del alimento divino.

Los tres ángeles aunque expresan movimiento, están en reposo, que en definitiva es la paz suprema del ser en sí.

El movimiento parte del pie izquierdo del ángel de la derecha, continúa en la inclinación de su cabeza, pasa al ángel de en medio, arrastra el cosmos: la roca, el árbol,...llegándose a hacer reposo en el ángel de la izquierda en posición vertical.

De la concepción de los ángeles de Rublev se desprende la unidad y la igualdad, se podría confundir cada uno de ellos; la diferencia viene de la actitud personal de cada uno hacia los otros, y sin embargo, no hay ni confusión, ni repetición.

El oro rutilante sobre los iconos designa siempre la divinidad; las alas de los ángeles lo envuelven todo con su amplitud; y los contornos interiores de las alas, de color azulado, ponen de relieve la unidad y el carácter celeste de la naturaleza divina.

Los personajes sentados sobre los cetros idénticos, es símbolo del poder real del que está dotado cada ángel, queriendo expresar un sólo Dios y tres Personas perfectamente iguales, La Trinidad.

---

## **IDENTIFICACIÓN DE LAS TRES PERSONAS.**

El ángel de la derecha es el Espíritu Santo, el de la izquierda es el Hijo y el ángel del centro es el Padre.

Cada persona tiene su símbolo que lo identifica: detrás del Padre se encuentra el árbol de la vida; el centro de Cristo señala la casa, la iglesia que es el Cuerpo de Cristo. El Espíritu se destaca en el trasfondo de las "rocas escalinadas": la montaña, el monte Tabor, la elevación, el éxtasis, el aliento de





## LOS ESPACIOS

En las concepciones de la época, la tierra era octogonal; el rectángulo es el jeroglífico de la tierra que aparece en la parte inferior de la mesa. La parte superior de la mesa también es rectangular haciendo referencia a los cuatro puntos cardinales, que los Padres de la Iglesia hacen alusión a los cuatro evangelistas.

---

## 6. LISTA DE ICONOS

### 1. ICONO DE LA MADRE DE DIOS VLADIMIRSKAJA (DE LA CIUDAD DE VLADIMIR)



Madera, temple al huevo. Dimensiones originales, 78 x 55 cm. Dimensiones con correcciones, 100 x 70 cm. Procedente de la Iglesia de la Dormición del Kremlin de Moscú. Galería del Estado. Tretjakov.

Según una leyenda el icono fue pintado por san Lucas evangelista. Hacia 1131 el icono fue transportado desde Constantinopla a Vishgorod, cerca de Kiev. Desde allí en 1155 fue transportado a Vladimir (de la que recibe el nombre), y en 1395 a Moscú. Fue repintado en la primera mitad del siglo XIII, luego a comienzos del siglo XV y en 1514, devolviéndosele su aspecto original en 1919. En la Historia de la Iglesia rusa tiene grandísima importancia por ser un icono “aparecido”. Pertenece a la iconografía de las vírgenes Odigítrias. Vladimir era en el 1131, nuevo centro político y religiosos del Estado ruso de entonces. El milagroso icono sirvió de ejemplo para los pintores rusos e incluso estimuló la formación de una tradición iconográfica en Rusia.

## 2. ICONO DE LA MADRE DE DIOS “LA GRAN PANAGIA” (“ORANTE” DE JAROSLAV)



Madera ,temple al huevo. 194 x 120 cm. Comienzos del siglo XII. Monasterio de la Transfiguración de Jaroslav. Moscú .Galería del Estado. Tretjakov.

La madre de Dios está representada en el icono con las manos levantadas en actitud de oración. En le pecho tiene un medallón que tiene la imagen de Cristo Emmanuel con las manos abiertas en actitud de bendición. El círculo, en la semántica medieval, era símbolo de la eternidad. La asociación del salvador Emmanuel, con una imagen de la Virgen, es el nacimiento de lo divino entre los elementos humanos expresado mediante signos hieráticos.

En el ángulo superior derecho se encuentra una imagen de San Gabriel arcángel. El icono es solemne y monumental, y se le identifica con la imagen dela Iglesia “ *columna y fundamento de la verdad*”( 1 Tim 3, 15)



### 3. VIRGEN HODIGITRIA



Este icono pertenece a las imágenes de culto griego que se caracterizan porque presentan un borde estrecho y unos colores muy potentes, utilizando a menudo el azul mientras que el culto ruso lo emplea con mucha parsimonia. Este estilo de pintar, a la manera greca revela un estilo propio. Grecia, s. XVIII. 22x 17 cm.

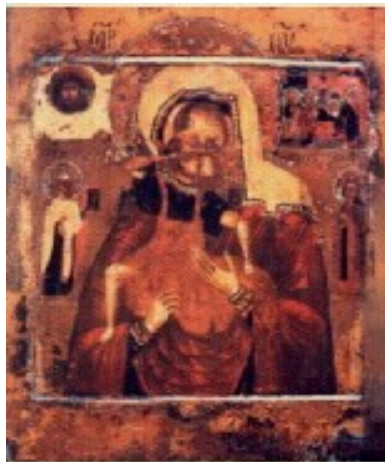
#### 4. ICONO DE LA MADRE DE DIOS DE BELOSERSK



Madera, temple al huevo. 155 x 106 cm. Primera mitad del siglo XIII. Procede de la catedral de la Transfiguración de Belosersk. Leningrado. Museo Ruso.

---

#### 5. VIRGEN PELAGONITISA (EN RUSO, IKILIUSKAIA)



4. Virgen Pelagonitisa

La Virgen con el Niño jugando.

Su nombre se debe a la ciudad de Pelagonis en Macedonia. Ofrece la particularidad de que la madre y el niño están pies contra cabeza, mejilla contra mejilla. El niño acaricia con la mano derecha la cara de su madre, y su brazo, por su gesto, se dobla hacia la izquierda.

Rusia, s. XVII, 31,7 x 26,8 cm. Colecc. Privada.

## 6. VIRGEN IVERKAIA



---

## 7. VIRGEN PLATYTERA



Grecia, siglo XVII. Propiedad privada.

El nombre de Platytera procede del griego y debe recordar que la Virgen está hecha “más allá del cielo”, y en otra liturgia se dice: “Se ha hecho el seno de María más grande que el cielo”. En este tema la Virgen está pintada frontalmente en una actitud majestuosa y seria, su mirada `pasa más allá del espectador. Su hijo está sentado sobre su regazo, con las manos levantadas en señal de bendición. La expresión de su cara tiene muy poco de infantil y así presagia el camino que seguirá el Salvador. Las letras del nimbo significan “EL que es”, o “Yo soy el que soy”, como dijo Cristo.

La nomenclatura usual ICXC representa las iniciales y finales de la palabra griega Jesucristo, mientras que las letras MP OY definen a la Madre de Dios (Mater Theoi).



## 8. LA VIRGEN EN SU TRONO CON SAN JUAN EL PRECURSOR Y SAN JUAN CRISOSTOMO



Grecia, finales del s. XVII. Colección. Privada. Este tema de la “Virgen reinando en su trono” sirvió para la difusión del dogma del alumbramiento de Dios. Juan el Precursor, el Bautista, significa el Antiguo Testamento, mientras que la Virgen es el Nuevo Testamento. Juan Crisóstomo (354- 407) fue nombrado Patriarca de Constantinopla en el año 397. Es uno de los tres grandes teólogos de la Iglesia ortodoxa, junto con Basilio el Grande y Gregorio de Nansiance.

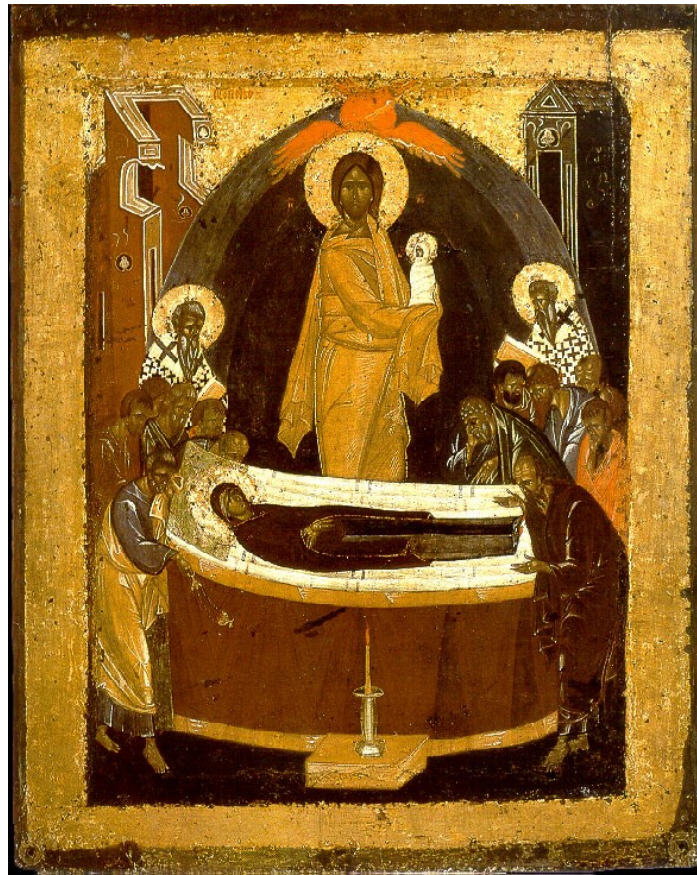
---

## 9. “LA ANUNCIACIÓN” de Ustjug.



Madera, temple al huevo 229 x 144 cm. Segunda mitad del siglo XII. Procedente de la Iglesia de la Dormición del Kremlin de Moscú. Galería del Estado. Tretjakov.

## 8. DORMICIÓN DE LA SANTÍSIMA MADRE DE DIOS



Madera, temple al huevo, 86 x 68 cm. Fin del siglo XIV. Realizado para la catedral de la Dormición en Kolomna, y más tarde trasladado a la catedral de la Anunciación en el Kremlin de Moscú. Galería del Estado Tretjakov

---

---

## REPRESENTACIONES DE CRISTO

---

### 10. CRUCIFIXIÓN DEL SEÑOR



Andrei Rublev. Madera, temple al huevo, 107 x x83 cm Moscú. Museo del antiguo arte de Andrei Rublev.

---

### 11. CRISTO REDENTOR





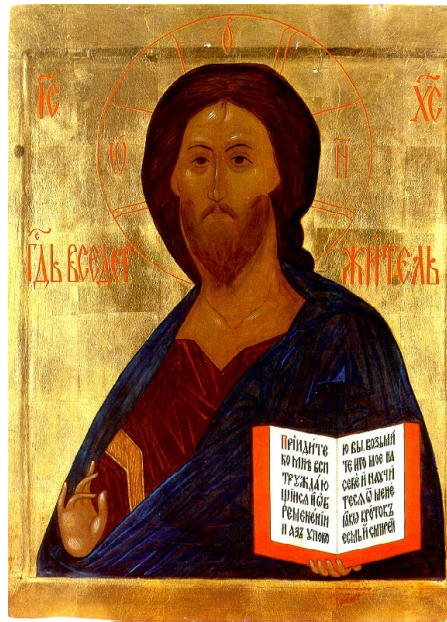
**12. SANTO ROSTRO O ACHEROPITA**  
(Que quiere decir: “No hecho por mano humana”)



Madera, temple al huevo. 77 x 71 cm. Escuela de Novgorod (?). Procedente de la Iglesia de la Dormición del Kremlin de Moscú. Galería del Estado. Tretjakov.

Representa la imagen del Salvador impresa en el velo de la Verónica, llamado “ Santo Rostro” y a la cual, los antiguos peregrinos rusos siempre habían anhelado postrarse ante este icono, que, según la tradición, se remonta a la vida terrena de Jesús. Este icono presenta un colorido casi monocroma que suscita una impresión de severa solemnidad. En el reverso del icono se halla una composición denominada “ Nikitirion”, es decir, “ Glorificación de la cruz vencedora”, pues este icono reproduce el rostro de Cristo que vino al mundo para salvar al hombre.

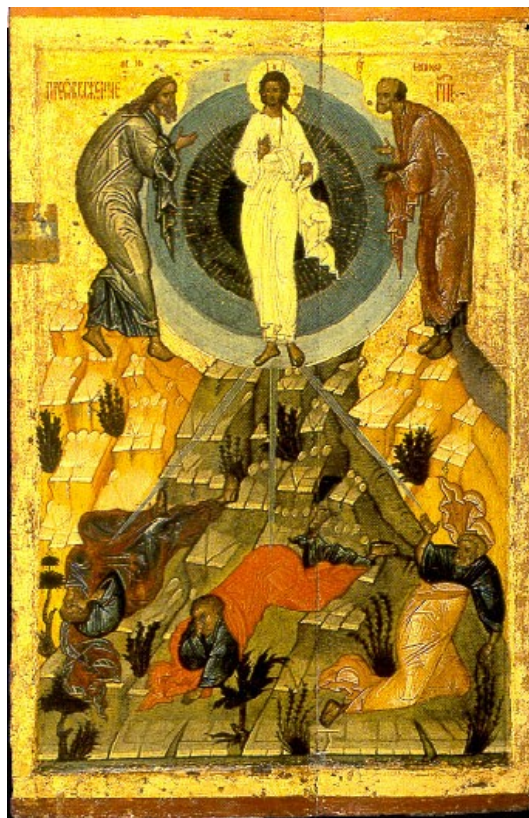
### 13. CRISTO PANTOCRÁTOR



Arzobispo Serghij. Madera, temple al huevo. Años 60-70 del siglo XX.

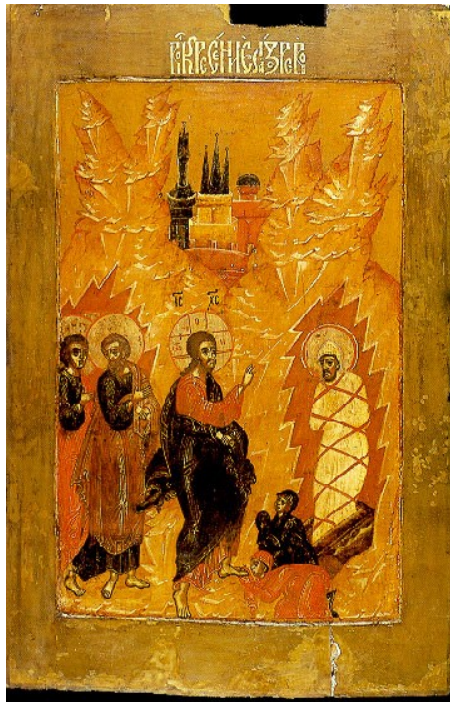
---

### 14. TRANSFIGURACIÓN DEL SEÑOR



Madera, temple al huevo. 88 x 57 cm. Segunda mitad del siglo XV. Novgorod. Museo histórico de arquitectura.

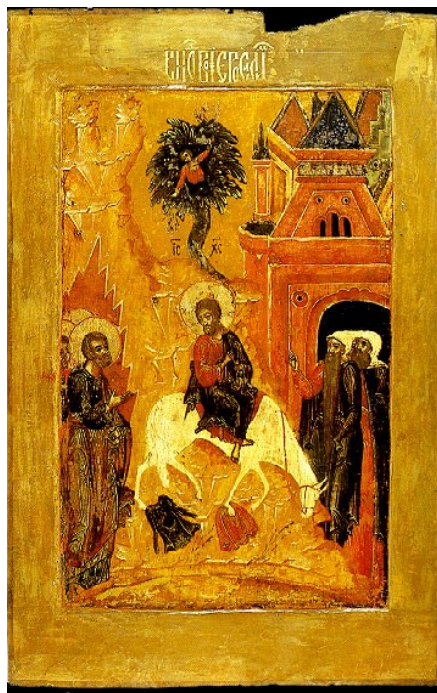
## 15. RESURRECCIÓN DE LÁZARO



Madera, temple al huevo. 99 x 64 cm. Siglo XVII. Escuela de Kostroma. Oficina arqueológica de la Academia Eclesiástica Moscovita.

---

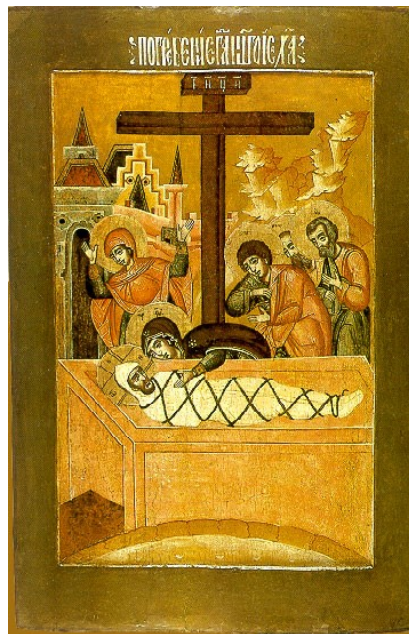
## 16. ENTRADA DEL SEÑOR EN JERUSALÉN.



Madera, temple al huevo. 99 x 64 cm. Siglo XVII. Escuela de Kostroma. Oficina arqueológica de la Academia Eclesiástica Moscovita.



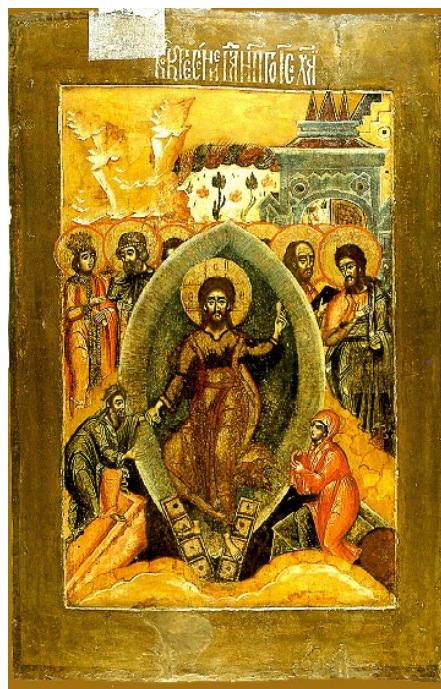
## 17. DEPÓSITO EN EL SEPULCRO.



Madera, temple al huevo.99 x 64 cm. Siglo XVII. Escuela de Kostroma.Oficina arqueológica de la Academia Eclesiástica Moscovita.

---

## 18. RESURRECCIÓN DEL SEÑOR (EL DESCENSO A LOS INFIERNOS)



Que narra el misterio de Cristo, que baja a las tinieblas del infierno para vencerlo. Estos iconos tratan del alentar al hombre en su lucha espiritual, en la aspiración a la luz divina. Madera, temple al huevo.99 x 64 cm. Siglo XVII. Escuela de Kostroma. Oficina arqueológica de la Academia Eclesiástica Moscovita.

**19. TRANSFIGURACIÓN DEL SEÑOR.**  
Teófanos el Griego.



Madera, temple al huevo. 184 x 134 cm. Comienzo del siglo XV. Procede de la catedral de la Transfiguración de Pereslavl-Zaleskij. Moscú. Galería del Estado Tretjakov.

---

## REPRESENTACIONES DE LOS SANTOS

---

20. Puerta central del iconostasio. San Basilio el Grande y S. Juan Crisóstomo. En la parte superior, la Anunciación.



---

21. Iconostasio abierto: Santos elegidos.



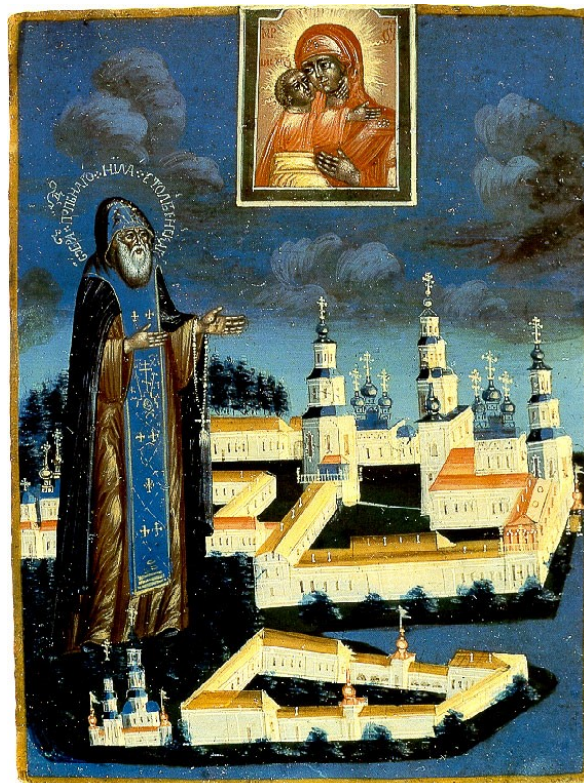


**22. San Nikita, anacoreta de Pereslav.**



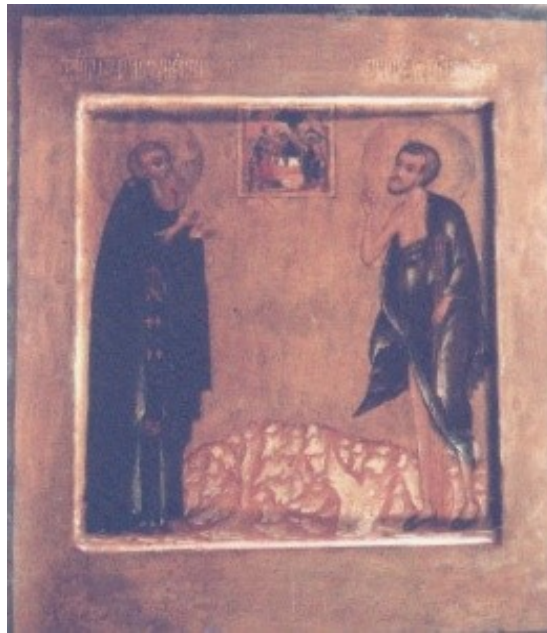
Madera, temple al huevo, 32,5 x 26,5 cm., S. XVII.

**23. El Santo monje Nil Stolobenskij.**



Madera, temple al huevo. 16 x 12,5 cm. Fin del siglo XVIII- comienzos del XIX.  
Oficina arqueológica de la Academia Eclesiástica Moscovita.

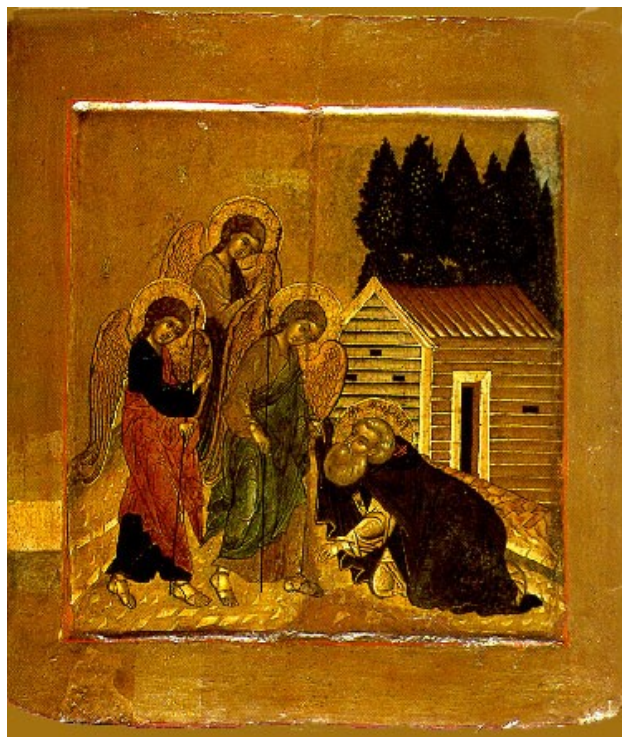
## 24. El Santo monje Makasij Unzhenskij y Prokopij Ustjuzhskij.



Aparece como eje central de la composición el icono de la " Santa Trinidad". Madera, temple al huevo, 33 x 29 cm. s. XVII.

---

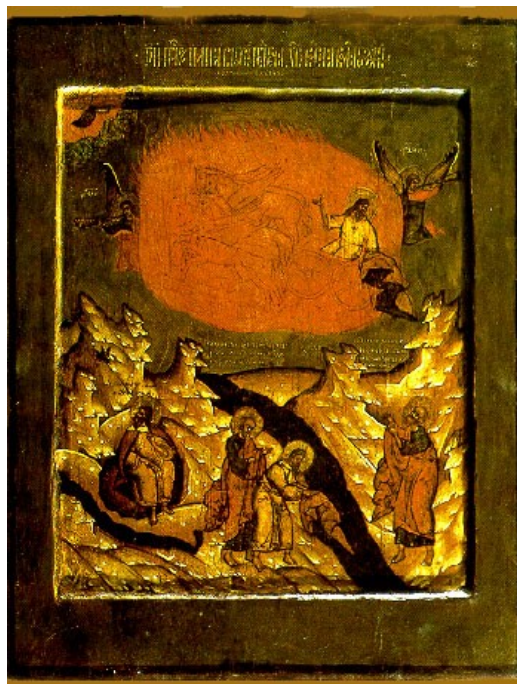
## 25. Abraham y los tres ángeles



Madera, temple al huevo, 33 x 29 cm. s. XVII.



## 26. ASCENSIÓN DEL SANTO PROFETA ELÍAS EN EL CARRO DE FUEGO



Madera, temple al huevo. 54 x 42 cm. Siglo XVII.  
Oficina arqueológica de la Academia Eclesiástica Moscovita.

---

## 27. EL SANTO PROFETA ELÍAS. CON ESCENAS DE SU VIDA.



Madera, temple al huevo. 147,5 x 126 cm. Segunda mitad del siglo XVI.  
Oficina arqueológica de la Academia Eclesiástica Moscovita.



**28. SAN JUAN BAUTISTA, PROFETA Y PRECURSOR DEL SEÑOR.**



Madera, temple al huevo. 33 x 27 cm Mitad del siglo XVI. Escuela de Moscú.  
Oficina arqueológica de la Academia Eclesiástica Moscovita.

---

**29. SAN JUAN BAUTISTA, PROFETA Y PRECURSOR DEL SEÑOR, EN EL DESIERTO.**



Madera, temple al huevo. 33 x 30 cm. Fin del siglo XVI- comienzo del XVII.  
Oficina arqueológica de la Academia Eclesiástica Moscovita.

### 30. SAN JORGE, EL QUE MATÓ AL DRAGÓN



Escuela de Novgorod. Finales del siglo XIV. Museo Ruso. Petrogrado.

Representa la leyenda que describe el combate sostenido por San Jorge y el dragón, el cual simboliza la lucha victoriosa del Bien y lo Divino contra el Mal y lo satánico. Hunde la punta de su lanza en la boca abierta del dragón.

En la parte superior derecha del icono, reconocemos la mano de Dios que vela por el buen desarrollo del suceso, mientras que abajo, en una cueva se representa el Hades simbolizando todo lo satánico, todo lo que no ha sido vencido en el combate. San Jorge es un mártir del ejército romano. Fue decapitado a raíz de las persecuciones de los cristianos con el emperador Diocleciano. La iglesia ortodoxa lo llama “un gran santo mártir glorioso, portador de trofeos”. Es considerado como santo protector de los pobres, los guerreros y los armeros, también es venerado por los pastores con sus rebaños. San Jorge dio su nombre a Georgia (en ruso: Grouziia), región de la vertiente meridional del Caúcaso.



**31. SANTOS PADRES: ATANASIO EL GRANDE, CIRILO DE ALEJANDRÍA,  
IGNACIO DE DIOS.**



Madera, temple al huevo. 24 x 19,5 cm. Fin de siglo XV.  
Novgorod. Museo histórico de arquitectura.



---

## REPRESENTACIONES DE LOS ÁNGELES

---

### 32. El Arcángel San Miguel



Arcángel (“ Ángel de cabellos de oro”). Madera, temple al huevo. 48,8 x 39 cm.  
Segunda mitad del siglo XII. Procedente de la sección “Cristianismo antiguo” del  
museo Rumjantzevskij de Moscú. Leningrado. Museo Ruso.

El arcángel Miguel se representa con la cabeza inclinada a la derecha. Pertenece al grupo llamado Deisis, " intersección", que se representa a Cristo rodeado por los arcángeles Miguel y Gabriel. Pintado por Andrei Rublev, 1411. Galería Trietiakov, Moscú.

### 33. La Santa Trinidad



Pertenece al iconostasio de la catedral de la Santísima Trinidad en Zagorsk. Moscú, Andrei Rublev. 1411. Madera, temple de huevo. 142 x 114 cm. Galería del Ivetjakov.

---

### 34. Arcángel.



El resplandor meditativo y la profundidad de los sentimientos vividos en su alma se hallan reforzados por los grandes ojos, muy abiertos; siglo XII.



**35. El ángel y las tres Marías, presentando la Resurrección de Cristo. Kiko Argüello.**





## **7. BIBLIOGRAFÍA**

**AAVV.,** *La pintura italiana hasta 1400. Materiales , procedimientos y técnicas.*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1995.

**EVDOKIMOV, Paul.,** *El arte del icono. Teología de la belleza.*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1991.

**BRESKE HELMUT.,** *Iconos*, Barcelona, Iberlibro, 1992.

**CASTLE, Tony.,** *Pórtico de la Trinidad: Meditaciones sobre el icono de Rublev*, Madrid, Ed. Paulinas, 1989.

**CENNINI,Cennino.,** *El libro del Arte.*,Ed. Sucesor d E. Meseguer;Barcelona, 1979.

**DEMINE, N .,** *La Trinidad de Andrei Rublëv.* Moscú, 1963.

**Diccionario Enciclopédico: Larousse.**Ed. Larousse- Planeta, Barcelona,1996.

**DOERNER, Max.,** *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte.* Ed. Reverté, Barcelona, 1978.

**DONADEO,S.María.,** *El icono, imagen de lo invisible.*, Narcea S.A., Madrid, 1989.

**HAYES, Collin.,** *Guí completa de pintura y dibujo. Técnicas y materiales.* Ed. Blume. Madrid, 1980.

**GIPPENREITER,Vadim y KOMECH Alexei.,** *Old Russian Cities.* Ed. Laurence King. Londres 1991.

**LOSSKIJ,V.,** *Ensayo sobre la teología mística de la Iglesia Oriental*, en Escritos teológicos, n.8, Ed. del Patriarcado de Moscú.Moscú 1972.

**MURATOV,P.,** *La antigua pintura sagrada*, en la colección de I. Ostroukhov,. Moscú 1914.

**SERGHIJ,G.** *Ideas teológicas en la obra del beato Andrej Rublëv. Escritos teológicos, n.22*, Ed. del Patriarcado de Moscú. Moscú, 1972.

**SMITH, Stan.,** *Cómo dibujar y pintar.* Ed. Hermann Blume. Madrid 1996.