

El icono bizantino *



ESCENAS DE LA VIDA DE CRISTO (Tríptico)
Escuela de las Islas, siglo XVII.

Manolis Jatsidakis**

Prólogo

No se encuentran muchos museos en el mundo dedicados exclusivamente al arte bizantino. Se puede decir, además, que el Museo Bizantino de Atenas es el único. Sin embargo, el centro del arte bizantino, durante más de diez siglos, fue la más grande ciudad del mundo medieval, Constantinopla, en donde se creó y se propagó al mundo civilizado lo que mejor se consideraba en aquella época, en materia artística.

A pesar de este hecho, no es paradójico que el único museo dedicado a este arte medieval, esencialmente griego y ortodoxo, se encuentre en Grecia; pues dentro de su actual espacio geográfico se hallan importantes ciudades bizantinas, como Salónica, que fue la segunda ciudad del Imperio Bizantino, Tebas, Atenas, Corinto, Mistrá y otras. Además, después de la caída del Imperio Bizantino, en el año 1453, el helenismo pasó a ser el heredero directo y más importante del inmenso patrimonio cultural que Bizancio había legado al mundo civilizado.

El pueblo helénico heredó de sus antepasados bizantinos la lengua griega en sus dos variaciones, la académica y la popular, y ha sabido conservar todo lo que constituía el culto vivo de

** Arqueólogo, inspector general de antigüedades. Museo bizantino de Atenas. Grecia.

la Iglesia Ortodoxa, tanto en sus manifestaciones litúrgicas, como en su formación musical, por no citar lo esencial: la substancia mística de esta religión.

La arquitectura y la pintura bizantinas, que han dejado monumentos de gran importancia en los países griegos, sirvieron a esta religión creando los espacios necesarios para la ejecución de su culto, así como para la expresión plástica de su dogma metafísico. Incluso habiendo cesado de existir el Imperio Bizantino, siguen evolucionando estas artes en los países griegos, de acuerdo con las tradiciones medievales, durante el período de la dominación turca.

En la misma ciudad de Atenas, que no era más que una ciudad de provincia, un número limitado de iglesias dentro de la ciudad y, especialmente, en los alrededores, todas ellas de los siglos XI y XII, demuestran incluso hoy en día el alto nivel de cultura y el gusto refinado de los atenienses bizantinos.

Por lo tanto, había suficientes razones para crear en Atenas un museo especial que al-

bergase los vestigios del arte bizantino del país. La historia del Museo Bizantino es relativamente joven. Hacia finales del siglo XIX, el entusiasmo, más bien diletante, de algunos intelectuales, condujo a la fundación de la Sociedad Cristiana de Arqueología, que reunió algunas colecciones de obras de arte, objetos

de culto o, también, simples recuerdos de viajes. En 1920 se fundó, por Decreto de Estado, el Museo Bizantino en donde se reunieron piezas bizantinas dispersas en diversos museos y lugares arqueológicos del país, a las cuales se añadieron las colecciones de la Sociedad Cristiana de Arqueología, así como piezas eclesiásticas escogidas, traídas por los refugiados que vinieron del Asia Menor y de la Tracia Oriental, después del intercambio de poblaciones, en el año 1923.

Este material enriquecido continuamente por los hallazgos procedentes de las excavaciones, por las donaciones privadas y las compras y, recientemente, por los frescos desprendidos de las iglesias que están en ruinas, se ha repartido y está expuesto en las tres alas del edificio del Museo Bizantino.

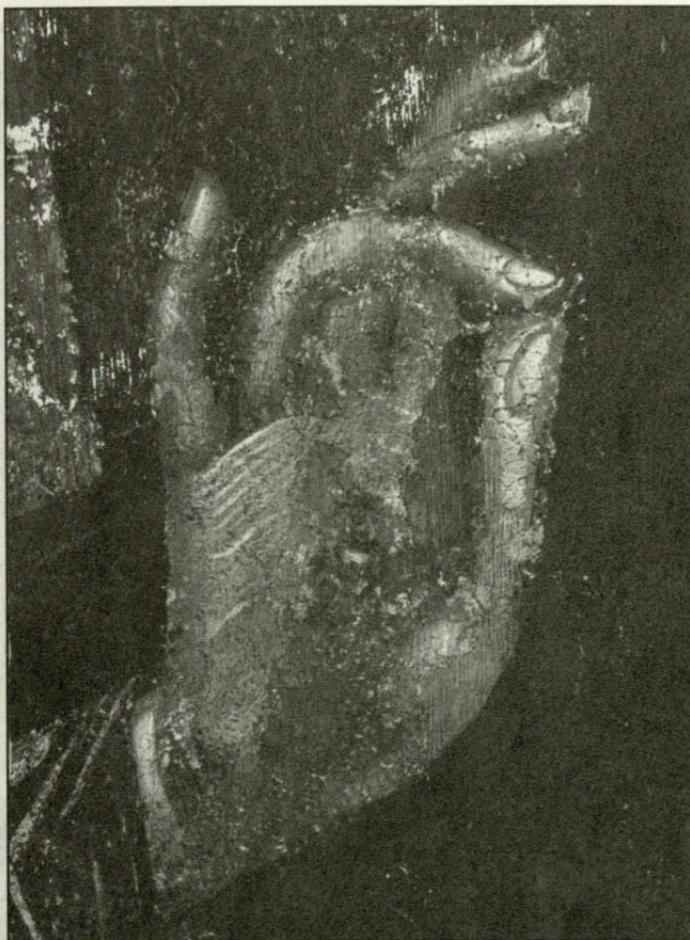


Museo Bizantino, vista de Atenas desde Licabetos.

El icono

El Imperio Bizantino, que dominó inmensos territorios desde su fundación (330) hasta la caída de Constantinopla (1453), ejerció una influencia decisiva en el mundo de su época, tanto en el campo político como en el artístico. La pintura bizantina fue durante siglos enteros el ejemplo para la pintura del mundo cristiano. Fueron muchos los factores que contribuyeron a que ocupase esta posición. En primer lugar, la autenticidad de su arte, desde el punto de vista dogmático, ya que su continuidad desde los primeros siglos cristianos, es decir, desde los últimos de la Antigüedad hasta el final, no fue puesta nunca en duda. Después, el arte bizantino, como única heredera del arte antiguo, continuó con las tradiciones técnicas y artísticas de la antigua pintura a un alto nivel de perfección. Durante su evolución lenta, pero orgánica, logró desarrollar sus propias fuerzas creadoras e imponer sus propias leyes y su propia visión, sobrepasando las reglas y la visión artística que heredó de sus antepasados. De esta manera logró crear una personalidad especial, es decir, un carácter propio.

El icono portátil es la creación por excelencia de la pintura bizantina. Desde el punto de vista técnico, la creación del icono presenta algunas características permanentes en el largo curso de su existencia. Está compuesto por una tabla de madera recubierta con una fina capa de yeso. A veces se extendía, debajo de la capa de yeso, para reforzarla, una tela de lino. El primer dibujo, que solía estar grabado, se cubría con finas capas de colores densos, una especie de témpera, de materias terrosas y metálicas, que tenía como aglutinante el huevo. Esta forma de elaboración permi-



LA MANO DE JESUCRISTO (detalle del cuadro) CRISTO, SABIDURÍA DIVINA, Salónica, siglo XIV.

tía conservar para siempre en los colores la pureza y la intensidad originales. Este procedimiento técnico, esta manera, es el más frecuente, aunque existen otros también.

Antes del movimiento de los iconoclastas (siglo VIII) era frecuente la utilización de los colores a la cera (encáustica). Asimismo, se empleaban, aunque raramente, materias más preciosas como, por ejemplo, el mosaico con taselas muy pequeñas, que ofrecía una superficie de mayor efecto luminoso. Solamente en casos excepcionales se utilizaron plata, oro y esmalte para la fabricación de los iconos; así, por ejemplo, cuando se trataba de un regalo para el Emperador.

El origen del icono, imagen portátil de devoción por excelencia, habrá que buscarlo en el campo del arte de la Antigüedad. En el arte del retrato, "oficial o privado" tal como fue practicado en el mundo helenístico y romano, encontraron los antiguos pintores cristianos los procedimientos técnicos, los materiales y la artesanía adecuados para realizar las efigies de los santos personajes. Efectivamente, lo que mejor conocemos de la antigua pintura es el arte del retrato de la época romana posterior, especialmente gracias a las numerosas representaciones funerarias de Fayum, en Egipto. Las huellas del origen inicial del retrato cristiano, que es el icono, se pueden seguir a lo largo de la evolución de la pintura bizantina, incluso en la época posterior y en el período postbizantino.

El icono en el culto de la religión ortodoxa

¿Cómo se puede aclarar, sin embargo, en este arte, que por su naturaleza no se interesa en imitar los rasgos exteriores, la insistencia en la creación del retrato, de la verdadera prosopografía? La respuesta se desprende de la teología bizantina que ha prestado al icono una atención especial. Limitémonos a indicar aquí que el parecido entre la imagen y el santo personaje que representa, es un factor indispensable para que el icono pueda justificar su papel de intermediario entre el mundo divino y el terrestre, para que la gracia divina de los justos sea transmitida al mis-

mo icono. Según una definición bizantina, que tiene un carácter casi oficial, «el icono es una representación que reproduce los rasgos característicos del prototipo y que al mismo tiempo le diferencia de él». De ahí se desprende la esencia de la prosopografía y, consecuentemente, la búsqueda de la verdad auténtica en las escenas representadas. Abordamos aquí un punto esencial que, a pesar de su apariencia especulativa, no libre de la influencia neoplatónica, no solamente explica la estética especial de la pintura de los iconos, sino además el carácter del Arte Bizantino en general. Pues en el espíritu conservador de la pintura bizantina prevalece el principio de la semejanza con el prototipo representado, y este principio refuerza la relación hacia los otros antiguos prototipos artísticos. Un verdadero icono, es decir, un icono que se parece al auténtico

prototipo, es una creación bendecida por la gracia del santo personaje representado y, por lo tanto, cada icono del mismo debe ser una copia fiel de otro más antiguo, de manera que la gracia sea «transmitida» al nuevo icono a través de la semejanza. Sin embargo, y esto es lo asombroso, en contra de la opinión general, no es la insistencia en la repetición de ciertos tipos humanos para cada



LA VIRGEN DE LA TERNURA, Constantinopla, siglo XIII-XIV. Mosaico, 100x85 cms.

santo, sino el hecho de que en cada época, y a pesar de los principios religiosos de limitación que impiden la exteriorización de la personalidad del artista, la sensibilidad de los pintores sabía encontrar diferentes maneras expresivas para los mismos temas, respondiendo a los gustos estéticos y a las tendencias artísticas de cada época, frecuentemente de cada período y, no pocas veces, de cada importante artista.

Por otra parte, la definición bizantina antes citada, habla también de diferencias con el arquetipo. Al examinar los efectos de este tipo de ideas sobre las obras de arte, se podrían interpretar estas diferencias como cierto alejamiento de la naturaleza física que estaría, sin embargo, superado a algunos principios de orden estilístico: «las leyes de un ritmo discretamente impuesto en el movimiento de las líneas, el efecto sugestivo, a veces austero, del arabesco en la composición, la indiferencia a las proporciones dadas por la anatomía, la resolución, no naturalista, de la luz, del color y del espacio, etc. Las formas de la naturaleza se ven así subordinadas a las exigencias todopoderosas de un estilo, es decir, a las leyes del espíritu, leyes estimuladas por una fe profunda, ardiente muchas veces, y universalmente introducida en el dominio religioso, lo que representa la misión espiritual de la obra de arte. Estos son los presupuestos que susci-



EL ARCÁNGEL MIGUEL, Constantinopla, siglo XIV. 100x80 cms.

tan en el arte de los iconos la transustanciación de los seres y de las cosas en formas de un mundo semejante al nuestro a la vez que diferente de él. De este modo, la semejanza y la no semejanza constituyen una antinomia dialéctica inherente al icono bizantino, le confieren un valor espiritual que le embarga y que hace de él un intercesor místico entre el mundo inteligible y el mundo sensible.

La historia del icono

La época bizantina

Del primer período paleocristiano (siglos IV a VII) subsiste solamente un número limitado de iconos en Sinaí y en Roma; algunos de ellos pueden ser considerados como obras de primera categoría. Mucho mayor es el número de iconos que se han salvado de los siglos IX a XII, pero en Grecia, que ha sufrido tantas calamidades, las obras de este período son muy raras.

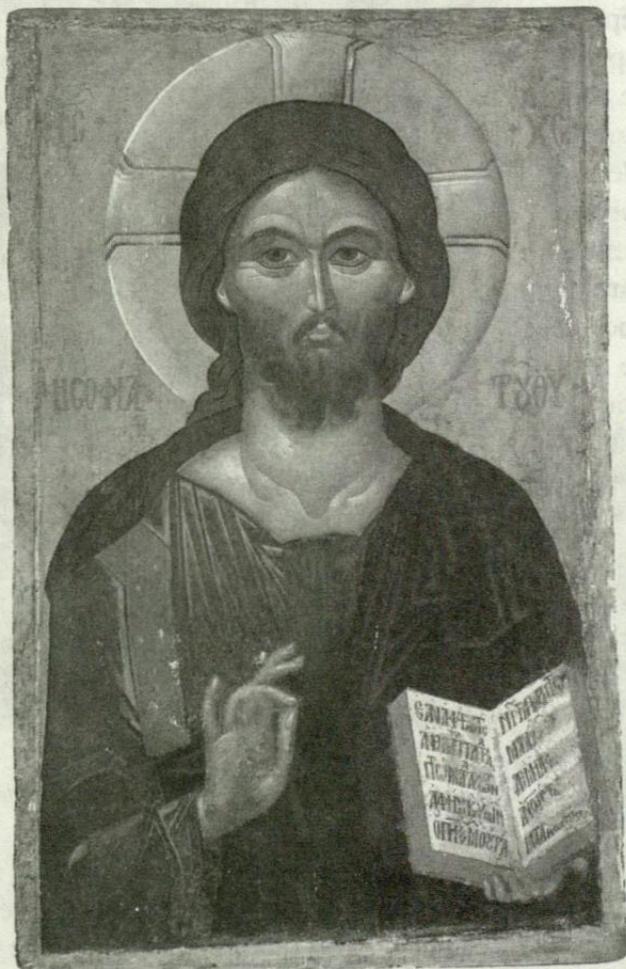
Puede parecer curioso, pero es cierto que los iconos pertenecientes al período de la dominación franca (1204 en adelante) son bastante numerosos. La conquista de Constantinopla por los Cruzados, en 1204, no ha constituido una catástrofe total, al menos, desde el punto de vista artístico. El Imperio fue desmembrado y, junto a los Principados francos, surgieron varios Estados griegos, de los cuales uno, el de Nicea, terminó por reconquistar Constantinopla en 1260. La ciudad de Arta fue designada capital del Gobierno despótico de Epiro, Trebisonda la del reino del mismo nombre, y Mistrá la del Gobierno despótico del Peloponeso.

Después de la caída de la capital en poder de los francos, los artistas empezaron a emigrar, no solamente hacia las regiones que seguían siendo griegas y a las pequeñas cortes que se habían formado en ellas, sino también hacia los países vecinos ortodoxos, Serbia, Bulgaria, e incluso a Georgia y Armenia. Por ello se podría afirmar que la desaparición de Constantinopla, como centro cultural,

contribuyó a debilitar la fuerza de la tradición y permitió ciertas tentativas de emancipación.

Estos intentos tardaron en manifestarse a lo largo del siglo XIII, que conserva, durante muchos años, un gran apego a los principios que prevalecieron durante el siglo XII: la afición por lo monumental, tanto en las figuras aisladas como en las composiciones que se expresan por el estilo lineal y las grandes figuras que rellenan los espacios. En ciertos iconos de gran calidad, el interés psicológico de los personajes representados se acentuará por un gesto familiar, por una expresión apenas esbozada por la profunda

humanidad de la mirada. La pintura monumental del siglo XII había osado, en monumentos de la segunda mitad del siglo, erigidos en Nerezi y en Kastoriá, pronunciarse con



CRISTO, SABIDURÍA DIVINA, Salónica, siglo XIV.
155x99 cms.

acentos dramáticos, expresando un agudo sentido del dolor. Al mismo tiempo se apreciaba una clara tendencia hacia el lineamiento llevado al máximo, que conseguía rendir una expresión tremendamente turbada, tanto en el semblante como en los pliegues de los vestidos. La pintura de caballete había desarrollado estos mismos temas con más discreción y elegancia.

En los iconos del siglo XIII, las figuras tomaron un aire más sosegado y el drapeado se hizo más amplio. La búsqueda hacia la profundización psicológica y hacia una especie de realismo se hizo más patente. Además, lo que fue una novedad es la aparición de influencias occidentales que emanaban, probablemente, de las regiones ocupadas por los

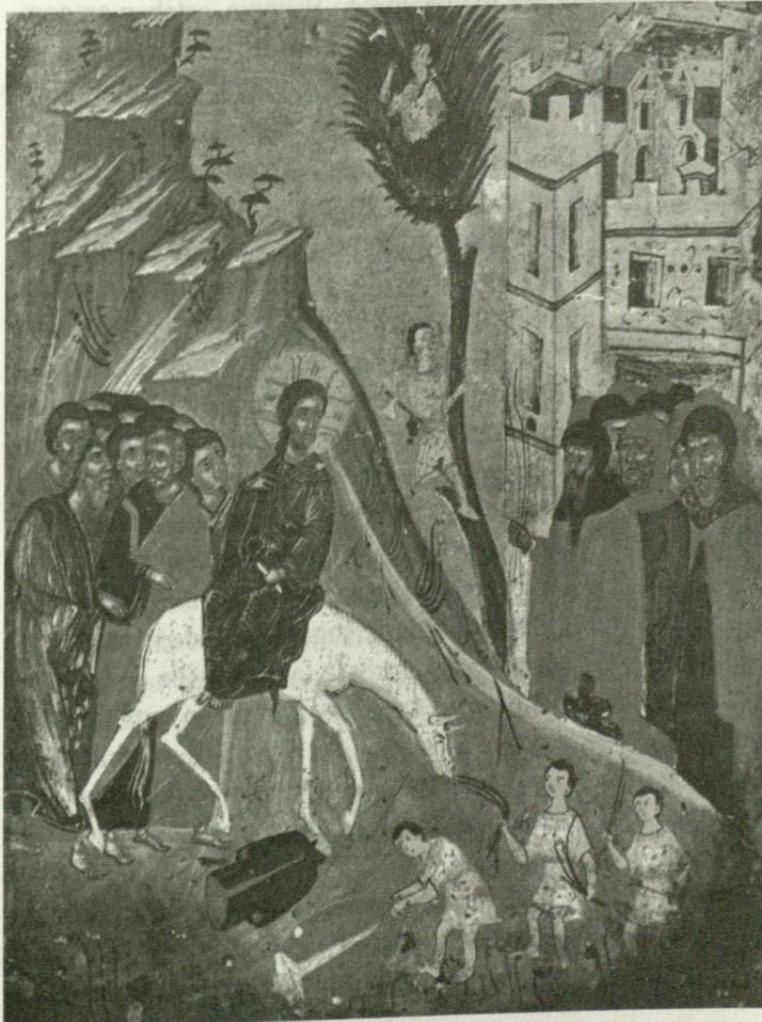
latinos y sobre todo de Palestina y Chipre. La expresión de los sentimientos se volvió más libre y se puede apreciar una cierta tendencia hacia una técnica menos lineal, más relajada y más pictórica. De todas formas, los lazos que unen al icono con la pintura monumental siguieron siendo muy estrechos.

Después de la liberación de Constantinopla (1261) por Miguel Paleologos, la gran capital volvió a ser, de nuevo, el centro artístico preponderante, y el arte del icono, liberado de las influencias extranjeras, siguió la evolución de la cultura monumental tal y como la conocemos por los mosaicos y las pinturas murales del monasterio de Chora (Kariyé Djami) y por otras composiciones en Sa-

lónica y en Yugoslavia. En general, se podría decir que se sacrificó el acento dramático en provecho de la nobleza y de la gravedad, volviendo a las fuentes del arte helenístico, lo que proporciona, a menudo, un refinamiento extremado en el empleo de los colores y en la elegancia de las formas. Con frecuencia, se buscó lo pintoresco y lo fantástico en los trajes y en las formas arquitectónicas, así como la graciosa ternura en las actitudes y el lirismo en el paisaje.

No es fácil distinguir entre las características específicas de la escuela de Salónica del siglo XIV y las de Constantinopla de esta misma época. Sin embargo, los iconos que provienen de aquella ciudad de Macedonia —y el Museo Bizantino posee buen número de ellos— tienen un carácter más realista, gozan

LA ENTRADA EN JERUSALÉN, Grecia Central, siglo XV-XVI, 39x31 cms.



de más libertad en las formas y demuestran poco interés por la elegancia. A pesar de todo, la relación del arte de esta ciudad con el de la capital es manifiesto. Las imágenes con los bustos de los santos llegaron a ser verdaderos retratos con miradas profundas y melancólicas. No obstante, los iconos destinados al culto siguieron conservando una cierta austeridad hierática.

En todo el arte del siglo XIV hay que ver, ante todo, el producto de una cultura humanista extremadamente cuidada, fiel a una gran tradición artística milenaria; son las imágenes de una sociedad que no cree ya en la estabilidad de las cosas de este mundo, pero que, aun cultivando el gusto por la Antigüedad sabe escoger los modelos que más convienen a su deseo de elegancia y de profunda religiosidad rayando en el misticismo.

Durante el siglo XV siguen vigentes las tradiciones del XIV, pero concluyen rápidamente en una especie de eclecticismo y de academicismo. Las formas repetidas se vuelven más áridas, están trazadas por una mano demasiado tajante, a veces. Asimismo, las escenas y los personajes se multiplican a expensas, muchas veces, de la unidad y de la nitidez de la composición.

La dominación turca

En 1453 el Imperio Bizantino se hundió bajo la presión de los ejércitos turcos. Esta fecha marca el principio del nuevo período. La producción artística de esta nueva época, que no finaliza en realidad hasta la formación del moderno Estado griego (1830), fue dictada por ciertos factores desconocidos hasta el momento, que exponemos a continuación de forma resumida:

- a) Primero, la importancia que adquieren las fundaciones monásticas, y sobre todo los conventos de Athos y de los Meteoros, que se convierten, gracias a las abundantes donaciones de los prelados griegos y de los príncipes moldavos, en centros florecientes de la ortodoxia, conservando así un prestigio espiritual innegable entre todas las naciones de esta religión.
- b) Además, la diferenciación de los griegos entre súbditos del Imperio turco y súbditos de la Serenísima República de Venecia, hasta mediados del siglo XVII. Estos últimos —nos referimos sobre todo a los cretenses— eran los privilegiados ya que, por mediación de Venecia, estaban en contacto más o menos estrecho y continuo con la Europa occidental, disfrutando al mismo tiempo de una cierta libertad espiritual, mientras que el resto de los griegos, sometidos al yugo de un conquistador, digamos indiferente, si no hostil a cualquier forma de vida intelectual, prolongaban con más facilidad el espíritu de la Edad Media hasta los tiempos modernos. Esta situación favorecía una cierta diferenciación de las concepciones artísticas. Sin embargo, por una parte, el prestigio de los pintores cretenses y por otra, la facilidad de desplazamiento de los artistas de una zona a otra, así como el envío de iconos desde algunos lugares a todos los países griegos, favorecía la expansión de los medios comunes de expresión artística así como la formación de una cierta unidad de gustos para un cierto género de pintura, al menos, en los círculos de elevado nivel.
- c) Por último, y sobre todo, las nuevas condiciones materiales y morales de la nación sometida encontraban su expresión artística

en un conservadurismo exacerbado —con todos sus matices— que se expresaba en una falta de voluntad hacia cualquier cambio radical y, por consiguiente, mostraba una reserva consciente y obstinada respecto al arte de Europa occidental, tanto la católica como la protestante.

Los centros artísticos

1. Creta

Es evidente que durante el período comprendido entre los años 1500 a 1700, existe un centro activo que se nos manifiesta con plenitud de medios y con ideas muy sólidas, tanto en su ejecución técnica como en la iconografía y en la forma artística. Todavía no estamos en situación de poder seguir paso a paso todas las estaciones de la formación gradual de esta escuela cretense en el transcurso de la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI. Indudablemente pintores procedentes de Constantinopla (Nicolas Filantropinós en 1419, Alexis Apokafkos en 1421) o pintores cretenses que viajaban a menudo a esa ciudad (Anguelos Akotantos, 1436) traían a la isla, todavía un poco provinciana, el arte «moderno» y, antes y después de la caída de Constantinopla, se refugiaron en ella artistas que venían de las zonas altas. De esta forma se podría explicar, por una parte, el elevado nivel artístico de esta escuela, y, por otra, el apego de la misma [sic] a las tradiciones del arte de los Paleólogos y, particularmente, a la pintura de Constantinopla, que conocemos, por ejemplo, a través de las obras de Prerivleptos (siglo XIV), de Pantanasa (siglo XV) y de Mistrá (justamente las que, a causa de este estrecho



LA CRUCIFIXIÓN. Escuela Cretense, siglo XVI.
101x82cms.

parentesco, han sido erróneamente denominadas «pinturas cretenses»).

No obstante, ciertos rasgos caracterizan la fisonomía propia de la pintura cretense del siglo XVI que, al parecer, representaba el ideal estético para el sector más cultivado de la nación subyugada. En general, esta pintura es mucho más sobria, más recatada, más serena, más equilibrada, incluso más dinámica, a veces, en la composición; las figuras tienen un aire de nobleza pero sin rebuscamiento de gracia, en ocasiones exagerada. El conjunto se extiende sobre un plano y las formas de los personajes están nítidamente definidas por superficies de luz reducidas.

Por tanto, el arte del pintor cretense contrasta con las tendencias románticas de la pintura de los Paleólogos que, sin embargo, sigue y evoluciona, hecho que prueba una actitud artística definida. Además, ciertas influencias italianas aparecen tempranamente. Los pintores de iconos de la segunda mitad del siglo XV —Andreas Ritsos, Andreas Paviás y otros— utilizan algunos temas secundarios o motivos decorativos de los venecianos de los siglos XIV y XV; pero los pintores de frescos del siglo XVI utilizan especialmente temas de grabados italianos para enriquecer algunas escenas secundarias. Aparte de esta copia netamente temática, se podría atribuir al mismo contacto cualidades más importantes: una ligera tendencia realista en los retratos de los santos y, más aún, la conexión de este arte reposado y equilibrado con el espíritu clásico del italiano de la misma época.

Los pintores cretenses de este período son ante todo conocidos por la obra que ejecutaron fuera de su isla natal. En efecto, en Creta, la cantidad de iglesias decoradas con pinturas murales durante el siglo XVI es mí-

nima y durante el siglo XVII, es nula, mientras que en la Grecia continental, una larga serie de conjuntos pictóricos murales demuestra la intensa actividad de esta escuela. Las obras de la misma [sic] se hallan concentradas principalmente en el Monte Athos (por lo menos dieciséis grandes grupos de pinturas murales comprendidas entre 1535 y 1568) y en los Meteoros (unos cinco grupos del 1527 al

1573), lo cual permite clasificar una «escuela de pintura del Monte Athos». La denominación no es exacta, pero hay que hacer constar que los pintores cretenses tuvieron ocasión de permanecer durante mucho tiempo en aquel lugar (por ejemplo, Teofanis, de 1535 a 1559) y de ejercitar allí sus facultades creadoras en múltiples escenas que deber-

rían después reproducir en las paredes y cúpulas de las grandes iglesias de Athos de amplio nártex, enriqueciéndolas con elementos tomados, sobre todo, de los venerables monumentos del lugar, del Protaton, de Vatopedi, de Chilandari, y, a veces, de los grabados italianos. De todo esto se deduce que el arte creado por los cretenses en el Monte Athos contiene varios elementos cuyo origen se



EL NACIMIENTO (DETALLE DEL TRÍPTICO). Escuela Cretense, siglo XVII.

debe a las condiciones especiales de la producción artística en la Montaña Sagrada. Además, esta pintura, por su gran calidad artística así como por su pureza dogmática, revalorizada gracias al prestigio infundido por el Monte Athos, se convierte, de esta forma, en el arte oficial, fiel a las tradiciones griegas y ortodoxas en dogma y en estilo.

La actividad de los artistas lejos de la isla no implica obligatoriamente su alejamiento de los círculos artísticos de Creta, ya que las obras de los pintores que permanecieron en ella no dejaron jamás de tener una estrecha similitud con las de sus compatriotas en el extranjero. Sabemos ahora que estos últimos volvían a menudo a su país en donde encontraban un nutrido grupo de colegas: por las actas de un solo notario, y únicamente en Candia, conocemos los nombres de unos cuarenta pintores registrados entre los años 1538 a 1578. Estos artistas debían ser, al menos en parte, pintores de iconos cuyas obras viajaban tanto al Monte Sinaí como a muchos otros lugares. Tenemos incluso pruebas de que los mismos pintores que ejecutaban frescos murales en el Monte Athos, pintaban también allí iconos. Sabemos asimismo que estos artistas viajaban mucho y que incluso algunos se instalaban en el extranjero, en Venecia, en Otranto, en Sicilia, en Dalmacia, donde ejercían su profesión sobre todo, para una clientela católica; se les ponía entonces el apodo de «Madoneri». Casos como Doménico Teotocópulos —el Greco— son excepcionales.

De estos hechos se desprende una conclusión suficientemente firme: el núcleo principal de esta escuela estaba constituido por las ciudades de Creta donde, hasta 1669, se formaron numerosos y excelentes artistas, siguiendo las normas austeras de un arte completo en cuanto a las fórmulas técnicas, a los principios dogmáticos y a las concepciones

estéticas. Esta escuela tuvo una difusión extraordinaria, ya que artistas y obras circularon intensamente por un amplio sector geográfico, de forma que la constitución de escuelas locales carece de sentido. El Monte Athos, los Meteoros, Venecia, las Islas Jónicas, el convento de Sinaí no son, en realidad, más que una especie de jalones para estos artistas.

2. Otros centros

Sería difícil reseñar, en este período de la historia griega, la existencia de otro centro artístico tan importante como el anterior. Se podrían señalar algunos centros regionales como los de la región noroeste (Épiro y Macedonia occidental), insuficientemente explorados todavía, donde algunos artistas locales se entregaron a una asombrosa actividad, trabajando según las tradiciones del siglo xv aunque empobrecidas. A veces, se reconocen en sus obras rasgos del arte monumental cretense, pero el espíritu que las anima y su calidad son diferentes.

Quedan por señalar otros centros menores en Tesalia (Kalabaka, Trikala), en el Peloponeso (Nauplia), en Athenas, en las islas y en Chipre. Casi siempre, el estilo de estos centros regionales derivaba del de la escuela cretense. Y esto se explica, o bien por el hecho de que haya en la región uno o varios monumentos que servían de modelo (Veltsista, Kalabaka), o bien porque muy a menudo, los artistas fueron alumnos de los cretenses, en el Monte Athos o en otra parte. Finalmente, las características cretenses, producto de una cultura de cierto nivel, trataron de ser rebajadas a la categoría de pintura regional, por lo cual, el estilo que de ello resulta es completamente distinto. Se podría incluso reducir esta diferencia, en última instancia, a

la carencia del hálito humanista, heredado de Bizancio y reanimado por el Renacimiento, que caracteriza a la pintura cretense. Frecuentemente, en estas obras —sobre todo en las del noroeste—, se advierte una búsqueda

deliberada de fealdad, incluso para los personajes más sagrados, que da como resultado una especie de expresionismo, desconocido para la pintura cretense, pero familiar a la pintura de los países vecinos.



SAN JUAN EL TEÓLOGO DICTANDO A PROJOROS. Escuela de las Islas, siglos XVII-XVIII. 43x33 cms.

Los artistas

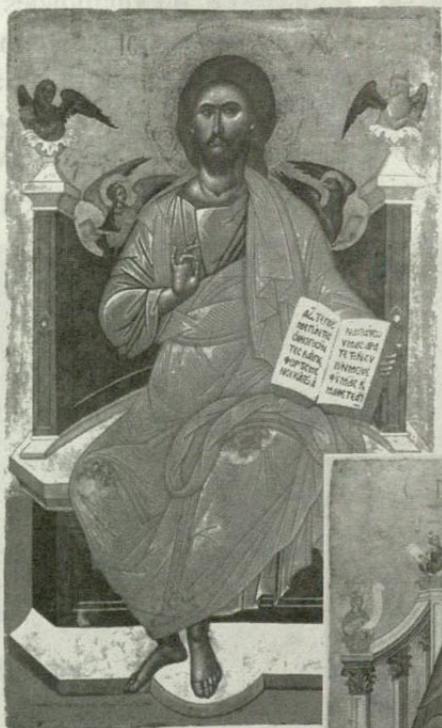
De los pintores del siglo XVI, Teofanis Strelitzas, llamado Bathas (fallecido en 1559), es el máximo representante de la escuela cretense, ya que es el primero y el más importante de los pintores que aparecen y que trabajan en el Monte Athos y en los Meteoros. Cristalizan en su arte las principales características (tanto las virtudes como los defectos) de la escuela cretense en su período floreciente de la pintura mural, entre 1525 y 1550.

Es importante señalar que todas las composiciones creadas por él, como la Matanza de los Inocentes o Adán en el Paraíso con los animales, tendrán un largo recorrido a través de todas las escuelas. Teofanis ha sabido alcanzar, para su obra, el valor de «arquetipo», lo que constituye el mayor mérito para un pintor de la buena tradición ortodoxa. Otros como Tzortzis, en el Monasterio de Dionisio (1547), Antonio y otro Teofanis en el Monasterio de Xenofón (1563), los autores anónimos de Iviron, de Kutlumusi (1540), de Dojiariu (1568), del Gran Meteoro (1544), así como el de Rusanu

(1560) y otros, son los alumnos más o menos fieles de Teofanis y constituyen una escuela.

Una personalidad, que no es cretense, se distingue por su talento y, al mismo tiempo, por una cierta originalidad. Se trata de Frangos Castelanos, oriundo de Tebas, pintor cuyos frescos poseen un colorido lleno de sutilidad (obras de 1548 a 1560). Alumno, probablemente de los cretenses, destaca por el carácter de sus composiciones, alejado del clasicismo, y por el agitado movimiento de sus figuras. Estos rasgos se explican, en parte, por su fidelidad a los prototipos de la pintura de los Paleólogos, y, en parte, por su conocimiento del arte italiano que empieza, también, a alejarse del clasicismo.

En el dominio de la pintura de iconos encontraremos algunas personalidades importantes. Conocemos al religioso Eufrosinos solamente por cinco iconos (1542) de primerísima categoría. Más adelante, en el último cuarto del siglo XVI, Miguel Damaskinós se distingue por la riqueza de su obra y al mismo tiempo por la variedad de las fórmulas empleadas, lo que imprime a su producción un sello ecléctico correspondiente a la diversidad de gustos de



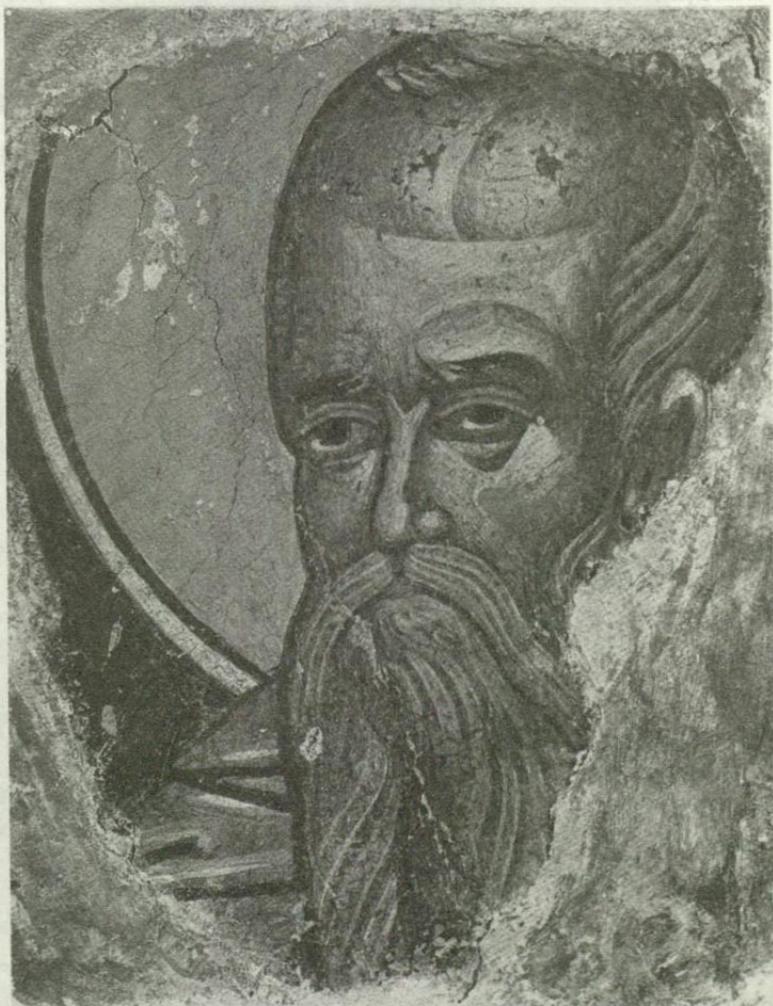
*CRISTO EN EL TRONO. 1664
Manuel Tzanes (1610-1690),
106x66 cms.*



*LA VIRGEN CON EL NIÑO EN EL TRONO.
1664. Manuel Tzanes (1610-1690),
106x66 cms.*

su clientela. Gozaba de un renombre poco común, ya que le requerían, tanto de la Cofradía griega de Venecia para decorar la nueva iglesia (1574-1582), como de la comunidad católica de Bari, en Corfú y en otros muchos lugares. Una serie de artistas de menor importancia trataron de imitar su arte hasta finales del siglo XVIII. Pintores como M. Lambardos, M. Tzanes, Víctor y otros siguen, lo mejor posible, los cánones tradicionalistas hasta del siglo XVII, cada uno con su estilo propio que le distingue de sus colegas. En el siglo XVIII, los pintores del noroeste de Grecia constituyen el centro artístico más importante, después de la desaparición de la escuela cretense, aunque pertenecen a una diferente sociedad: Ya no se trata de ciudadanos, como los cretenses, sino de aldeanos. Es fácil adivinar el cambio que aporta esta condición social en la estructura intelectual de su oficio. Tanto la pintura religiosa como la profana tienden por el artesanado. Ya no habrá más individualidades artísticas para destacar como maestros. Se puede hacer extensiva esta afirmación a todo el siglo XVIII y a todo el país. Asimismo, en las Islas Jónicas, solamente artistas como Doxarás y su hijo Nicolaos se distinguen más que nada por su veleidad en hacer algo nuevo y no por su calidad de artistas. Los demás continúan trabajando, bajo la égida de la tradición cretense, de una forma cada vez más influenciada por el arte italiano.

En resumen, a lo largo de este vasto dominio que representa la pintura postbizantina, cuya evolución se efectúa en condiciones poco favorables para la aparición de un arte verdaderamente creador, aparecen, de vez en cuando, individualidades artísticas de cierta importancia, quienes, con su obra y ejemplo, y con su fe religiosa en la tradición artística de la Edad Media, lograron mantener vivo, hasta finales del siglo XVIII, el arte griego de la Ortodoxia.



CABEZA DE VIEJO ASCETA. Athos, siglo XV, Fresco, 34x28 cms. Proviene del monasterio de Filoteon, en el Monte Athos.

* Tomado del libro ICONOS del Museo Bizantino de Atenas. Editorial Apolo.