

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Análisis, Contexto y Relaciones entre el Manual de Pintura de Dionisio de Fourna y la Pintura Iconográfica y Mural de la Península del Monte Athos

D. Alfonso Romero Homar

2016



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

TESIS DOCTORAL

ANÁLISIS, CONTEXTO Y RELACIONES ENTRE EL MANUAL DE PINTURA DE DIONISIO DE FOURNA Y LA PINTURA ICONOGRÁFICA Y MURAL DE LA PENÍNSULA DEL MONTE ATHOS

Alfonso Romero Homar

2016

Tesis dirigida por:

Drª. Dª. Victoria Santiago Godos

TITULO DE LA TESIS

Análisis, contexto y relaciones entre el *Manual de Pintura* de Dionisio de Fourna y la pintura iconográfica y mural de la península del Monte Athos.

RESUMEN

La presente Tesis se centra en el estudio y análisis del *Manual de pintura* escrito por el monje Dionisio de Fourna en el Monte Athos hacia 1733 y su relación directa con las pinturas realizadas en los monasterios y claustros del Monte Athos. El trabajo de investigación se ha dividido en tres etapas fundamentales.

En primer lugar, se han traducido las escenas del Manual de Dionisio de Fourna al español usando como referente el texto en griego de la edición de Papadopoulos-Kerameus, considerado como la versión estándar del Manual. Se trata de una traducción original e inédita.

En segundo lugar, hemos creado una base de datos y una página web original para ordenar, clasificar y enlazar todas las obras pictóricas halladas en el Monte Athos con las escenas del Manual de Dionisio de Fourna. Actualmente la base de datos registra más de 3.500 imágenes.

Finalmente, constituyendo la parte más gruesa del trabajo, hemos realizado un análisis comparativo de las escenas más representativas y más presentes en las pinturas del Monte Athos, estudiando las relaciones que puedan tener con el Manual de Dionisio de Fourna. Para ello se ha prestado especial atención a los elementos que aparecen en pinturas anteriores al Manual que pudieran haber influido a Dionisio de Fourna para escribir sus escenas. Al mismo tiempo se han analizado iconografías posteriores al Manual con el fin de entender de qué manera ha influido el Manual de Dionisio en la pintura iconográfica desde su escritura hasta nuestros días.

TITLE OF THE THESIS

Analysis, context and relationships between the *Painter's Manual* of Dionysius of Fourna and the iconographic painting of the peninsula of Mount Athos.

ABSTRACT

This thesis focuses on the study and analysis of the Painter's Manual written by the monk Dionysius of Fourna on Mount Athos around 1733 and its direct relationship with the paintings in monasteries and cloisters of Mount Athos. The research has been divided into three main stages.

The first step was the translation of the scenes of the Painter's Manual of Dionysius of Fourna into Spanish using as a benchmark the Greek text editing by Papadopoulos-Kerameus, considered the standard version of the Manual. Our aim was to produce an original and unpublished translation.

Secondly, we have created a database and an original website to classify, sort and link all the paintings found on Mount Athos with descriptions of the Painter's Manual of Dionysius. Currently the database records more than 3,500 images.

Finally, forming the most substantial part of the work, we performed a comparative analysis of the most representative and recurring scenes in the paintings of Mount Athos, studying the relationship they may have with the Painter's Manual of Dionysius of Fourna. To this end, we paid special attention to the items listed in paintings preceding the Painter's Manual that may have influenced Dionysius in his writings. At the same time, we analyzed iconography which postdated the Painter's Manual in order to understand how the Painter's Manual has influenced the development of iconographic painting from the time when it was first written until the present day.

TITEL DER DISSERTATION

Analyse, Kontext und Relation zwischen dem *Handbuch für Malerei* des Dionysius von Fourna und der ikonographischen Malerei in der Mönchsrepublik Athos.

KURZFASSUNG

Der Schwerpunkt dieser Dissertation liegt in der Betrachtung und Analyse des Handbuchs für Malerei, geschrieben vom Athos Mönch Dionysius von Fourna um das Jahr 1733 und seine Relation zu den Malereien in den Klöstern und Kirchen auf der Halbinsel Athos. Die Forschung wurde in drei Hauptphasen unterteilt.

Zuerst wurden die Szenen des Handbuchs für Malerei des Dionysius von Fourna auf Grundlage der griechischen Standard-Ausgabe von Papadopoulos-Kerameus ins spanische übersetzt. Hierbei handelt es sich um eine noch nicht veröffentlichte Übersetzung aus dem Original.

In der zweiten Phase wurden eine Datenbank und eine Website erstellt, um das gesammelte Bildmaterial vom Berg Athos zu ordnen, zu klassifizieren und mit den entsprechenden Szenen des Handbuchs für Malerei von Dionysius zu verknüpfen. Derzeit beinhaltet die Datenbank über 3.500 Bilder.

Die letzte Phase, die zugleich auch den umfangreichsten Teil der Arbeit darstellt, beinhaltet die vergleichende Analyse der repräsentativsten und meist dargestellten Szenen der Werke auf dem Athos und ihre Verbindung zum Handbuch des Dionysius von Fourna. Dazu wurde ein besonderes Augenmerk auf die einzelnen Elemente jener Malerei gelegt, die vor der Herausgabe des Handbuchs existierte und die möglicherweise Dionysius dazu inspirierte, die einzelnen Szenen zu beschreiben. Im Gegenzug dazu wurde die Malerei nach der Veröffentlichung des Handbuchs analysiert, um nachzuvollziehen, wieweit das Handbuch des Dionysius von Fournas die Ikonographie bis in die heutige Zeit beeinflusst hat.

ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Ανάλυση, πλαίσιο και σχέσεις μεταξύ του έργου «*Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*» του Διονυσίου του εκ Φουρνά και της ζωγραφικής της χερσονήσου του Αγίου Όρους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Αυτή η διατριβή επικεντρώνεται στη μελέτη και ανάλυση του έργου «*Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*» γραμμένο από τον μοναχό Διονύσιο τον εκ Φουρνά στο Άγιον Όρος γύρω στα 1733 και την άμεση σχέση του με τα έργα ζωγραφικής σε μοναστήρια και σκήτες του Αγίου Όρους. Η έρευνα έχει χωριστεί σε τρία βασικά στάδια.

Κατ΄αρχάς έχουμε μεταφράσει τις σκηνές της "Ερμηνείας της ζωγραφικής τέχνης" του Διονυσίου του εκ Φουρνά στα ισπανικά χρησιμοποιώντας ως κείμενο αναφοράς την ελληνική έκδοση από τον Παπαδόπουλο-Κεραμέα, που θεωρείται η βασική έκδοση της «*Ερμηνείας*». Στόχος μας ήταν να παράγουμε μια πρωτότυπη και αδημοσίευτη μετάφραση στα ισπανικά.

Στη συνέχεια έχουμε δημιουργήσει μια βάση δεδομένων και μια πρωτότυπη ιστοσελίδα, ώστε να διαχωρίσουμε, να ταξινομήσουμε και να συνδέσουμε όλες τις ζωγραφιές που βρέθηκαν στο Άγιον Όρος με τις σκηνές της «*Ερμηνείας*». Επί του παρόντος, η βάση δεδομένων καταγράφει περισσότερες από 3.500 εικόνες.

Τέλος, δημιουργώντας το πιο εκτενές μέρος της εργασίας, πραγματοποιήσαμε μια συγκριτική ανάλυση των πιο αντιπροσωπευτικών σκηνών και αυτών που απεικονίζονται συχνότερα στα έργα ζωγραφικής του Αγίου Όρους σκηνών, μελετώντας τη σχέση που μπορεί να έχουν με την «*Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*» του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Για το σκοπό αυτό, έχουμε δώσει ιδιαίτερη προσοχή στα στοιχεία που παρατίθενται σε πίνακες έργων που προηγούνται της «*Ερμηνείας*», τα οποία ενδέχεται να έχουν επηρεάσει τον Διονυσίου τον εκ Φουρνά να περιγράψει τις σκηνές του. Ταυτόχρονα, αναλύσαμε την εικονογραφία που χρονολογείται μετά την «*Ερμηνεία*», προκειμένου να κατανοήσουμε πώς αυτή έχει επηρεάσει την εξέλιξη της ζωγραφικής από την εποχή που πρωτογράφτηκε έως σήμερα.

AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis, Victoria Santiago Godos, por el entusiasmo que demostró por mi proyecto desde el principio, por sus valiosos consejos y la ayuda prestada para realizar este trabajo.

A toda la comunidad del Monte Athos por permitirme durante todos estos últimos años el acceso a un mundo maravilloso impregnado de arte y misterios.

Al Taller de iconografía del monasterio Vatopedi y en concreto al padre Xaralampos por abrirme las puertas del Taller y mostrarme la actualidad de la hagiografía en el monasterio.

Al padre hagiógrafo del Taller de hagiografía del monasterio Gregoriou que me enseñó el nuevo taller y me explicó algunos de los problemas actuales en la pintura y conservación de iconos.

Especialmente al padre Modestos, hagiógrafo del monasterio Dionysiou por su amabilidad y su cercanía. Muchas gracias por las inolvidables tertulias en el diminuto pero precioso taller de hagiografía.

Al padre Nikolá del monasterio Karakalou por atenderme con gran entusiasmo y por enseñarme los iconos de Dionisio de Fourna en el Katholikón del monasterio.

A la Fundación de Agioritikí Estía y concretamente a Dimitris Psalpistís por su amable recibimiento y facilitarme bibliografía específica sobre el Monte Athos.

A los miembros del Departamento de Historia del Arte (IKB) de la Universidad KIT de Karlsruhe (Alemania), y especialmente al Profesor Oliver Jehle y el Profesor Martin Papenbrock por apoyar mi tesis.

A mi hermano, Juan Romero, por su valiosa ayuda en la traducción de los textos en inglés.

A mi maestro, José Betanzos Jiménez, que me enseñó, con su ejemplo, lo que significa la pasión por el arte.

Y sobre todo, a mi mujer y mis hijos, que han vivido en primera persona la elaboración de este trabajo y han renunciado a muchas cosas para que yo pudiera hacer realidad este sueño.

Dedicado a mi madre



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 25

1.1. PRÓLOGO 25

1.2. HIPÓTESIS 28

1.3. OBJETIVOS 31

1.4. METODOLOGÍA 33

1.4.1. Fase de preparación 33

1.4.2. Fase de investigación 45

2. CONTEXTO HISTÓRICO 51

2.1. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA 51

2.2. HISTORIA DEL MONTE ATHOS 54

2.3. MONASTERIOS 64

2.3.1. FICHAS DE MONASTERIOS 72

2.4. LA PINTURA 94

2.4.1. Pintura mural 97

2.4.2. Iconos portables 104

3. EL MANUAL «HERMINEIA» 111

3.1. DIONISIO DE FOURNA 111

3.2. OBRA ICONOGRÁFICA 115

3.3. LA «HERMINEIA» 120

3.3.1. ESTRUCTURA DEL MANUAL 129

4. ACTUALIDAD EN EL MONTE ATHOS 143

4.1. REHABILITACIÓN Y MODERNIZACIÓN 150

4.2. TALLERES DE ICONOGRAFÍA 155

4.3. CONSERVACIÓN 167

4.4. NUEVAS TECNOLOGÍAS 205
4.4.1. Transporte 206
4.4.2. Informática y comunicaciones 214
4.4.3. Energías 217
4.4.4. Otros 221
5. ANÁLISIS DE OBRAS 227
5.1. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS 227
5.2. EL DODECAORTON 228
5.3. METODOLOGÍA 235
5.4. RELACIONES ENTRE ELEMENTOS LITERARIOS Y ELEMENTOS PLÁSTICOS 237
5.5. OBRAS 241
5.5.1. El sacrificio de Caín y Abel 243
5.5.2. Caín mata a Abel 257
5.5.3. La hospitalidad de Abraham 265
5.5.4. El sacrificio de Abraham 285
5.5.5. La Anunciación 297
5.5.6. El nacimiento de Cristo 323
5.5.7. La Presentación del Señor 349
5.5.8. El infanticidio 383
5.5.9. Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros 413
5.5.10. El bautismo de Cristo 427
5.5.11. Cristo sana a un endemoniado en la sinagoga 451
5.5.12. Cristo sanando a los endemoniados y echando los demonios a los cerdos 461
5.5.13. Cristo sana un sordo endemoniado 479
5.5.14. Cristo sana al hombre con la mano seca 487
5.5.15. Cristo sana a un tartamudo 495

5.5.16. La Transfiguración 501
5.5.17. Cristo sana a un lunático hijo de un distinguido 525
5.5.18. La resurrección de Lázaro 533
5.5.19. La entrada triunfal en Jerusalén 563
5.5.20. La Última Cena 601
5.5.21. La Crucifixión 627
5.5.22. Lamentación en la tumba 657
5.5.23. Descenso de Cristo a los infiernos 673
5.5.24. La Resurrección de Cristo 709
5.5.25. El ángel aparece a las mujeres que llevan especias y anuncia la resurrección 725
5.5.26. El descenso del Espíritu Santo 739
5.5.27. Cómo se representa la mano que bendice 763
6. CONCLUSIONES 771
6.1. Influencias precedentes 772
6.2. Influencia posterior 772
6.3. Composición del texto 774
6.4. Dualidad de escenas 775
6.5. Variedad de elementos válidos 775
6.6. Elementos ausentes en las iconografías 777
6.7. Elementos ausentes en las descripciones 777
6.8. Posición y gesticulación 778
6.9. Colores y tamaños y números 779
7. CONCLUSIONS 781
7.1. Previous influences 782
7.2. Subsequent influences 782
7.3. Composition of the text 784

7.4. Duality of scenes 785
7.5. Diversity of acceptable elements 785
7.6. Elements missing in the iconographies 787
7.7. Elements missing in the descriptions 787
7.8. Positions and gestures 788
7.9. Colors, sizes and numbers 788
BIBLIOGRAFÍA 795
GLOSARIO 811
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES 817
ANEXO I. TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL CAPÍTULO III DEL *MANUAL* DE DIONISIO DE FOURNA 849
ANEXO II. CHAPTER IV. NOWADAYS AT MOUNT ATHOS 869
ANEXO III. The Presentation in the Temple 953
ANEXO IV. The Last Supper 989

I

INTRODUCCIÓN

PRÓLOGO

HIPÓTESIS

OBJETIVOS

METODOLOGÍA

1. INTRODUCCIÓN

1.1.PRÓLOGO

He podido comprobar, después de bastantes años, que algunos estudiantes que desean comenzar los estudios de doctorado se encuentran con dudas e incertidumbres para encontrar un tema interesante y suficientemente motivador para realizar su tesis. Este dilema surge, sobre todo, cuando uno desea realizar estos laboriosos estudios con pretensiones puramente académicas pero con poca dedicación vocacional. En definitiva, cuando uno tiene puesta su mirada en el galardón y no tanto en la entrega y pasión del trabajo de investigación.

En mi caso puedo decir que la necesidad de realizar esta tesis no surge de una forma forzada, simplemente para cubrir un expediente académico, sino que ha sido un proceso largo y natural que se ha ido fraguando y madurando durante casi veinte años. Esta tesis es, por lo tanto, el fruto de la motivación que nació en mí años atrás cuando pisé por primera vez la península del Monte Athos en 1997 y quedé hechizado por un mundo diferente al que conocía hasta el momento y donde el arte tenía una presencia inmensa y sobrecogedora.

El hecho de estar viviendo en Grecia gracias a una beca Erasmus que había obtenido en la Universidad Politécnica de Valencia me brindó la oportunidad de conocer y vivir de cerca la cultura de griega. No solo la moderna, sino también la clásica. Las ansias de conocer más y más sobre los recónditos rincones de la geografía griega me llevaron, en la primavera de 1997, a descubrir –casi por casualidad– la Montaña Sagrada, y sin pensarlo demasiado me dispuse, junto a mi compañero de carrera Rubén Valerón, a visitar los monasterios y recorrer los milenarios senderos del Monte Athos.

La visita al monasterio Megistis Lavras fue sin duda lo que más me impactó y lo que permaneció más tiempo en la retina de mis ojos después de este viaje. Aquella experiencia despertó en mí unas ganas de saber más y más sobre aquel lugar sobrecogedor que concentraba a monjes de religión ortodoxa en un escenario atemporal donde la presencia de cualquier animal de sexo femenino estaba estrictamente prohibida y el tiempo transcurría de forma diferente al resto del mundo.

Desde entonces, empecé a leer libros sobre este fascinante lugar y a estudiar la pintura iconográfica que inunda las paredes de sus monasterios y claustros. Siempre me parecía un lugar especial anclado en el tiempo que poseía todavía la esencia de la vida en la Edad Media.

Un día, mientras leía documentos sobre el Monte Athos, descubrí la existencia de un manual de pintura que había sido escrito allí por un monje llamado Dionisio de Fourna[1] y que trataba sobre las directrices a seguir para decorar las iglesias con iconografías sobre las escenas de la Biblia según la tradición bizantina. Me pareció un documento muy interesante y comencé a recopilar toda la información referente a este manual.

La existencia de referencias y estudios sobre este manual de pintura era muy escasa y apenas pude encontrar un par de artículos y un libro que hablaban sobre él de forma específica[2]. Ya, en 1990, Günter Spitzing anunciaba la nula existencia de textos de investigación que abordaran el tema del *Manual de Pintura* de Dionisio de Fourna[3]. Desde entonces hasta la actualidad no han aparecido apenas trabajos científicos que estudiaran el *Manual* de Dionisio de Fourna de una forma crítica[4].

En 2011, realicé el trabajo fin de Máster centrando el estudio en el concepto de arquetipo en la iconografía bizantina y más específicamente en la del Monte Athos. Para esta ocasión ya me había hecho con una copia impresa del *Manual* de Dionisio en la versión de Papadopoulos-Kerameus que se considera la versión estándar y

[1] Ver capítulo dedicado a Dionisio de Fourna.
[2] Como ya veremos en el capítulo dedicado a la bibliografía utilizada, la mayoría de estos libros están escritos en idiomas extranjeros.
[3] Spitzing, G., (1990), *Athos, der Heilige Berg des östlichen Christentums*, Köln: Dumont, pág. 148
[4] Ver más adelante capítulo sobre la bibliografía y referencias utilizadas para este estudio.

aceptada del *Manual*[5]. Entonces ya traduje varios pasajes del *Manual* al castellano y realicé un análisis formal centrando el interés en el uso del arquetipo. Este trabajo me sirvió de antesala para el trabajo que hoy expongo aquí de forma mucho más profunda y dedicada.

Para la realización del Máster volví a visitar el Monte Athos y desde entonces han sido tres veces más las que he vuelto para recopilar información e impresiones de la actualidad en la vida de los monasterios. Los viajes, a pesar de ser costosos y difíciles de organizar, han aportado siembre diferentes y nuevas perspectivas sobre el estado de la pintura en relación a la vida monástica en el Monte Athos[6].

Han sido años de trabajo intenso en la recopilación de imágenes, en visitas al Monte Athos y encuentros con monjes hagiógrafos. Los últimos años se han completado con largas sesiones de traducción del *Manual* de Dionisio de Fourna y análisis de las obras con las que pretendemos ofrecer un trabajo serio y exhaustivo que pueda aportar un poco más de luz acerca del *Manual* de Dionisio de Fourna y las iconografías del Monte Athos y que pueda despertar el interés, no solo de expertos en la materia, sino también de nuevos estudiantes que quieran introducirse en este fascinante mundo.

[5] Ver capítulo dedicado al *Manual de Pintura* (Hermineia) para saber más sobre las versiones y manuscritos que han sobrevivido.
[6] Ver capítulo 4 dedicado a la ACTUALIDAD EN EL MONTE ATHOS

1.2.HIPÓTESIS

Cuando A. Didron[7] viajó en 1839 a la península del Monte Athos, encontró a unos monjes en el monasterio Esfigmenou que estaban utilizando un manual de pintura como guía esencial para elaborar sus obras. El interés que despertó en el arqueólogo la existencia de este curioso manual fue de tal magnitud que no deseaba hacer el camino de regreso sin llevárselo consigo. Sin embargo, se encontró con una rotunda oposición por parte de los monjes que consideraban el *Manual* como un elemento imprescindible, casi vital, para poder seguir realizando sus obras[8]. Finalmente no se lo vendieron pero consiguió, después de varios años, que le hicieran una copia manuscrita[9].

Dionisio de Fourna fue un monje y hagiógrafo que estuvo trabajando durante un largo periodo de su vida en el Monte Athos y que, alrededor de 1733, escribió el *Manual* de pintura bizantina que estaban utilizando celosamente los monjes del monasterio Esfigmenou cuando los visitó Didrón.

Esta anécdota nos muestra de forma sencilla el valor y el uso de una obra didáctica como el *Manual* de Dionisio de Fourna y hasta qué punto se pudo convertir en un elemento de referencia insustituible para la creación de obra artística en el Monte Athos.

Nosotros, desde que encontramos el *Manual* de Dionisio de Fourna y empezamos a estudiarlo y a analizar su contenido, nos hemos hecho muchas preguntas acerca de su elaboración, de su difusión y de su importancia en el mundo de la iconografía ortodoxa. Estas preguntas son las que guían la evolución de nuestro estudio y las que

[7] Adolphe Napoléon Didron (1806-1967) fue un arqueólogo e historiador francés.
[8] Ver prólogo de Hetherington, P., (1989), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, California: Ωakwood Πuplications
[9] Para conocer más sobre el hallazgo de Didron y el final de la historia véase el capítulo dedicado al Manual (Hermineia)

pretenden acercarnos a un conocimiento más profundo sobre la obra de Dionisio de Fourna.

Una vez fijado nuestro interés de forma específica en el aspecto formal y compositivo del *Manual* de Dionisio de Fourna empezamos a hacernos preguntas más concretas sobre su creación y la relevancia de su uso en el mundo de la pintura iconográfica.

¿Qué referencias utilizó Dionisio de Fourna para componer su obra? ¿Qué obras posteriores al *Manual* de Dionisio han recibido su influencia y han sido elaboradas siguiendo sus directrices? ¿Qué diferencias observamos en el *Manual* de Dionisio con respecto a la tradición iconográfica de las escenas de los Testamentos? ¿Cómo ha evolucionado la relevancia de la obra de Dionisio con el transcurso del tiempo?

A pesar de que Huber considera una tarea ardua y difícil el definir los posibles orígenes del *Manual*, su dependencia y las posteriores influencias que el *Manual* de Dionisio de Fourna pueda haber ejercido en la pintura posbizantina[10], estas serán algunas de las cuestiones más importantes que van a dar forma a esta tesis y van a intentar arrojar algo más de luz sobre el *Manual* de pintura de Dionisio de Fourna y, de forma más general, nos harán entender mejor la importancia de las compilaciones sobre pintura realizadas en el pasado.

Por otra parte, el estudio y análisis de estas cuestiones nos pueden llevar más tarde a replantearnos otras preguntas más difíciles de responder pero que igualmente pueden ser interesantes para la profundización de un estudio sobre la relevancia de las compilaciones didácticas de la Edad Media para la evolución del arte. Así, nos planteamos cuestiones como ¿Qué papel habría jugado realmente el *Manual* de Dionisio de Fourna en la creación de la iconografía posbizantina en el Monte Athos?

Si revisamos la bibliografía específica sobre este tema encontraremos trabajos que o bien abarcan puntualmente aspectos aislados del *Manual* de Dionisio o bien se refieren a éste al estudiar alguna iconografía de las que encontramos en los monasterios del Monte Athos. En muy pocas ocasiones hemos encontrado estudios que intentaban abarcar profundamente el calado de la obra de Dionisio de Fourna en el arte ortodoxo

[10] Huber, P., (1982), *Athos - Leben, Glaube, Kunst.*, Zürich: Atlantis Verlag, pág. 347.

y es prácticamente inexistente una obra integral que relacione las características formales de las escenas del *Manual* con las diferentes iconografías de los monasterios del Monte Athos.

Nuestra investigación intentará, por lo tanto, arrojar un poco de luz a estos aspectos estudiando en un primer momento la obra de Dionisio de Fourna para relacionar después cada una de sus escenas con las pinturas anteriores y posteriores al *Manual*. De esta manera, se pone en relación la sincronía del momento en el que Dionisio escribe el *Manual* con la diacronía de todo un periodo de producción iconográfica que abarca varios siglos y engloba diferentes estilos y tendencias artísticas.

Durante este estudio, tendremos siempre presente no solo las características de las obras desde un punto de vista plástico sino que intentaremos establecer las oportunas observaciones sobre el sentido teológico y la influencia de la tradición iconográfica tan presente y tan importante entre las pinturas murales o de iconos[11].

[11] En este sentido Robin Cormack establece un paralelismo entre la composición del *Manual* de Dionisio de Fourna con el poder de influencia que ejercía la iglesia ortodoxa en las normas de producción de iconografías. Véase: Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 29.

1.3.OBJETIVOS

Podemos decir que la creación de esta tesis ha sido el fruto de una serie de necesidades que se fueron creando de forma casi espontánea y natural mientras, a lo largo del tiempo, íbamos conociendo más detalles del tema e íbamos completando las necesidades que surgían. Mediante viajes al Monte Athos, recopilación y clasificación de fotografías así como la traducción e interpretación del *Manual* de Dionisio de Fourna fuimos elaborando poco a poco la base de datos que nos permite ahora presentar un trabajo riguroso y original sobre el *Manual* de Dionisio de Fourna y las pinturas del Monte Athos.

En un momento dado de este largo proceso, se nos muestran muy claros los objetivos que queremos conseguir con este estudio y con el tiempo los fuimos perfilando hasta conseguir un esquema de intenciones y propósitos para nuestra tesis:

- Traducir al español los capítulos del *Manual* de Dionisio de Fourna donde se explican las características de las escenas de las Santas Escrituras.
- Recopilar imágenes de las iconografías y pinturas murales de cada uno de los monasterios y claustros del Monte Athos.
- Clasificar las imágenes y determinar la máxima información de cada una de ellas.
- Crear una base de datos[12] electrónica que ponga en conexión todas las fuentes recopiladas y creadas para una rápida consulta posterior.
- Analizar las pinturas iconográficas de los monasterios y estudiar todas las relaciones posibles con las descripciones del *Manual* de Dionisio de Fourna.

[12] Ver capítulo sobre la metodología para saber más sobre la creación de esta base de datos.

- Reflexionar sobre el contenido de las diferentes escenas y realizar observaciones minuciosas acerca de los elementos que componen las iconografías.

- Determinar las conclusiones del estudio y valorar la influencia del *Manual* en la creación de las pinturas iconográficas en el Monte Athos.

Además, en el transcurso del análisis de las escenas del *Manual* de Dionisio de Fourna, intentaremos contestar algunas de las cuestiones planteadas en la hipótesis que nos ayuden a comprender el sentido y la intención de la obra de Dionisio y nos acerquen a la dimensión y la importancia que podría haber tenido el *Manual* durante los siglos posteriores a su creación.

Es importante comentar que, aunque en un principio nos planteamos el objetivo de traducir y analizar todo el capítulo del *Manual* de Dionisio de Fourna dedicado al Nuevo Testamento[13] –de 111 escenas –, en esta tesis presentaremos solo aquellas más representativas e interesantes para el análisis y para la búsqueda de conclusiones. El motivo de esta decisión es exclusivamente por un tema de extensión ya que, si presentáramos todas las escenas, el presente trabajo habría alcanzado una extensión prohibitiva para su lectura.

No obstante, en el Anexo I de esta tesis se incluye la traducción completa del capítulo III del *Manual* de Dionisio de Fourna. Igualmente, se encuentran también en nuestra base de datos junto a las imágenes catalogadas de cada uno de los monasterios[14]. Además, también hemos traducido las escenas del capítulo del *Manual* dedicado al Antiguo Testamento –de 136 escenas– aunque en el presente trabajo solo se expondrán las más significativas.

[13] Nos hemos centrado principalmente en las escenas del Nuevo Testamentos porque son las que tienen una presencia protagonista en el programa iconográfico de las iglesias principales y porque son las escenas comunes que se encuentran en todas ellas. Otros ciclos como la de la vida de algunos santos o mártires son exclusivas de iglesias dedicadas al santo o al mártir en cuestión.
[14] Para más información véase el capítulo siguiente dedicado a la Metodología.

1.4.METODOLOGÍA

1.4.1. Fase de preparación

En las primeras fases de creación de esta tesis, nos encontramos con una serie de problemas que han sido, sin duda, los que han influido de forma decisiva en el planteamiento y estrategia de trabajo que hemos seguido. Una clave fundamental para conseguir con éxito nuestros objetivos es la estructuración ordenada de un proceso de trabajo que vaya resolviendo posibles problemas y nos permita presentar, de la forma más fidedigna posible, una recopilación de datos inédita, rica en contenidos y fiel a la realidad.

Para ello, hemos intentado adaptar nuestra metodología de trabajo teniendo en cuenta en primera instancia los problemas a los que nos enfrentamos en toda la fase de investigación y catalogación. A continuación exponemos estos problemas:

- Acceso a las pinturas de los monasterios del Monte Athos.
- Obtención de fotografías de las pinturas.
- Datos técnicos sobre las pinturas. Autor, año, ubicación, etc.
- Catalogación de las imágenes.
- Traducción de los textos del *Manual* de Dionisio de Fourna.
- Fuentes bibliográficas.

Acceso a las pinturas de los monasterios del Monte Athos.

Uno de los primeros problemas que podemos encontrar a la hora de tener acceso en primera persona a las fuentes que utilizamos para este trabajo de investigación es la observación directa de las pinturas, ya sean murales o en forma de iconos. La

península del Monte Athos es un lugar de acceso muy restringido que exige de un visado especial que, en condiciones normales, te permitiría el acceso a la región por un periodo máximo de 4 días[15].

Estas circunstancias, sumadas al hecho de que la región del Monte Athos se encuentra en la zona norte de Grecia, suponen que cada vez que se quiera tener un acercamiento directo a las imágenes in situ, haya que realizar un viaje planificado con la consiguiente merma económica y temporal. En nuestro caso hemos realizado un total de 4 viajes repartidos en el tiempo con las siguientes intenciones:

Fecha	*Objetivo del viaje*	*Monasterios y lugares visitados*
1997	Toma de contacto y primeras impresiones. Acercamiento artístico al motivo y primera estimulación para la investigación.	1. Megistis Lavras 2. Karakalou 3. Filotheou 4. Iviron 5. Panteleimonos 6. Xiropotamou
2012	Visita general de monasterios y acceso a la actualidad de las pinturas murales e iconos de los monasterios. Primeras visitas a los talleres de hagiografías de los monasterios Vatopedi y Gregorios. Toma de informaciones.	1. Vatopedi 2. Claustro S. Demetrio 3. Pantokratoros 4. Stavronikita 5. Simonos Petras 6. Gregoriou
2014	Visita a monasterios y recopilación de datos específicos sobre pinturas murales e iconografías. Visitas a los talleres de hagiografías del monasterio Dionisio.	1. S. Pablo 2. Dionysiou 3. Karakalou 4. Filotheou 5. Iviron 6. Koutloumousiou 7. Xiropotamou
2015	Visita a monasterios y claustros de la zona sur de la península. Visitas a los talleres de hagiografías del monasterio Dionisio. Coronación a pie de la cima del Monte Athos. Contraste y recopilación específica de informaciones.	1. Megistis Lavras 2. Cueva de San Nilos 3. Claustro Kavsokalivia 4. Cima Monte Athos 5. Claustro de S. Ana 6. Dionysiou

[15] Para más información vea el capítulo dedicado al contexto histórico.

Estos viajes han supuesto uno de los aspectos más valiosos para la elaboración de este trabajo ya que nos han aportado una visión de la realidad muy necesaria para poder entender bien el significado de las pinturas murales y su interpretación. Pero sobre todo nos ha brindado una perspectiva de la actualidad en el Monte Athos que nos ayuda a entender mejor el pasado y el presente de la pintura iconográfica en el Monte Athos y nos da muchas pistas para intuir cuál podría ser el futuro próximo de sus monasterios.

En definitiva, creemos que con esta serie de viajes distribuidos a lo largo de la creación de esta tesis hemos podido resolver modestamente la dificultad del acceso a las pinturas.

Obtención de fotografías.

Una de las espinas dorsales de este trabajo son las fotografías de las pinturas. Éstas son necesarias para poder ofrecer una guía visual de los análisis que hemos realizado en nuestro trabajo de investigación. La obtención de estas fotografías supone uno de los mayores retos a los que nos hemos visto enfrentados y, en algunos casos, la dificultad ha superado a nuestras intenciones, viéndonos obligados finalmente a prescindir de las imágenes. A continuación exponemos las dificultades a las que nos hemos visto enfrentados y la metodología seguida para buscar soluciones:

- En los monasterios está, en general, prohibida la captura de imágenes dentro de las iglesias y refectorios, sobre todo si aparecen monjes.
- Escasa o nula iluminación que dificulta enormemente la obtención de imágenes de calidad. Las iglesias no disponen de sistema de iluminación alguno que no sea la luz natural que penetra por los pocos vanos que hay o de velas en los momentos donde se lleva a cabo la liturgia.
- Respeto a la vida cenobítica y a las normas de los monasterios.

La suma de todos estos motivos da como resultado que sea prácticamente imposible obtener fotos originales de una mínima calidad. Habría que decir que en las

pocas ocasiones que hemos tenido la oportunidad de obtener alguna fotografía de algún motivo especialmente interesante, la falta de iluminación ha hecho casi imposible tomar una foto de calidad. Estos casos se producen sobre todo dentro de las iglesias donde, por otro lado, se encuentran frecuentemente las pinturas más interesantes para nuestro trabajo.

En otros casos hemos conseguido obtener algunas fotografías que podemos utilizar para nuestro trabajo. Normalmente estas fotografías responden o espacios que están situados fuera de la iglesia –como las pilas– o bien en zonas algo más apartadas donde no hay tránsito de monjes.

Finalmente, hemos podido también realizar fotografías muy interesantes de claustros abandonados donde todavía se observan pinturas murales. En estos casos, pudimos realizar las fotografías con más tiempo y calma y por eso los resultados son mejores.

Si tenemos todos estos aspectos en cuenta, podemos decir que obtener un catálogo de imágenes originales de las pinturas murales y de iconos del Monte Athos resulta una tarea prácticamente imposible. Por ello, las fotografías que hemos utilizado con más frecuencia para este trabajo de investigación proceden fundamentalmente de dos fuentes principales: La bibliográfica y la digital.

Fuentes bibliográficas -

Constituye aproximadamente un 40% de las fuentes gráficas utilizadas. Sin embargo, existe una merma importante en los monasterios que no disponen de ninguna publicación oficial con fotografías de las pinturas murales e iconos. En este caso, encontramos muy difícil obtener buenas imágenes de las pinturas murales y algo menos difícil imágenes de iconos portables. Algunos de estos monasterios tienen publicaciones de carácter general que no aportan ninguna visión completa de la iconográfica de sus iglesias.

Fuentes digitales –

Constituye aproximadamente un 60% de las fuentes gráficas utilizadas. El mayor problema que encontramos con este tipo de fuentes es la paupérrima información técnica que acompaña a las imágenes. En algunos casos esta información es incluso

inexistente, lo que nos lleva a iniciar otro proceso de indagación para verificar si la imagen es correcta y averiguar otros datos técnicos como el autor, fecha de producción y ubicación exacta de la pintura.

Datos técnicos sobre las pinturas

Como acabamos de ver en el punto anterior, los datos técnicos que acompañan a las imágenes constituyen una de las garantías de rigurosidad de nuestro trabajo y por eso hemos intentado comprobar individualmente cada una de las imágenes con sus datos técnicos. El proceso de comprobación tiene varias fases dependiendo de la peculiaridad de la imagen o de que ésta haya sido obtenida sin datos técnicos adjuntos. Este proceso no se aplica en los casos en los que la imagen haya sido obtenida de fuentes bibliográficas de procedencia fiable.

En primer lugar intentamos localizar la imagen in situ y cotejarla con un espacio real que conozcamos y hayamos visitado. Este proceso no resulta para nada fácil debido al gran número de imágenes y escenas que hay en cada monasterio. La repetición de las escenas y la similitud en la apariencia de todas ellas hacen que el proceso de identificación sea prácticamente imposible si no se tienen más referencias.

En segundo lugar, intentamos cotejarla con otras fuentes bibliográficas donde podamos encontrar más datos. Normalmente las imágenes digitales no suelen superar en calidad a las imágenes obtenidas de fuentes bibliográficas ya que estas imágenes suelen estar publicadas a baja resolución con la pérdida de detalles resultante.

Por último, si los dos pasos anteriores no han sido productivos, se procede a hacer una búsqueda avanzada de otras imágenes alojadas en la red con idénticas características y se comprueba si existen los datos técnicos que necesitamos.

Finalmente, si el proceso ha resultado exitoso y hemos conseguido los datos técnicos, añadimos la imagen a nuestra base de datos y la conectamos, si es el caso, con la escena correspondiente del *Manual* de Dionisio de Fourna.

Los datos técnicos más relevantes para nuestro estudio serían los siguientes:

- Ubicación (monasterio→lugar dentro del monasterio)
- Autor o escuela

- Fecha de creación
- Pintura mural o icono portable[16]

En nuestro estudio hemos prescindido de los datos referentes a las dimensiones de las obras puesto que la mayoría de ellas son pinturas murales con diferentes formas, no siempre rectangulares, y en la mayoría de los casos no existen documentaciones al respecto.

Catalogación de las imágenes

Sin duda alguna, una de las fases más complejas y extensas de este trabajo ha sido el proceso de catalogación de las cerca de 3.500 imágenes con las que hemos trabajado. Desde el principio de la creación de esta tesis hubo que idear cuidadosamente un plan eficaz para poder catalogar las imágenes y conectarlas a su vez con todas las demás informaciones de las que consta esta investigación. Este proceso ha agilizado enormemente el proceso posterior de escritura de la tesis ya que podíamos disponer en pocos segundos de todas las imágenes pertenecientes a cada una de las escenas del *Manual* de Dionisio de Fourna.



Fig. 1. Página principal de nuestra base de datos.

[16] Aunque este dato no resulta especialmente difícil de fijar, hemos creído conveniente diferenciar los dos tipos diferentes de procedimientos para posibles estudios posteriores centrados en uno de ellos.

Para ello, creamos una base de datos y una página web original[17] para acceder a los datos mediante una interfaz sencilla e intuitiva (Fig. 1). Dentro de la base de datos hemos clasificado todas las fotos por lugar (monasterio o claustro) y por categoría (monasterios, pintura mural, icono, reliquias y videos)[18] incluyendo todos los datos técnicos de las imágenes.

Entre los apartados más importantes del menú de funciones de nuestra base de datos nos encontramos con el que hace referencia al *Manual* de Dionisio de Fourna (Fig. 2). En este apartado hemos traducido todas las escenas del *Manual* y se han adjuntado todas las imágenes de los diferentes monasterios que hacen referencia a este capítulo. En primer lugar aparecen dos cuadros con el texto original en griego de la versión estándar de Papadopoulos-Kerameus[19] y otro con la traducción que hemos aportado a la investigación. Inmediatamente debajo de estos dos cuadros aparecen otros cuadros con un fondo morado que hacen referencia a los versículos de la Biblia en los que se basa Dionisio de Fourna para hacer su descripción de la escena. Estos cuadros pueden ser variables y dependen de que en la descripción del *Manual* haya referencias o no. Además, estos cuadros aparecerán automáticamente de forma dinámica ya que están enlazados con otra base de datos externa con todos los versículos de la Biblia. De esta forma, obtenemos en un primer golpe de vista las fuentes escritas principales para el análisis de las escenas.



Fig. 2. Escena traducida del manual de Dionisio de Fourna y relación de imágenes adjuntas.

[17] La página web de consulta ha sido creada desde cero mediante el lenguaje de programación PHP y la base de datos MySQL. Al ser una página web propia y original nos permite realizar todas las mejoras y cambios que deseemos para obtener el mejor resultado en nuestras consultas.

[18] Aunque para esta tesis no resultan relevantes las fotografías de reliquias o los videos, sí que constituyen una ayuda suplementaria que aporta información importante sobre otras manifestaciones artísticas en los monasterios y nos ayudan a completar el contexto.

[19] Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός

Seguidamente aparecen las imágenes pertenecientes a la escena correspondiente ordenadas por monasterio. Al final de la página aparece una línea cronológica de todas las imágenes resaltando con un marco rojo todas aquellas anteriores a la compilación del *Manual* de Dionisio de Fourna y con un marco verde todas las posteriores. De esta forma tenemos una ayuda significativa para que, en la fase de investigación, podamos detectar ágilmente las imágenes anteriores y posteriores al *Manual*.

Pinchando sobre cada una de las imágenes obtenemos una vista ampliada de la imagen. Pinchando sobre el símbolo + que aparece al lado derecho inferior de cada imagen (Fig. 3) obtenemos una ficha con todos los detalles técnicos de la imagen (Fig. 4).

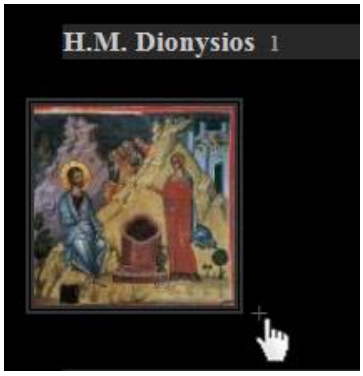


Fig. 3. Más información



Fig. 4. Ficha de imagen con toda la información enlazada a la imagen.

En esta ficha encontramos los siguientes datos técnicos:

- Título en castellano
- Título original de la imagen
- Autor
- Localización de la pintura
- Categoría y técnica
- Siglo/año
- Fuente (de donde se ha extraído la imagen)
- Relación con la Hermeneia[20]. Pinchando sobre este link accedemos directamente a la escena del *Manual* de Dionisio dónde pertenece esta imagen.

[20] Hemos utilizado aquí el término «*Hermineia*» para referirnos al *Manual* de Dionisio de Fourna. Es una transcripción con letras latinas del término en griego «Ερμηνεία» que significa interpretación. Para más información diríjase al capítulo sobre el *Manual* de Dionisio de Founa.

En nuestra base de datos hemos incluido todas las imágenes que nos parecían interesantes para la investigación aunque no todas las imágenes tienen relación directa con los capítulos del Manual. Así, las imágenes que ilustran la arquitectura y espacios colindantes a los monasterios no tienen evidentemente link de enlace a los capítulos del manual. Todas estas imágenes son, sin embargo, igual de importantes para entender el contexto de las pinturas murales e iconográficas que estudiamos en el capítulo de análisis. Veremos también cómo la arquitectura de los monasterios y más concretamente de las iglesias y refectorios juegan un papel muy importante en el posterior proceso de decoración de las paredes y techos.

La base de datos se completa con otras secciones donde podemos discriminar la obtención de imágenes por categorías (pintura mural, iconos y videos) y por lugares concretos (los 20 diferentes monasterios o los claustros).

Finalmente tenemos otras dos opciones de menú donde podemos ver la bibliografía específica utilizada (Fig. 5) [21] y otra sección para búsquedas avanzadas sobre el título de todas las imágenes de la base de datos. La sección de bibliografía muestra con detalle los datos de cada uno de los libros así como las imágenes que podemos encontrar en la base de datos que han sido sacadas de este libro.



Fig. 5. Bibliografía de la base de datos.

[21] En este apartado solo se muestran los libros específicos sobre el Monte Athos y sus monasterios y sobre todo aquellos que contienen algunas de las imágenes que aparecen en nuestra base de datos.

Traducción de los textos del Manual de Dionisio de Fourna

Otra de las partes importantes de este trabajo ha sido la traducción de los textos del *Manual* de Dionisio de Fourna al castellano. Esta fase del trabajo supone ya en sí una aportación inédita del *Manual* de Fourna a nuestra lengua ya que, hasta la fecha, no existe en el mundo ninguna traducción al español de la obra de Dionisio de Fourna. De esta forma, además, intentamos llenar un hueco que permanecía vacío hasta ahora y que puede ofrecer un poco de luz a futuros estudiantes hispanohablantes que deseen conocer y profundizar en la obra de Dionisio de Fourna y en la iconografía posbizantina del Monte Athos.

Puesto que la obra fue originalmente compuesta en griego hemos considerado oportuno utilizar como fuente de referencia el texto de 1909 de Papadopoulos-Kerameus considerado como la compilación estándar en griego[22]. Nosotros hemos utilizado la edición de 1997 publicada por Spanós[23] (Fig. 6).

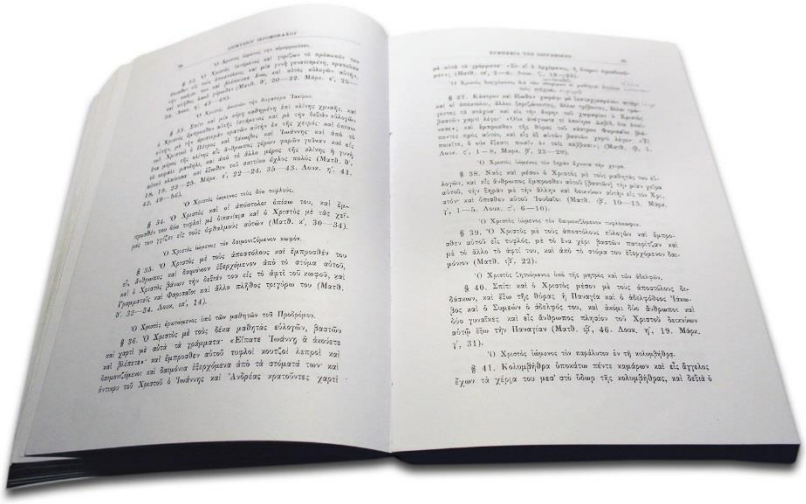


Fig. 6. Fuentes en griego moderno del Manual de Dionisio de Fourna utilizadas para la traducción.

No vamos a entrar en profundidad en detallar la metodología de traducción de esta fase del trabajo puesto que no es el objetivo final de esta tesis y además sería tema para otro trabajo de investigación de carácter más filológico. Sin embargo, apuntaremos

[22] Para más información sobre el manual de Dionisio de Fourna así como otras traducciones y versiones diríjase al capítulo específico sobre el *Manual* (Capítulo 3 pág. 84).
[23] Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός

algunas consideraciones que creemos pueden ayudar a entender mejor el trabajo que aquí presentamos:

- Puesto que la mayoría de las iconografías del Monte Athos se basan en el ciclo de la vida de Cristo y en las escenas del Nuevo Testamento, hemos decidido concentrar el núcleo de nuestro estudio en este capítulo y no presentar todas las traducciones, sino las que son más relevantes para nuestro estudio.
- Hemos intentado respetar al máximo el significado literal del texto original evitando añadidos o interpretaciones subjetivas, lo que puede hacer que el resultado final de la traducción tenga una estructura gramatical algo distanciada de las estructuras del español moderno y las tiñan de un cierto arcaísmo. Sin embargo creemos que de esta manera conseguimos transmitir el sentido primero de los textos de Fourna y el lector podrá tener una idea muy cercana del significado de los textos originales.

Fuentes bibliográficas

El tema que nos ocupa en esta tesis no es demasiado frecuente entre los estudios científicos en nuestro país y lo que por un lado puede suponer una novedad o un soplo de aire fresco por otro lado presenta dificultades y obstáculos que hay que solventar.

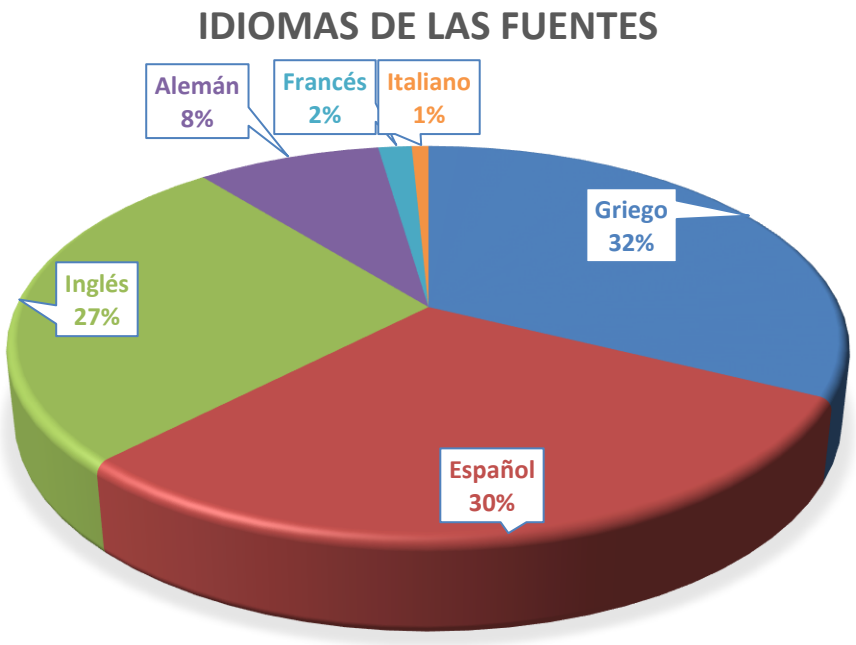
La selección bibliográfica es un aspecto que ha constituido un problema ya que, si bien a nivel general podemos encontrar bastantes estudios que versan sobre el arte en la Edad Media y más concretamente sobre el arte bizantino, también es verdad que no hay prácticamente estudios en la lengua española que traten la pintura mural e iconográfica del Monte Athos.

Por este motivo, para la bibliografía específica hemos tenido que acudir sobre todo a publicaciones en griego ya que actualmente es en Grecia, donde se realizan la mayoría de estudios científicos que tienen relación directa con el patrimonio artístico del Monte Athos. En ciertas ocasiones, hemos encontrado algunas publicaciones en

inglés o en alemán sobre el tema específico del Monte Athos pero sobre todo bibliografía general. En español hemos acudido a bastantes publicaciones sobre temas generales o relacionados indirectamente con el tema principal. De forma esporádica hemos encontrado bibliografía interesante en otros idiomas que hemos incluido por su importancia con el tema tratado.(Tabla 1)

Este hecho, al mismo tiempo que enriquece las fuentes de nuestra tesis y ofrece una mirada extensa sobre diferentes referencias en diferentes países de la geografía europea, también ralentiza la ejecución de la tesis puesto que trabajamos con 4 idiomas de referencia que necesitan se traducidos y después interpretados para que las citas y referencias pueden ser correctamente comprendidas por los lectores.

Tabla 1. Idioma de las fuentes



1.4.2. **Fase de investigación**

La fase de investigación ha consumido la mayor parte de esta tesis ya que hemos tenido que hacer una gran labor de recopilación de obras de diferentes fuentes y después ha habido que hacer un exhaustivo trabajo de clasificación de las obras. A todo ello habría que sumar la lectura de fuentes bibliográficas en diferentes idiomas que nos han aportado más informaciones sobre las imágenes, sobre los monasterios o sobre el contexto de los episodios de los que habla Dionisio en su *Manual*.

También hemos tenido serios problemas para poder acceder a fuentes fiables de las imágenes ya que no todos los monasterios, a pesar de encuadrarse y depender de un mismo organismo, tienen unas directrices muy diferentes y lo que en un monasterio está permitido, en el siguiente puede estar totalmente prohibido. Así, en nuestros últimos tres viajes a la península del Athos hemos podido constatar considerables diferencias tanto en lo personal (trato con los peregrinos, hospitalidad, etc.) como en las costumbres de la vida diaria en el monasterio (liturgia, comidas, flexibilidad en las normas, etc.). En este sentido hemos encontrado serias dificultades para recopilar imágenes de muchas iconografías de algunos monasterios y claustros como es el caso del monasterio Megistis Lavras y algunos claustros como el de Santa Ana que no solamente mantienen una estricta prohibición para realizar fotografías de las iconografías o de las reliquias, sino que además no han editado ninguna publicación para catalogar este patrimonio.

En agosto de 2015, llegamos al claustro de Santa Ana para hacer un descanso después de nuestro ascenso a la cima del Monte Athos. En la plaza principal del claustro, al lado del Kyriakón[24] y de una fuente de la que brotaba agua fresca sin cesar, fuimos recibidos por uno de los monjes del arjontariki[25] que nos ofreció agua fresca y algunos dulces. En las dependencias de la casa de huéspedes habían habilitado una nueva sala a modo de «tienda» repleta de objetos relacionados con el Monte Athos o

[24] Nombre que recibe la iglesia principal de los claustros.
[25] Nombre que recibe la casa de huéspedes de los monasterios o claustros.

con la liturgia ortodoxa. Entre todos ellos, estuve buscando publicaciones que pudieran contener imágenes o fotografías de las pinturas murales o iconos portables del claustro pero no encontré absolutamente ningún libro. Me dirigí al monje y le pregunté por qué no había ninguna publicación sobre el claustro con las imágenes de las pinturas murales de la iglesia y me contestó, algo abrumado, que estaba prohibido sacar fotos de las pinturas y que el estatuto del claustro no permitía que se realizaran publicaciones sobre aspectos artísticos de sus dependencias. Teniendo en cuenta que este claustro depende del monasterio Megistis Lavras, que también sigue unas pautas similares en la reproducción de su patrimonio artístico, no es de extrañar que haya un gran vacío editorial y, por lo tanto, sea casi imposible encontrar reproducciones de sus iconografías. No obstante, estos huecos han sido suplidos en parte gracias a la gran aportación de Gabriel Millet[26] que fotografió a principios de siglo XX muchas de las pinturas murales de algunos monasterios del Monte Athos[27].

Por otro lado, encontramos otros monasterios como el de Dionysiou, Gregoriou o Karakalou de los que se puede encontrar al menos una publicación con algunas de las pinturas murales o de los iconos portables más representativos del monasterio. Aunque no son publicaciones completas, al menos posibilitan un acercamiento fiel a las iconografías que no se pueden fotografiar dentro de las iglesias.

Por este motivo, la cantidad de imágenes que hemos obtenido de los monasterios no es siempre equilibrada, habiendo algunos de ellos de los que hemos conseguido una cantidad aceptable de muestras y otros, sin embargo, de los que no hay apenas testimonios gráficos.

Esta fase se completa con el análisis de las iconografías, la mayoría de ellas observadas in situ, estableciendo las posibles relaciones con el *Manual* de Dionisio de Fourna ya sea por la influencia que pueda haber tenido para la decisión de Fourna de incluir en su descripción o bien por la influencia que pueda haber ejercido en iconografías posteriores. Este momento de la investigación requiere de un acercamiento exhaustivo a la tradición en la representación de la escena en cuestión

[26] Gabriel Millet (1867-1953) fue un importante arqueólogo francés especializado en la cultura bizantina que hizo importantes aportaciones gráficas y literarias sobre el arte en el Monte Athos.
[27] Millet, G., (1927), *Monuments de l'Athos: I. Les Peintures*, París: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet

para poder delimitar las aportaciones de Dionisio y sus posibles variaciones representativas.

Al final de cada escena hemos incluido, a modo de recapitulación, algunas de las conclusiones individuales que serán utilizadas en el último capítulo de este estudio para componer las conclusiones finales y establecer nuestro juicio acerca de la vigencia y la influencia ejercida por y el *Manual* de Dionisio de Fourna en la iconografía del Monte Athos.



II

CONTEXTO HISTÓRICO

LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

HISTORIA DEL MONTE ATHOS

MONASTERIOS

LA PINTURA

2. CONTEXTO HISTÓRICO

2.1.LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

El Monte Athos (Ἅγιον ‘Ορος) es una península situada al norte de Grecia en la Macedonia Central. Forma parte, a su vez, de la península de Halkidikí que hacia el suroeste se proyecta mediante tres penínsulas en forma de dedos (Kassandra, Sithonia y Athos). Esta forma, con una estrecha franja de tierra al norte de la península, le aísla topográficamente del resto de la península y hace más difícil el acceso por tierra a su región. La forma de acceso alternativa es la marítima.



[28]

Fig. 7. Mapa de Grecia y península del Monte Athos.

[28] Fuente modificada: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greece_location_map.svg

La península tiene 60 kilómetros de longitud y varía de 8 a 102 kilómetros de anchura[29] con un total de 112 km de costa. Tiene una superficie total de 340 kilómetros cuadrados aproximadamente. Como podemos ver en las Fig. 8 y Fig. 9, donde se representan imágenes en relieve de la península, al comienzo de ésta, el suelo es llano pero conforme vamos avanzando, se van formando picos cada vez más altos hasta llegar a la cima abrupta del Monte Athos.

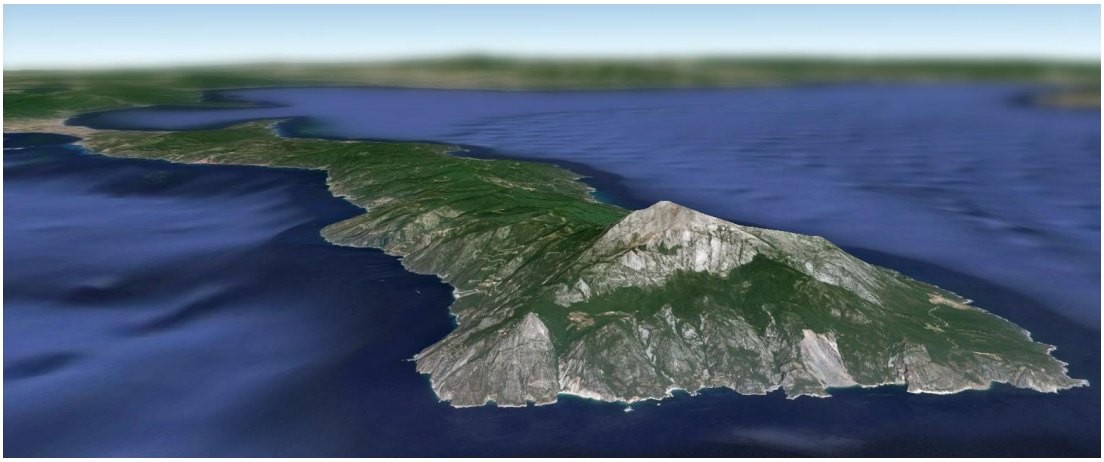


Fig. 8. Relieve de la península del Monte Athos con cima de la montaña en primer plano.

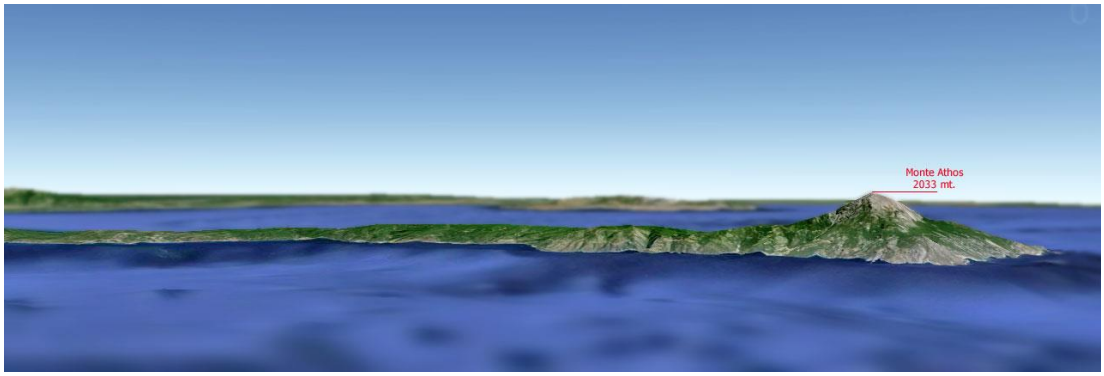


Fig. 9. Relieve lateral de la península con el Monte Athos y su cima a 2033 metros.

El Monte Athos es la cima más alta de la península (2.033 metros) y está formado en su gran parte por piedra de mármol. Carece de ríos o lagos[30] aunque tiene una vegetación bastante frondosa y variada. Sus bosques cubren aproximadamente un 94% de su superficie y es muy rico en ecosistemas y especies.

[29] Σιδηρόπουλος, Γ., (2000), *Αγιον Όρος, Αναφορές στην ανθρωπογεωγραφία*, Αγιον Όρος: Καστανιώτης, pág. 18.
[30] Nos referimos aquí a ríos o lagos importantes ya que se pueden encontrar abundantes riachuelos, sobre todo en la época del deshielo y también pequeños lagos, uno en Hilandari y otro en Panteleimonos.

La combinación de la gran variedad de climatologías, el aislamiento geográfico de la península y la carencia de zonas de pasto para la ganadería, permiten la existencia de un variado mosaico de tipos de vegetación que van desde el tipo mediterráneo hasta el subalpino y alpino[31]. Todo ello, posibilita la exuberancia única de la península del Monte Athos con su rica variedad de flora y fauna. Además, gracias a este hermetismo, ha sido posible que sobrevivan especies que en otras partes de Grecia han desaparecido y que puedan perdurar las características originales de la vegetación y flora atonita[32].

Su ubicación, bastante céntrica respecto a los dominios del imperio bizantino, así como su particular geografía la convirtieron en un lugar idóneo para el retiro y la meditación y con el tiempo se fue configurando como un paraíso para los ascetas.

[31] Podemos encontrar densos bosques de encinas, castaños, pinos, abetos y hayas. Ver: Πλακογιαννάκης, Κ., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 19.

[32] Σιδηρόπουλος, Γ., (2000), *Αγιον Όρος, Αναφορές στην ανθρωπογεωγραφία*, Αγιον Όρος: Καστανιώτης, pág. 18.

2.2.HISTORIA DEL MONTE ATHOS

La historia del Monte Athos permanece misteriosa antes de los primeros siglos después de Cristo. Se tiene conocimiento de la existencia de algunas ciudades a las que hace referencia Heródoto[33] llamadas Sani, Olofyxos, Dion, Akrothoon y Cleones Thyssos (Fig. 10).

> *«[1] καὶ τοῦτο μέν, ὡς προσπταισάντων τῶν πρώτων περιπλεόντων περὶ τὸν Ἄθων προετοιμάζετο ἐκ τριῶν ἐτέων κου μάλιστα τὰ ἐς τὸν Ἄθων. ἐν γὰρ Ἐλαιοῦντι τῆς Χερσονήσου ὅρμεον τριήρεες· ἐνθεῦτεν δὲ ὁρμώμενοι ὥρυσσον ὑπὸ μαστίγων παντοδαποὶ τῆς στρατιῆς, διάδοχοι δ' ἐφοίτεον· ὥρυσσον δὲ καὶ οἱ περὶ τὸν Ἄθων κατοικημένοι. [2] Βουβάρης δὲ ὁ Μεγαβάζου καὶ Ἀρταχαίης ὁ Ἀρταίου ἄνδρες Πέρσαι ἐπέστασαν τοῦ ἔργου. ὁ γὰρ Ἄθως ἐστὶ ὄρος μέγα τε καὶ ὀνομαστόν, ἐς θάλασσαν κατῆκον, οἰκημένον ὑπὸ ἀνθρώπων. τῇ δὲ τελευτᾷ ἐς τὴν ἤπειρον τὸ ὄρος, χερσονησοειδές τε ἐστὶ καὶ ἰσθμὸς ὡς δυώδεκα σταδίων· πεδίον δὲ τοῦτο καὶ κολωνοὶ οὐ μεγάλοι ἐκ θαλάσσης τῆς Ἀκανθίων ἐπὶ θάλασσαν τὴν ἀντίον Τορώνης. [3] ἐν δὲ τῷ ἰσθμῷ τούτῳ, ἐς τὸν τελευτᾷ ὁ Ἄθως, Σάνη πόλις Ἑλλὰς οἴκηται, αἳ δὲ ἐκτὸς Σάνης, ἔσω δὲ τοῦ Ἄθω οἰκημέναι, τὰς τότε ὁ Πέρσης νησιώτιδας ἀντὶ ἠπειρωτίδων ὅρμητο ποιέειν· εἰσὶ δὲ αἵδε, Δῖον Ὀλόφυξος Ἀκρόθωον Θύσσος Κλεωναί.» (Ηρόδοτος 7, 22)[34]*

> *«Es el Atos un gran monte y famoso promontorio que se avanza dentro del mar, todo bien poblado y formando una especie de península, cuyo istmo donde termina el monte unido con el continente viene a ser de 12 estadios. Este istmo es una llanura con algunos no muy altos cerros,*

[33] Heródoto (Ἡρόδοτος Ἁλικαρνᾱσσεύς) fue un historiador y geógrafo griego que vivió entre el 484 y 425 a.C. También es conocido como Heródoto de Halicarnaso. Su gran obra son sus «Historias» que más tarde, los estudiosos dividieron en nueve libros.

[34] En este libro, Heródoto describe los sucesos tras la muerte de Darío. Jerjes toma el mando del imperio persa y decide invadir Grecia. Narra la expedición, el paso del Helesponto y el desarrollo de las operaciones. Finalmente se describe la batalla de las Termópilas.

que se extiende desde el mar de los acantios hasta el mar opuesto de Torona, y allí mismo donde termina el monte Atos se halla Sana, ciudad griega. Las ciudades más acá de Sana que están situadas en lo interior del Atos, y que los persas pretendían hacer isleñas en vez de ciudades de tierra firme, son Dio, Olofizo, Acrotoon, Tiso, Cleonas, ciudades todas contenidas en el recinto del Atos.» (Heródoto, 7, XXII)[35]



[36]

Fig. 10. Mapa de 1903 de Kiepert con la ubicación de las ciudades históricas.

En este capítulo también se hace referencia a la construcción del famoso canal de Jerjes (Fig. 11), construido según Herodoto en el año 480 a.C. del que actualmente no queda ningún rastro visible[37].

«[1] ὡς δὲ τά τε τῶν γεφυρέων κατεσκεύαστο καὶ τὰ περὶ τὸν Ἄθων, οἵ τε χυτοὶ περὶ τὰ στόματα τῆς διώρυχος, οἳ τῆς ῥηχίης εἵνεκεν ἐποιήθησαν, ἵνα μὴ πίμπληται τὰ στόματα τοῦ ὀρύγματος, καὶ αὐτὴ ἡ διῶρυξ παντελέως πεποιημένη ἀγγέλλετο[…]» (Ηρόδοτος 7, 37)

[35] de Halicarnaso, H., (2000), *Los nueve libros de la Historia. Tomo 7*, el aleph .com, pág.32.
[36] Fuente: http://athosweblog.com/page/131/
[37] Las exploraciones que se realizaron entre 1991 y 2001 por geofísicos y arqueólogos británicos y griegos han demostrado que efectivamente el canal existió y han fijado la disposición exacta del canal entre las localidades de Nea Roda y Tripiti. Ver Isserlin, B. S. J., Jones, R. E., Papamarinopoulos, S., & Uren, J., (1994), The Canal of Xerxes on the Mount Athos Peninsula: Preliminary Investigations in 1991-2.

«Después de haber dado fin a la maniobra de los puentes, y de llegar al rey el aviso de que estaban hechas todas las obras en el monte Atos, acabada ya la fosa y levantados unos diques a una y otra extremidad de ella, para que cerrado el paso a la avenida del mar, impidieran que se llenasen las bocas del canal […]» (Heródoto, 7, XXXVII)[38]



Fig. 11. Lugar por donde supuestamente existió el canal de Jerjes

«[1] ὁ μέν νυν ναυτικὸς στρατὸς ὡς ἀπείθη ὑπὸ Ξέρξεω καὶ διεξέπλωσε τὴν διώρυχα τὴν ἐν τῷ Ἄθῳ γενομένην, διέχουσαν δὲ ἐς κόλπον ἐν τῷ Ἄσσα τε πόλις καὶ Πίλωρος καὶ Σίγγος καὶ Σάρτη[…]» (Ηρόδοτος 7, 122)

«La armada naval, separada ya de Jerjes, navegó por el canal abierto en Atos, canal que llega hasta el golfo en que se hallan las ciudades de Asa, Piloro, Singo y Santa […]» (Heródoto, 7, 122)

Podemos encontrar algunas pruebas arqueológicas que atestiguan los asentamientos en el Monte Athos en la Edad Antigua. En el Monasterio Megistis

[38] de Halicarnaso, H., (2000), *Los nueve libros de la Historia. Tomo 7*, el aleph .com, pág. 43.

Lavras observamos múltiples restos arqueológicos de todo tipo que han sido recolectados por los monjes durante toda su estancia en la península. Es el monasterio donde más restos se han encontrado, siendo especialmente significativas las columnas y los capiteles del refectorio (Fig. 12 y Fig. 13).



Fig. 12. Columnas en el Monasterio Megistis Lavras



Fig. 13. Restos de un capitel gigante en el Monasterio Megistis Lavras

La historia de la península, durante siglos, está envuelta de gran misterio por la falta de registros históricos. Los arqueólogos no han sido capaces de determinar la ubicación exacta de las ciudades comunicadas por Heródoto. Se cree que deben haber sido abandonadas cuando los nuevos habitantes de Athos, los monjes, comenzaron a llegar en algún momento antes del siglo séptimo.

Según la tradición atonita, después de la resurrección de Cristo, la Virgen, acompañada de San Juan el evangelista, atravesó la península del Athos cuando iba de camino a Chipre a visitar a Lázaro. Después de un gran temporal en la mar, desembarcaron en la bahía de Klímentos, cerca de donde hoy se encuentra el monasterio de Iviron. La Virgen, encantada por la hermosura de aquel lugar, le pidió a su Hijo que le concediera aquel lugar aunque sus habitantes fueran paganos. Entonces escuchó una voz que decía: «*Ἔστω ὁ τόπος οὗτος κλῆρος σός καί περιβόλαιον σόν καί παράδεισος, ἔτι δέ καί λιμήν σωτήριος τῶν θελόντων σωθῆναι*» (*Que este lugar sea su patrimonio y su jardín como un paraíso y un refugio para aquellos dispuestos a salvarse*). Desde aquel momento, este paraíso se considera «*El Jardín de la Virgen*», un espacio sagrado, y no se permite el acceso a ninguna otra mujer[39].

[39] Πλακογιαννάκης, K., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 23. Aunque el autor hace referencia en su libro a

Según ciertas hipótesis, los primeros ermitaños que habitaron en la montaña santa coincidieron con la construcción de algunos monasterios cerca del año 300 pero sin embargo no existen testimonios que certifiquen la presencia de monjes hasta el siglo VII[40].

También hay ciertos testimonios de José Genésios sobre la presencia de monjes del Monte Athos en el segundo Concilio de Nicea en el año 787[41] lo que significaría que ya habría una sólida presencia de monjes, o más bien ascetas, por estas fechas.

La historia del Monte Athos tiene cierta importancia en la época de las guerras iconoclastas (726-843) ya que «*las casi inaccesibles regiones del Athos sirvieron de refugio a muchos oradores de las perseguidas imágenes, que se llevaron consigo abundantes objetos eclesiásticos, manuscritos y reliquias*»[42]. El patriarcado de Constantinopla, apoyado por el emperador León III, pretendía acabar con la concentración de poder e influencia política y religiosa de los poderosos monasterios.

Parece ser que los monasterios desempeñaron un factor importante para la conservación y protección de estos objetos y muchos de los idolatras que fueron perseguidos se refugiaron en esta región en busca de un lugar seguro para ellos y para sus reliquias. Algunos autores, sin embargo, se muestran escépticos sobre este asunto ya que no hay demasiadas pruebas que lo atestigüen[43] y se basan fundamentalmente en la vida del ermitaño Pedro el Atonita[44]. En cualquier caso, gracias a este lugar, que fue un centro clave en el mundo bizantino de adoración ortodoxa, se conservan hoy día muchísimas reliquias y tesoros que se hubieran perdido con total seguridad en esta

---

este relato, son muchos los autores que narran este episodio, que forma parte de la tradición y que se mezcla místicamente con la leyenda.

[40] Tanto Plakogiannaki como Probatakis se muestran prudentes a la hora de afirmar la presencia de estos ermitaños en el Monte Athos. Πλακογιαννάκης, K., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 23.

[41] José Genesios, considerado como continuador de Teofanes el Confesor es un autor bizantino que escribe la crónica «Βασιλείαι» que narra los sucesos entre los años 813 y 886 (León V y Miguel III) y que representa una fuente importante de documentación sobre el siglo IX.

[42] Vasiliev, A. A., (1958), *History of the Byzantine Empire: Vol. 1,* University of Wisconsin, pág. 180. En aquella época, la región del Athos debió ser un lugar muy difícil de transitar, teniendo en cuenta que en la actualidad ya lo es, logrando la comunicación entre los monasterios y los claustros por medio tan sólo de los caminos y las sendas que mantienen.

[43] Bádenas, P., Bravo, A., & Pérez Martín, I., (1997), *El cielo en la tierra. Estudios sobre el monasterio bizantino*, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, pág. 38.

[44] San Pedro el Atonita es, en esta época, el prototipo de ermitaño más exigente; vivió cincuenta años recluido en una cueva, comiendo hierbas y raíces, buscando constantemente la iluminación y la experiencia de la «oración constante». Ver: Clément, O., n.d., PIERRE L'ATHONITE saint (IXe s.)

época de inestabilidad. La península del Athos fue la única región donde se pudieron salvar la mayoría de los iconos antiguos que hoy encontramos en sus monasterios.

Prueba de ello es la gran importancia que un siglo más tarde sigue teniendo el Monte Athos para el mundo ortodoxo y cómo ha sobrevivido su cultura y sus modos de vida monástica hasta la actualidad.

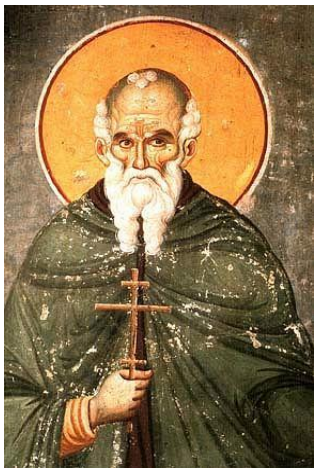


Fig. 14. Athanasios el Athonita. Pintura Mural de Manuel Pansélinos en Protaton. Karyes.

Para remontarnos a la creación de los primeros monasterios y a la vida en la península tal y como hoy la conocemos, tenemos que llegar al siglo IX. Athanasios el Athonita fue el fundador del primer monasterio del Monte Athos (Fig. 14), el Gran Lavra. Es uno de los ascetas más importantes y representa una figura clave en el monaquismo ortodoxo. Mantuvo una estrecha amistad con el emperador de Constantinopla Nicéforo Focas con el que compartió parte de sus experiencias espirituales antes de marcharse definitivamente al Monte Athos.

La historia del Monte Athos desde entonces es un surgimiento de comunidades monacales que van siendo testigos de nuevas fundaciones de monasterios como el monasterio Vatopedi o Iviron que se fundan, como el Megistis Lavras, a finales del siglo X. Durante todo el periodo del siglo XI, el Monte Athos fue construido de comunidades monásticas desde una punta hasta la otra. Se fundaron numerosos monasterios[45] hasta cerca de 180 y el número de monjes rebasó los 6.000.

En aquel entonces, llegaron a Athos muchas series de pastores valacos[46] con sus familias y sus ganados que perturbaron la paz y la vida monástica del lugar y pusieron en peligro la integridad del sistema[47]. La reforma del patriarca Nicolas III

[45] Según Plakogiannakis, muchos de estos monasterios serían en realidad grandes celdas. Πλακογιαννάκης, Κ., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 25.
[46] Pastores de Bosnia-Herzegovina que se desplazaban por toda la zona de Macedonia en busca de mejores pastos para sus rebaños.
[47] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 63.

ordenó la expulsión de los pastores de toda la zona del Monte Athos mediante una orden monástica[48].

Además, el emperador Alejo I Comneno proclamó en 1114 la prohibición de la entrada a la península del Athos de cualquier ser de género femenino. Desde entonces se mantiene la prohibición en la península.

La entrada de los eslavos se produjo a partir del siglo XII cuando llegan los primeros serbios y rusos[49]. Su huella quedará bien reflejada en diferentes monasterios del Monte Athos mediante manuscritos, iconografías y cánticos[50]. Entre los 20 monasterios de la península, existe todavía uno de ellos que es de origen serbio, el monasterio Hilandari.



Fig. 15. Icono de los mártires de Zografou, Karyes y Vatopedi.

A partir de la segunda mitad del siglo XIII, con la llegada de Miguel VIII el Paleólogo al imperio bizantino, se producen una serie de sucesos enmarcados por el intento de unificar la iglesia oriental con la católica[51]. Estos sucesos, junto con el miedo de que se produjera otra cruzada[52], trajo como consecuencia una serie de episodios violentísimos que sacudieron toda la península del Athos. Fueron enviados mercenarios a los monasterios para reprimir a los opositores (Fig. 15). Se persiguió a los monjes y se les asesinó[53].

[48] Thomas, J. P., Hero, A. C., & Constable, G., (2000), *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments, Volume 1*, Dumbarton Oaks, pág. 212.
[49] Los serbios ejercieron una gran influencias durante más de dos siglos desde su llegada y han ayudado a la supervivencia y mantenimiento de varios monasterios en sus momentos más duros. Ver Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 81.
[50] Έργο, Σ., (2006), *Άγιον Όρος πνευματικότητα καί ορθοδοξία τέχνη*, Θεσσαλονίκη: Μακεδονική βιβλιοθήκη, pág. 261-286.
[51] Mediante el Segundo Concilio de Lyon en 1274 se firma un tratado de unión, por otra parte muy débil que se fracturaría más tarde con la excomunión de Miguel VIII.
[52] Llamada también «La cuarta Cruzada» como se la llama en libros de historia. Müller, A. E., (2005), *Berg Athos: Geschichte einer Mönchsrepublik*, München: C.H.Beck, pág. 44.
[53] Algunas inscripciones en Karyes y en el monasterio Zografou recuerdan todavía algunas de las víctimas de la persecución. En Zografou, en 1276, 26 monjes se encerraron en la torre y fueron quemados vivos. Ver: Sherrard, P., (1985), *Athos: The Holy Mountain*, New York: Overlook Books, pág. 26.

Pero fueron los piratas catalanes los que protagonizaron el episodio más sangriento y duro en los mil años de existencia del Monte Athos. Ejercieron un duro asedio sobre las comunidades monásticas del Athos en los inicios del siglo XIV[54] y provocaron grandes daños al patrimonio artístico, como por ejemplo a la iglesia principal de Karyes, el Protaton[55].

Como resultado, encontramos que de 180 monasterios que había en el siglo XI, pasaron a quedar solamente 25 en el siglo XIV. Después de estos sucesos reinó un periodo de paz y armonía en la península atonita hasta mitad del siglo XV.

En 1453 se produce la invasión del imperio otomano en Grecia que duraría cerca de 400 años y que va a modificar sensiblemente ciertos aspectos de la vida monástica, como es la adopción en la mayoría de los monasterios del sistema idiorrítmico que contrastaba fuertemente con el estilo cenobítico de vida en comunión. Aunque el principio de la ocupación estuvo marcada por ciertos privilegios concedidos a los monasterios y el disfrute de una cierta protección, el estado de los monasterios fue decayendo gradualmente hasta caer en una fuerte crisis[56]. Los monasterios tenían que pagar grandes sumas de dinero en calidad de impuestos al imperio turco y muchos de sus inmuebles fueron arrebatados. La presión era tal, que muchos monjes abandonaron los monasterios y fueron a vivir en soledad en pequeñas celdas. Los monasterios que sobrevivieron tuvieron que convertir su sistema a idiorrítmicos.

---

[54] A principios del siglo XIV, los mercenarios catalanes protagonizaron posiblemente el episodio más violento y sangriento de toda la historia del Monte Athos. Ver Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 74. También Vasilev describe el horror que provocaron las tropas catalanas en algunos de los monasterios del Athos como el serbio Hilandari o el ruso Panteleimonos: Vasiliev, A. A., (1958), *History of the Byzantine Empire: Vol. 1*, University of Wisconsin, pág. 606-607. Según este mismo autor, en Atenas, a día de hoy, la palabra «Catalán» es considerada como un insulto.
En 1993, un cantautor catalán, Josep Tero, vivió una experiencia desagradable cuando, después de decir de dónde era, fue expulsado por el abad del monasterio y tuvo que dormir bajo un olivo toda la noche. Ver artículo: Ayensa, E., (2005), Reparació a l'Athos per la barbàrie dels catalans conqueridors.
Por su parte, la Generalitat de Catalunya, después de los requerimientos del cantautor, inauguró en 2005 un monumento a modo de reconciliación con la comunidad monacal del Monte Athos, reconociendo los horrores provocados en las campañas de oriente.
Ver: Desgreuge català al mont Athos, set segles després, (2005)

[55] Hacia 1307-1308 la presencia de los catalanes y la dureza de sus acciones pudo ser la causante de ciertos daños a la basílica de la capital. Παπάγγελος, Ἰωακεὶμ Ἀθ., (2012), Ο Θεσσαλονικεύς ζωγράφος του 14ου αιώνος «κυρ-Μανουήλ», pág. 159.

[56] Πλακογιαννάκης, Κ., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 26.

Durante esta época, los monasterios apenas podían hacer frente a sus gastos o pagar las deudas, y fue gracias a las donaciones externas provenientes de Rusia y Moldavia las que permitieron evitar el colapso de algunos monasterios.

A pesar de la ocupación turca, el Monte Athos vivió en esta época ciertos momentos de esplendor ya que algunos monasterios, gracias a donaciones y sustentos del exterior, encargaron importantes obras murales para decorar las iglesias y refectorios. En este periodo se funda la Academia Atonita (Fig. 71) que pretendía ser una especie de universidad para los monjes de la península del Athos y que quería proponer un tipo de enseñanza completa basada en los aspectos generales de la vida monacal y de las artes[57]. Sirvió de gran impulso para la lengua griega moderna.

En 1821, la guerra de independencia de Grecia trajo consigo una serie de sucesos que pusieron fin a la ocupación turca. En el Monte Athos, se vivió con luz esperanzadora y los monjes lucharon junto con rebeldes griegos[58] por la liberación final. Los monasterios Esfigmenou y Hilandari, que se encuentran en la costa norte, fueron claves para la victoria.

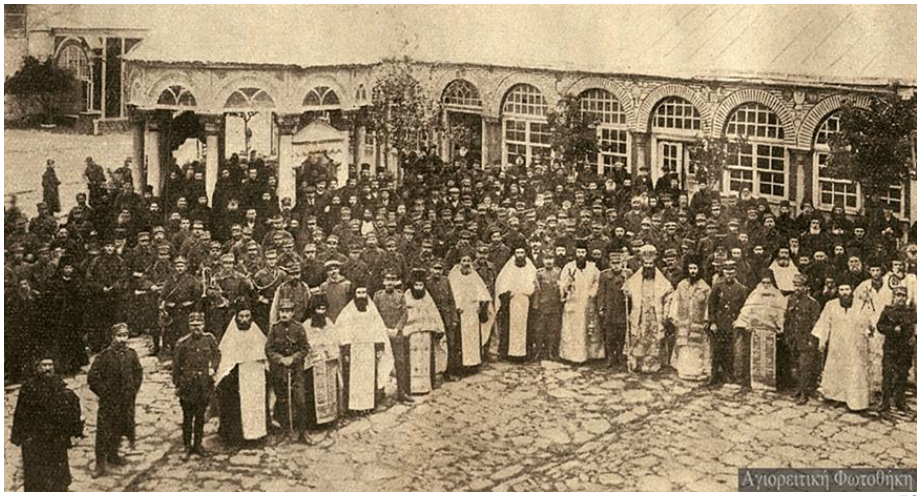


Fig. 16. En el patio del monasterio Iviron después de la celebración en memoria de los soldados caídos de la guerra. [59]

Desde este momento y hasta principios del siglo XX, la montaña santa vivirá un época de estímulo por la llegada masiva de monjes a sus monasterios. Es el caso del monasterio Megistis Lavras que pasaría a duplicar su censo en apenas 50 años hasta los 1187 monjes o el monasterio Vatopedi que casi llegó al millar. Sin embargo, fue el

[57] Πλακογιαννάκης, Κ., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 27.
[58] Unos 3.9oo guerreros de los que al menos 1.000 eran monjes.
[59] Fuente: http://seanmagnisias.blogspot.de/2015_11_01_archive.html

monasterio ruso, San Panteleimonos el que vivió su era de máximo esplendor llegando a tener en 1903 una población de 1928 monjes[60]. Los edificios que tuvieron que construir para albergar a tal cantidad de monjes existen todavía aunque están abandonados. Pero este periodo de florecimiento no duró mucho tiempo.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial y la caída del Telón de Acero entre 1939 y 1945 supusieron un fuerte retroceso en el número de monjes en los monasterios siendo, por supuesto, el monasterio ruso el que se vio más afectado debido a las fuertes restricciones comunistas. Además, la prolongación de la crisis con la Guerra Fría provocó un retroceso drástico en el número de monjes en el monasterio ruso pasando de 1928 monjes a tan solo 49 en el año 1991.

Otros muchos monasterios del Monte Athos también vieron peligrar su existencia en estos duros años. El monasterio Stavronikita, por ejemplo, estuvo abandonado durante unos años en la década de los 60[61]. En el último censo que data de 2011, el monasterio Xiropotamou registraba cero monjes. En nuestra visita en 2014, al llegar al monasterio pudimos ver un cartel restringiendo la entrada a un intervalo horario específico. Cuando pudimos entrar al monasterio apenas vimos un monje aunque nos dijeron que sí había pero que estaban retirados en sus celdas.

Hoy día, el Monte Athos mantiene sólo 20 de los monasterios que hubo, además de otras construcciones que dan espacio a otras formas de comunidad monástica jerarquizadas en el complejo sistema teocrático.

En la actualidad, el Monte Athos está exento de ciertas leyes griegas y europeas y no sigue el acuerdo de Schengen[62] . Además forma del Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO desde 1988.



[60] Para ver más datos estadísticos de los censos de los monasterios, consultar: Σιδηρόπουλος, Γ., (2000), *Αγιον Όρος, Αναφορές στην ανθρωπογεωγραφία*, Αγιον Όρος: Καστανιώτης, pág. 50.
[61] Curnow, T., (2007), *Pantokrator: An Introduction to Orthodoxy*, Cambridge Scholars Publishing, pág. 39.
[62] El acuerdo de Schengen, firmado en 1985 y en vigor desde 1995, tiene como objetivo finalizar con los controles fronterizos dentro del espacio de Schengen y armonizar los controles fronterizos externos. El espacio Schengen abarca a los Estados miembros de la Unión, excepto algunos de ellos, y a determinados terceros países (Noruega, Islandia, Suiza y Liechtenstein). Fuente wikipedia

2.3.MONASTERIOS

Toda la vida en el Monte Athos gira en torno a los monasterios. Estos son la base principal desde la cual se estructura toda la vida en comunión con Dios y la naturaleza. Todo gira en torno a la oración, a la contemplación y a la realización de trabajos asignados a cada uno de los monjes.

En la actualidad existen 20 monasterios pero, como ya hemos comentado, en un pasado durante el siglo XI, se estima que llegó a haber cerca de 180 monasterios[63] con una estructura más parecida a celdas grandes. Actualmente no está permitida la fundación de nuevos monasterios pero esto no significa que no se produzcan nuevas construcciones en forma de claustros o celdas. Estas nuevas construcciones incluyen nuevas capillas e iglesias que probablemente serán decoradas con programas iconográficos tradicionales de la Montaña Santa[64].

Los monasterios del Monte Athos se diferencian bastante de los monasterios occidentales aunque originalmente provienen de las mismas raíces[65]. Estos poseen una estructura muy particular que recuerda frecuentemente a grandes fortificaciones o castillos[66]. Esta configuración responde principalmente a una necesidad defensiva ya que los asaltos a los monasterios en la época de la Baja Edad Media y durante la ocupación otomana fueron frecuentes y crueles. Durante algunos años de principios del siglo XIV fueron, como hemos visto, los mercenarios catalanes los más violentos y los más temidos en la península del Athos.

Por todo ello, cuando visitamos los monasterios del Monte Athos, lo primero que nos llama la atención es la apariencia de bloque amurallado que protege todo el recinto (Fig. 17). Hasta tal punto se ha configurado una forma propia de construcción en esta

[63] Πλακογιαννάκης, K., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 25

[64] Para saber más acerca de este tema, léase el capítulo 4 dedicado a la actualidad de la pintura iconográfica en el Monte Athos.

[65] Krüger, K., Warland, R., & Toman, R., (2012), *Orden und Klöster: 2000 Jahre christliche Kunst und Kultur*, Potsdam: h.f.ullmann publishing, pág. 328.

[66] Como veremos más adelante, todos los monasterios disponen de una torre de vigilancia más propia de los castillos.

región que estos monasterios se conocen por su estilo característico como «*estilo atonita*».



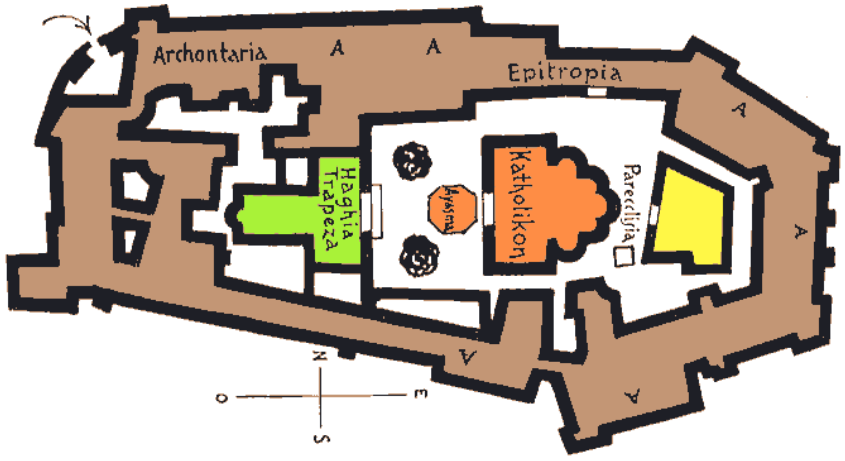
Fig. 17. Vista exterior del monasterio Stavronikita. Segundo viaje. 2012

Dentro de esta forma tan peculiar de construcción vamos a observar un formato que se va a repetir en casi todos ellos (Fig. 18). Así, por un lado, encontraremos unas dependencias básicas y fijas y, por otro lado, algunas otras que podrán variar .

Las dependencias más usuales son las siguientes:

- Iglesia principal (*Καθολικό*)
- Casa de huéspedes (*Το Αρχονταρίκι*)
- Sala de reuniones y Abadía
- La Pila *(Η φιάλη)*
- Una o varias torres fortificadas
- La Torre del campanario *(Ο πύργος)*
- Puertas de entrada, pasaje y porche
- Una Capilla en el patio de la iglesia
- El Refectorio *(Η Τράπεζα)*
- Cocina
- Panadería
- Almacén para alimentos líquidos *(Το Δοχείο)*
- Almacén para alimentos sólidos *(Το Κελάρι)*
- Almacén para grano *(Το Ωρείο)*
- Almacén para vino *(Το Βαγεναρείο)*
- Hospital *(Το Νοσοκομείο)*
- Asilo
- Sacristía
- Biblioteca *(Η Βιβλιοθήκη)*
- Baños
- Fuentes

Todas estas dependencias se encuentran dispuestas en forma de edificios anexos que configuran una forma compacta cerrada, dejando siempre un patio interior donde se sitúa el Katholikón.



[67]

Fig. 18. Modelo de un Monasterio atonita según F. Perilla 1927

El Katholikón (Fig. 20) es el eje de la vida monástica en los monasterios del Monte Athos[68]. El término proviene del griego «*Καθολικό*» que puede traducirse por «*general*» o «*universal*». Dahm prefiere traducirlo por un término más apropiado a la función que realiza dentro del monasterio y lo interpreta como «*das Gemeinsam*» en alemán, que significaría «*juntos*» o «*en común*»[69]. Este término revelaría el cometido del edificio más importante del monasterio como unificador de toda la vida monacal. Estaría formado por una nave principal con tres cúpulas, una central, donde normalmente se representa la figura de Cristo Pantocrátor y otras dos laterales, donde se representan otras escenas importantes del ciclo de la vida de Cristo[70]. Debajo de las dos cúpulas laterales se encuentra el «*Χοροί*»[71] o «*Coro*» llamado así porque es el lugar donde se «cantan» los salmos en las largas horas de liturgia. Los cantos se van

[67] Imagen coloreada del libro: Perilla, F., (1927), *Il Monte Athos, la storia, i monasteri, le opere d'arte, le biblioteche*, Salonicco

[68] Puesto que la liturgia y el rezo continuo son la base de la vida en el monasterio, el Katholikón cobra su gran importancia dentro del recinto. Ver Evans, H. C., & Wixom, W. D., (1997), The glory of Byzantium: art and culture of the middle Byzantine era., New York: Metropolitan Museum of Art, pág. 24.

[69] Dahm, P. C., (1959), *Athos, Berg der Verklärung*, Burda Verlag, pág. 153.

[70] Como por ejemplo «*el Bautismo*», «*Lamentación en la tumba*», «*La Transfiguración*» o «*La Resurrección*»

[71] Plakogiannaki también lo llama «Χοροστάσια» : Πλακογιαννάκης, K., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 35.

alternando de un lado a otro de la nave con un solista a cada lado y con el acompañamiento, en algunas ocasiones, de otras voces[72].

Desde la nave principal se accede al sagrario a través del «*Ιερό Βήμα*» o «*Bema*». Se trata de una plataforma elevada característica de la antigua Grecia donde se sitúa el altar o «*altar sagrado*» («*Αγία Τράπεζα*») llamado así porque es donde se celebra el sacrificio redentor de Cristo. En este lugar y sirviendo de separación entre la nave principal y el sagrario se encuentra el iconostasio con el Dodecaorton[73].

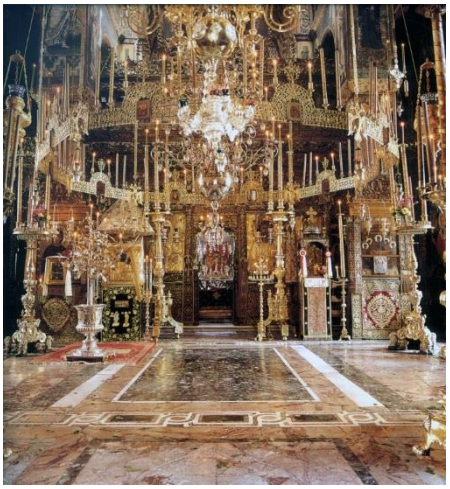
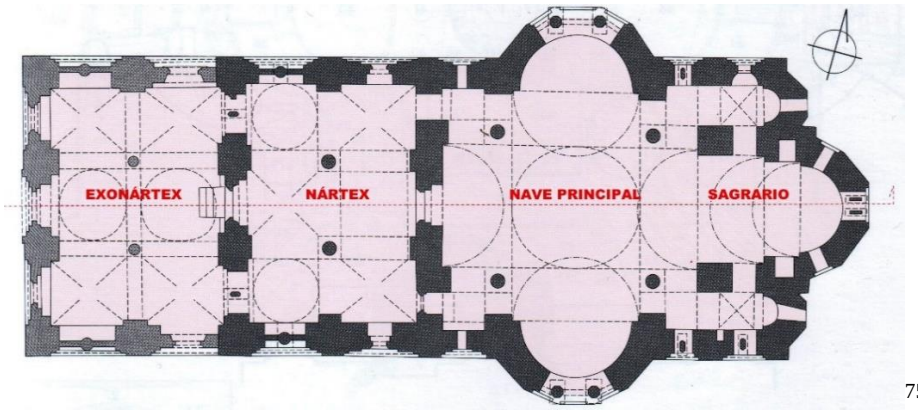


Fig. 19. Katholikón y Bema del M. Vatopedi

También, desde la nave principal, y saliendo hacia el oeste, encontramos otras estancias o nártex –normalmente 2 o 3 en los monasterios del Monte Athos– que pueden presentar cúpulas y bóvedas. El nártex interior o «*λιτή*» («*súplica*» o «*plegaria*») suele ser bastante espacioso y sería la antesala a la nave principal. El uso de este espacio como lugar de oración ha producido en algunos casos la proliferación de estancias alrededor de la nave principal que pueden también presentar cúpulas de mayor o menor tamaño[74].



[75]

Fig. 20. Planta del Katholikón del monasterio Hilandari.

[72] La liturgia cantada al estilo bizantino ortodoxo de los monasterios del Monte Athos merece especial atención ya que se han conservado hasta nuestros días una importante colección de manuscritos partituras y salmos que siguen practicándose en las ceremonias.
[73] Ver capítulo 5.2 sobre EL DODECAORTON
[74] Bayet, C., (2000), *Byzantine Art*, New York: Parkstone International, pág. 83.
[75] Extraído de: Τούτος, N., & Φουστέρης, Γ., (2010), *Ευρετήριον της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος - 17ος Αιώνας*, Άγιον Όρος: Ακαδημία Αθηνών, pág. 179.

Después encontramos el nártex exterior o «*exonártex*» que puede ser más estrecho que el nártex interior y que permanece abierto al patio del monasterio. Normalmente, los peregrinos que no profesan las religión ortodoxa deben permanecer en esta estancia de la iglesia durante la liturgia. No obstante, hemos podido comprobar que en algunos monasterios más flexibles con las normas, se nos ha permitido permanecer en la nave principal durante toda la ceremonia.

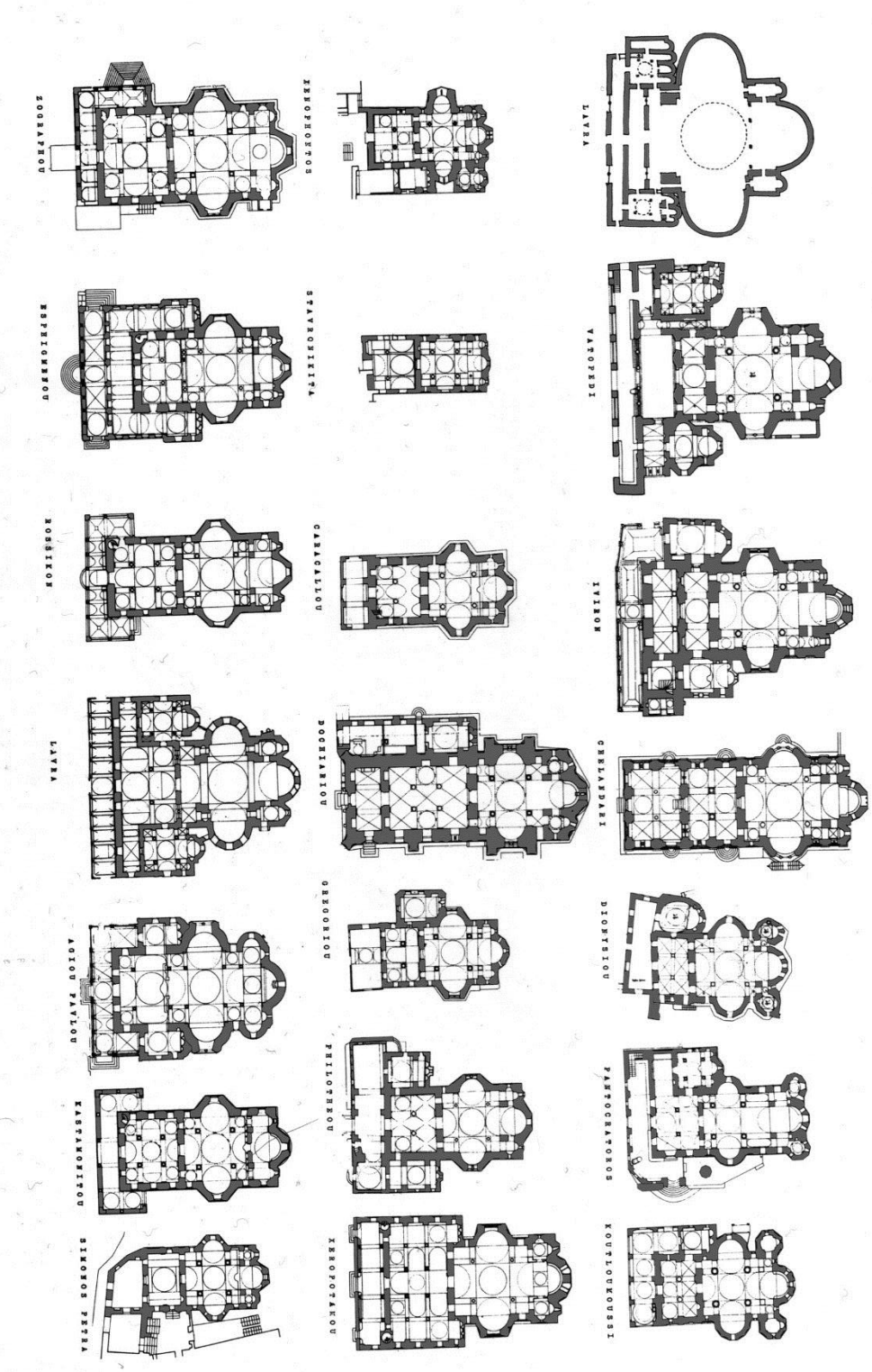
El Katholikón no es solamente importante como centro de la vida en el monasterio y por ser el lugar más sagrado del recinto. También es el lugar más importante en cuanto al sentido artístico se refiere. Todas las estancias de la iglesia principal están decoradas con pinturas murales[76] que producen una sensación imponente al entrar. Estas pinturas, junto con las que encontramos en los refectorios, capillas, pilas o en las iglesias de los claustros, componen nuestro máximo punto de interés en este trabajo. Además, en las iglesias se encuentran otros objetos de gran interés artístico como son los iconos portables, las reliquias u otros objetos mobiliarios de gran valor.

Todas las iglesias principales están orientadas con la puerta de entrada hacia el oeste y el sagrario hacia el este, excepto el Katholikón del monasterio Xiropotamou que está orientado sur-norte.

Los refectorios o «Τράπεζα» son lugares importantes en los monasterios ya que suelen estar decorados con importantes pinturas murales. Se encuentran habitualmente en frente de la iglesia principal aunque va a depender mucho de la fisionomía del monasterio. En el ábside principal de estos refectorios encontraremos representada la escena de la Última Cena y otras escenas del ciclo de milagros de Cristo[77]. También podemos ver representados muchos de los santos ortodoxos y escenas del Apocalipsis de San Juan.

Las demás dependencias de los monasterios pueden variar ligeramente dependiendo del tamaño del monasterio y del número de monjes que habiten en él.

[76] En algunos casos las iglesias no presentan pinturas murales por haber sido víctimas de desastres en el pasado que destruyeron las obras.
[77] Ver sección 10 del capítulo VI del *Manual* de Dionisio de Fourna, donde se explica la forma de iconografíar el refectorio. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 222.



[78]

Fig. 21. Plano (retocado) de todas las iglesias principales de los monasterios.

Según fue publicado en ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ en 1963

[78] Mylonas, P. M., (2000), *Bildlexikon des heiligen Berges Athos. Band Eins, Teil Eins Atlas der zwanzig souveränen Klöster*, Athens: Wasmuth, pág. 78.

Una vez conocidas las dependencias comunes de un monasterio vamos a verlas ejemplificadas en un monasterio del Monte Athos. En este caso vamos a ver la disposición y la estructura del Monasterio de Filotheou (Fig. 22).

1. Entrada
2. Habitación de invitados
3. Iglesia principal
4. Refectorio
5. Pila

A. Costurero
B. Células de los monjes
C. Antigua biblioteca y tesorería
D. Habitación de médicos
E. Panadería. Horno
F. Células de los monjes
G. Cocina
H. Capilla San Nicolás
J. Bodega
K. Capilla San Juan Chrystosomos

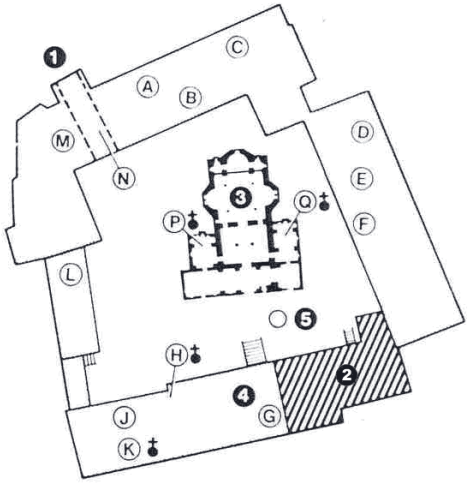


Fig. 22. Plano del monasterio Filotheou según Erich Feigl

L. Nueva Biblioteca
M. Abadía
N. Capilla de los Cinco Mártires
P. Génesis de Juan el Bautista
Q. Capilla de los Arcángeles



Fig. 23. Monasterio Filotheou.

Como podemos ver, sigue el modelo de monasterio atonita, con el Katholikón que se encuentra en el patio interior del monasterio y la Pila que también estaría en el patio cerca del Katholikón. Las demás dependencias pueden estar ubicadas en toda la zona que rodea y cierra, a modo de fortaleza, el recinto del monasterio.

Esta estructura responde a un canon establecido. En todos los monasterios, salvando las diferencias, se repiten los cánones o estructuras en diferentes aspectos (arquitectónico, artístico, musical, oración, hábitos, etc.). Todo lo relacionado con la vida atonita está vinculado a un modelo establecido que habría que seguir. Así, vemos paralelismos y similitudes en la repetición de cánones en todas las actividades que realizan. La música por ejemplo, está basada en unos cánones establecidos que se repiten desde la Edad Media[79]. Los iconos, igualmente, siguen pintándose de la misma manera como se pintaban en los siglos pasados y es más, se siguen representando de la misma forma, siguiendo unos cánones o prototipos establecidos como los de Dionisio de Fourna, que analizaremos más adelante.



Fig. 24. Página del códice del monasterio Pantokratoros con partitura de David Raidestinou de 1433

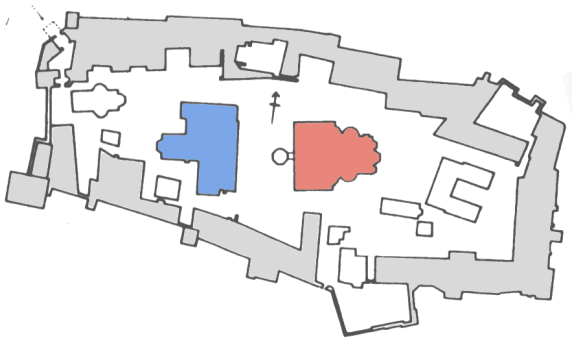
[79] Τσιλιωνη, K., n.d., *Βυζαντινή Μουσική*

2.3.1. **FICHAS DE MONASTERIOS**

Rango
1

Santo Monasterio Megistis Lavras

Ιερά Μονή Μεγίστης Λαύρας



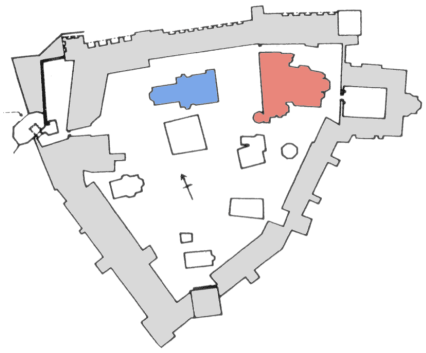
Año fundación		963
Censo		79 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Importantes pinturas murales en el interior de la iglesia principal de Teofanes de Creta de 1535. Algunas de ellas se repintaron en 1854. Las pinturas del exonártex datan de 1852. Pinturas murales en el refectorio de Teofanes de Creta de 1527-1535
	Icono	Iconos despóticos del siglo XIV repintados en el siglo XVI probablemente por Teofanes de Creta.
	Otros	La pila, situada entre la iglesia y el refectorio es la más grande y antigua del Monte Athos. Biblioteca con 2.046 manuscritos, 165 códices y 30.000 libros.[80]
Claustros asociados		○ Santa Ana ○ Kavsokalyvia ○ San Juan el Bautista ○ Pequeña Santa Ana

[80] http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Monastery/Megisti%20Lavra.html

Rango
2

Santo Monasterio Vatopedi

Ιερά Μονή Βατοπεδίου



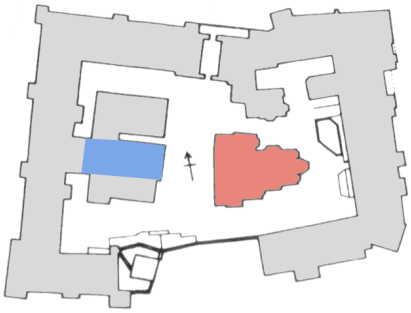
Año fundación		972
Censo		148 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Pinturas murales en el interior de la iglesia principal de 1312. Algunas de ellas se repintaron en 1739 y 1819 degradando el valor inicial. Pinturas murales en el refectorio de 1786.
	Icono	Gran colección de iconos de muy variadas épocas. Destaca el taller de iconografía del monasterio.
	Otros	Muy importantes mosaicos en la nave central del siglo XI, XII y XIII. Importantes capillas con pinturas murales. Biblioteca con más de 10.000 libros y 1.700 manuscritos[81]
Claustros asociados		○ San Andrés ○ San Demetrio[82]

[81] http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Monastery/Vatopedi.html
[82] Véase capítulo 4.3 donde se dedica un apartado al Claustro de San Demetrio.

Rango
3

Santo Monasterio Iviron

Ιερά Μονή Ιβήρων



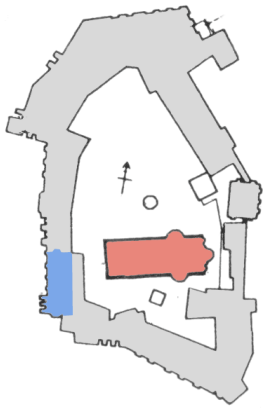
Año fundación		980
Censo		32 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Pinturas murales de los siglos XVI y XIX. La nave central se pintó entre 1593-1601 y se repintaron en 1848. Las pinturas del nártex interior datan de 1768 y las del segundo nártex de 1846. Refectorio sin pinturas.
	Icono	Virgen Portaitisa. Virgen Hodigitria. Además, iconos en el iconostasio de Teofanes de Creta de 1546[83].
	Otros	Biblioteca con más de 2.000 códices, 100 manuscritos y 15.000 libros.[84] Pila de 1614 con pinturas de 1734 y 1878.
Claustros asociados		○ San Juan Bautista (Precursor)

[83] Τσιγαρίδας, E. N., (1992), *Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Ιβήρων στο Άγιον Ορος*
[84] http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Monastery/Iveron.html

Rango
4

Santo Monasterio Hilandari

Ιερά Μονή Χιλιανδαρίου



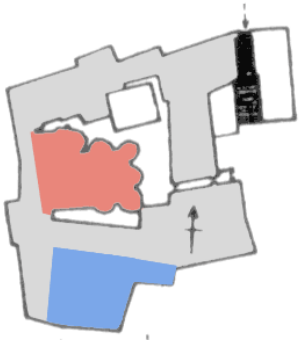
Año fundación		1198
Censo		58 ≈
Lengua litúrgica		Serbio
Arte	Mural	Pinturas murales de 1320 en la nave central de la iglesia que se repintaron en 1804. El refectorio tiene pinturas de 1623 pero algunas de ellas se repintaron en 1780
	Icono	Tricherusa[85]. Galactotrofusa[86]. Además, importante colección de iconos de diferentes épocas.
	Otros	Biblioteca con 181 códices, 400 documentos y 20.000 libros.[87] Pila con pinturas de 1847.
Claustros asociados		Claustro de la Santísima Trinidad[88]

[85] La Virgen de las tres manos.
[86] La Virgen que amamanta al Niño.
[87] http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Monastery/Chilandariou.html
[88] Se nombra en el trabajo de Toutos-Fousteris. Véase: Τούτος, Ν., & Φουστέρης, Γ., (2010), *Ευρετήριον της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος - 17ος Αιώνας*, Άγιον Όρος: Ακαδημία Αθηνών, pág. 220.

Rango
5

Santo Monasterio Dionysiou

Ιερά Μονή Διονυσίου



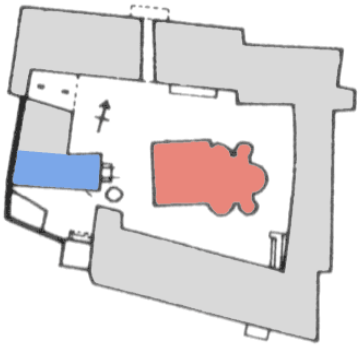
Año fundación		1374
Censo		36 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Valiosas pinturas murales en la iglesia principal de 1547 del pintor Tzortzis. El refectorio se divide en dos partes de diferentes épocas. Las pinturas de la parte más antigua son del siglo XVI y las de la parte nueva, de 1603. Importantes pinturas del Apocalipsis en el pasillo entre la iglesia y el refectorio de 1547 también pintadas por Tzortzis.
	Icono	Valiosos iconos, destacando la serie completa del «*Dodecaorton*»[89] del siglo XVI
	Otros	Biblioteca con 804 códices e importantes reliquias y manuscritos destacando algunas insólitas ediciones de la Biblia.[90]
Claustros asociados		

[89] Para más información sobre el *Dodecaorton* ver capítulo dedicado: 5.2 EL DODECAORTO
[90] http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Monastery/Dionysiou.html

Rango
6

Santo Monasterio Koutloumousiou

Ιερά Μονή Κουτλουμουσίου



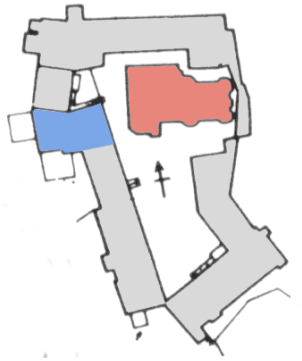
Año fundación		Siglo XII
Censo		75 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Pinturas murales de la escuela cretense de 1540 en la iglesia principal. Gran parte de ellas fueron repintadas en el S. XIX. El exonártex fue pintado en 1744.
	Icono	Icono de la «Foberá Prostasía» que resistió milagrosamente a varios fatales incendios.
	Otros	Biblioteca con 662 manuscritos y 3.500 libros.[91] Se conserva el fragmento más grande que existe de la cruz.[92] Pila de 1816.
Claustros asociados		○ San Panteleimonos

[91] http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Monastery/Koutloumousiou.html
[92] Σμυρνάκη, Γ., (1903), *Το Αγιον Ορος*, Καρυές: ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ, pág. 378-379

Rango
7

Santo Monasterio Pantokrátoros

Ιερά Μονή Παντοκράτορος



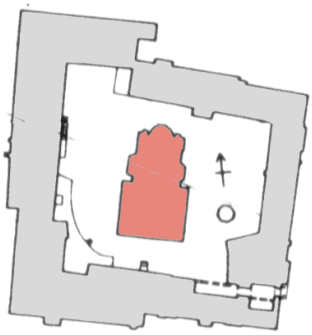
Año fundación		1358
Censo		28 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Pinturas murales en la iglesia principal de la escuela macedonia de 1370. Se repintaron en 1854 después de un incendio. El refectorio tienen pinturas de 1749. El muro oeste fue destruido por el terremoto de 1905 y ahora presenta nuevas pinturas murales.
	Icono	Iconos de Cristo Pantocrator y de la Virgen Hodigitria. Numerosos iconos recientemente atribuidos a Teofanes de Creta[93],
	Otros	Biblioteca con 350 códices y 3.500 libros.[94]
Claustros asociados		○ Profeta Elías

[93] Τσιγαρίδας, Ε. Ν., (1997), *Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Παντοκράτορος και στη Μονή Γρηγορίου στο Άγιον Όρος*
Τσιγαρίδας, Ε. Ν., (1978), Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους
[94] http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Monastery/Pantokratoros.html

Rango
8

Santo Monasterio Xiropotamou

Ιερά Μονή Ξηροποτάμου



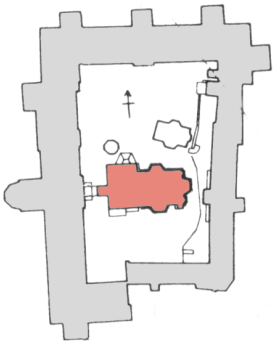
Año fundación		Siglo XI
Censo		0 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Pinturas murales en la iglesia principal de 1783. Pinturas en el refectorio de 1859.
	Icono	Colección aproximada de 200 iconos.
	Otros	Biblioteca con 409 códices manuscritos y 4.000 libros. Reliquias importantes como un fragmento de la cruz.[95]
Claustros asociados		

[95] http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Monastery/Xiropotamou.html

Rango
9

Santo Monasterio Zografou

Ιερά Μονή Ζωγράφου



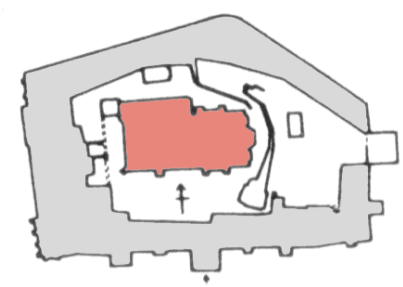
Año fundación		919
Censo		42 ≈
Lengua litúrgica		Búlgaro
Arte	Mural	Murales en la iglesia de 1817. Pinturas del nártex de 1840.
	Icono	Iconos de Akathistus -Hymnus.
	Otros	Biblioteca con 10.000 libros y manuscritos excepcionales.[96] Codex Nr. 47 del Salterio de Ravomir del siglo XIII.
Claustros asociados		

[96] http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Monastery/Zographou.html

Rango
10

Santo Monasterio Dochiariou

Ιερά Μονή Δοχειαρίου

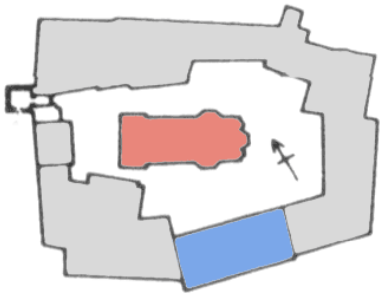


Año fundación		970
Censo		53 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Pinturas murales en el interior de la iglesia principal de la escuela cretense de 1568. Pinturas en el exonártex de 1832. Refectorio con pinturas de 1676 y 1700. Escenas del Apocalipsis basadas en los grabados de Holben.
	Icono	Icono milagroso de la Virgen Gorgoepikoos
	Otros	Biblioteca con 441 manuscritos y 5000 libros. Reliquias y un fragmento de la cruz.
Claustros asociados		

Rango
11

Santo Monasterio Karakalou

Ιερά Μονή Καρακάλλου



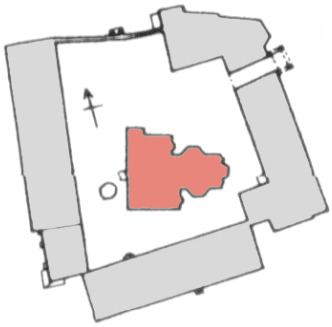
Año fundación		1070
Censo		45 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	La puerta de entrada a la iglesia es obre de Teofanes de Creta de 1562. La nave principal se pintó en 1716 y el nártex en 1750. Pinturas murales del Apocalipsis en el exonártex de 1767. El refectorio antiguo tiene pinturas de 1687 y el nuevo algunas pinturas de 1879.
	Icono	Destaca el icono de la Reunión de los doce Apóstoles de Dionisio de Fourna de 1722[97].
	Otros	Biblioteca con 279 manuscritos y 2.500 libros. No existe una pila por tener un patio muy estrecho.
Claustros asociados		

[97] Este icono tiene la particularidad de estar firmado por el mismo Dionisio de Fourna.

Rango
12

Santo Monasterio Filotheou

Ιερά Μονή Φιλοθέου



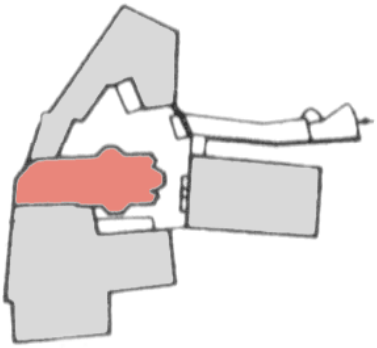
Año fundación		1000
Censo		65 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Pinturas murales en el interior de la iglesia principal de 1752. El nártex interior y el exonártex se pintaron en 1765. Pinturas del Apocalipsis en el exonártex. Valiosos murales en el refectorio de 1540 que están muy ennegrecidos.
	Icono	Icono de la Virgen Glikofilousa[98] y de la Virgen Gerontisa.
	Otros	La pila, con tejado de pizarra[99] y pinturas murales del siglo XVIII. Biblioteca con 370 códices
Claustros asociados		

[98] La Virgen que besa al Niño dulcemente.
[99] Véase lo que comentamos sobre esta pila en el capítulo 4.3 sobre CONSERVACIÓN

Rango
13

Santo Monasterio Simonos Petras

Ιερά Μονή Σίμωνος Πέτρας

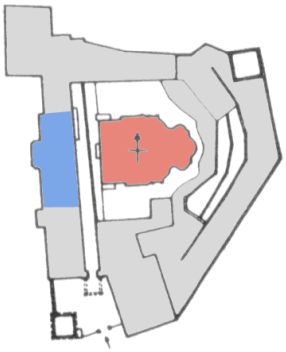


Año fundación		1363
Censo		75 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Sin pinturas murales en la iglesia después de los incendios de 1891. El refectorio presenta algunas pinturas murales de nueva creación.
	Icono	Numerosa colección de iconos.
	Otros	Biblioteca con 245 manuscritos y 1.000 libros. No hay pila.
Claustros asociados		

Rango
14

Santo Monasterio San Pablo

Ιερά Μονή Αγίου Παύλου

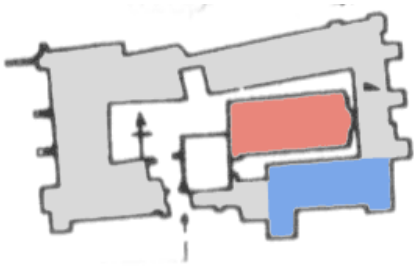


Año fundación		Siglo XI
Censo		48 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Ni la iglesia principal ni el refectorio presentan pinturas murales puesto que fueron destruidos por un incendio. Importantes pinturas murales de 1550 de la escuela cretense en la capilla de San Jorge.
	Icono	Icono de la Virgen Hodigitria y la Virgen Myrrovlitissa
	Otros	La Biblioteca contiene más de 500 manuscritos y cerca de 15.000 libros.
Claustros asociados		○ Theotoku (Nuevo Claustro) ○ San Demetrio Lakou

Rango
15

Santo Monasterio Stavronikita

Ιερά Μονή Σταυρονικήτα



Año fundación		1542
Censo		39 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Importantes pinturas murales en el interior de la iglesia principal de Teofanes de Creta de 1545. Pinturas murales en el refectorio de Teofanes de Creta de 1546.
	Icono	Iconos de la serie del Dodecaorton[100] de Teofanes de Creta en el Iconostasio de la iglesia. Mosaico milagroso de San Nicolás.
	Otros	Biblioteca con 171 manuscritos y numerosos libros. No hay pila por el poco espacio del patio interior.
Claustros asociados		

[100] Véase el capítulo 5.2 sobre EL DODECAORTON

Rango
16

Santo Monasterio Xenofondos

Ιερά Μονή Ξενοφώντος



Año fundación		1033
Censo		72 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Pinturas murales de la iglesia antigua de 1544 y del nártex de 1563. El exonártex se decoró 1637. Refectorio con pinturas murales de 1575 que fueron repintadas en 1640.
	Icono	Destacan el icono de la Virgen Hodigitria y la Virgen Glikofilusa
	Otros	Biblioteca con 300 manuscritos y más de 4.000 libros.
Claustros asociados		○ Anunciación de la Virgen

Rango
17

Santo Monasterio Gregoriou

Ιερά Μονή Οσίου Γρηγορίου

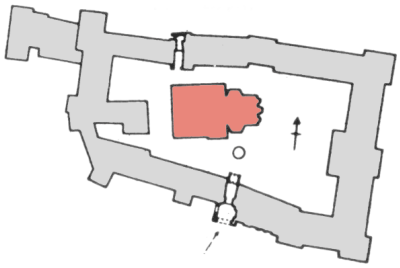


Año fundación		1314
Censo		96 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Pinturas murales en la iglesia principal de 1779. El nártex se pintó en 1840. Refectorio sin pinturas murales después del incendio de 1761.
	Icono	Icono de la Virgen Hodigitria. Importantes iconos portables de la nave.
	Otros	Biblioteca con 297 manuscritos y más de 4.500 ejemplares de libros.
Claustros asociados		

Rango
18

Santo Monasterio Esfigmenou

Ιερά Μονή Εσφιγμένου



Año fundación		Siglo XI
Censo		2 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Pinturas murales en la nave principal de 1811 y en el sagrario de 1818. El nártex se decoró en 1841. El refectorio también presenta pinturas murales de 1811 pero están muy oscurecidos por los fuegos de las tropas turcas.
	Icono	
	Otros	Biblioteca con 372 manuscritos y más de 2.000 libros.
Claustros asociados		

Rango
19

Santo Monasterio San Panteleimonos

Ιερά Μονή Αγίου Παντελεήμονος



Año fundación		1765
Censo		67 ≈
Lengua litúrgica		Ruso
Arte	Mural	Pinturas murales de 1875 según el estilo ruso. Gran refectorio para más de 800 personas con pinturas murales de 1897.
	Icono	Iconos de San Panteleimonos.
	Otros	Biblioteca con 1.920 manuscritos y cerca de 25.000 libros. Pila de reciente creación al lado de la entrada al monasterio.
Claustros asociados		○ Asunción de la Virgen (Bogoróditsa)

Rango
20

Santo Monasterio Konstamonitou



Año fundación		1097
Censo		51 ≈
Lengua litúrgica		Griego
Arte	Mural	Sin pinturas murales ni en la iglesia ni en refectorio que es de nueva creación.
	Icono	Iconos del mártir Stefano, la Virgen Hodigitria y la Virgen Antifonitria.
	Otros	Biblioteca con 110 manuscritos y cerca de 5.000 libros.
Claustros asociados		

2.4. LA PINTURA

Sin duda alguna, el Monte Athos es un lugar único en el mundo con el mayor conjunto de patrimonio artístico de la cultura bizantina. De Vogüé se refiere a él como a un vasto museo que engloba arquitectura, pintura, reliquias, bibliotecas, etc. en un único espacio[101]. Las pinturas murales en los monasterios del Monte Athos no sólo son escenas decorativas del Antiguo y Nuevo Testamento sino que representan un puente de unión entre la vida terrenal y la vida espiritual. Son un escaparate de colores que presentan espacios a veces próximos al «horror vacui» que, al igual que sucede con la música y con las prolongadas liturgias ortodoxas, pueden llegar a provocar un desbordamiento del espíritu. En las pinturas de los muros se encuentra la verdadera escenografía de la iglesia bizantina[102].

No existe una experiencia más conmovedora sobre el Athos que la entrada a una de esas imponentes iglesias y contemplar las escenas de las escrituras entre el olor del incienso y la luz de los candelabros. La contemplación será más intensa si mientras tanto se asiste a unas de sus largas liturgias cantadas.

Las figuras que se representan en las iglesias ortodoxas no persiguen una fidelidad con nuestra realidad física sino que, más bien, buscan una conexión con el símbolo y con la idea de lo que se representa, con el arquetipo. En este sentido, Basileou nos recuerda que:

> *«Και ἡ εικόνα δεν εἶναι απλό έργο τέχνης η θρησκευτικός πίνακας, άλλα αναφαίρετο καί ιερό λειτουργικό σκεῦος πού αγιάζει τον άνθρωπο καί τον φέρνει σε άμεση σχέσι με τή χάρι καί την υπόστασι του εικονιζομένου Ἁγίου.[103]»*

[101] de Vogüé, E.-M., & Strájov, N., (2007), *Dos viajes al Monte Athos*, Barcelona: Acantilado, pág. 43.
[102] Brockhaus, H. E., (1891), *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig: Elibron Classics, pág. 56.
[103] Βασιλείου, Ά., (2004), *Θεολογικό σχόλιο στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Καρυὲς: Ιερά Μονή Ιβήρων, pág. 15.

«El icono no es simplemente una obra artística o una pintura religiosa, sino un utensilio litúrgico sagrado que abraza al hombre y lo lleva a un enlace directo con la gracia y la sustancia del santo representado.»

Es, por lo tanto, a través del icono como se produce el contacto con el arquetipo, que es aquel en el que reside la gracia y lo divino y, por lo tanto, es a lo identificado con el arquetipo a lo que se dedica oración y adoración. El icono es el puente que nos transporta hacia la esencia de aquello que simboliza.

En este sentido, Belting nos recuerda que «*el pintor griego es esclavo del teólogo*[104]» ya que el teólogo modela la idea y la simbología de la escena y el pintor tan solo debe ejecutar la imagen. Veremos, no obstante que, a pesar de las frecuentes discusiones sobre la supuesta falta de libertad de los pintores bizantinos en la creación de sus obras, existen algunos ejemplos que pueden demostrar lo contrario e incluso pueden sugerir un completo control del proceso por parte del pintor. Como dice Baroutas, desde esta perspectiva, la religión estaría condenando la evolución del arte[105] ya que el artista estaría siempre condicionado a los requisitos de la Iglesia. Sin embargo, a pesar de que el poder que ejerció la iglesia fue evidente y marcó ciertas pautas en la ejecución de las pinturas religiosas, veremos algunos casos donde prima una cierta creatividad por parte de los pintores y donde se rompe la rigidez de las normas establecidas por la tradición iconográfica, sobre todo en la época posbizantina donde veremos mezclarse elementos de la tradición oriental y occidental.

Aunque en un principio podemos observar las imponentes pinturas murales y los extraordinarios iconos como un mero objeto artístico, la verdad es que las iconografías no solo representan las escenas de los Testamentos de una forma mecánica sino que, como remarca Robin Cormack, las pinturas que podemos observar contienen un fuerte significado que trasciende a la simple ilustración de los episodios bíblicos[106]. La fuerza de este significado ha mostrado diferentes intensidades a lo largo de la historia.

---

[104] Belting, H., (2009), *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid: Ediciones AKAL, pág. 28.
[105] Μπαρούτας, K., (2002), *Το πρόβλημα της ελευθερίας στη Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα: Σαββάλας, pág. 79.
[106] Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 86.

No debemos olvidar –aunque no sea materia principal de estudio en nuestra tesis– que los manuscritos iluminados suponen un ejemplo paralelo de muchas de las escenas[107] que se representan en las iglesias del Monte Athos. Estos constituyen un testimonio artístico importante y muy presente en los monasterios aunque de un acceso claramente mucho más restringido que las pinturas murales que pueden verse continuamente en las iglesias o los iconos portables venerados en las liturgias. Además, en algunas ocasiones, muestran algunos elementos iconográficos novedosos, prueba de la mayor autonomía libertad concedida respecto a la producción de iconos o pinturas murales[108].

Un gran testimonio de la importancia de los manuscritos iluminados en la producción artística son los miles de códices manuscritos que se encuentran en las bibliotecas de los monasterios del Monte Athos, colecciones consideradas como las más importantes y extensas que existen en el mundo sobre el periodo bizantino y posbizantino. Según palabras de Vasiliev hablando sobre estos manuscritos, «*…la mayoría de ellos no editados aún y yacentes entre los tesoros manuscritos de las bibliotecas occidentales y orientales*[109]», lo que abre muchas posibilidades futuras de investigación científica que puedan arrojar algo más de luz a la época de los Paleólogos, periodo relevante para el desarrollo de la autocracia monástica del Monte Athos. Algunos estudiosos como Lampros hicieron a finales del siglo XIX un gran trabajo de catalogación de muchos de estos manuscritos[110].

La pintura mural monumental representa posiblemente la manifestación artística, desarrollada en la península del Athos, más relevante para nuestro estudio por dos motivos:

- La pintura mural de las iglesias y capillas es individual e intransferible y concede a los monasterios una identidad particular e inequívoca. Es decir, fueron realizados en el Monte Athos y han permanecido en el Monte

[107] Vasiliev, A. A., (1958), *History of the Byzantine Empire: Vol. 1*, University of Wisconsin, pág. 305.
[108] Μπαρούτας, K., (2002), *Το πρόβλημα της ελευθερίας στη Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα: Σαββάλας, pág. 67.
[109] Vasiliev, A. A., (1958), *History of the Byzantine Empire: Vol. 2*, University of Wisconsin, pág. 163.
[110] Lampros, S. P., (1895), *Catalogue of the greek manuscripts on Mount Athos. Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγιου Ορους Ελληνικών κωδίκων*, Cambridge: University Press

Athos[111]. Este hecho nos ofrece un valor específico a la hora de relacionar las pinturas con el *Manual* de Dionisio de Fourna, tanto por la influencia anterior o como la posterior.

- El programa iconográfico de las pinturas murales desarrolla los episodios de los Testamentos con una profundidad y extensión que no se percibe con la misma intensidad en los iconos portables. Los muros de las iglesias presentan –casi de forma narrativa– una línea de tiempo con un gran número de escenas de los Testamentos con especial atención en los ciclos de la vida de Cristo y de la Virgen.

Desde esta perspectiva tendremos especial consideración sobre las pinturas murales puesto que presentan una mayor variedad temática y profundizan algo más en los episodios de los Testamentos a los que hace referencia Dionisio de Fourna.

2.4.1. **Pintura mural**

Dos grandes corrientes pictóricas podremos distinguir principalmente entre la variedad de pinturas murales de los monasterios del Monte Athos. Tradicionalmente y entre todos los estudios realizados sobre este tema, se acepta la existencia de dos diferentes escuelas con ciertas particularidades técnicas y estilísticas. Por un lado encontramos la escuela macedonia con el maestro Manuel Pansélinos como principal representante y por otro lado la escuela cretense con Teofanes de Creta como su figura central.

2.4.1.1. **La escuela macedonia**

La escuela macedonia, así llamada por G. Millet[112], representa la arquitectura y pintura realizada bajo el reinado de Esteban Uroš II Milutin (1282-1321)

[111] Sucede los contrario con los iconos portables que, al permitir la movilidad, pueden haber sido realizados fuera del Monte Athos.
[112] Millet, G., (1916), *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*pág LXII.

principalmente en las regiones de Ohrid[113], Tesalónica, Monte Athos y Serbia[114] –incluyendo la actual República de Kosovo–. Durante esta época se vivió un cierto bienestar económico que influyó positivamente en el desarrollo del arte y la cultura.

Las pinturas en los monasterios del Monte Athos que pertenecen a la época de actividad de la escuela macedonia resultan especialmente difíciles de valorar debido a las acciones de repintado que sufrieron posteriormente, sobre todo en el transcurso del siglo XVI. Aunque no son muchas las obras que sobreviven en la península que hayan sido realizadas en esta época, sí se encuentran entre las más significativas y las más admirables. Entre ellas podemos destacar las pinturas de la basílica de Protaton en Karyes (1290) y las pinturas de las iglesias de Hilandari (1302) y Vatopedi (1312)[115]. Resulta especialmente interesante observar que, a pesar de ser pocos los testimonios que quedan en la península del Monte Athos de esta etapa artística, tradicionalmente se ha considerado como una de las dos corrientes más importantes y características, seguramente por la importante contribución de Manual Pansélinos, pintor clave de la escuela macedonia y autor de las famosas pinturas de la basílica Protaton en la capital del Monte Athos, Karyes.

La figura de Manuel Pansélinos juega un papel importante en nuestra tesis dado que Dionisio de Fourna, en su *Manual*, lo cita como el más importante maestro a tener en cuenta entre todos los pintores habidos hasta ese momento. Es tal la admiración de Dionisio de Fourna que lo citará en el prólogo de su *Manual* y lo copiará en algunas de sus pinturas murales como muestran los patentes parecidos fisionómicos en algunos de los rostros de Cristo.

Desgraciadamente, excepto las importantes pinturas de la basílica de Protaton, no quedan otras muestras de la obra de Manual Pansélinos y por este motivo no encontraremos ejemplos de todas las escenas del *Manual* de Dionisio de Fourna pintadas por Pansélinos.

[113] Localidad al oeste de la República de Macedonia.
[114] Millet señala especialmente la educación que recibieron los serbios de los maestros de Grecia en relación a las técnicas pictóricas. Véase: Millet, G., (1916), *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*pág. LXII.
[115] Millet, G., (1927), *Monuments de l'Athos: I. Les Peintures*, París: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Avant-propos.

2.4.1.2. **La escuela cretense**

Las pinturas de la escuela cretense juegan un papel muy importante en el desarrollo y producción de pintura mural e iconográfica en la era posbizantina. El punto geográfico de referencia es la isla de Creta, de la cual proceden la mayoría de los pintores de la escuela cretense y donde se encuentran aproximadamente la mitad del total de pinturas murales de Grecia[116]. En el Monte Athos es vasta la presencia de pinturas de la escuela cretense sobre todo por el hecho de que el momento de esplendor y desarrollo de muchas de las pinturas murales e iconográficas coincide con el momento de expansión de la escuela cretense.

Aunque encontramos gran número de pintores de la escuela cretense[117], la figura más representativa, no solo en el Monte Athos sino en toda la etapa de florecimiento de la escuela cretense, es sin duda Teofanes de Creta[118]. Este pintor no solo destacará por su prolífica obra en el Monte Athos y Grecia sino por la calidad y la personalidad de su estilo que mezclará elementos de occidente con los esquemas ya establecidos de oriente y de la época de Bizancio.

Algunos detalles conocemos acerca de la vida de Teofanes de Creta gracias a antiguos documentos encontrados en el monasterio de Megistis Lavras y en otros documentos de Venecia[119] que atestiguan su popularidad y su actividad. Se sabe que nació en Heraklion en la isla de Creta aunque se desconoce la fecha exacta. Las primeras referencias que se tienen de su obra datan de 1527 en el monasterio de San Nicolás de Anapausa donde encontramos una inscripción dedicatoria en el nártex de la iglesia que lo atestigua[120]. Se piensa que la muerte de su esposa pudo ser la causante de que Teofanes decidiera hacerse monje y dirigirse hacia los monasterios de

[116] Según Cormack, de 1852 pinturas murales clasificadas en Grecia, 916 se encuentran en la isla de Creta. Véase: Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 176.
[117] Véase la relación de pintores que propone Cormack: Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 176.
[118] Μπεκιάρης, Α., (2010), *Θεοφάνης ο Κρης, στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων: Theophanis the Cretan, to the Holy monastery of St Nicholas Anapausas Meteora*, Εκδόσεις Σταμούλης, pág. 17.
[119] Χατζηδάκης, Μ., (1990), *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα*, Αγιον Όρος: Ιερά Μονή Σταυονικήτα, pág. 35.
[120] Μπεκιάρης, Α., (2010), *Θεοφάνης ο Κρης, στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων: Theophanis the Cretan, to the Holy monastery of St Nicholas Anapausas Meteora*, Εκδόσεις Σταμούλης

Meteora[121] para comenzar una nueva vida, sin embargo, Löhneysen piensa que no fue la muerte de su mujer sino la insatisfacción en su vida la que le impulsó a abandonarlo todo[122] y empezar otra vida dedicado a Dios y la iconografía.

En cualquier caso, su actividad artística está ligada a la colaboración de sus hijos Simeon y Neophytos que le siguieron y le ayudaron al menos en las pinturas murales realizadas en los monasterios del Monte Athos.

Entre las pinturas murales de Meteora y el comienzo de su actividad en el Monte Athos existe un periodo de casi diez años de los que no se tiene constancia de la actividad artística de Teofanes.

A partir de 1535 y en parte gracias a la fama que había adquirido por aquel entonces, se traslada al monasterio Megistis Lavras del Monte Athos para comenzar las pinturas murales de la iglesia principal. En algunos códices de este monasterio se nombra a Teofanes como «maestro» [123] lo que puede ayudarnos a entender la importancia didáctica que pudiera ejercer sobre otros importantes pintores posteriores como es el caso del Greco que, se supone, fue discípulo de Teofanes en la etapa temprana en Heraklion[124].

A partir de este momento la actividad de Teofanes de Creta fue muy extensa en el Monte Athos donde no sólo pintaría las iglesias del monasterio Megistis Lavras o Stavronikita sino que además decoró los refectorios y realizó numerosos iconos portables que pueden encontrarse en diferentes monasterios del Monte Athos. Durante su etapa en el Monte Athos se supone que realizó algunos viajes fuera de la península para pintar iconos o murales[125] con los que seguramente adquiriría una gran relación y profundo conocimiento de la pintura religiosa occidental.

Para nuestra tesis, la figura de Teofanes de Creta es clave ya que, como veremos, sus pinturas murales e iconos portables significan no solamente una de las fuentes más

[121] Μπεκιάρης, Α., (2010), *Θεοφάνης ο Κρης, στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων: Theophanis the Cretan, to the Holy monastery of St Nicholas Anapausas Meteora*, Εκδόσεις Σταμούλης, pág. 16.
[122] Löhneysen, W. von, (1991), *Heimat unter dem Himmel - Berg Athos*, Heidelberg: Heidelberger Verlaganstalt, pág. 148.
[123] Μπεκιάρης, Α., (2010), *Θεοφάνης ο Κρης, στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων: Theophanis the Cretan, to the Holy monastery of St Nicholas Anapausas Meteora*, Εκδόσεις Σταμούλης, pág. 20.
[124] https://el.wikipedia.org/wiki/Θεοφάνης_ο_Κρητικός
[125] Μπεκιάρης, Α., (2010), *Θεοφάνης ο Κρης, στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων: Theophanis the Cretan, to the Holy monastery of St Nicholas Anapausas Meteora*, Εκδόσεις Σταμούλης, pág. 20.

importantes de las que bebe Dionisio de Fourna para escribir su *Manual*, sino que además ejercerá una importantísima influencia en las pinturas posteriores que añadirán constantemente elementos de las pinturas de Teofanes.

Finalmente, entre las dos escuelas surgen ciertas diferencias estilísticas que nos pueden ayudar a distinguirlas y nos pueden ayudar a comprender las decisiones de Dionisio de Fourna para incluir elementos en sus descripciones o dejarlos fuera. Según Spunda, las pinturas de la escuela de Macedonia prefieren composiciones individuales con gran número de figuras y composiciones estáticas en formatos horizontales. La escuela cretense, sin embargo, utiliza más prominentemente los formatos verticales y las proporciones de las figuras son más alargadas[126].

A continuación mostramos una tabla que recoge una selección de las pinturas murales más representativas ordenadas cronológicamente, teniendo en cuenta repintados significativos y mostrando los autores de las obras (Tabla 2).

Tabla 2. Cronología de las pinturas murales más importantes de los monasterios del Monte Athos[127]

Creación	Repintado	Obra	Autor
1290	1686	Basílica de Protaton en Karyes	Manuel Pansélinos
1312	1819	Iglesia del M. Vatopedi	¿Manuel Pansélinos?
1321[128]	1804	Iglesia del M. Hilandari	Benjamin y Zakarias Galatsiani (repintado)
1322[129]	1622/1780	Refectorio del M. Hilandari	Makários Galatsiani (repintado)
1371	1847	Capilla de San Anargiros en el M. Vatopedi	Mateo Ioannis (repintado)
1423		Capilla de San Jorge. M. San Pablo	
1497	1896	Refectorio del M. Xenofondos	

[126] Spunda, F., (1960), *Legenden und Fresken vom Berg Athos*, Stuttgart: Steinkopf Verlag, pág. 152-153.
[127] Esta tabla ha sido elaborada teniendo en cuenta diferentes fuentes de diferentes épocas y ha sido contrastada reflejando los datos que creemos más fiables. Fuente principal: Τούτος, N., & Φουστέρης, Γ., (2010), *Ευρετήριον της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος - 17ος Αιώνας*, Άγιον Όρος: Ακαδημία Αθηνών
[128] Huber, sin embargo, la fecha en 1302. Véase: Huber, P., (1982), *Athos - Leben, Glaube, Kunst.*, Zürich: Atlantis Verlag, pág. 362.
[129] Huber, sin embargo, la fecha en 1302. Véase: Huber, P., (1982), *Athos - Leben, Glaube, Kunst.*, Zürich: Atlantis Verlag, pág. 362.

1535		Iglesia y refectorio del M. Megistis Lavras	Teofanes de Creta
1540		Iglesia M. Koutloumousiou	Monje Macarios
1544		Iglesia vieja M. Xenofondos	Antonios
1545		Iglesia del M. Stavronikita	Teofanes de Creta
1546		Refectorio del M. Stavronikita	Teofanes de Creta
1546		Capilla del Precursor del M. Stavronikita	Teofanes de Creta
1547	1866	Iglesia del M. Dionysiou	Tzortzis de Creta Monje Misail (repintado)
1547	1890	Capilla de Akathisto del M. Dionysiou	Tzortzis de Creta Monje Miguel (repintado)
1553/1602		Refectorio del M. Dionysiou	Monje Daniel (2 fase)
1553/1607/1615		Capilla de Juan el Teólogo del M. Dionysiou	Monje Daniel Monje Mercurios (3ª f)
1555		Capilla de San Jorge del M. San Pablo	Antonios
1560[130]		Capilla de San Nicolás en el M. Megistis Lavras	Francos Katelanos
1564		Liti de la iglesia vieja del M. Xenofondos	Monje Teofanes
1568	1855	Iglesia del M. Dochiariou	Tzortzis de Creta Monje Genadios (repintado)
1574		Refectorio del M. Filotheou	
1579	1854	Capilla de los 40 Mártes en el M. Megistis Lavras	Manuel de Selitsis
1600	1842	Nave principal de la iglesia del M. Iviron	Marcos el íbero
1609		Capilla de San jorge del M. Dionysiou	Monje Daniel
1616		Capilla de los Arcángeles del M. Dionysiou	Mercurios y Monje Alemán
1623		Refectorio del M. Hilandari	
1635		Pila del M. Megistis Lavras	Monje Mercurios
1637		Exonártex de la Iglesia vieja M. Xenofondos	
1654		Paso entre la Iglesia vieja y el refectorio del M. Xenofondos	

[130] Brockhaus, sin embargo, la fecha en 1360. Véase: Brockhaus, H. E., (1891), *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig: Elibron Classics, pág. 60.

1667		Capilla de San Nicolás del M. Hilandari	Monje Daniel.
1676/1700		Refectorio en el M. Dochiariou	Monje Damaskinos (repintado)
1678	1846	Capilla la Virgen Paramithia en el M. Vatopedi	
1683	1853 1959/1985	Capilla la Virgen Portatisa en el M. Iviron	
1687		Nártex de la vieja iglesia del M. San Pablo	
S. XVII	1810	Refectorio del M. Esfigmenou	
1716		Iglesia del M. Karakalou	Juan Damaskino
1721		Capilla de San Demetrio en el M. Vatopedi	
1726		Capilla de San Nicolás del M. Iviron	
1750		Liti de la iglesia del M. Karakalou	Serafín y Kosma
1752		Iglesia del M. Filotheou	Konstantinos y Athanasios
1765		Liti y exonártex de la iglesia del M. Filotheou	Konstantinos y Athanasios
1767		Exonártex de la iglesia del M. Karakalou	
1768		Liti de la iglesia del M. Iviron	
1779		Iglesia del M. Gregoriou	Monje Gabriel
1783[131]		Iglesia del M. Xiropotamou	Konstantinos y Athanasios
1795	1888	Exonártex de la iglesia del M. Iviron.	
1811		Iglesia del M. Esfigmenou	
1817		Iglesia del M. Zografou	
1852		Exonártex de la iglesia del M. Megistis Lavras	
1370[132]	1854[133]	Iglesia M. Pantokratoros	Mateo Ioannis
1859		Refectorio del M. Xiropotamou	Monje del claustro de S. Ana
1860		Capilla de Santa Zoni en el M. Vatopedi	

[131] Véase trabajo: Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη

[132] Según Plakogianaki las pinturas son de la escuela macedonia y datarían de una fecha entre 1360-1370, sin embargo no existen pruebas claras que lo certifiquen. Πλακογιαννάκης, Κ., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, anexos.

[133] Según una inscripción en el muro D se certifica el repintado de Mateo Ioannis. Τούτος, Ν., & Φουστέρης, Γ., (2010), *Ευρετήριον της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος - 17ος Αιώνας*, Άγιον Όρος: Ακαδημία Αθηνών

2.4.2. **Iconos portables**

Si la riqueza de pinturas murales en la península del Monte Athos es ciertamente incontestable, una mención especial se merece la cantidad de iconos portables que encontramos en todos los rincones de los monasterios y claustros de la geografía atonita. Sin embargo, la diferencia fundamental a la hora de valorar los iconos portables con respecto a las pinturas murales es evidente no solo por las obvias diferencias de técnica, tamaño y soporte sino por otros aspectos como la movilidad y la usabilidad de los mismos.

Los iconos son una parte fundamental en el transcurso de la vida en los monasterios del Monte Athos. En todos lugares están presentes y cada uno de ellos parece tener su propia línea de vida. La diversidad entre los iconos es mucho mayor que la que encontramos entre los murales, sobre todo por el hecho de que hasta el día de hoy se siguen pintando iconos en los talleres de los monasterios. No ocurre lo mismo con las pinturas murales que –salvo en contadísimas excepciones– prácticamente ya no se realizan. Por este motivo, los monasterios que han sufrido las devastadoras consecuencias de algún incendio y se ven obligados a reconstruir nuevas dependencias ya no decoran como antaño sus paredes con pinturas murales sino que en su lugar colocan iconos portables que nada tienen que ver con la imponente sensación que otorgan los murales (Fig. 25).



Fig. 25. Refectorio del monasterio Karakalou.

En el Monte Athos conviven iconos de muy diferentes épocas. Desde iconos que datan de siglos mucho antes a la propia fundación de los primeros monasterios del Monte Athos y que han llegado en algún momento de la historia a sus monasterios hasta iconos contemporáneos que se están realizando actualmente en los talleres de sus monasterios o claustros.

Los iconos portables no presentan la abundancia narrativa que vemos en las pinturas murales pero en su lugar nos muestran una gran riqueza de detalles gracias a la técnica y un desarrollo en la iconografía cristológica, mariana y de santos claramente mucho más desarrollada que en la pintura mural.

Debemos diferenciar algunos aspectos en el tratamiento de los iconos en cuanto a sus categorías ya que no todos los iconos son tratados y usados de la misma manera. Especial mención merecen los iconos milagrosos que se encuentran repartidos en los monasterios del Monte Athos y que suelen ocupar un lugar privilegiado en las iglesias de los monasterios y en la tradición litúrgica. Muchos de estos iconos se han convertido con el tiempo en iconos-reliquias y han sido cubiertos con relieves de plata y rica orfebrería que aportan al icono un mayor misticismo pero lo privan de su identidad y su configuración original (Fig. 26).



Fig. 26. Icono milagroso de la Virgen Antifonetria original y con recubrimiento. Monasterio Konstamonitou.

De Vogüé hace una crítica sobre el estado de conservación de iconos que han sido cubiertos con reliquias de plata dejando solo la cabeza o las manos visibles. Según él, el estado de estos iconos es «*deplorable*» por la acción de la humedad sobre las zonas cubiertas[134].

Además, en algunos casos vemos cómo, al recubrir el icono original con las reliquias de plata, no solo se contribuye a empeorar el estado de conservación del icono sino que se altera totalmente la composición original modificando posturas, proporciones y elementos que aparecen en la composición original (Fig. 27).



Fig. 27. Icono de San Jorge original y con recubrimiento. Monasterio Xenofondos.

En este icono de San Jorge podemos observar los desperfectos sufridos en el icono original en toda la zona cubierta con la plata por los efectos de la humedad y otros agentes atmosféricos como el polvo o la suciedad acumulada en la superficie del icono.

[134] de Vogüé, E.-M., & Strájov, N., (2007), *Dos viajes al Monte Athos*, Barcelona: Acantilado, pág. 56.

De la misma manera que encontramos dificultades para acceder a las pinturas murales ya sea por su ubicación –pensar en las pinturas murales que se encuentran en las zonas más elevadas de las iglesias– o por la iluminación –por ejemplo en las iglesias que están totalmente en penumbra–, los iconos portables también son de difícil acceso, sobre todo aquellos que gozan de un valor especial por tratarse de iconos antiguos o milagrosos. Muchos iconos portables no son accesibles a los peregrinos y no están en lugares públicos, en su lugar se encuentran en dependencias privadas y muchos de ellos no han sido científicamente estudiados.

En nuestro estudio los iconos aportan un gran valor complementario a las escenas que representan momentos clave en la vida de Cristo o aquellas que forman parte del dodecaorton[135] y fiestas litúrgicas. Es cierto que apenas encontraremos iconos portables de escenas secundarias como el ciclo de milagros de Cristo o escenas del Antiguo Testamento, pero en aquellos casos donde encontramos ejemplos, éstos constituyen un importante aporte para un análisis más completo y variado.

[135] Ver capítulo 5.2 dedicado al Dodecaorton.

III

EL MANUAL «HERMINEIA»

DIONISIO DE FOURNA

OBRA ICONOGRÁFICA

LA «HERMINEIA»

3. EL MANUAL «HERMINEIA»

3.1.DIONISIO DE FOURNA

La figura de Dionisio de Fourna está envuelta en un halo de misterio y desconocimiento. En parte, esta circunstancia se debe no solo al hecho de que existan pocas referencias biográficas o bibliográficas sobre su persona, sino también al hecho de que son pocas las obras suyas que han sobrevivido al paso del tiempo.

Sabemos que nació hacia 1670 en el pequeño pueblo de Fourna en el centro de Grecia. Quedó huérfano a la pronta edad de 12 años y se marchó a Constantinopla para seguir estudiando. A la edad de 16 años fue por primera vez al Monte Athos para convertirse en monje. Allí completó su formación sobre la técnica de la pintura iconográfica y estudió profundamente las pinturas murales del Monte Athos, teniendo como pilar fundamental la figura de Manuel Pansélinos[136]. Desde entonces se suceden una serie de periodos de estancias entre el Monte Athos y su pueblo natal en las que irá realizando sus obras y escribirá su «*Manual* de pintura».

137

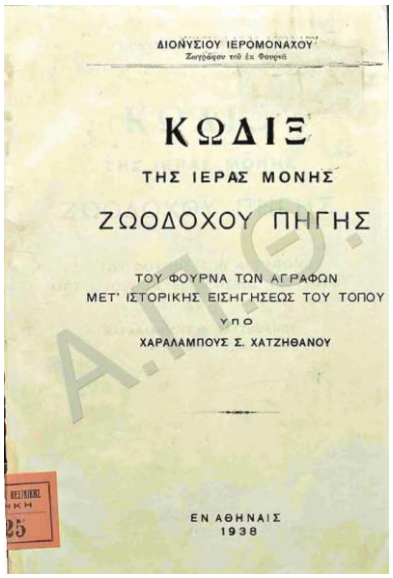


Fig. 28. Fourná Ebritanias. Lugar de nacimiento de Dionisio de Fourna.

[136] Él mismo lo detalla en el prólogo del *Manual* cuando dice que las pinturas del Protaton de Manuel Pansélinos son sus referencias y representan el ideal de programa iconográfico. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 3

[137] Fotografía de Tselos Elias: http://www.panoramio.com/photo/10424164

Los datos biográficos que disponemos de Dionisio de Fourna son escasos y se fundamentan, sobre todo, en un códice (Fig. 29) de la Biblioteca del monasterio que fundó Dionisio en Fourna[138], Ιέρας Μονής Ζωοδόχου Πηγής[139], en el que se expresan algunos detalles relevantes de su vida. Según asegura Fotios Dimitrakopulos, este códice que se conserva no es el original y sería una copia de un códice más antiguo que no ha sobrevivido a nuestros días[140]. Parece ser, según continúa el autor, que el códice que nos ha llegado fue completado posteriormente con otras informaciones adicionales al original. Entre estas nuevas adendas, destacaría la realizada por Teofanes de Ágrafa tras la muerte de Dionisio de Fourna con información sobre su biografía.


ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ
Ζωγράφου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ

ΚΩΔΙΞ

ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ

ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ

ΤΟΥ ΦΟΥΡΝΑ ΤΩΝ ΑΓΡΑΦΩΝ
ΜΕΤ' ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΣ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ
ΥΠΟ
ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ Σ. ΧΑΤΖΗΘΑΝΟΥ

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
1938

Fig. 29. Códice del M. Ζωοδόχου Πηγής

Gracias a este códice, del que no existen traducciones a otros idiomas, hemos podido tener constancia de los difíciles primeros años que pasó Dionisio de Fourna en el Monte Athos, muy al contrario de lo que se podría pensar teniendo en cuenta el entorno de paz y encuentro con Dios que se espera de un lugar santo como este.

Según este texto, Dionisio de Fourna, que demostró en seguida un gran talento para el arte de la pintura, despertó de alguna manera el recelo y la envidia entre algunos de sus colegas que no dudaron en buscar los argumentos necesarios para difamarlo y humillarlo. Así, se cuenta que el padre primero del monasterio Karakalou no solo buscó la manera de desprestigiarlo diciendo que los iconos que había realizado para el monasterio eran amorfos y sin calidad técnica, sino que además castigó físicamente a Dionisio azotándole las piernas despiadadamente[141]. Las acusaciones que se vertieron contra él eran las de haber cometido delito de ignorancia, rudeza y ser enemigo de Dios y de los iconos. Bajo este primer estado de presión Dionisio consiguió completar siete años de estancia en el

[138] Χατζηθάνου, Χ. Σ., (1938), Κώδιξ της Ιέρας Μονής Ζωοδόχου Πηγής του Φουρνά των Αγραφών μετ'ιστορικής εισηγησεως του τόπου, Αθήνα
[139] Monasterio de «*La Fuente de la vida*». Actualmente no quedan restos de este monasterio en Fourna. En su lugar podemos encontrar una pequeña iglesia que lleva el nombre del antiguo monasterio.
[140] Δημητρακόπουλος, Φ. Α., (1979), Χειρόγραφα Φουρνά Ευρυτανίας *, pág 86
[141] Χατζηθάνου, Χ. Σ., (1938), Κώδιξ της Ιέρας Μονής Ζωοδόχου Πηγής του Φουρνά των Αγραφών μετ'ιστορικής εισηγησεως του τόπου, Αθήνα, pág. 9

Monte Athos. En este periodo, 1711 aproximadamente, fundaría su celda, dedicada al profeta San Juan el Bautista (Κελλί του Τιμίου Προδρόμου), y sería él mismo el encargado de decorarla con pinturas murales (Fig. 30). Además, también realizaría numerosos iconos portables.

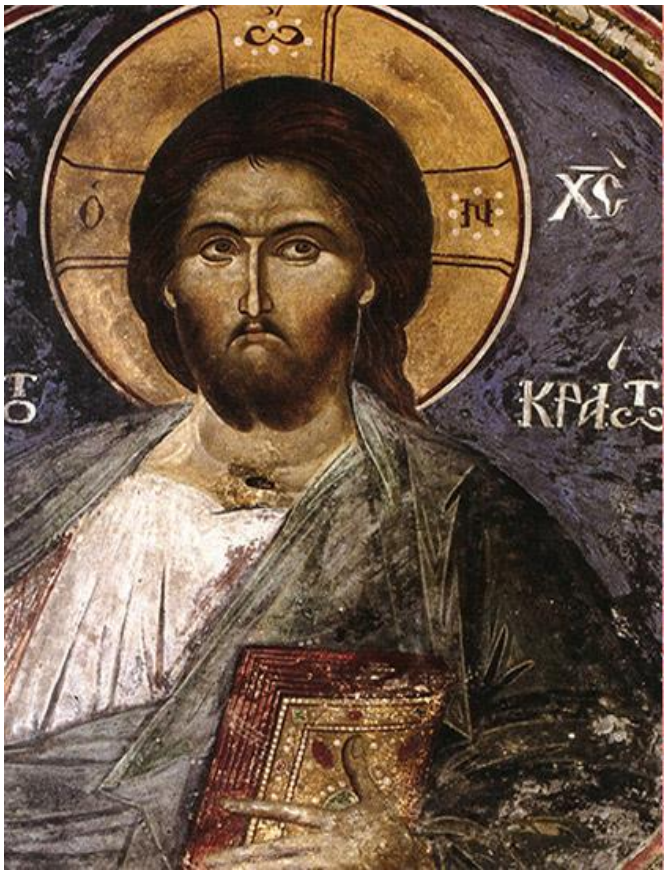


Fig. 30. Cristo Pantokrator. Iglesia de San Juan el Bautista en la celda de Dionisio de Fourna en Karyes. 1711

Después de este episodio, Dionisio regresó a su pueblo natal donde llevó a cabo las pinturas de la nave de «Μεταμορφώσεως του Σωτήρος» (Catedral de la Transfiguración) y estuvo involucrado en otros menesteres como la fundación de una escuela.

Volvió al monte Athos hacia 1729. En esta época restauraría las pinturas murales de su celda y escribiría, con la ayuda de su discípulo Cirilo de Quíos[142], su gran obra «El *Manual* de pintura» que sirvió de guía fundamental para los hagiógrafos

[142] No existen referencias sobre la biografía de Cirilo de Quíos excepto su colaboración con Dionisio de Fourna en la elaboración del *Manual de pintura*. Véase: Hetherington, P., (1989), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, California: Ωakwood Πuplications, pág. 91.

encargados de pintar iconos y murales en el Monte Athos a partir de mitad del Siglo XVIII.

Desde este momento, su presencia entre el Monte Athos y su localidad de origen estuvo estrechamente relacionada con la construcción y fundación del monasterio de la "*Fuente de la Vida*" en Fourna que se extendería prácticamente hasta el momento de su muerte en Fourna.

Tabla 3. Cronología de la vida de Dionisio de Fourna y actividades principales.

Años	Lugar	Hechos
1670-1682	Fourná	Nacimiento y Educación
1682-1685	Constantinopla	Formación
1686-1724	Karyes, Athos	Formación en pintura y hagiografía. Taller de pintura de Dionisio y la capilla de San Juan Bautista en su celda. (1701~) Pinta la capilla de su celda dedicada a San Juan el Bautista. (1711)
1724-1728	Fourná	Pinturas murales de la nave de Μεταμορφώσεως του Σωτήρος[143]
1729-1734	Karyes, Athos	Supervisión de las pinturas de su «celda» en Karyes. Escribe el *Manual* de pintura con la ayuda de su alumno Cirilio de Íos.
1734-1738	Fourná	Construcción del monasterio Ζωοδόχου Πηγής «La fuente de la vida»
1739-1740	Karyes, Athos	
1740	Istambul	Reconocimiento del patriarca de mecenazgo para su construcción.
1741-1743	Fourná	Inauguración del Monasterio Ζωοδόχου Πηγής (1743)
1746~	Fourná	Muerte de Dionisio de Fourna

[143] Estas pinturas ya no existen puesto que fueron destruidas por un incendio que arrasó la iglesia antes de la revolución turca entre 1810 y 1815.

3.2.OBRA ICONOGRÁFICA

La obra de Dionisio de Fourna se encuentra repartida entre dos localizaciones principales que se corresponden con los lugares donde Dionisio pasó la mayor parte de su vida. En primer lugar podemos hablar del Monte Athos, donde comenzó su labor y estudio como iconógrafo y hagiógrafo y en segundo lugar Fourna, su pueblo de nacimiento, donde pasó estancias intermitentes cuando no se hallaba en Karyes[144]. No obstante, también podemos encontrar algunas obras aisladas en otras localizaciones de Grecia como los iconos de Dionisio en Serres[145], en el norte de Grecia, cerca de la frontera con Bulgaria o como los iconos encontrados en Chipre[146].

La determinación de la obra de Dionisio de Fourna está, no obstante, inconclusa puesto que existe una dificultad patente en la identificación de sus obras, en primer lugar por la ausencia de firma o nombres en las obras y, en segundo lugar, por la dispersión de las obras portables en ciertos momentos de la historia.

Las únicas referencias que se utilizan para poder determinar la autoría de determinadas obras es, por un lado, estudiando la escasa biografía que se conoce de Dionisio de Fourna, la cual nos informa de algunos de los lugares donde estuvo y en qué fechas, y por otro lado, el análisis plástico de las obras en busca de indicios formales o técnicos que nos puedan llevar a la conclusión de que es obra perteneciente a Dionisio de Fourna o a su taller de iconografía.

Investigaciones recientes han revelado, no obstante, la autoría de algunas obras en algunos monasterios y claustros del Monte Athos que hasta ahora no se consideraban realizados por Dionisio y su escuela.

[144] Karyes es la capital del Monte Athos. Es la única formación de casas que se puede considerar como pueblo y es la residencia del centro administrativo del Monte Athos. Además es la sede de la basílica de Protaton, importante por su antigüedad y por las pinturas murales del famoso Manuel Pansélinos.
[145] Τσιγαρίδας, Ε. Ν., (2002), Φοριτές εικόνες του Διονυσίου του εκ Φουρνά των Αγραφών και του εργαστηριου του στις Σερρες
[146] Χριστοδουλος Χατζηχριστοδουλου, (2010), Άγνωστες φορητές εικόνες της Σχολής του Διονυσίου εκ Φουρνά στην Κύπρο, Θεσσαλονίκη

De la obra de la iglesia de la Transfiguración no queda nada ya que fue quemada por los turcos antes de la revolución de 1821. El monasterio que fundó Dionisio de Fourna, Ζωοδόχου Πηγής «*La Fuente de la Vida*», se destruyó por el terremoto de 1906 y en su lugar tan solo queda una pequeña iglesia con el mismo nombre (Fig. 31).

147



Fig. 31. Iglesia de «La Fuente de la Vida» en el lugar del desaparecido monasterio fundado por Dionisio de Fourna

Después del seísmo de 1966[148] se perdió casi todo el resto de la obra de Dionisio de Fourna en su localidad natal[149]. Desgraciadamente solo han sobrevivido 4 iconos portables, 3 de 1733 y uno de 1725. Uno de ellos representa a Jesucristo, otro es de la Virgen Zoodoju, otro de San Juan el Bautista y un último con los apóstoles Pedro y Pablo[150].

Además, Tsigaridas atribuye la autoría de dieciséis iconos que se encuentran en la iglesia de Santa Marina y San Antonio en Serres a Dionisio de Fourna aunque el

147 Fotografía de Tselos Elias: http://www.panoramio.com/photo/10423947

148 El seísmo, de una intensidad de 6,2 en la escala de Richter, tuvo lugar el 5 de Febrero de 1966 y tuvo su epicentro en la localidad de Petralona. 731 viviendas fueron totalmente destruidas y 2040 sufrieron daños irreversibles. Murió una persona y 60 fueron heridas.

149 Τα μεγαλύτερα σεισμικά γεγονότα στην Ελλάδα τον αιώνα που μας πέρασε, n.d.

150 Χατζηθάνου, Χ. Σ., (1938), Κώδιξ της Ιέρας Μονής Ζωοδόχου Πηγής του Φουρνά των Αγραφών μετ'ιστορικής εισηγησεως του τόπου, Αθήνα, pág. 8.

antiguo presbítero de la iglesia creía que pertenecían a la misma serie de iconos que se encuentran en otra nave y que databan de 1830 aproximadamente[151].

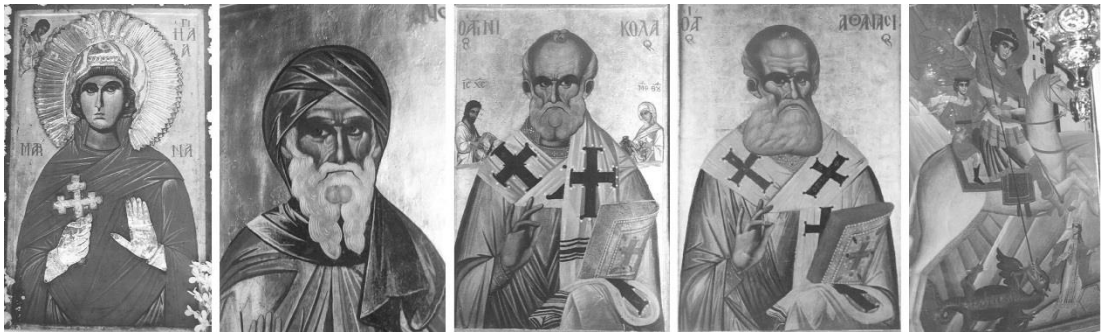


Fig. 32. Algunos iconos de Dionisio de Fourna en la iglesia de Santa Marina y San Antonio en Serres.

Algunos autores juzgan la obra de Dionisio de Fourna como mediocre –incluso él mismo hace referencia a su torpeza (y a su esfuerzo) en el prólogo de su *Manual*[152]– aunque a principios del siglo XX hubo un especial interés por su obra cuando se dio a conocer su *Manual* de pintura[153]. Desde entonces se han encontrado algunos de los iconos que han sobrevivido a través del tiempo y, aunque es una muestra muy reducida, nos pueden ayudar a entender mejor su *Manual* de Pintura y el interés que tenía por hacer reflorecer de nuevo el arte de la época de los Paleólogos[154].

En cualquier caso, Dionisio de Fourna conocía bien los procedimientos técnicos de los maestros de la escuela macedonia y cretense como lo atestigua el capítulo en su *Manual* dedicado a la técnica pictórica y posiblemente fuera su interés por volver a las formas antiguas lo que produjo la ira de los monjes principales que no aceptaban sus propuestas pictóricas.

En el Monte Athos podemos encontrar algunas de sus obras repartidas en al menos cuatro diferentes localizaciones. El punto más importante debería ser la celda situada en la capital, Karyes, donde vivió durante sus estancia en el Monte Athos y donde realizó la mayoría de sus trabajos artísticos en la península. Allí se conservan restos

[151] Τσιγαρίδας, Ε. Ν., (2002), Φοριτές εικόνες του Διονυσίου του εκ Φουρνά των Αγραφών και του εργαστηριου του στις Σερρες, pág. 98.
[152] Ver nota 176.
[153] Καρακατσάνη, Α., (2008), *Μια τυχαία συνάντηση με τον Διονύσιο εκ Φουρνά που καταλήγει σε περιδιάβαση στον 13ο αιώνα και τον Μανουήλ Πανσέληνο*, Άγρα, pág. 12.
[154] La última dinastía reinante en el Imperio bizantino.

de algunas pinturas murales y algunos iconos de las fiestas litúrgicas. Un segundo lugar sería el monasterio Karakalou donde se encuentran posiblemente la mayor cantidad de iconos portables de Dionisio de Fourna con la particularidad de que, en la nave principal, podemos encontrar el único icono que se conserva de Dionisio que está firmado por él (Fig. 34)[155]. Se trata de un icono de la Synesis de los Doce Apóstoles con un tamaño relativamente grande, 120x90 cm, que representa la reunión de los apóstoles. En nuestro viaje al Monte Athos de 2014 pudimos visitar este monasterio y pudimos ver el icono en persona, lo que nos permitió convencernos de la calidad de la obra, sobre todo en el tratamiento de los rostros de los apóstoles. Este icono sería uno de los 4 iconos que completan una serie de iconos despóticos donde se representan, en formatos idénticos, al Cristo Pantocrátor, la Virgen Odigitria y San Juan el Precursor. Además de estos iconos, existen al menos otros siete iconos que se atribuyen a Dionisio de Fourna o a su Taller y que son, posiblemente, a los que se refería el Igúmeno del monasterio de Karakalou como las obras indecentes de Dionisio de Fourna.

Pocas obras más de Dioniso de Fourna podemos encontrar en el resto de monasterios del Monte Athos. En el claustro de Kavsokalivia –que pertenece al monasterio Megistis Lavras– existe un icono atribuido a Dionisio de Fourna que representa la Santísima Trinidad (Fig. 191). En el monasterio Koutloumousiou podemos encontrar un fragmento de pintura mural que representa la figura de un Cristo joven descansando (Fig. 33).



Fig. 33. Cristo de joven descansando. M. Koutloumousiou. S. XVIII.

[155] Συλλογικό Εργο, (2011), *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου*, Ιερά Μονή Καρακάλλου, pág. 203.



Fig. 34. Synaxis de los Doce Apóstoles. Único icono firmado por Dionisio de Fourna. Monasterio Karakalou. 1722

3.3.LA «HERMINEIA»

El *Manual* de Dionisio de Fourna, la «*Hermineia»*, no es en absoluto el primer manual que encontramos en la historia del arte que intenta ofrecer una guía de ayuda sobre la técnica para los pintores. Sin embargo, sí que supone una de las únicas referencias que existen sobre aspectos de la pintura bizantina y la pintura realizada en el Monte Athos. El *Manual* es especialmente valioso por el hecho de que supone una guía no solo técnica sobre materiales, soportes o procedimientos, sino porque además reúne una importante y numerosa recopilación de descripciones de escenas representadas en la pintura mural e iconográfica de la tradición bizantina.

Antes de Dionisio, otros autores intentaron compilar los conocimientos adquiridos a través de los años en obras completas que ofrecieran una visión global sobre el tema. En estas obras se observa un gran peso de la tradición que era transmitida de maestros a discípulos a través de manuscritos o de forma oral.

Uno de los primeros y más trascendentales manuales sobre la técnica de la pintura es el libro de Cennini «*El Libro del Arte*»[156], que a pesar de ser escrito a principios del siglo XV, no sería editado hasta el siglo XIX. Este libro, que posee puntos en común con el primer capítulo del Manual de Dionisio de Fourna, es más bien un recetario para preparar y aplicar materiales de pintura que incluye además algunas directrices para el dibujo claramente influenciadas por la figura de Giotto[157].

A finales del siglo XV, Leonardo da Vinci escribiría su "*Tratado de Pintura*"[158] que estaría formado por múltiples notas que el artista tomaba durante sus investigaciones y estudios en los que las artes plásticas tenían un peso fundamental. La perspectiva, el claroscuro, el volumen y sobre todo múltiples consejos para dibujar o pintar. A diferencia de lo que sucedía con el libro de Cennini, Leonardo da Vinci no incluye recetarios para los materiales de pintura.

En el siglo XVI, otros autores italianos escribieron una suerte de obras que versan sobre la pintura sin alcanzar la relevancia o en nivel didáctico que tenía el libro de

[156] Cennini, C., (2008), *El Libro del Arte*, Valladolid: Maxtor
[157] Cennini, C., (2008), *El Libro del Arte*, Valladolid: Maxtor, pág. 7
[158] Vinci, L. da, (1827), *El tratado de la pintura*, Editorial MAXTOR

Cennini o el de Leonardo. Así, por ejemplo, Paolo Pino compuso en 1548 su «*Dialogo di pittura*»[159] donde defendía la pintura veneciana sobre la florentina. Por otra parte, Giovanni Battista Armenini publica en 1587 su «*De veri precetti della pittura*»[160], que sin ser un recetario como el de Cennini, también contiene aspectos teóricos y prácticos sobre el arte de la pintura italiana del siglo XVI.

En España, Palomino de Castro, contemporáneo a Dionisio de Fourna, publica una obra sobre la pintura barroca española titulada «*El Museo Pictórico y Escala Óptica*»[161] que trata aspectos teóricos y prácticos de la pintura. La obra, dividida en cuatro tomos es importante para la historia de la pintura sobre todo por su último volumen donde se expone una importante catalogación de pintores españoles del Siglo de Oro[162].

Finalmente, debemos comentar –por su relación y parecido con el *Manual* de Dionisio de Fourna– el libro «*Έκφρασις*»[163] («*Expresión*») que publicó el gran pintor Fotis Kontoglou[164] ya en el siglo XX, en el que, siguiendo un estilo y estructura en los capítulos parecida a la que usó Dionisio de Fourna, describe las escenas tradicionales de la pintura bizantina y las características de los santos. El libro está dividido en dos tomos, el primero es la obra literaria donde se describen las escenas y el segundo tomo es un vasto anexo de imágenes –desgraciadamente de mala calidad[165]– de iconografías del mismo Kontoglou que ilustran parte de las descripciones del primer tomo. La gran aportación de Kontoglou en este libro es la inclusión de epígrafes que complementan al *Manual* de Dionisio de Fourna y la inclusión de pequeñas ilustraciones para ejemplificar. Especialmente interesante resulta, en el primer capítulo, el apartado donde se explica e ilustra la forma de pintar los elementos más frecuentes aparecidos en los iconos (Fig. 35).

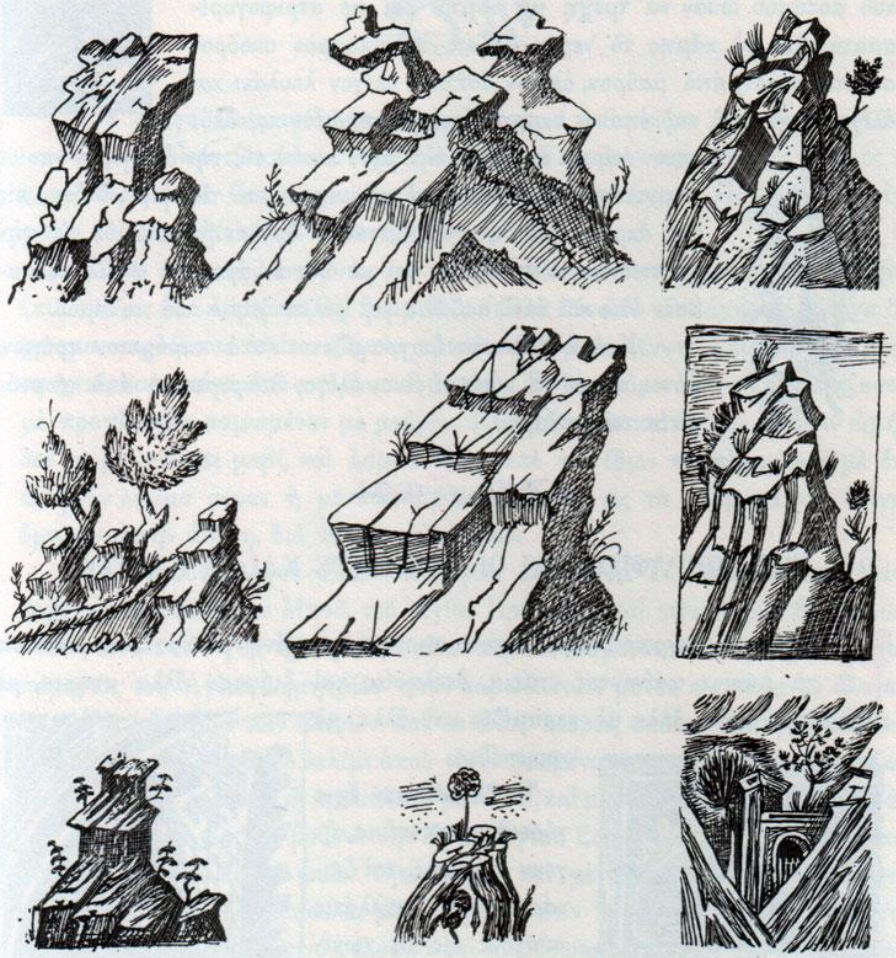
---

[159] Pino, P., (1548), *Dialogo di pittura*, Venecia
[160] Armenini, G. B., (1587), *De veri precetti della pittura*, Franç. Tebaldini
[161] Palomino de Castro y Velasco, A., (1714), *El museo pictórico y escala óptica*, la viuda de Juan Garcia Infançonp
[162] https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Palomino
[163] Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου y Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Β΄*, Παπαδημητρίου
[164] Fotis Kontoglou (1895-1965) fue un pintor y escritor griego muy conocido porque su obra aboga por un regreso a la tradición del arte griego para lo cual acuñó el término «Helenismo». Fue fundamental mente pintor de iconos y pinturas murales. En Grecia es considerado como uno de los mejores pintores iconográficos de la era moderna. https://el.wikipedia.org/wiki/Φώτης_Κόντογλου
[165] El 90% de las ilustraciones están impresas en blanco y negro y con unos valores de brillo y contraste muy inapropiados.

— 37 —

ΠΕΡΙ ΒΟΥΝΩΝ ΚΑΙ ΣΠΗΛΑΙΩΝ

Τὰ βουνὰ ζωγραφίζονται βραχώδη, μὲ τὰς πέτρας σχισμένας ὡσὰν σκαλούνια, ὅπως εἶναι εἰς τοὺς βράχους ὁποὺ λέγονται σχιστῖται. Λαμματίζονται δὲ ἢ μὲ τὸ ἴδιον χρῶμα τοῦ προπλασμοῦ, ἢ μὲ δίχρωμα καὶ τρίχρωμα



λάμματα. Τὰ δὲ σπήλαια ζωγραφίζονται μὲ τὸ ἔμβασμα κατάμαυρον, καὶ τὰ χείλη τσακισμένα καὶ μὲ κοφιὲς καὶ σχισμάδες.

Fig. 35. Fragmento del primer tomo de la obra « *Ἐκφρασις*» de Fotis Kontoglou

Aunque seguramente existen muchos más libros que podrán incluirse en este apartado, nuestro propósito mencionando estas importantes obras es entender el contexto histórico y personal que desencadenan en los pintores la necesidad de crear este tipo de manuales. A pesar de que no existen datos concretos que confirmen la necesidad real de Dionisio de Fourna de crear su *Manual*, podemos decir que su oficio de pintor sumado al interés por las obras iconográficas clásicas, sobre todo de la época de los Paleologos, y la faceta de maestro[166] en su última etapa, podrían haber motivado la clasificación de las descripciones de las escenas para ayudar a los hagiógrafos contemporáneos a realizar sus pinturas de forma inequívoca. Dionisio de Fourna crea una guía completa en la que primero expone la teoría de la técnica con recetas útiles para obtener materiales de pintura y posteriormente incluye una guía descriptiva de las escenas que se ilustran en las iglesias ortodoxas. La creación del *Manual* era una manera de asegurar la continuidad de esta manera de pintar entre los futuros hagiógrafos y de valorar una tradición que para Dionisio tenía la esencia de las grandes obras del arte bizantino.

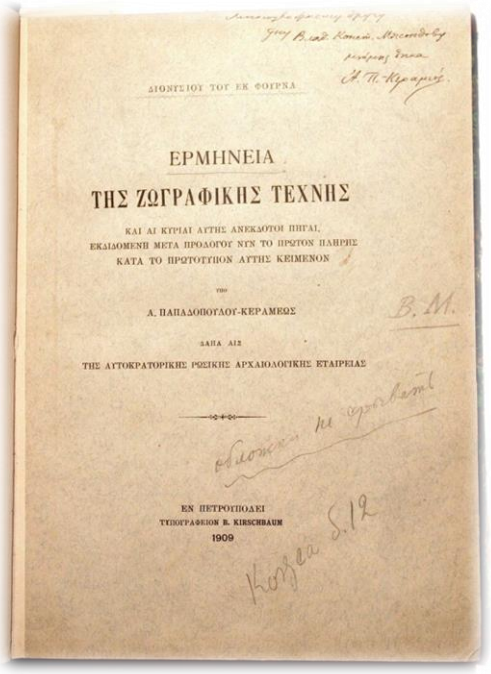
Como ya hemos visto en la biografía de Dionisio de Fourna, la «*Hermineia*» debió escribirse entre 1729-1733 aunque hay algunos autores que se muestran algo escépticos con estas fechas al comprobar que algunas obras murales del Monte Athos, bastante anteriores, presentan precisas coincidencias con las descripciones del programa iconográfico de la obra de Dionisio de Fourna[167]. Estas coincidencias no justifican, sin embargo, que la fecha sea necesariamente errónea si tenemos en cuenta que otras obras de la escuela cretense también coinciden en gran medida con la obra de Dionisio. Es más, podemos estar seguros que estas obras habrían de influir en la descripción final de las escenas, tomando Dionisio de Fourna muchos elementos de las iconografías ya existentes que fueran más acordes con lo que él creía que representaba mejor la tradición pictórica de la escena.

No obstante, habría que tener en cuenta que cuando Didron encontró el *Manual* de Dionisio de Fourna en el monasterio Esfigmenou y pidió que le hicieran una copia del mismo para poder llevársela y publicarla en occidente, recibió un manuscrito

[166] Χατζηθάνου, Χ. Σ., (1938), Κώδιξ της Ιέρας Μονής Ζωοδόχου Πηγής του Φουρνά των Αγραφών μετ'ιστορικής εισηγησεως του τόπου, Αθήνα, pág. 14.
[167] Βαφειάδης, Κ. Μ., (2010), Η χρονολόγηση των πηγών της "Ερμηνείας" του Διονυσίου εκ Φουρνά, Θεσσαλονίκη, pág. 6.

falsificado que pretendía fijar la fecha en 1458[168]. Esto, como veremos más adelante, dificultó en cierta manera la datación del documento y algunas obras murales del Monte Athos en el siglo XVII y XIX.

Aunque la *Hermineia* es una obra escrita y compilada ya fuera de los límites de la cultura bizantina[169], podemos ver que conserva muchos elementos característicos de esta brillante etapa artística. Grabar dice que «*los bizantinos establecieron fórmulas precisas para las decoraciones iconográficas del interior de cada iglesia»*[170] y esto es, en toda su esencia, lo que pretende Dionisio de Fourna con la creación de su *Manual*.


ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ

ΕΡΜΗΝΕΙΑ

ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΚΑΙ ΑΙ ΚΥΡΙΑΙ ΑΥΤΗΣ ΑΝΕΚΔΟΤΟΙ ΠΗΓΑΙ,
ΕΚΔΙΔΟΜΕΝΗ ΜΕΤΑ ΠΡΟΛΟΓΟΥ ΝΥΝ ΤΟ ΠΡΩΤΟΝ ΠΑΝΡΗΣ
ΚΑΤΑ ΤΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΝ ΑΥΤΗΣ ΚΕΙΜΕΝΟΝ

ΥΠΟ

Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΕΡΑΜΕΩΣ

ΔΑΠΑΝΗ ΑΙΣ

ΤΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΗΣ ΡΩΣΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΕΝ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΕΙ
ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΝ Β. KIRSCHBAUM
1909

Fig. 36. Portada de la primera edición que Papadopoulos-Kerameus realizó de la "*Hermineia*"

Parece ser que la composición de la obra de la *Hermineia* no es algo que surgiera de pronto en los pensamientos del hagiógrafo Dionisio de Fourna, sino que más bien sería un proceso que se iría completando poco a poco, mediante el traspaso de conocimientos de los maestros a los aprendices[171]. En algún momento, Dionisio pensaría en la posibilidad de realizar una compilación de todos sus conocimientos y documentos relevantes para crear una obra en forma de manual para que, especialmente los hagiógrafos del Monte Athos, pudieran utilizarla en el futuro para representar el programa iconográfico propio de las iglesias ortodoxas bizantinas. Es más, en la obra se incluyen instrucciones sobre procedimientos pictóricos que deberían haberse utilizado especialmente en la península del Monte Athos[172].

[168] Heydenreich, L. H., (1939), Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation, pág. 1.
[169] Realmente estaríamos hablando del período posbizantino.
[170] Grabar, A., (2007), *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela, pág. 28.
[171] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια. Pág. 40
[172] Βασιλάκη, Μ., (1995), *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, pág. 20.

Seguramente Dionisio se basara en otros manuscritos con contenidos de diferentes tipologías que habría ido coleccionando hasta finalmente llegar a la idea de hacer una compilación a modo de manual. Una de las razones que hacen pensar en esta hipótesis es la presencia de diferentes tipos de griego, griego antiguo y griego moderno, en la compilación final. Brockhaus diferencia el griego moderno del primer capítulo dedicado a la técnica pictórica con el griego más antiguo utilizado en los demás capítulos[173]. Esto, sin embargo, puede tener su explicación si pensamos en el griego que se utiliza en la liturgia y en los Evangelios que podría haber condicionado la lengua utilizada por Dionisio para describir sus escenas.

La datación de la obra sigue siendo un misterio y, aunque se da por hecho que la obra de compilación de Dionisio de Fourna debe datar cerca de 1733, hay otras fuentes que expresan haber obtenido manuscritos de la *Hermineia* incluso varios siglos antes de este. Simonides dice haber utilizado en 1846 un manuscrito supuestamente de 1458 con fragmentos de la *Hermineia*[174]. Finalmente, en 1850 Konstantinos Oikonómos descubriría que fue engañado por Simonides que habría falsificado parte del documento. Brokhaus ya decía en 1888 que en Karyes habría encontrado dos manuscritos con fragmentos de la *Hermineia* uno de los cuales databa de 1630[175], cerca de un siglo antes de la compilación del *Manual* de Dionisio de Fourna. Sin embargo, Hetherington dice que este manuscrito no ha vuelto a ser encontrado[176].

Por su parte, Papadopoulos-Kerameus asegura que el manuscrito más antiguo encontrado sobre el *Manual* data del siglo XVIII y proviene del monje Dionisio de Fourna[177]. Para nosotros es bastante plausible la teoría de Heydenreich sobre la diferenciación que habría que considerar una fecha de compilación global de la obra frente a las diferentes fechas de fragmentos de manuscritos que pudiera haber obtenido Dionisio de Fourna de la tradición medieval filtrada a través del tiempo[178].

[173] Brockhaus, H. E., (1891), *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig: Elibron Classics, pág 158-159.
[174] Huber, P., (1982), *Athos - Leben, Glaube, Kunst.*, Zürich: Atlantis Verlag, pág 328
[175] Brockhaus, H. E., (1891), *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig: Elibron Classics, pág. 160
[176] Hetherington, P., (1989), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, California: Ωakwood Πuplications, Introduction IV
[177] Heydenreich, L. H., (1939), Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation, pág. 2.
[178] Heydenreich, L. H., (1939), Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation, pág. 3.

Es sabido que para la composición de su obra, Dionisio tomó como referencia las pinturas del maestro Manuel Pansélinos en la basílica de Protaton, en la capital del Monte Athos, Karyes. Así lo cuenta el mismo Dionisio de Fourna en su prólogo dedicado a los pintores o aquellos que se interesen por la pintura iconográfica del Monte Athos:

> *«Habiendo escuchado, oh discípulos de pintores diligentes, cómo Cristo en su santo Evangelio condenó a aquellos que ocultaron su talento, diciendo: "Oh siervo malo y holgazán, que debe haber dado mi dinero a los banqueros, y al venir yo, hubiera recibido lo que es mío con ganancias", y yo mismo temeroso de ser condenado por perezoso, me insté a mí mismo para aumentar el poco talento que el Señor me había dado, es decir, el poco arte que poseo, lo que he aprendido desde mi juventud, estudiando duro para copiar la medida de lo que era capaz al maestro de Tesalónica, Manuel Pansélinos, que fue comparado con el brillo de la luna y por cuyos iconos sagrados y bellas iglesias pintadas en la Montaña Sagrada de Athos, brilló en su profesión de la pintura para que su brillo superara al de la luna, y oscureció con su arte milagroso todos los demás pintores, tanto antiguos como modernos, […]»*[179]

Como vemos, según el texto de Dionisio de Fourna, Manuel Pansélinos debió de haber destacado en su época por su grandeza tanto en el dominio de la técnica como por su aportación novedosa de algunos aspectos compositivos, del tratamiento de las figuras y de la perspectiva[180]. Esta magnitud y grandeza se expresó mediante el término «Pansélinos» que hace referencia al brillo de la luna, como si el arte de Pansélinos iluminara a los demás artistas y apoyara el buen quehacer en las labores de hagiógrafo. Según Riley, Pansélinos debió de haber influido fuertemente en el arte iconográfico del cristianismo ortodoxo y, por consiguiente, sus pinturas serían tomadas en consideración para la creación de nuevos murales o iconos[181].

[179] Para ver el fragmento original: Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 3
[180] Τσιγαρίδας, E. N. et al., (2008), *Μανουήλ Πανσέληνος Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág. 37
[181] Riley, A., (1887), *The mountain of the monks*, London, pág. 274

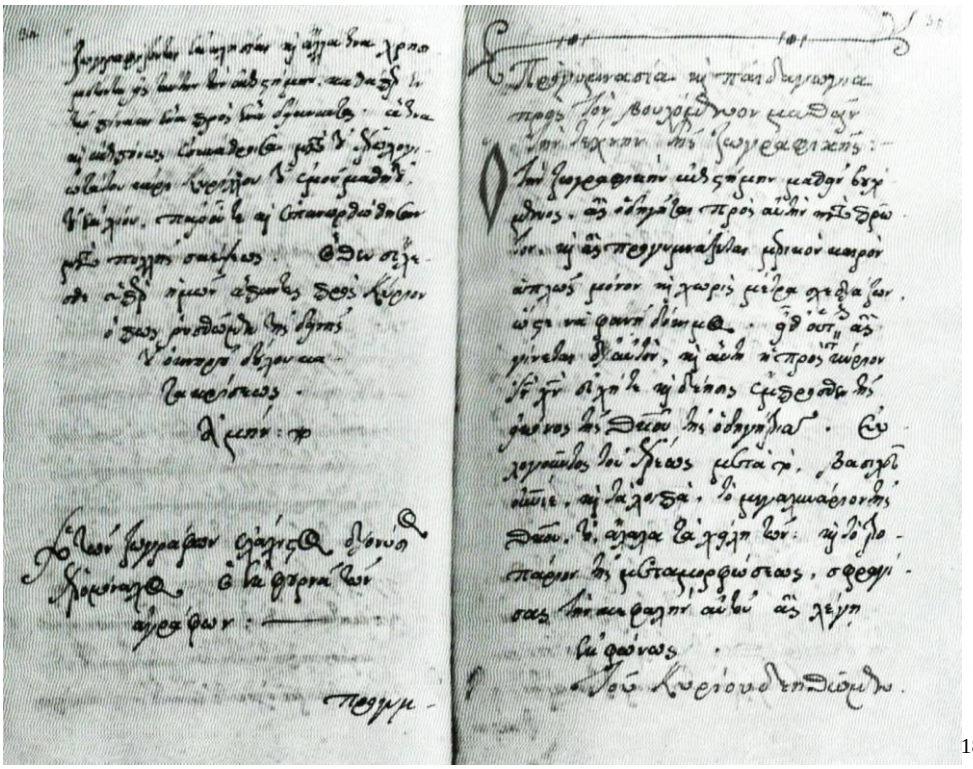
 [182]

Fig. 37. Hermeneia, MS 127, pág.34-35, Copiado en 1787, Monasterio Megistis Lavras

Sin embargo, veremos en el capítulo de análisis de las obras cómo esta influencia se ve condicionada por la fuerza de las pinturas de la escuela cretense que se imponen a partir del siglo XVI y que dejarán una importante huella no solo en las posteriores iconografías que se realizarán en el Monte Athos y fuera de sus fronteras, sino también en el *Manual* de Dionisio de Fourna que sabe entender su impacto y predominio en la pintura posbizantina y que, por lo tanto, debe reflejarlo en sus descripciones.

Dionisio, en su intento de ofrecer una visión completa del programa iconográfico de las iglesias ortodoxas, no solo presenta las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento sino que además incluye sendos apartados a profundizar en la hagiografía partiendo de la figura de la Virgen para pasar después a otros importantes santos de la iglesia ortodoxa como San Jorge, San Demetrio, San Miguel o San Nicolás entre otros muchos.

[182] Fuente: Ferens, M. J., (2015), *Dionysius of Fourna : Artistic Identity Through Visual Rhetoric*, University of California Riverside, pág. 68.

Es en este apartado donde encontraremos, posiblemente, las aportaciones más insólitas e inéditas de Dionisio si las comparamos con los diferentes manuales de pintura de la Historia. Podemos decir que la importancia de la obra de Dionisio radica, en cierta medida, en estas singulares aportaciones que ofrecen a los hagiógrafos una guía bastante extensa y completa sobre cómo pintar el programa iconográfico de toda una iglesia o capilla ortodoxa.

Esta aportación, que sí supone un punto de inflexión en cuanto a manuales de pintura bizantina se refiere, no es completamente original si tenemos en cuenta al menos un documento del siglo X conocido como «*Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου αρχαιολογουμένων εκκλησιαστικής ιστορίας, περί χαρακτηριστικών σωματικών*» («*La historia de la antigua iglesia romana a través las características físicas, según Elpíos*.») donde, de forma mucho más breve y mediante ilustraciones, se expone una referencia plástica a las formas de dibujar las figuras de Cristo, los profetas y otras figuras importantes de la iconografía bizantina[183]. La diferencia fundamental con el *Manual* de Dionisio de Fourna es el carácter didáctico mediante ilustraciones de los rasgos faciales de las figuras. Precisamente, una de las cosas que se puede echar en falta en el *Manual* de Dionisio es la falta de ejemplos gráficos que ilustren lo que dice en sus textos.

Según Vasilaki, este escrito del siglo X podría considerarse como el «*manual*» de pintura bizantina más antiguo que se conserva. Sin embargo, por su escasa extensión y su limitada temática no se debería comparar con la trascendencia del *Manual* de Dionisio de Fourna. Además, debemos tener en cuenta que, el *Manual*, al haber sido escrito en el Monte Athos y bajo las influencias del trabajo que se realizaba en aquel entonces en la península, supone una obra con especial interés para el estudio de la iconografía en el Monte Athos.

[183] Βασιλάκη, M., (1995), *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, pág. 13.

3.3.1. ESTRUCTURA DEL MANUAL

El *Manual* de Dionisio de Fourna, siguiendo como referencia la versión de Papadopoulos-Kerameus, está dividido en seis grandes capítulos con un prólogo al principio del libro:

- Prólogo
- CAPÍTULO PRIMERO. Tecnología
- CAPÍTULO SEGUNDO. Cómo representar los milagros del Antiguo Testamento
- CAPÍTULO TERCERO. Cómo representar las escenas de los Evangelios
- CAPÍTULO CUARTO. Simbología
- CAPÍTULO QUINTO. Hagiografía
- CAPÍTULO SEXTO. Varios
- Anexos

El prólogo del libro contiene tres apartados con algunas indicaciones interesantes sobre las circunstancias que rodearon la creación del *Manual* así como algunas advertencias y consejos para los que se quieran iniciar en el arte de la hagiografía. Los títulos de estos apartados son los siguientes:

  - La Madre de Dios y La Virgen María.
  - A todos los pintores, y otros que gustan de estudiar este libro, el saludo en el nombre del Señor.
  - Ejercicios preliminares y pedagogía para aquellos que quieran aprender el arte de la pintura.

El primer apartado constituye una breve dedicatoria a la Virgen, tal y como también suelen hacer los hagiógrafos antes de pintar un icono o pintura mural. Dionisio de Fourna, que era monje y realizaba estas prácticas en su vida diaria, dedica también aquí su obra literaria a la Virgen María.

En el segundo apartado, Dionisio condena –utilizando versículos del Evangelio– a los perezosos que no hacen uso productivo de sus talentos y se insta a sí mismo a esforzarse para mejorar en su práctica artística. Además, Dionisio menciona al maestro de la pintura macedonia, Manual Pansélinos, como el mejor pintor de iconos habido hasta el momento y anima a los lectores del libro y a los alumnos a seguir los pasos del gran maestro si quieren conseguir la excelencia en la técnica.

El tercer apartado del prólogo está compuesto por una suerte de consejos y oraciones que deben poner en práctica los aprendices de pintura antes de realizar sus obras. En primer lugar se exponen las oraciones que se deben recitar antes y después de pintar las iconografías. Después se dice cómo se debe empezar a dibujar las figuras de la iconografía y expone un aviso –muy interesante teniendo en cuenta el desagradable episodio que sufrió Dioniso con el Igúmeno del monasterio Karakalou– a aquellos que pudieran sentir envidia de los trabajos ajenos. Finalmente, Dionisio da unas directrices a los alumnos para que sepan buscar a un buen maestro que les enseñe el oficio de la hagiografía y para que copien a los grandes maestros como Pansélinos. Como dice Dionisio en sus últimas líneas del prólogo, la ayuda de Dios será necesaria para que, junto al esfuerzo individual y el trabajo diligente, se pueda llegar a dominar el arte de la hagiografía[184].

El capítulo primero está dedicado íntegramente al procedimiento pictórico. En él se exponen –de manera parecida a como hace Cennini en su *Libro del Arte*[185]– una serie de recetas y procedimientos para hacer los materiales necesarios para pintar iconos o pinturas murales. En esta extensa guía formada por 72 apartados, el alumno podrá aprender diferentes tareas imprescindibles como hacer un calco, fabricar pinceles, hacer y aplicar yeso, cocinar diferentes tipos de cola, aplicar el dorado a los iconos o conseguir diferentes tipos de tonalidades para la carne.

Por razones obvias, en nuestro estudio no incluimos la traducción de todo este capítulo aunque sí hacemos referencias a él en el capítulo de análisis de las obras cuando surge alguna cuestión donde el procedimiento técnico pueda considerarse de

[184] Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, prólogo.
[185] Cennini, C., (2008), *El Libro del Arte*, Valladolid: Maxtor

gran ayuda. No obstante, a modo de ejemplo incluimos a continuación el apartado 3 de este capítulo donde se describe la forma de fabricar pinceles:

Capítulo 1. Apartado 3

Cómo fabricar pinceles

> *«Cuando se quiere hacer pinceles para pintar, tendrá que encontrar algunas colas de tejones, pero no coger los pelos de la punta, sino sólo los de los lados. Tomar los pelos que son rectos, que no estén doblados o estropeados para que los cepillos sean buenos para los toques de pintura de carne. Luego cortarlos con unas tijeras pequeñas y ponerlos en una tabla por separado, uno por uno; luego juntarlos con cuidado mojándolos en un poco de agua, apretando las puntas de los pelos con las uñas de la mano izquierda y sosteniendo el otro extremo con la mano derecha. Haga esto con unos pocos a la vez, enderézcalos cuidadosamente, y únalos con agilidad con un trozo de hilo de seda encerada, mirando que el pincel no sea demasiado largo. La pluma en la que desea poner el pincel primero debe ser empapada en agua para que los pelos no se salgan de ella. Recoger los restos de todos los pelos para que puedan ser utilizados para hacer grandes brochas para las capas de fondo de pintura»*[186].

A continuación incluimos el texto de Cennini, que también explica la manera de hacer pinceles, para su posterior comparación:

Capítulo LXIV

De qué modo se hacen pinceles de gris[187]

> *«En el arte es necesario emplear dos suertes de pinceles a saber: pinceles de gris y pinceles de cerda de puerco. Los de gris se hacen de*

[186] Traducido directamente del capítulo 1, apartado 3 de la versión de Papadopoulos-Kerameus: Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός

[187] Suponemos aquí que se refiere a la ardilla.

esta manera: toma colitas de gris (de cualquier otro animal no serviría) y dichas colitas deben estar cocidas y no crudas: los criadores de grises te dirán. Toma una de tales colas y arráncale la punta que es de pelos largos; une las puntas de varias colas y con seis u ocho puntas tendrás un pincel blando para poder dar de oro en tabla es decir, para mojar con él, según te mostraré más adelante. Volviendo a tu cola, tómala con la mano y arráncale los pelos de la parte media, los más erguidos y duros, y poco a poco redúcelos en pequeñas partes, y mójalos en un vaso de agua clara, y aprieta y estruja con los dedos dichas partes, una por una. Luego córtalas con Una tijerilla, y cuando hayas hecho esto con varias partes, junta tantas de ellas que den el grosor que deseas para pinceles: unas que entren en un cañón de buitre, otras que entren en un cañón de ganso, y otras que entren en un cañón de pluma de gallina o de palomo. Cuando hayas preparado estas suertes, aparejando una punta con la otra, toma un hilo o seda encerada y con dos ataduras o nudos átalas bien, cada suerte por separado, tan gruesas como quieras que sean los pinceles. Luego toma tu cañón correspondiente a la cantidad de pelos atada, y cuida de que el cañón esté abierto, o sea cortado de un cabo, e introduce esos pelos atados en el tubo que dijimos, o cañón, tanto que de dichas puntas salga afuera lo suficiente para que puedas estrujarlas por fuera, para que el pincel resulte más bien duro, pues, cuanto más duro y más corto salga, tanto mejor y delicado será. Luego haz una pequeña asta de arce o de castaño, o de otra madera buena y púlela bien, lisa, en forma de huso, y de un grosor que quede ajustado en dicho cañón, y trata de que sea larga un palmo. Tienes así cómo se hace un pincel de gris. Verdad es que pinceles de gris los hay de varias suertes, como para dar de oro, o para trabajar de plano, en cuyo caso debe ser un poco desmochado con tijerillas, y algo gastado sobre una piedra de pórfido para que se ablande un poco; ciertos pinceles deben ser puntiagudos, con una punta perfecta para perfilar, otros deben ser bien pequeños para ciertos trabajos y figurillas muy pequeñas.»[188]

[188] Cennini, C., (2008), *El Libro del Arte*, Valladolid: Maxtor, pág, 69-71.

Por la similitud del texto de Dionisio de Fourna en la forma y contenido con el de Cennini –que se repite con algún otro fragmento de ambos textos– suponemos que Dionisio debió haber conocido bien la obra de Cennini. Sin embargo, teniendo en cuenta que la obra de Cennini no fue publicada hasta el siglo XIX[189] solo nos queda pensar que Dionisio hubiera podido acceder al texto mediante alguna copia manuscrita posiblemente en posesión de algún monasterio del Monte Athos. Por otro lado, las orientaciones de Dionisio son algo menos detalladas que las de Cennini, aunque debemos tener en cuenta que el capítulo de Dionisio de Fourna es sólo una octava parte del Manual y por lo tanto no profundiza en las recetas de la misma manera que lo hace Cennini en su libro. A pesar de todo esto, debemos señalar como especialmente interesantes las partes dedicadas al mosaico –sensiblemente más extensas que los demás apartados– así como las menciones que hace a la técnica de Manuel Pansélinos o la escuela cretense, que significan importantes referencias sobre el estilo de la pintura realizada en el Monte Athos en el periodo posbizantino.

El segundo capítulo del *Manual* comienza con las descripciones de las escenas del Antiguo Testamento. Estas escenas arrancan con «*Las nueve órdenes*» y «*La caída de Lucifer*» y terminan con «*El árbol de Jesé*»[190]. Veremos descritos episodios del Antiguo Testamento centrando los acontecimientos en la vida de diferentes profetas. Así, encontramos referencias a Adán y Eva, Caín y Abel, Noé, Abraham, Isaac, Jacob, José, Moisés, Balaán, Josué, Gedeón, Sansón, Samuel, David, Salomón, Elías, Isaias, Jeremías, Daniel, Jonás y Job.

Al final de este capítulo encontramos una serie de apartados que no describen los sucesos del Antiguo Testamento, sino que aportan una serie de datos especialmente útiles para los hagiógrafos con la tarea de pintar las iglesias. Uno de estos apartados, por ejemplo, es la aparición de diferentes profetas en escenas de las fiestas despóticas de la liturgia ortodoxa, como en algunos milagros y la Pasión de Cristo[191].

A pesar de no estar tan representadas entre los murales del Monte Athos, el número de escenas –136– es más numeroso que en el capítulo siguiente. Por este

[189] Cennini, C., (2008), *El Libro del Arte*, Valladolid: Maxtor, pág. 7
[190] Se indica aquí la forma de representar iconográficamente el árbol genealógico de Cristo.
[191] Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 79.

motivo, solo hemos escogido unas pocas de ellas que hemos analizado en el capítulo 5 de nuestra tesis.

El tercer capítulo contiene las escenas del Nuevo Testamento en orden cronológico tal y como se presentan en los Evangelios. Es la parte más importante para nuestro estudio puesto que se refieren al ciclo de la vida de Cristo y porque está muy bien ejemplificado con iconografías en casi todos los monasterios. Además, coincide con muchos de los iconos despóticos portables dedicados a las fiestas litúrgicas ortodoxas. Este capítulo contiene 111 escenas, comenzando el recorrido con *La Anunciación* y terminando con *Pentecostés*. En el capítulo de análisis de las obras se puede profundizar en muchas de las escenas y ver ejemplos de pinturas de los monasterios y claustros.

El cuarto capítulo profundiza en el aspecto simbólico de la hagiografía y se divide en 5 apartados:

- Parábolas (40 escenas)
- Liturgia (2 escenas)
- Sobre los Salmos (1 escena)
- Apocalipsis de Juan (24 escenas)
- Sobre los profetas y Evangelios (2 escenas)

Como podemos observar, el protagonismo de este capítulo, a pesar de los diferentes apartados, recae en las parábolas y en el Apocalipsis de Juan. Efectivamente, en los monasterios del Monte Athos vamos a encontrar algunos de ellos donde se representan algunas de las parábolas –siendo algunas de ellas mucho más frecuentes que otras– y en la mitad de ellos donde se representan las escenas del Apocalipsis[192]. Apenas existen estudios sobre el tema del Apocalipsis que traten exhaustivamente los diferentes murales de los monasterios del Monte Athos. La reciente publicación de Tsiboukis[193] puede considerarse una de las más completas por su extensión aunque debemos tener en mente artículos como el de Heydenreich[194] que hacen un profundo

[192] Encontramos escenas del Apocalipsis en los monasterios Dochiariou (1520), Dionysiou (1547), Xenofondos (1654), Koutloumousiou (1744), Filotheu (1765), Karakalou (1767), Esfigmenou (1811), Zografou (1817), Megistis Lavras (1854) y Xiropotamou

[193] Τσιμπούκης, Γ. Δ., (2013), *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἀποκάλυψης στό Ἅγιον Ὄρος*, Αθήνα: Bookstars

[194] Heydenreich, L. H., (1939), Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation

recorrido por fuentes y referencias de otros autores aunque no entra en el análisis de las diferentes pinturas de los monasterios del Monte Athos.

En el capítulo quinto del Manual encontramos una extensa referencia a la hagiografía dividida en diferentes secciones:

- Cómo representar las fiestas de la Madre de Dios (33 escenas)
- Los 7 santos concilios ecuménicos (8 escenas)
- Cómo representar los milagros de los santos oficiales (10 secciones)
- Cómo representar los martirios de cada mes (1 sección)

Este capítulo, con una extensión considerable, describe muchas de las escenas relacionadas con los santos de la iglesia ortodoxa. El número de escenas o secciones puede resultar engañoso a primera vista, pero debemos tener en cuenta que muchas de estas secciones contienen subsecciones con más información. Así, por ejemplo, el apartado dedicado a *cómo representar los martirios de cada mes*, que tiene una sola sección, realmente es una de las secciones más extensas ya que contiene otras subsecciones con cada uno de los meses primero y con los todos mártires de cada uno de los meses después.



Fig. 38. Escena de los milagros de San Antonio. Claustro de S. Demetrio. 1806.

Este capítulo es importante en la iconografía bizantina ya que supone una guía muy detallada sobre la manera de representar la vida y martirio de los santos más habituales de la iglesia ortodoxa (Fig. 38). Es muy habitual encontrar en los monasterios del Monte Athos pequeñas capillas en diferentes partes del monasterio que están dedicadas

a alguno de estos santos. Normalmente, estas capillas siguen un programa iconográfico diferente al que podemos encontrar en las iglesias, prestando especial protagonismo al ciclo de la vida del santo al que está dedicada. Los santos más habituales entre las iconografías de los monasterios y que menciona Dionisio son los siguientes:

- San Juan el precursor
- San Pedro
- San Pablo
- San Nicolás
- San Espiridón
- San Jorge
- San Demetrio
- Santa Catalina
- San Antonio

El capítulo sexto se ocupa de diferentes asuntos siempre relacionados con la decoración de las iglesias ortodoxas. Es un capítulo relativamente breve si lo comparamos con los anteriores, sin embargo, tiene bastante interés para los hagiógrafos que estén interesados en decorar algún espacio de los monasterios.

La primera parte de este capítulo explica la manera de representar la vida del verdadero monje (Fig. 126). Este pasaje es importante en la iconografía del Monte Athos ya que resume muchos de los requisitos de persona y espíritu que tiene que cumplir el buen monje. Los monjes mismos ven en esta iconografía un resumen gráfico de lo que viven cada uno de sus días.

La segunda parte se centra en las directrices para decorar las diferentes partes de los monasterios que requieren un programa iconográfico. Comienza por la iglesia, desglosando cada una de las partes que la componen y diferenciando los temas de cada una de estas zonas. De esta manera, observamos cómo las escenas cambiarán conforme nos vamos alejando de la nave central de la iglesia y vamos pasando por los nártex hasta llegar al exonártex. En la cúpula de la nave principal se representa la figura del Cristo Pantocrátor que será el punto central de todo el programa iconográfico y el lugar de donde arrancan las demás iconografías. Seguidamente se representa a los evangelistas y a los profetas que servirán de introducción al ciclo de la vida y milagros de Cristo. Dionisio separa las escenas en diferentes órdenes o zonas –hasta 5 diferentes– donde se representan las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento siguiendo un aparente orden con un sentido muchas veces doblemente simbólico. A pesar de las indicaciones de Dionisio, no encontraremos disposiciones idénticas en

todas las iglesias ya que el contexto arquitectónico y espacial juega un papel decisivo en la composición y distribución de las escenas.

También encontraremos indicaciones para pintar la pila y el refectorio de las iglesias, con temáticas que se adaptan a la simbología del espacio donde se están representando. De esta manera, será preceptivo encontrar como iconografías centrales «*El bautismo de Cristo*» representado en la pila del monasterio así como «*La Última Cena*» en el refectorio.

 [195]

Fig. 39. Refectorio del monasterio Megistis Lavras.

Por último encontramos indicaciones variadas sobre particularidades o detalles a la hora de pintar algunas iconografías. Especialmente interesante resulta el apartado sobre la manera de pintar la fisionomía de Cristo o las características de la Virgen. Por su especial relevancia en nuestro análisis, en el capítulo de *Análisis de Obras,* hemos reproducido el apartado donde Dionisio nos explica cómo representar la mano que bendice[196]. Hemos incluido –como en las demás escenas– la traducción del texto y algunas imágenes para ilustrar el análisis.

[195] Fuente: http://www.gastronomos.gr/eidiseis/5492/I-nistisimi-mageiriki-tou-Agiou-Orous?query=τηγανίτες
[196] Ver capítulo 5.5.27 Cómo se representa la mano que bendice.

Finalmente, se incluyen –al menos en la versión de Papadopoulos-Kerameus– una sección de anexos con otras indicaciones que complementan la obra. Encontramos cinco anexos:

Los dos primeros anexos complementan el capítulo primero. El primero de ellos trata de la técnica en general, donde incluye algunas otras indicaciones sobre la técnica de Pansélinos y el segundo contiene indicaciones para los que quieran pintar sobre muro.

El tercer anexo trata sobre la historia de la iglesia aunque en él encontraremos indicaciones muy diversas –y algunas de ellas muy útiles– como la dedicada a los nombres de las mujeres que llevan las especias al sepulcro de Cristo[197].

El cuarto anexo contiene los nombres de los santos y profetas que pueden aparecer en las iconografías de las escenas que representan las fiestas litúrgicas de Cristo o la Virgen.

El último anexo habla de la historia de la nave de la iglesia y ofrece algunas listas ordenadas de las figuras que deben representarse en cada una de las iconografías que señala.

Finalmente incluimos una tabla con las publicaciones que conocemos sobre el *Manual* de Dionisio de Fourna (Tabla 4). Las primeras versiones hasta la de Papadopoulos-Kerameus podemos considerarlas en parte influenciadas por los manuscritos falsificados de Simonidis. Por otro lado podemos observar cómo el interés en la obra de Dionisio de Fourna se ha centrado sobre todo en los países con una cierta tradición iconográfica ortodoxa, como Rumanía, Rusia, Serbia o Bulgaria.

[197] Para más información véase capítulo 5.5.25

Tabla 4. Cronología de las publicaciones y traducciones del Manual de Dionisio de Fourna

1845	Francés	P. Durand[198]
1853	Griego	G. Zorimá
1855	Alemán	G. Schäfer
1868	Ruso	Bishop Prophyrii Uspenski
1880	Eslavo antiguo	
1885	Griego	Simonide-Konstantinidis
1886	Inglés	
1891	Rumano	Ghenadie Râmniceanul
1909	Griego	A. Papadopoulos-Kerameus
1971	Italiano	Giovanna Donato Grasso
1974	Inglés	Paul Hetherington
1976	Búlgaro	
1999	Japonés	
2000	Rumano	Marinela Bojin
2005	Serbio	

[198] Acceso al archivo: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b36055;view=1up;seq=11

IV

ACTUALIDAD EN EL MONTE ATHOS

REHABILITACIÓN Y MODERNIZACIÓN

TALLERES DE ICONOGRAFÍA

CONSERVACIÓN

NUEVAS TECNOLOGÍAS

4. ACTUALIDAD EN EL MONTE ATHOS

El Monte Athos es un lugar donde el paso del tiempo parece ir más lento que en el resto del mundo. La vida transcurre sin sobresaltos, sin prisas y la inmensa naturaleza que envuelve los monasterios y claustros parece dictar las normas del transcurso del tiempo.



Fig. 40. Monje durmiendo en el exonártex del Katholikon del M. Koutloumousiou. Viaje de 1997

Cuando pisamos por primera vez este hermoso paraje allá en 1997, quedamos maravillados por la forma de vida de los monjes y por la quietud y paz que se respiraba entre los muros de los monasterios. Tanto la arquitectura de los monasterios como el contexto natural en el que estaban envueltos te hacía transportarte en el tiempo hacia una época lejana. Por lo que pudimos experimentar, los monasterios no tenían grandes adelantos tecnológicos o logísticos y la vida se realizaba de forma bastante humilde.

Quince años después de nuestra primera visita al monte Athos pudimos ser testigos, en nuestros siguientes viajes, de muchos cambios producidos en el transcurso de esta quincena[199]. La montaña santa se estaba renovando y había comenzado una fase de restauración y renovación de muchos de los monasterios.

Aunque la tarea es gigantesca en proporciones y la dificultad logística es clara, los monasterios, muy poco a poco, van haciendo patente el progreso y la evolución adaptándose a los nuevos tiempos, pero sin renunciar a la esencia básica de su rutina diaria marcada por el rezo, la contemplación y el servicio.

Pero todo esto no ha llegado de forma repentina ni casual. Ha habido naturalmente muchos factores que han influido en este cambio hacia el progreso. La financiación de tal ingente cantidad de obras está siendo posible gracias a las aportaciones de la Unión Europea, así como del Estado griego y muchas otras organizaciones o fuentes privadas que hacen donaciones para las obras y restauraciones (Fig. 41).



Fig. 41. Obras de restauración y construcción en el M. Megistis Lavras. Agosto 2015.

[199] Según Drettákis, estos cambios comienzan mucho antes, hacia 1970, aunque no tendrán tanto que ver con la modernización de Athos en sí como por los cambios a nivel de censo de monjes e interés despertado por el Monte Athos, permitiendo su resurgimiento. Δρεττάκης, Μ. Γ., (2009), *Άγιον Όρος. Χθες, σήμερα, αύριο*, Αθήνα: Εν πλω, pág. 35

En los monasterios podemos ver grandes obras de restauración y modernización que han rejuvenecido sus dependencias. Sin embargo, aunque este es un proceso natural de alguna manera necesario en los monasterios, pensamos que en algunos casos esta actualización puede haber privado a las estancias de su magia original. Este puede ser el caso del Monasterio Megistis Lavras, donde en primavera de 1997, paseando por sus dependencias, descubrimos un espacio con celdas[200] medio abandonado donde se podía experimentar un retroceso en el tiempo apabullante. Las celdas, inmersas en una oscuridad casi total, producían unas sensaciones escalofriantes en nuestros ojos al imaginar a los penitentes en la edad medieval durante largos periodos allí encerrados. Sin duda, esta experiencia fue unas de las más duraderas en mi retina de aquel viaje.

Después de 16 años, en un viaje reciente en agosto de 2015 al monte Athos, pudimos visitar de nuevo el monasterio Megistis Lavras y, buscando de nuevo aquellas mágicas estancias, pudimos descubrir que estaban siendo renovadas (Fig. 41) y, de alguna manera, habían perdido la magia de antaño. Estaban convirtiendo aquellas celdas en habitaciones y ya no quedaba ningún rastro de los materiales antiguos, del olor, de la penumbra y de la historia de aquel lugar. Por supuesto, esta anécdota no significa que estas labores no tengan que llevarse a cabo. De hecho, los monasterios deben modernizarse y adaptarse a sus necesidades. Poco después pude saber que estas obras no se estaban haciendo de forma caprichosa, sino que eran fruto de un desastre ocurrido un año antes donde unas lluvias torrenciales destruyeron esta zona de celdas arrancando de cuajo parte de los muros exteriores[201] (Fig. 42).



202

Fig. 42. Desastre en zona de celdas del M. Megistis Lavras en 2014 ocasionado por las lluvias.

[200] Estas celdas eran usadas por los monjes para encerrarse en ellas durante largos periodos de tiempo dedicándose tan solo al rezo y apartándose de cualquier otra distracción de la vida.
[201] http://www.protothema.gr/greece/article/401893/agio-oros-megales-katastrofes-sti-moni-megistis-lauras-apo-ti-vrohi/
[202] www.crashonline.gr/μεγάλες-καταστροφές-στη-μονή-μεγίστη/

Como acabamos de ver, los monasterios deben actualizar sus dependencias para hacerlas más seguras protegiendo así el patrimonio y evitando, por ejemplo, los temidos incendios que tantos desastres han causado en los monasterios.



Fig. 43. Incendio de 2004 en Hilandari [203]

Si bien es verdad que en el pasado los incendios han arrasado monasterios enteros en el monte Athos, también es verdad que el progreso y la modernización de instalaciones posibilita que ahora el riesgo de sufrir incendios sea mucho menor. Las medidas que se vienen tomando desde hace bastantes años son serias y afectan a toda la vida en el monte Athos, sin embargo, nunca son suficientes para eliminar del todo el riesgo. De hecho, uno de los últimos incendios en el monasterio de Hilandari fue catastrófico y dañó la mitad del monasterio (Fig. 43).

Las labores de restauración y reconstrucción son fundamentales en estos casos y permiten que los monasterios puedan recuperar su funcionalidad y su aspecto cuanto antes (Fig. 44). [204]



Fig. 44. Reconstrucción en Hilandari. Antes y después de las obras de restauración.

[203] http://agioritikesmnimes.pblogs.gr/2011/01/2006-to-yp-politismoy-ths-serbias-gia-thn-anakainish-ths-i-monhs.html

[204] http://agioritikesmnimes.pblogs.gr/2011/01/2006-to-yp-politismoy-ths-serbias-gia-thn-anakainish-ths-i-monhs.html

Sin embargo, las pinturas murales de los edificios que han sido quemados y destruidos se pierden o deterioran sin opciones a devolverlo a su estado anterior. La capilla de San Demetrio en el monasterio Hilandari fue prácticamente destruida en el incendio de 2004 dejando solo algunos pequeños restos de las pinturas murales que había en sus paredes (Fig. 45).

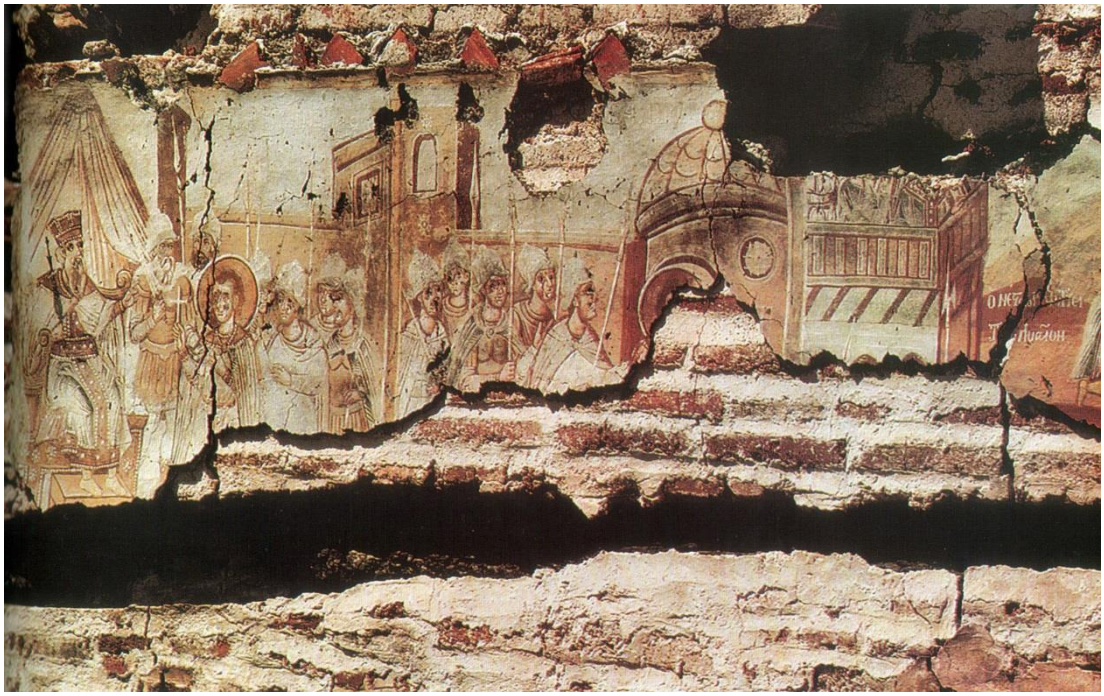


Fig. 45. Pintura mural de la capilla de San Demetrio en el M. Hilandari después del incendio de 2004.

En otro incendio más reciente todavía, en 2011, el monasterio de San Panteleimonos se vio envuelto en las llamas y las plantas cuarta y quinta sufrieron grandes daños. Según declaraciones del Departamento de Bomberos griego, «*el fuego se ha extinguido, pero puesto que la zona es accidentada, los camiones de bomberos se mantendrán por el caso que se reavive algún conato*».

Como vemos, la situación reconocida por los mismos funcionarios de bomberos, es complicada, debido a la dificultad de acceso tanto por la ubicación natural[205] como por el emplazamiento de algunos monasterios. Este panorama hace necesario un replanteamiento de ciertas estrategias para detectar situaciones de riesgo de la forma más precoz posible. En este sentido sí se han realizado ciertas mejoras en la renovación y modernización de las tecnologías de algunos monasterios, pudiéndose garantizar una

[205] Recordemos que la geografía del monte Athos es muy accidentada y además no existe una red de carreteras demasiado extensa como para cubrir todas las zonas.

mayor seguridad. Este es el caso de mejoras en las instalaciones eléctricas, detectores de fuegos, etc.

En nuestros últimos viajes al Monte Athos hemos visto cómo incluso, en algún monasterio, se ha optado por utilizar en zonas sensibles, velas artificiales o eléctricas para evitar posibles descuidos. No es el caso del Katholikón o las iglesias donde el uso de las velas forma parte de la tradición litúrgica y por el simbolismo y el significado de las velas resulta de obligado uso en las ceremonias.



Fig. 46. Habitación de huésped con lámpara de petróleo. M. Stavronikita. 2012

En nuestro viaje al monte Athos en 2012 pudimos comprobar que en el monasterio Stavronikita no había electricidad en las dependencias del monasterio. Al menos no había en todo el arjontariki[206] ni en los cuartos de aseo. En la habitación que me asignaron solo disponía de una lámpara de petróleo para iluminar (Fig. 46).

A día de hoy, casi todos los monasterios disponen de luz eléctrica y este monasterio sería la excepción. Por otro lado, la experiencia es más auténtica y emocionante cuando puedes apartarte de la vida moderna y apreciar el ambiente de la oscuridad casi total en todo el monasterio por la noche. A pesar de los riesgos que pueda conllevar.

[206] En griego «αρχονταρίκι» que significa «casa de huéspedes».

En general podemos decir que los monasterios más grandes –que también reciben un número más elevado de visitantes– han tenido que adoptar casi forzosamente una nueva estrategia en temas de energía e iluminación de estancias que permita al mismo tiempo un consumo bajo de energía y reduzca al máximo los riesgos de incendios.

Sin embargo, los monasterios más pequeños –como el monasterio Stavronikita–, con un nivel de administración más asequible y con menos visitantes, aún pueden usar métodos de iluminación más rústicos con una cierta garantía.



4.1.REHABILITACIÓN Y MODERNIZACIÓN

En los últimos años de peregrinaje al monte Athos resultaba casi imposible no ser testigo de las grandes labores de modernización y restauración de los edificios o dependencias de los monasterios. Como hemos visto en la introducción de este capítulo, algunas de estas obras son necesarias después de desastres naturales, lluvias, desprendimientos de tierra, rayos, vientos, etc. o por infortunios y negligencias que pueden provocar incendios. En otros casos las rehabilitaciones son para modernizar espacios de los monasterios que están en desuso por su antigüedad y su falta de funcionalidad.

En nuestro viaje de 2012 al monte Athos, visitamos el monasterio Gregoriou donde, a causa de las obras que se estaban realizando en el antiguo arjontariki[207], tuvimos que alojarnos fuera del monasterio en unas dependencias del puerto.



Fig. 47. Obras de rehabilitación en el arjontariki del M. Gregoriou. 2012

En este monasterio, resulta relativamente fácil el transporte de los materiales porque está situado en la costa suroeste de la península y dispone de su propio puerto

[207] El arjontariki (αρχονταρίκι) es el equivalente a una casa de huéspedes.

donde, una vez descargadas las mercancías, resulta sencillo subirlas al monasterio. En otros casos donde los monasterios o los claustros no disponen de un camino de tierra los transportes se hacen por medio de mulas. Este tipo de transporte, como veremos más adelante, es costoso y lento.

En este mismo viaje, pudimos ver cómo en el monasterio de Vatopedi también se estaban realizando diferentes acciones de rehabilitación varias zonas. Una de ellas, que parecía de menor envergadura, se producía en el ala noroeste del monasterio en una de las cúpulas (Fig. 48).



Fig. 48. Obras de rehabilitación en el M. Vatopedi. 2012

En principio parecía una rehabilitación de fachada, pero desconocemos exactamente si se estaban produciendo al mismo tiempo obras de acondicionamiento en el interior.



Fig. 49. Zona sureste del monasterio y torre. Fachadas sin restaurar.

En la zona más elevada del monasterio, cerca de la torre, había una zona donde se podía percibir claramente la antigüedad del monasterio. Parecía una zona bastante menos transitada y, si no fuera porque estaba dentro del mismo monasterio, hubiéramos creído que se trataba de un lugar abandonado. Sobre todo en las zonas abalconadas y en los

muros se podía percibir una gran diferencia con otras zonas del monasterio que ya habían sido rehabilitadas. Según Speake, estas obras de rehabilitación, junto al reavivamiento de la llegada de monjes a algunos monasterios, posibilita la protección del patrimonio de diferentes maneras[208].

Y es cierto, según hemos podido observar, que muchos monasterios y claustros han podido gracias a estas rehabilitaciones y donaciones de dinero, comenzar actividades de catalogación, estudio y conservación de manuscritos, iconos o reliquias que hasta entonces habían sido imposible [209] . La rehabilitación de espacios posibilita la apertura de nuevos talleres, nuevas bibliotecas, museos o incluso cocinas que mejoran la vida en general pero también las labores de estudio y conservación de su bienes.



Fig. 50. Zonas en rehabilitación. M. Vatopedi.

Así pues, las labores de rehabilitación en Vatopedi permiten que los monjes puedan disponer de espacios modernos y cómodos para realizar sus labores. Estas obras se completan con otras acciones como son la dotación de materiales y utensilios de trabajo y en ciertos casos de tecnología que posibilitan una rehabilitación integral de los espacios. Comparando las labores de rehabilitación (Fig. 49 y Fig. 50) podemos ver las grandes diferencias entre los balcones donde además se procura proporcionar un mejor aislamiento y protección contra la humedad.

En el caso del monasterio Simonos Petras, llevan ya varios años con trabajos de rehabilitación y acondicionamiento de la fachada sur, la que da al mar, que presenta ciertas dificultades por su altura y por el difícil anclaje de los andamios al suelo que

[208] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 197-199
[209]De Vogüé hace referencia en su viaje al monte Athos de 1875 a los fondos bibliográficos sin estudiar e investigar que existían en los monasterios. de Vogüé, E.-M., & Strájov, N., (2007), *Dos viajes al Monte Athos*, Barcelona: Acantilado, pág. 61

está muy inclinado (Fig. 52). En verano de 2015 los andamios todavía eran visibles en las mismas zonas que observamos en 2012. Cabe comentar que los imponentes balcones del monasterio están realizados con estructuras de madera que necesitan unas labores de revisión periódicas para garantizar su seguridad.



Fig. 52. Trabajos de rehabilitación en la fachada del M. Simonos Petras. 2012

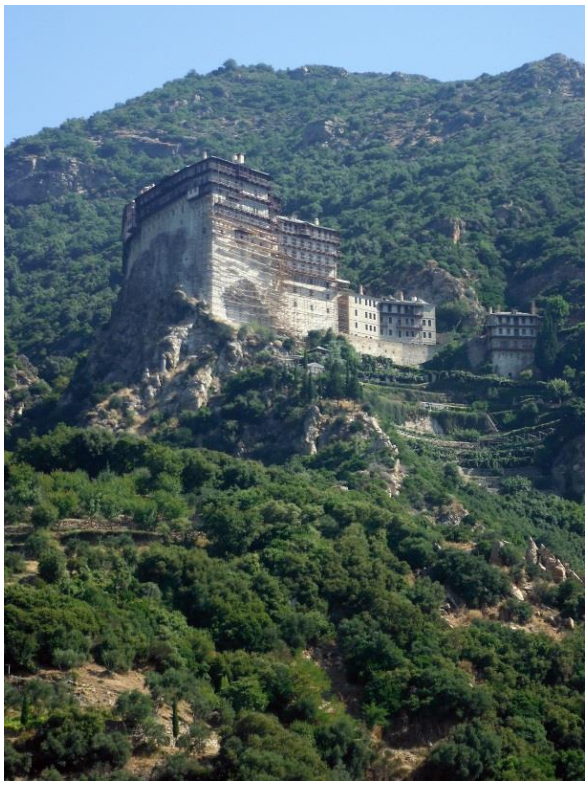


Fig. 51. Vista general del M. Simonos Petras. 2015

Pero no solo se hacen obras de renovación y restauración dentro de los monasterios. Algunas de las dependencias exteriores como son los arsanás[210] o las torres vigías cerca de los monasterios también reciben los favores de la renovación. Es el caso, por ejemplo, de la torre en la playa del monasterio San Pablo, muy cerca del arsanás, de la que pudimos ser testigos de su proceso de restauración en nuestros últimos viajes. En este caso no solo se ha renovado la torre de la costa sino que el programa de rehabilitación ha integrado todos los edificios y dependencias exteriores al monasterio, incluyendo el puerto o arsanás y otras dependencias de servicios que podemos encontrar en todo el camino que lleva del puerto hasta el monasterio.

[210] En griego «αρσανάς» que significa «puerto».

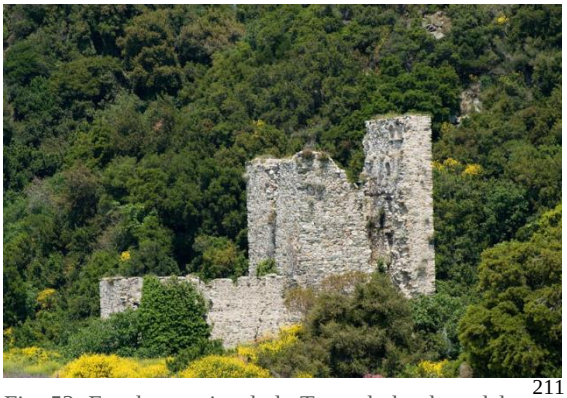


Fig. 53. Estado anterior de la Torre de la playa del M. S. Pablo.



Fig. 54. Obras de restauración en abril de 2004

Aunque la torre no es excesivamente grande, las dificultades logísticas y humanas hacen que la restauración dure una considerable cantidad de tiempo. Los materiales son difíciles de transportar y el número de trabajadores es mínimo. En este caso, las obras, que todavía no están terminadas, duran ya al menos 2 años. En nuestro último viaje a finales de agosto de 2015, las obras parecían casi terminadas a falta de retirar andamios y acondicionar los alrededores.



Fig. 55. Torre de la playa del M. S, Pablo completamente reconstruida. Agosto 2015

Este supone, desde luego, un buen ejemplo de los esfuerzos que se están haciendo para renovar los espacios más emblemáticos de los monasterios perdiendo así la antigua, pero romántica y mágica, apariencia de abandono.

[211] http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Monastery/Agios%20Pavlos.html

4.2.TALLERES DE ICONOGRAFÍA

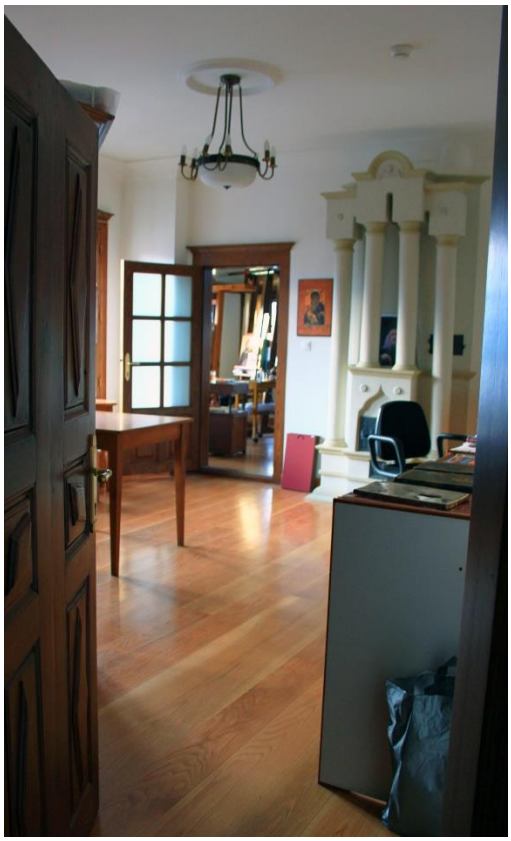
En la actualidad, los talleres de iconografía en los monasterios son pocos y algunos de ellos se encuentran en una frágil situación cerca de la desaparición o con pocas posibilidades de llevar a cabo la práctica pictórica.

En nuestros viajes al monte Athos hemos podido visitar en persona 3 talleres de iconografía en los monasterios de Vatopedi, Gregoriou y Dionysiou. Sin duda alguna, el que goza de mayor salud por su tamaño y sobre todo por el número de monjes que trabajan en él es el taller del monasterio Vatopedi.



Fig. 56. Zona del monasterio donde se encuentra el Taller de hagiografía. M. Vatopedi.

Al taller se accede por una escalinata situada al lado opuesto de la entrada al monasterio, cruzando el patio (Fig. 56). Los monjes me llevaron hasta el último piso pasando por diferentes estancias, algunas de ellas más antiguas o sin rehabilitar. Al llegar al taller, el contraste es grande ya que encontramos una gran estancia perfectamente renovada con un suelo de tarima y unas puertas y paredes impecables.



El taller está formado por varias salas destinadas a diferentes usos. En primer lugar entramos a una gran habitación con dos mesas y varias sillas y un gran escritorio que parece estar destinado a reuniones, estudio o descanso de los hagiógrafos (Fig. 57). Este salón se comunica a su vez con otra gran sala (Fig. 58) en la que se encuentran la mayoría de los caballetes, utensilios de pintura y una biblioteca de consulta con libros sobre todo con contenido relativo a la pintura y a las iconografías. También encontramos algún ejemplar de pintura moderna.

Fig. 57. Entrada al taller de iconografía. M. Vatopedi

El mobiliario es moderno y los caballetes son de buena calidad. Prácticamente todos los muebles son de madera exceptuando las sillas con ruedas para pintar que son regulables. Hay al menos cinco caballetes grandes con sus respectivas sillas y mesitas con materiales de pintura, sus focos de luz y sus papeleras.



Fig. 58. Taller de iconografía. M. Vatopedi.

Los materiales que utilizan para pintar iconos son bastante corrientes y, exceptuando los pigmentos que según me contaron son de Venecia, todo lo demás es de fácil adquisición. La mayoría de los pinceles que pudimos ver eran finos y de la marca Raphaël de las series para acuarela y óleo.



Fig. 59. Materiales de pintura. M. Vatopedi.

También utilizan algunas espátulas sobre todo para la mezcla de los pigmentos con el aglutinante y muchas bandejas de plástico blancas con depósitos para los colores. Por otro lado, el aglutinante lo hacen simplemente con la yema de huevo y agua destilada. Lo introducen en unos frascos cuentagotas y lo van aplicando según la necesidad.

En mi conversación con el padre Xaralampos, pudimos contrastar opiniones sobre la pintura en general no solo la de iconos o la que se encuentra en el monte Athos. Los hagiógrafos eran muy abiertos y se interesaban muchísimo por la pintura que se hace fuera de sus fronteras. Les pregunté sobre el *Manual* de Dionisio de Fourna y su uso actual en el monte Athos. En particular me dijeron que ellos no lo utilizan casi nada como modelo de las escenas ya que se apoyan en referencias visuales y copian iconos directamente de fotografías o libros. En este punto les pregunté de dónde sacaban las referencias y cómo reproducían las fotografías que utilizaban de muestra. Entonces, el padre Xaralampos me llevó a otra sala, contigua a la anterior, donde disponían de un gran escritorio con dos ordenadores bastante modernos, con grandes monitores y a su

lado algunos aparatos de fotografía y reproducción. Quedé bastante sorprendido de los equipos que tenían y de cómo la tecnología había llegado hasta allí.

El padre Xaralampos me enseñó en uno de los ordenadores una extensa base de datos con multitud de reproducciones de iconografías y me dijo que esas eran, realmente, las referencias que utilizaban para la creación de sus iconos.



Fig. 60. Monje hagiógrafo en el M. Vatopedi. [212]

En este punto me di cuenta de cómo las tecnologías habían cambiado las costumbres en el monte Athos y pude ser consciente del papel tan importante que jugaban en el desempeño de las artes plásticas en este monasterio.

Finalmente terminamos la velada hablando de técnicas pictóricas, pintores y el uso de las tecnologías como ayuda para la producción artística. Mientras tanto me animaban a que les enseñara fotografías de mis propias obras.

[212] Fuente: http://www.agiooros.net/forum/viewtopic.php?t=6038

En el monasterio Gregoriou la experiencia fue bien distinta y nos ayudó a entender la gran diferencia que existe, en todos los aspectos, entre los diferentes monasterios del monte Athos. Los monjes son diferentes, la atmósfera es diferente, las formas de actuar son diferentes, y por supuesto, los talleres de iconografía también son diferentes.

Fue gracias al monje novicio Giorgos que pude visitar el taller de iconografía en Gregoriou. Era un monje joven, animado y jovial con bastantes ganas de conversación y muy dispuesto a ayudarme cuando le pregunté si había alguien en el monasterio que pintara iconos. Me dijo que sí y que intentaría ponerse en contacto con él para que, después de la comida en el Trápeza, pudiera encontrarme con él en el Taller.



Fig. 61. Dependencias altas donde se ubica el Taller de hagiografía. M. Gregoriou.

Después de la comida me presentó al hagiógrafo y me dejó con él para que pudiéramos intercambiar impresiones. Me llevó por estrechos pasillos y subimos escaleras hasta llegar a una de las partes más altas del monasterio en una zona que parecía de reciente construcción (Fig. 61). Mientras subíamos y llegábamos al taller me fue explicando la dificultad que tienen actualmente con el tema de la práctica iconográfica en el monasterio. Me explicó que él era el único que estaba desarrollando trabajos de pintura porque los demás estaban enfermos (como era el caso de su maestro) o bien tenían otras tareas asignadas que no les dejaban tiempo para practicar

la hagiografía[213]. Esta situación, que relataba con cierto pesar, hacía que la actividad artística en el monasterio se hubiera reducido al mínimo ya que, según decía, tenía muy poco tiempo para pintar y apenas podía hacer progresos.

El taller era amplio y moderno (no tanto como el de Vatopedi) con un par de caballetes donde se veían algunos trabajos en curso y algunos armarios y mesas con materiales de pintura (Fig. 62). El espacio estaba muy bien organizado.

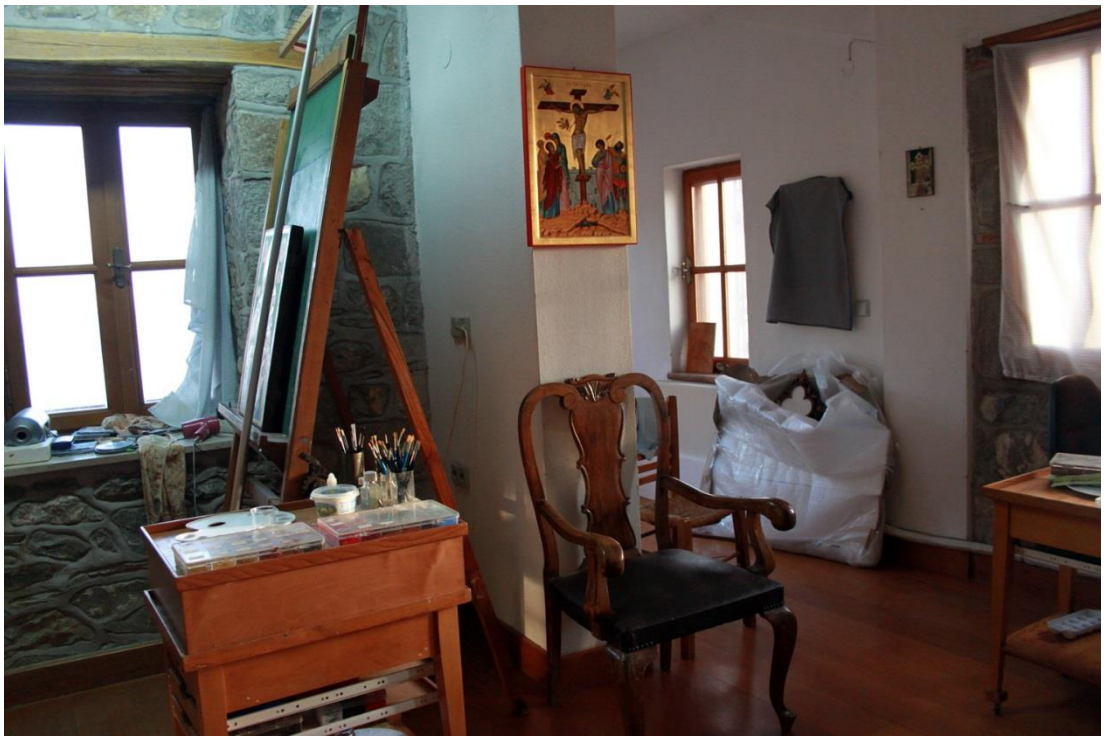


Fig. 62. Taller de hagiografía. M. Gregoriou.

El monje se mostraba afable e interesado en mostrarme sus iconos y en conversar conmigo sobre ciertos aspectos de la iconografía y las técnicas pictóricas. Me mostró los materiales que utilizaba para sus trabajos. También utilizaba diferentes pigmentos la mayoría de origen veneciano que tenía muy bien organizados en un armario (Fig. 63 y Fig. 64). En cuanto a la fórmula que utilizaba para el temple, era algo diferente a la que utilizaban en Vatopedi ya que este añadía además una parte de vinagre como conservante de la mezcla que nos pareció un tanto elevada[214].

[213] Todos los monjes en el monte Athos tienen asignadas una serie de tareas que deben realizar diariamente para el monasterio. Hay cocineros, agricultores, panaderos, pescadores, médicos, farmacéuticos, bibliotecarios, etc…

[214] Max Doerner desaconseja además el uso de vinagre para la conservación de la emulsión. Doerner, M., (1998), *Los materiales de pintura y su empleo en el arte.*, Barcelona: Reverte, pág. 196

Por la estancia había diferentes trabajos empezados, algunos que estaba restaurando, pruebas de colores sobre trozos sueltos de papel y bocetos de rostros de algunos santos.



Fig. 63. Pigmentos. Taller hagiografía. M. Gregoriou

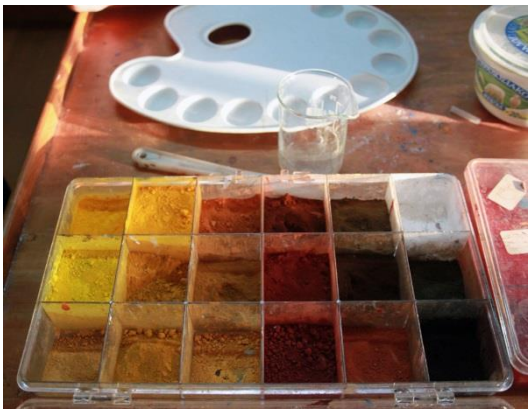


Fig. 64. Materiales. Taller hagiografía. M. Gregoriou

Me enseñó un trabajo en particular que estaba restaurando (Fig. 65) y me comentó la problemática que le había surgido con la aplicación del oro en el icono. Según me decía, él había adquirido un «botón» de oro (Fig. 66) ya preparado de alguna tienda de materiales pictóricos pero el resultado que obtenía no se le parecía en absoluto al icono original[215].



Fig. 66. Detalle color oro.



Fig. 65. Detalle de obra en restauración con dos calidades de oro. Sobre el fondo azul, oro recién aplicado.

[215] Al respecto cabe señalar que Hetherington ya advierte en su traducción al inglés que esta receta no debería dar buenos resultados con los ingredientes y materiales que se pueden encontrar en nuestros días. Hetherington señala que las nominaciones a los diferentes pigmentos y colores resultan en la actualidad desconocidos o de difícil precisión. Hetherington, P., (1989), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, California: Ωakwood Πuplications,pág. 94

Las nuevas aplicaciones de oro que realizaba sobre el icono apenas conseguían un nivel cubriente óptimo y se diferenciaban claramente del original. Me comentaba que en el *Manual* de Dionisio de Fourna existe una explicación (receta) para obtener el color oro pero que él no había conseguido lograr.

En el *Manual* de Dionisio de Fourna existen varias instrucciones referentes al color oro. La mayoría de ellas se refieren más bien a la aplicación de hojas de oro sobre diferentes superficies. Sin embargo, existen otras dos que hacen referencia a la obtención del color oro para la escritura de letras y para las letras capitales.

La primera de ellas[216], para escribir letras, se obtiene mezclando un tipo de rojo[217] con mercurio y estaño junto con un poco de vinagre y añadiendo después un poco de plomo y plata. Moler y mezclar hasta conseguir una solución homogénea. Aplicar y bruñir finalmente.

Para la segunda receta, pensada para hacer letras capitales[218], se necesita extraer la baba de un caracol y después, esta se debe mezclar sobre un soporte de mármol con aluminio[219] y oro moliéndolos bien. Después habría que añadir un poco de goma arábica. Aplicar finalmente escribiendo las letras.

Aunque desconocemos cuál de las dos recetas podría haber intentado el monje de Gregoriou para la obtención del oro para su icono, es evidente que ambas recetas denotan una gran dificultad en primer lugar por su interpretación y en segundo lugar por la escasa precisión en las cantidades de cada uno de los ingredientes. Dionisio no expresa cantidades exactas y prácticamente evade cualquier tipo de aportación numérica o porcentual de las cantidades a mezclar. Esta particularidad, que se repite en todas sus descripciones técnicas, hacen que sean más bien un boceto o una idea sobre los contenidos de las mezclas y no tanto un recetario preciso.

---

[216] Ver nota 215

[217] Difícil de especificar. Llamado por Dionisio de Fourna «σουλιμᾶν» o «ἄξιφο» en su manual. Ver Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág 29

[218] Llamado por Dionisio de Fourna «κεφἀλαια» en su manual.

[219] Hetherington dice que este no debe ser el material de aluminio que conocemos hoy día y que haría más bien referencia a un tipo de material con propiedades astringentes. Hetherington, P., (1989), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, California: Ωakwood Πuplications, pág 94

En el monasterio Dionysiou no se puede decir que exista un taller de iconografía ya que sólo hay un monje que tiene una minúscula habitación donde trabaja de forma solitaria. El padre Modestos –su nombre como monje– resultó ser una persona singular muy abierta a la conversación y a las tertulias de todo tipo. En su taller, que pude visitar en mis dos últimos viajes al Monte Athos, he podido vivir algunas de las tertulias más interesantes con monjes y peregrinos que se sumaban a la reunión.

El pequeño taller del padre Modestos está situado en el primer piso del monasterio en la zona sur que mira al mar Egeo. Las vistas desde la ventana del taller por el día ofrecen el espectáculo de un mar abierto donde solo se divisa mar, cielo y la línea del horizonte que los separa. En el dibujo es la pequeña estancia que aparece en la parte más inferior a la izquierda del muro de piedra.

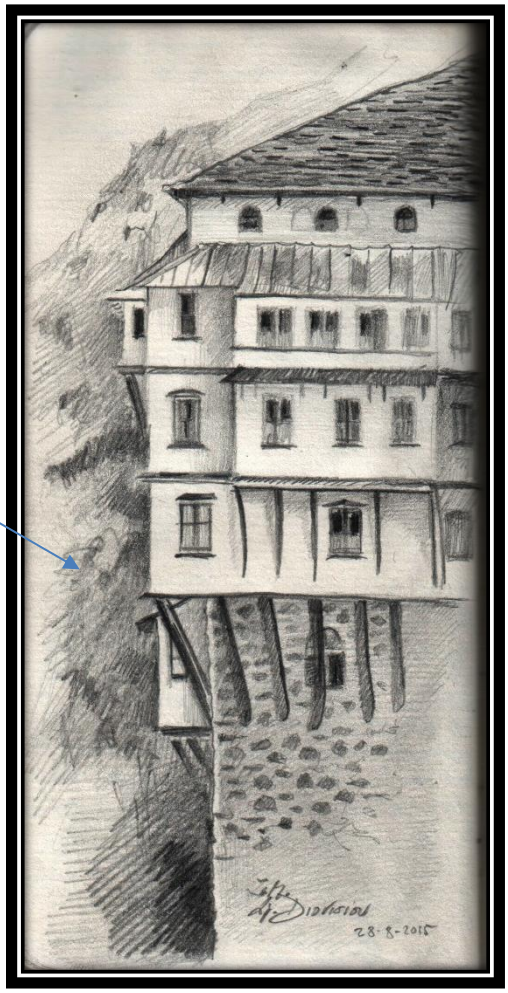


Fig. 67. Dibujo del lateral del M. Dionysiou. 2015

El padre Modestos trabaja sobre todo pequeños formatos ya que el estudio es francamente pequeño. Su ritmo es pausado como el de la mayoría de las cosas que suceden y acontecen en el Monte Athos. Según nos contó en nuestro primer viaje, a veces tiene algunos encargos de iconos para algunas iglesias o destinos fuera del Monte Athos y cuando no tiene encargos realiza otros pequeños iconos o dedica algún tiempo a la observación y el estudio de otros iconos del mismo monasterio, de otras iglesias del Monte Athos o incluso de obras externas.

En su taller podemos observar multitud de frascos con emulsiones y con pigmentos. Diferentes pinceles y utensilios de pintura rodean la estancia en las estanterías o armarios, pero todo está bastante bien ordenado.

El segundo año que le visitamos en el monasterio tenía incluso un pequeño ordenador portátil donde, orgulloso, nos mostró algunas fotografías de diferentes iconografías del Monte Athos y de otros artistas contemporáneos que realizan iconografías modernas.

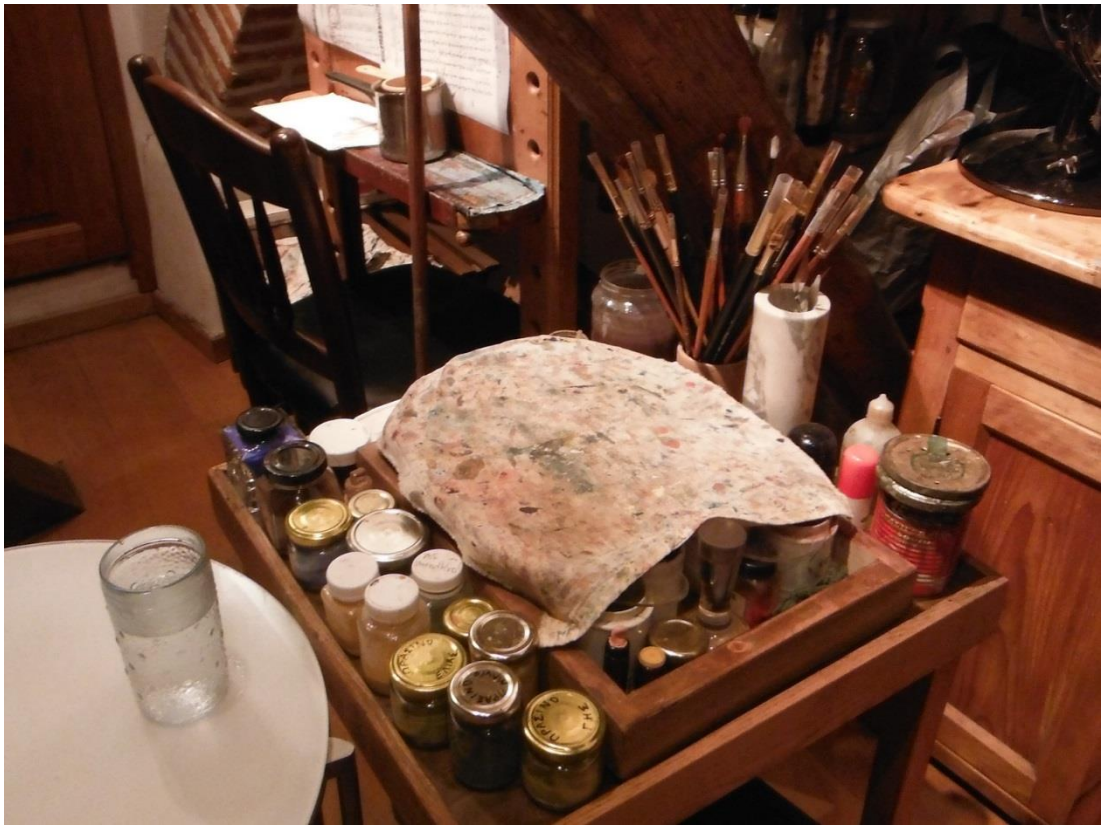


Fig. 68. Materiales de pintura del monje Modestos. M. Dionysiou.

El padre Modestos también trabajaba con referencias visuales y no seguía esquemas del *Manual* de Dionisio de Fourna. Él parecía sacar referencias de libros o fotografías de los iconos y no nos quedó muy claro si en el monasterio tenía alguna posibilidad de fotocopiar imágenes como sucedía en Vatopedi.



Fig. 69. Tabla preparada por el padre Modestos para icono.

En la primera visita nos regaló uno de los soportes de madera que utilizaba para pintar iconos (Fig. 69). Era una tablilla de unos 10x10 cm con una imprimación excelente que, según nos explicó, llevaba cerca de 15 finas capas de imprimación que

después había pulido para dejar totalmente lisa. Después de varias horas de conversación con el padre Modestos nos retiramos a nuestros aposentos para descansar ya que al día siguiente nos esperaba una muy larga caminata.

En nuestra visita de 2014 pasamos también por el monasterio de Karakalou que dispone de un pequeño taller de iconografía pero que desagraciadamente no pudimos visitar por coincidir con la Pascua. En el tiempo de Pascua, las rutinas y los eventos en los monasterios del Monte Athos se alteran y muchos de los monjes están ocupados con otras tareas adicionales.

Conviene decir como conclusión que, aunque ahora la situación de los talleres de iconografía en el Monte Athos es delicada, hubo un tiempo en el que gozaron de bastante salud ya que había muchos monasterios que disponían de importantes talleres de hagiografía. Un ejemplo es el monasterio ruso Panteleimonos que, alrededor de 1900, cuando tenían un censo de aproximadamente 2.000 monjes[220], pudieron formar un importante taller de hagiografía (Fig. 70).

 [221]

Fig. 70. Taller de Hagiografía en San Pantaleón (foto 1900)

[220] Σιδηρόπουλος, Γ., (2000), *Αγιον Όρος, Αναφορές στην ανθρωπογεωγραφία*, Αγιον Όρος: Καστανιώτης, pág 50
[221] Fuente: http://agioritikesmnimes.blogspot.com.es/2011/10/90.html

Otro de los ejemplos de la época de florecimiento y esplendor lo constituye la Academia Atonita (Fig. 71) que fue un imponente lugar que se fundó en 1749 como un centro de formación integral de los aprendices a monjes. Fue una época que coincidió con un gran impulso de la cultura en Grecia y que se vio reforzada por el incremento de los libros impresos[222]. Su funcionamiento duró hasta 1813.



[223]

Fig. 71. Restos de la Academia Athonita. Al fondo el monasterio Vatopedi

A día de hoy solo quedan algunos restos en una colina situada a una media hora de camino del monasterio Vatopedi. En el patio del conjunto sobrevive una pequeña iglesia dedicada al profeta Elías que data de fechas anteriores a la Academia[224].

[222] Müller, A. E., (2005), *Berg Athos: Geschichte einer Mönchsrepublik*, München: C.H.Beck, pág. 63
[223] Fuente: http://agioritikesmnimes.pblogs.gr/tags/athoniada-gr.html
[224] Πλακογιαννάκης, K., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 29

4.3.CONSERVACIÓN

La conservación del patrimonio artístico y cultural del Monte Athos es un tema amplio y de gran importancia ya que su gestión, debido a su enorme envergadura, es difícil y costosa. En general, el estado de conservación del patrimonio en todos los monasterios es muy bueno y por ese mismo motivo, el Monte Athos es considerado posiblemente como el lugar más importante de concentración de patrimonio bizantino del mundo entero. Hay que recordar que no se trata tan solo de un patrimonio artístico, sino que, a su vez, se completa con un riquísimo patrimonio arquitectónico, cultural y natural.

No obstante, en nuestros recientes viajes hemos observado deficiencias en la gestión de la protección y conservación de algunos monumentos u obras de arte y hemos sido testigos de las reales dificultades existentes para poder proteger convenientemente estos valiosos lugares.

Creemos que este capítulo, lejos de que pueda suponer una crítica hacia algunas prácticas que puedan entorpecer la protección e incluso hacer peligrar el patrimonio del lugar, puede significar para el lector una buena forma de entender el contexto actual del estado del patrimonio en el Monte Athos para, más tarde, poder conectarlo con el análisis de las obras. Este capítulo supone un contacto con el presente, con la realidad artística de los monasterios y claustros del Monte Athos y la mejor manera de sumergirse en la vigente problemática de la conservación de los iconos que aquí estudiamos.

Como ya hemos visto anteriormente, uno de los problemas más temidos y devastadores en el Monte Athos es el fuego. Esta amenaza afecta a todos los ámbitos, no solo al artístico y cultural ya que, cuando se declara un incendio, se destruye no solo arte sino arquitectura, cultura y naturaleza. Pero hay otros factores, quizás no tan agresivos como el fuego, que también deterioran o hacen desaparecer partes del patrimonio.

Vamos a centrarnos por un momento en analizar algunos de los factores que pueden ser causantes de deterioros en las pinturas de los monasterios, sobre todo de las pinturas murales y algo menos en los iconos. Estos factores pueden ser generalmente de dos tipos: naturales y humanos.

Entre los factores naturales que pueden deteriorar las pinturas hemos encontrado principalmente los siguientes:

- Fuegos
- Exposición al exterior
- Humedad
- Movimientos sísmicos o terremotos
- Plantas trepadoras

Como no es motivo de esta tesis entrar en profundidad en el estudio de los procesos químicos que llevan al deterioro, vamos a exponer escuetamente algunos ejemplos de lo que hemos encontrado en el Monte Athos en la actualidad que nos sirvan como contexto pragmático para comprender mejor la realidad de la pintura mural y el capítulo de análisis de las obras.

Dejando a un lado el problema de los incendios que hemos visto anteriormente, vamos a fijarnos en otros problemas como la exposición exterior de algunas pinturas murales que aceleran su deterioro más que los murales de interior.

En el camino de entrada al monasterio Dionysiou existe una media bóveda con reposo que presenta unas pinturas murales claramente afectadas por su exposición al exterior (Fig. 72 y Fig. 73). Por supuesto no todo el deterioro se debe a la exposición exterior ya que se puede observar perfectamente cómo la zona inferior más próxima al asiento es la que más daño ha sufrido y esto es por el roce y el uso humano.

En las zonas más superiores de la pintura se observan diferentes estados de deterioro según el avance y el desprendimiento de las capas (Fig. 74). Podemos observar una primera fase (1) donde el color, sin haber desaparecido totalmente, muestra eflorescencias[225], gran decoloración y pérdida de homogeneidad. En una

[225] Estas eflorescencias pueden ser motivadas por existencias de yeso y otras sustancias térreas. Mayer, R., (1985), *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Hermann Blume, pág. 236

segunda fase (2), vemos otras partes donde se ha perdido por completo el color y se muestra mortero de cal inmediatamente inferior al mural. Estas partes pueden confundirse con rellenos de cal posteriores para tapar grandes desperfectos.



Fig. 72. Pinturas murales exterior M. Dionysiou



Fig. 73. Detalle pinturas murales exterior M. Dionysiou



Fig. 74. Diferentes fases de deterioro en mural. Detalle

Una tercera fase del deterioro es el desprendimiento total, no solo de la capa de cal sino la del mismo soporte o muro (3).

Según Román Sánchez, el agua es uno de los agentes más agresivos en la pintura mural de exterior disolviendo todos los materiales solubles y acumulándose en huecos que producen los desprendimientos[226]. Sin duda alguna, en épocas de lluvias, este mural debe sufrir no solo por el impacto directo del agua sobre el muro sino también por el agua que se pueda filtrar por los muros y llegue desde el interior hasta las capas de pintura. Además, en la parte más inferior del conjunto, debajo del asiento, vemos un orificio que debe ser un desagüe, por lo que entendemos que además pueda haber servido como manantial de agua o fuente, como sucede en otras partes de los monasterios.

Algo muy similar ocurre con otra pintura mural de exterior que se encuentra en la misma puerta de entrada al monasterio Stavronikita (Fig. 75). Los desperfectos son similares aunque en este caso, al colocar un macetero de piedra en el descanso, se evitan más deterioros en la parte inferior.



Fig. 75. Pintura mural en la entrada del M. Stavronikita



Fig. 76. Detalle pintura mural. M. Stavronikita

A pesar de los grandes desperfectos de la pintura, hay que observar cómo la figura del caballo ha resistido parte del deterioro y contrasta con el fondo que se ha desprendido casi por completo (Fig. 76). La figura del dragón que es atacado por san Jorge todavía es visible y también destaca sobre el fondo estropeado que perfila el

[226] Román Sánchez, M. del C., (2005), *Estudio de los agentes de deterioro que afectan a la conservación de la pintura mural. Una metodología para la evaluaciónd e su estado de conservación*, Universidad de Sevilla, pág. 265

contorno. El lado derecho del arco está notablemente menos deteriorado que el izquierdo, al igual que sucede con el mural frontal donde la parte superior derecha ha conservado el fondo en mejores condiciones. No obstante, en este caso, además de los deterioros provocados por los agentes medioambientales no descartamos la suma de otros desperfectos intencionados realizados por el hombre[227]. Es el caso de la parte de los ojos de las figuras que presenta golpes que han desprendido totalmente la pintura y la capa de soporte dejando al descubierto zonas blancas (Fig. 77 y Fig. 78).



Fig. 77. Deterioro en los ojos de las figuras. Detalle

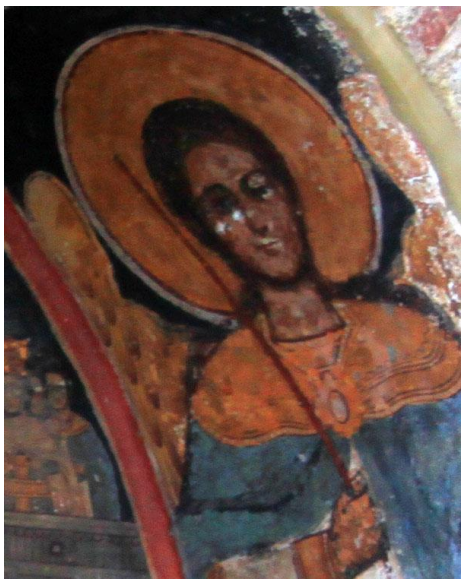


Fig. 78. Desperfectos en los ojos del santo. Detalle

En algunos lugares de nueva construcción o rehabilitación y siempre que el tamaño lo permita, podemos encontrar pinturas encima del dintel de entrada a una estancia protegidos con un cristal. Aunque esto no es lo más habitual, lo hemos podido ver en nuestro último viaje al Monte Athos en 2015 en el claustro de Santa Ana (Fig. 79).



Fig. 79. Pintura protegida con un cristal en el claustro de Santa Ana.

[227] Para más información sobre este tema continúe leyendo en este mismo capítulo la parte referente a deterioros causados por el hombre y actos vandálicos.

Normalmente se trata de iconos de pequeño formato que se incrustan en el hueco encima del dintel y se les protege después con un cristal. Esta solución elimina el problema de filtraciones de agua a través del muro y las posibles reacciones del mortero con los pigmentos pero, por otro lado, si la incrustación del icono y la instalación del protector de cristal no están hechos adecuadamente, no se evitará la entrada de agua y el consiguiente desperfecto del soporte del icono.

Otros de los lugares de los monasterios donde encontramos bastantes ejemplos de deterioros son las Pilas. Estas suelen encontrarse en el patio del monasterio junto a la entrada del Katholikón. Los únicos monasterios donde no existe pila por falta de espacio son: Stavronikita, Karakalou, Dionysiou, Gregoriou, Simonos Petras y Konstamonitou[228]. En 2011 se construyó una pila en el monasterio ruso al lado de la puerta de entrada al monasterio[229], contrastando con el emplazamiento habitual entre el Katholikón y el refectorio. Estas construcciones tienen pintadas sus cúpulas normalmente con escenas de la vida de San Juan el precursor. También se representa la escena del bautismo de Cristo en el Jordán. Además, se completa con otros episodios de la vida de Moisés[230] u otras escenas con el río Jordán como punto de interés.



Fig. 80. Pila del M. Filotheou entre el Katholikón y el refectorio. 2014

[228] Πλακογιαννάκης, Κ., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 39
[229] http://anavaseis.blogspot.de/2013/03/blog-post_360.html
[230] Para más información ver capítulo del manual de Dionisio de Fourna referente a cómo pintar las Pilas en los monasterios: Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 221

En nuestro viaje al Monte Athos de 2014 pudimos visitar el monasterio Filotheou, en la cara noreste de la península. Este monasterio tiene uno de los patios más verdes de todos los monasterios del Monte Athos y delante de la entrada al Katholikón se encuentra la pila (Fig. 80). Lamentablemente las pinturas murales del siglo XVIII de su cúpula han sufrido grandes deterioros y actualmente hay muchos espacios donde ha desaparecido la pintura casi por completo. Una de las razones que barajamos entre las posibles causas de este gran deterioro es el tejado de pizarra. Es, de hecho, la única pila de todos los monasterios del Monte Athos que tiene este tipo de tejado. Pensamos que este tipo de techo, sin un cuidado o mantenimiento adecuados, puede facilitar la acumulación de humedad o eventuales filtraciones de agua.



Fig. 81. Desperfectos en las pinturas de la cúpula de la pila del M. Filotheou.

Observamos también que la parte del mural que no está en contacto directo con el tejado de pizarra, es decir la parte más inferior, no ha sufrido tantos daños como la que sí. Como nota curiosa, podemos advertir que las líneas de color rojizo-granate del dibujo han resistido mejor el deterioro que los demás colores de relleno como se puede observar en la parte inferior de la imagen. Para un estudio más exacto de las causas de deterioro y resistencia de colores sería conveniente conocer exactamente la técnica utilizada, materiales empleados y posibles retoques o repintados posteriores.

En cualquier caso, examinando el tejado de la pila (Fig. 82), podemos observar con claridad zonas en la que ha prosperado alguna clase de vegetación lo que evidencia la existencia, en mayor o menor cantidad, de agua que posiblemente logre filtrarse por alguna cavidad hasta afectar a la pintura mural.



Fig. 82. Detalle del tejado de la pila.

En la pila del monasterio Megistis Lavras encontramos unas pinturas murales visiblemente mejor conservadas aunque datan de 1635. El tejado, esta vez más estanco, evita de forma más eficaz las filtraciones de agua y deja margen solo a los ataques que se puedan producir de forma directa con la superficie de la pintura.



Fig. 83. Pila del M. Megistis Lavras. 2015

En las pinturas observamos daños más puntuales que afectan a zonas más reducidas y en algunos casos incluso a bloques de colores, lo que nos puede llevar a pensar que también sea determinante la composición de los pigmentos y su mayor o menor alterabilidad química con la reacción al agua.

Curiosamente encontramos muchos más deterioros sobre la representación de figuras que en los fondos, que permanecen casi íntegros. Esto puede deberse a la diferenciación en el proceso de ejecución entre los fondos y las figuras.



Fig. 84. Pinturas murales en la pila del M. Megistis Lavras.

Más concretamente, observamos un especial deterioro en todas las zonas de vestimentas con un soporte de color verde dominante (Fig. 85). Los ropajes de los personajes que utilizan otras tonalidades apenas han sufrido daños. Es el caso de los azules, los púrpuras, rosados o incluso los tonos verdes oliva. Resulta especialmente llamativo que los verdes de los fondos de las montañas no muestren imperfectos y sin embargo, los ropajes se hayan desprendido totalmente.

Una de las explicaciones a este fenómeno puede ser el uso de diferentes tipos de pigmento verde para la obtención de los matices. Como podemos observar los tipos de verde son claramente diferentes entre los del fondo y los mantos de los personajes, siendo los de las montañas unos verdes más cálidos tirando a ocre y los de los mantos más fríos tirando hacia el cobalto (Fig. 85). En este sentido, cabe recordar la gran diferencia de comportamientos que pueden tener los pigmentos a la acciones químicas en la exposición a la intemperie. Sobre este tema Mayer señala que la resistencia del

verde de cobalto al álcalis[231] es baja y por eso debe evitarse para el uso en la pintura al fresco[232]. En su lugar debería utilizarse el verde de óxido de cromo que es mucho más resistente a las acciones meteorológicas y por lo tanto mucho más indicado para las pinturas al fresco[233]. Nuestra tesis, en consecuencia, estaría basada en los diferentes usos de pigmentos para cada una de las partes del mural con lo que podríamos explicar esta desigualdad en los daños.



Fig. 85. Ropajes verdes deteriorados. Detalle.

Dejando a un lado los problemas derivados del agua, existen en el Monte Athos otros ejemplos donde se han producido graves desperfectos en los murales debido a movimientos de tierra que agrietan el conjunto arquitectónico y por lo tanto el soporte de la pintura mural. Este problema, cuando no se trata de terremotos, suele estar acompañado en muchos casos del abandono de la finca y, por consiguiente, a la exposición total a cualquier deterioro de la construcción.



Fig. 86. Exonártex del M. Xiropotamou.

En el monasterio Xiropotamou podemos ver unas pinturas murales en el exonártex (Fig. 86) de la iglesia principal en uno de los fondos del pasillo donde se ha producido una gran grieta que cruza en diagonal todo el mural (Fig. 87). No es una constante en el exonártex ya que los demás murales no presentan daños de este tipo.

La solución al problema ha consistido en tapar la grieta con un mortero al que se le han añadido una serie de palos de madera a los largo de la grieta (Fig. 88). Estos palos de madera sobresalen por fuera del mural

[231] Hidróxido de amonio de los metales alcalinos, son muy solubles en agua.
[232] Mayer, R., (1985), *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Hermann Blume, pág. 74
[233] Mayer, R., (1985), *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Hermann Blume, pág. 74



Fig. 87. Grietas en los murales del exonártex del Katholikón. M. Xiropotamou



Fig. 88. Detalle de grietas

varios centímetros y tendrían la función de ejercer un tope para que el conjunto no vuelva a retroceder produciendo más daños. No hemos encontrado más ejemplos de esta solución en otros murales del Monte Athos así que creemos que debe haber algún factor secundario que justifique la utilización de los palos junto con el relleno.

En la región de Probata, al noroeste de la península del Monte Athos, entre los densos bosques de castaños y la espesa naturaleza, se encuentra una pequeña nave que una vez fue parte de un claustro pero que a día de hoy está abandonada a pesar de su belleza. Esta pequeña nave ha sufrido todo tipo de desperfectos derivados del abandono y de los efectos climatológicos a pesar del valor de sus pinturas que datan de 1635.



Fig. 89. Nave de San Jorge. Probata [234]

[234] Fuente:http://agioritikesmnimes.blogspot.de/2015/05/6409-19.html

Podemos ver en la imagen (Fig. 89) cómo ha habido que apuntalar la nave por la zona superior para detener el cese de los muros y evitar de esta manera que el edificio se derrumbe. Los desprendimientos han sido muy graves y prácticamente ha desaparecido la capa de enlucido de todo el conjunto, no solo por el exterior, sino en muchas partes del interior de edificio.

En la parte superior de la bóveda se pueden observar grandes grietas que atraviesan el mural (Fig. 90). En este caso, a diferencia del mural en Xiropotamos, las grietas están abiertas y expuestas a más posibles deterioros causados por el agua y la humedad que se introduce por ellas.



Fig. 90. Grietas en la bóveda de la nave de San Jorge. Probata [235]

Por la apariencia de la grieta y el color blanco, podemos deducir que hubo una reparación anterior, en una primera fase, cuando la grieta era más pequeña. Seguramente, en una segunda fase, el edificio volvería a ceder abriendo más la grieta hasta el estado actual. La grietas son profundas y en algunas zonas han llegado a abrir todo el muro dejando el ladrillo a la vista (Fig. 91).

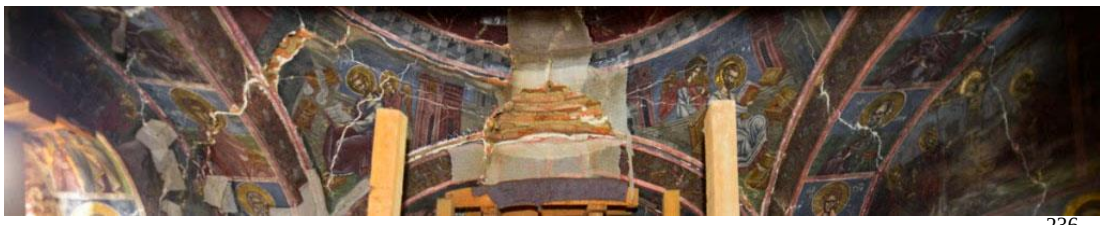


Fig. 91. Grietas en la nave de San Jorge. Probata [236]

[235] Fuente:http://agioritikesmnimes.blogspot.de/2015/05/6409-19.html
[236] Fuente:http://agioritikesmnimes.blogspot.de/2015/05/6409-19.html

En algunas zonas, la estructura de la arquitectura se ha deformado por la presión del conjunto deformando y desnivelando las líneas. Esto ha conllevado que los materiales como mármoles o piedras que servían como poyetes en las ventanas se hayan desquebrajado.



Fig. 92. Estado de deterioro de la nave de San Jorge. Probata [237]

Las imágenes también nos muestran, en algunas zonas, una telas protectoras de las pinturas murales, indicios de un intento anterior de proteger las pinturas de su desprendimiento del muro.

En este caso solo es posible una operación de rehabilitación integral del edificio para evitar al menos su derrumbe y conservar las pinturas murales supervivientes. Citar que, aunque se ha procedido a apuntalar el edificio, la rehabilitación y restauración suponen un esfuerzo colosal, más teniendo en cuenta el lugar en el que se encuentra, algo aislado de monasterios cercanos o de la capital Karyes. Esta nave, que ya no depende de ningún claustro y por lo tanto de ningún monasterio es de difícil gestión. Los monasterios más cercanos son el de Karakalou a una hora a pie y el Megistis Lavras a tres horas y media. No obstante, los caminos, que son pequeñas pistas de tierra permiten también el paso con vehículos de motor acondicionados.

[237] Fuente:http://agioritikesmnimes.blogspot.de/2015/05/6409-19.html

Los problemas derivados de la acción humana, aunque de otra índole, no son menos perjudiciales para las pinturas murales que los anteriores y lo que es peor aún, pudiendo ser más fácilmente evitables, suceden.

En la mayoría de los monasterios encontramos muestras de la degradación de pinturas murales por el efecto del contacto físico continuo o regular. Si bien una pintura mural no se deteriora con un simple contacto superficial puntual, cuando este es repetido durante algunos cientos de años todos los días, el resultado resulta patente y nefasto.

Este es el caso de un icono mural de 1783 de la Virgen con el niño (Fig. 94) situado en el exonártex del Katholikón del monasterio Xiropotamou (Fig. 93). Es habitual que los monjes del monasterio y peregrinos que entran al Katholikón para asistir a la liturgia, al entrar al exonártex, primero se dirijan a este icono y lo besen en la zona de las manos[238]. Esta acción llamada «aspasmos» (del griego ασπασμός) se puede repetir varias veces al día por cada uno de los monjes del monasterio.



Fig. 93. Situación icono mural. M. Xiropotamou



Fig. 94. Icono mural deteriorado por contacto físico. M. Xiropotamou

[238] Resulta interesante advertir en la Fig. 93 el pequeño escalón situado en el suelo para que los fieles puedan empinarse y llegar a besar el icono. Esto evidencia la intención.

Los desperfectos en esta zona son desconcertantes y difusos. Si nos fijamos bien en las manos, no acertamos a apreciar con claridad dónde hay desgaste, desprendimiento o repintado. Recordemos que el deterioro se produce muy lentamente y las capas de pinturas van empeorando de forma progresiva y no súbitamente como ocurre con los impactos. Primeramente la pintura va perdiendo su definición, desgastándose las capas más superficiales del mural. En esta fase los contornos se convierten difusos y los pigmentos empiezan a perder cuerpo y saturación.

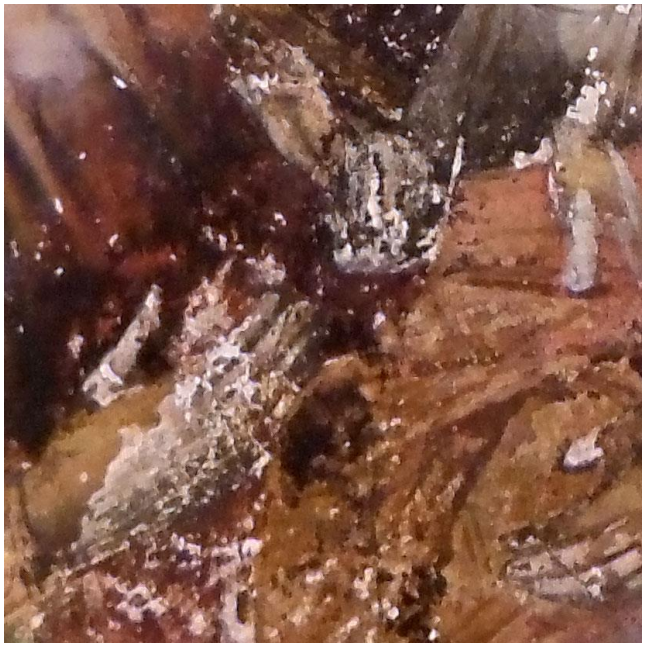


Fig. 95. Detalle del deterioro en las zonas de las manos.

En una segunda fase, la pintura ya no solo pierde la definición sino que los colores se hacen más lechosos por haber perdido todo el cuerpo y acercarse al mortero.

En una fase más avanzada, el estrato de pintura puede perderse por completo y la capa puede descascarillarse dejando la zona abierta al mortero y perdiendo, por lo tanto, todo el color. En este momento pueden aparecer las lagunas blancas y se habría perdido ya todo el rastro de pintura.

Los repintados en este tipo de murales, donde la imagen no solo es para la observación sino también para el contacto físico, tienen una relevancia de carácter muy diferente a los que se puedan hacer con intención restauradora. En este punto, no es tan importante el esmero artístico o la precisión técnica ya que no se busca una reparación duradera al saber que el icono seguirá degradándose después de la

intervención. Podemos decir sin miedo a parecer demasiado atrevidos, que, en estos casos, el deterioro está justificado por la veneración. La imagen debe existir porque es la que argumenta el acto del beso y por eso debe repintarse. Si no fuera así, un día no habría más imagen y ya no habría motivo por el que seguir con el ritual.

En este icono mural podemos encontrar, sin embargo, otro tipo de desperfectos también efectuados por el hombre que tienen otras motivaciones menos inocentes y disculpables como las anteriores. Estamos hablando de vandalismo. Acciones premeditadas con intención de perjudicar zonas concretas del mural o del icono.

Como podemos observar en el detalle, los desperfectos se concentran fundamentalmente en las zonas de los ojos y las bocas de las figuras.



Fig. 96. Detalle del icono mural con desperfectos en zonas selectas por acciones vandálicas.

Para entender este tipo de desperfectos podemos pensar en la guerra de la Independencia de Grecia contra la ocupación otomana que duró desde 1821 hasta 1832[239]. En este tiempo de ocupación turca los monasterios sufrieron muchas penurias a nivel humano y material ya que se destruyeron muchos manuscritos y objetos de

[239] Ver capítulo 2.2 dedicado a la HISTORIA DEL MONTE ATHOS

valor. Teniendo en cuenta la prohibición en la tradición musulmana de la representación de figuras en contextos religiosos, es muy probable que pudieran cometer actos de destrucción selectiva, centrándose en las partes más significativas de los iconos como son los ojos, por donde entran las imágenes y se percibe el mundo, y las bocas, por donde se pronuncian los pensamientos. En cualquiera de los dos casos, es un claro intento de acabar con el «poder» del icono[240].

Otro ejemplo de este tipo de destrozos lo encontramos en el exonártex del monasterio Filotheou. Entre sus pinturas del apocalipsis, que datan de 1765, encontramos una escena de la caída del Jinete Fiel y Verdadero donde los supuestos adoradores del falso profeta son atacados por el jinete del caballo blanco (Fig. 97).


Fig. 97. Figuras de soldados con daños en los ojos.

La mayoría del mural se encuentra en buenas condiciones pero en las zonas bajas, donde la mano del hombre alcanza, se producen los mismos daños en casi todas las figuras. Según Wim Voogd, en su blog sobre el Monte Athos, estos serían soldados islámicos[241], y los daños en los ojos los habrían producido los peregrinos al creer que en sus ojos está la mirada del diablo[242]. Esta interpretación puede tener su fundamento en la larga ocupación otomana que sufrió Grecia durante muchos años pero sin embargo no tiene ningún fundamento en los textos del apocalipsis y tampoco en la descripción de Dionisio de Fourna de este pasaje. ¿Es posible entonces que el pintor del mural adaptara la interpretación de la escena del apocalipsis representando a los adoradores del falso profeta como musulmanes teniendo en cuenta los largos años de ocupación otomana? A nuestro parecer sería una

[240] Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 88.
[241] Esta suposición estaría basada seguramente en los tipos de vestimentas y los turbantes en la cabeza.
[242] Ver: http://athosweblog.com/2010/05/26/1067-2009-trip-to-athos-filotheou-exo-narthex-part-1-day-2-4/

interpretación arriesgada, sobre todo teniendo en cuenta que en el mismo ciclo del apocalipsis pintado en este monasterio aparecen otras escenas donde aparecen otros personajes con vestimentas muy parecidas e incluso turbantes en las cabezas que no tienen por qué ser musulmanes sino reyes y príncipes de toda la tierra.

El hombre, con sus hábitos y costumbres también puede ejercer amenazas a la conservación de las pinturas murales. En el Monte Athos, la liturgia dentro de las iglesias se repite varias veces al día durante un gran número de horas. El uso de las velas forma parte del ritual donde se encienden y apagan y donde suponen la única fuente de iluminación posible dentro del templo (Fig. 98).



[243]

Fig. 98. Uso de las velas en las liturgias en los monasterios del monte Athos.

Las partículas del humo van adhiriéndose a las paredes que soportan los murales y con el paso de los años han adquirido una tez oscura en algunos caso claramente visible[244]. Las zonas más altas de las paredes sufren más que las bajas ya que el humo asciende y además, las pequeñas ventanas, cuando se abren, aportan aire nuevo que ayuda a ventilar los humos. En este caso no hay manera de evitar el uso de velas ya que la liturgia ancestral tiene un peso propio evidente que se encuentra por encima de cualquier premisa artística. Y hay que decir que aunque la tonalidad oscura de los murales dentro de las naves principales es evidente[245] en comparación a los del exonártex, menos expuestos, pensamos que este tipo de deterioro es siempre preferible a los que sufren los que están al alcance de todo el mundo. Siempre será más sencillo

[243] Fuente: https://mountathostoday.wordpress.com/

[244] Cormack hace referencia a este tipo de deterioro en un icono de la Virgen Hodigitria en Méronas donde se observa un claro oscurecimiento de la capa de pintura a causa del humo de las velas que se colocan al lado de este. Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 82.

[245] Aun así, y teniendo en cuenta la antigüedad de algunos murales de las naves principales de las iglesias, estos se encuentran en óptimos estados de conservación.

restaurar un mural oscurecido levemente por la acción de las velas que uno que haya sido violentamente golpeado por la negligencia o desconsideración de un sujeto.

Por otro lado, en algunos lugares del Monte Athos, como sucedía con el ejemplo de la iglesia de San Jorge (Fig. 89), podemos encontrar desde pequeñas ermitas e iglesias hasta complejos enteros abandonados que sufren las consecuencias del deterioro desde todos los ámbitos, el natural y el humano. Es el caso del Claustro de San Demetrio (Fig. 102) que pertenece al monasterio de Vatopedi pero que se encuentra a aproximadamente una hora de camino a pie atravesando un paraje natural solitario e imponente (Fig. 99). En nuestro viaje al Monte Athos de 2012 pudimos visitar este lugar y ser testigos de del estado de conservación del claustro y ermitas de sus alrededores y del deterioro que está sufriendo el patrimonio durante estos años de semiabandono[246]. Aquí lo mostramos como un ejemplo integral de problemática de conservación en el Monte Athos.



Fig. 99. En el sendero de camino al claustro de S. Demetrio. 2012

Antes de llegar al claustro, a pocos minutos del mismo y situado a un lado del camino podemos encontrar al menos dos ermitas pertenecientes al complejo del claustro que están abandonadas. El acceso a las ermitas es casi imposible por la cantidad de vegetación, la mayoría de ella con espinas, que inunda los antiguos accesos. Al no llevar utensilios para retirar la maleza, tuvimos que desistir de entrar a la primera de ellas (Fig. 100) con el fin de no resultar heridos. En la segunda ermita (Fig. 101), conseguimos entrar hasta el patio interior pero dado el lamentable y frágil

[246] Speake afirma en su publicación de 2002 que el claustro había sido recientemente abandonado. Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 127

estado en el que se encontraba, desistimos de entrar al interior por el evidente peligro de derrumbe del edificio.



Fig. 100. Ermita abandonada cerca del claustro de San Demetrio. 2012

Como explicábamos al comienzo de este capítulo, la vegetación y las plantas trepadoras también ejercen algunos desperfectos en las construcciones y en los murales de los edificios, sin embargo, esto solo sucede en caso de abandono como el presente.



Fig. 101. Ermita abandonada con plantas trepadoras y vegetación cerca del claustro de San Demetrio. 2012

De algunas otras construcciones que encontramos por el camino solo quedaban algunos restos de los cimiento en forma de piedras desperdigadas por la vegetación.

El claustro de San Demetrio se encuentra, al menos desde 2009, en fase de restauración, no obstante, a nuestra llegada no encontramos ningún signo de presencia

humana ni actividad de ningún tipo. Los andamios y aparejos para la rehabilitación del complejo parecían llevar también algún tiempo sin utilizar.

A primera vista, la fachada de la iglesia principal era la única evidencia de rehabilitación en el conjunto ya que contrastaba por su saturado color rojo que parecía estar todavía fresco. Parece ser que después de la fachada los trabajos de rehabilitación se interrumpieron.



Fig. 102. Claustro de san Demetrio. 2012

Por lo que creemos, la mayoría de los objetos de valor que había en el claustro, como libros, manuscritos, iconos o reliquias, se han trasladado al monasterio Vatopedi durante todos los años que dura la rehabilitación. Es el caso de un icono sobre papel (Fig. 103) donde se representa al santo de forma ecuestre soportando una lanza que clava a un «enemigo de la fe»[247].



Fig. 103. Icono sobre papel de San Demetrio. Claustro de S. Demetrio.

En la parte inferior de este icono vemos una interesante representación del mismo claustro realizada a finales del siglo XVIII. En ella podemos observar algunos detalles del edificio principal, concretamente la iglesia, que correspondería con la vista de la cara norte del edificio. Otro detalle Importante es el conjunto de edificaciones o celdas que rodean el claustro que actualmente están desaparecidas.

[247] Este tipo de representación de la figura de San Demetrio corresponde al estilo triunfante y victorioso que hace alusión a la futura liberación de la ocupación turca.
Πασχαλίδης, Σ. Α., Παπαμαστοράκης, Τ., & Παζαράς, Ν., (2004), *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág 45

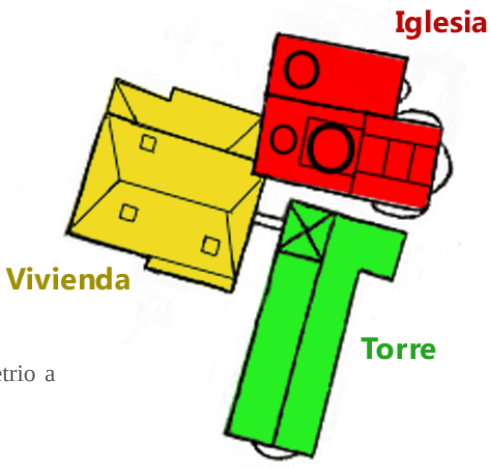


Fig. 104. Plano del Claustro de San Demetrio a partir de un dibujo de Wim Voogd.

El claustro está dividido en tres diferentes zonas (Fig. 104). La iglesia principal, la zona de la torre, con un par de estancias grandes, y la zona de hospedaje y vivienda. Las tres zonas están comunicadas por un patio en forma L y la zona de la vivienda tiene una pequeña escalinata de madera que se comunica directamente con la torre.

La primera estancia que visitamos fue la que corresponde a la zona de la torre. En la sala grande (Fig. 105) se almacenaban los asientos de madera de la iglesia que utilizan los monjes en sus liturgias junto a algunos materiales de construcción.



Fig. 105. Materiales litúrgicos y de construcción almacenados. C. San Demetrio.

Todas las demás estancias estaban en muy malas condiciones. El suelo (Fig. 106) de madera presentaba muchos desperfectos y estaba cubierto por un enorme plástico. En otras estancias el suelo de terracota estaba seriamente dañado. En general creaba un gran sentimiento de inseguridad pensando que en cualquier momento el suelo pudiera ceder cayendo al piso inferior.



Fig. 106. Diferentes tipos de suelo en mal estado. C. San Demetrio

En la zona de la vivienda se reconocen las habitaciones utilizadas como dormitorios, estancias o refectorio. También se reconocía la cocina que era posiblemente la estancia que presentaba más deterioro. En ella tan solo había un horno hecho de obra incrustado en la pared y un pequeño lavabo.



Fig. 107. Zona de la vivienda y hospedaje. C. San Demetrio.

Pero de todas las estancias, la más interesante era sin duda la iglesia que parecía estar siendo restaurada después de muchos años de abandono[248]. Desgraciadamente, la nave principal estaba bien cerrada y no pudimos entrar en ella para observar más de cerca los frescos. Solo pudimos hacer una fotografía por una de las ventanas desde el patio exterior con el fin de poder tener una impresión de su estado (Fig. 109). El tipo de construcción de la iglesia sigue los modelos de la mayoría de iglesias de los monasterios del Monte Athos y por eso se le llama estilo atonita[249]. Está formado por un conjunto alargado que va dividiendo las zonas mediante muros con puertas. La parte más profunda es la más sagrada y donde más restringido está el acceso, el sagrario. Conforme vamos saliendo del edificio, las restricciones de acceso son cada vez menores, hasta llegar al exonártex. Cabe mencionar que en ciertos monasterios con un funcionamiento más estricto, a los peregrinos que no profesan la fe ortodoxa, solo se les permite el acceso al exonártex en horas de liturgia[250].

[248] Trumler, G., (1999), *Athos. The garten der Muttergottes*, Adam Editions, pág. 239.
[249] Para más información ver: Spitzing, G., (1990), *Athos, der Heilige Berg des östlichen Christentums*, Köln: Dumont, pág. 136-143.
[250] Aunque esta norma es común a todos los monasterios, hemos notado gran diferencia en la aplicación de la regla según el monasterio que visitábamos. Así, en monasterios como Megistis Lavras pudimos asistir a la liturgia en la misma nave principal mientras que en el monasterio Stavronikita debimos permanecer todo el tiempo en el exonártex.

La zona más grande es la nave principal con un sagrario separado por un iconostasio. Después, según se sale de la nave encontramos un nártex interior aproximadamente la mitad de grande que la nave principal. Desde el nártex se accede a una capilla situada en el lateral norte. Esta es la capilla de San Nicolás, de la cual no pudimos llevarnos ninguna impresión porque no había manera de acceder ni fotografiar desde el exterior. Finalmente, conectando con la puerta hacia el exterior, encontramos el exonártex que estaba abierto y pudimos examinar con detenimiento. En el siguiente plano se puede ver un gráfico[251] esquemático de la iglesia principal con la distribución de sus zonas principales (Fig. 108).

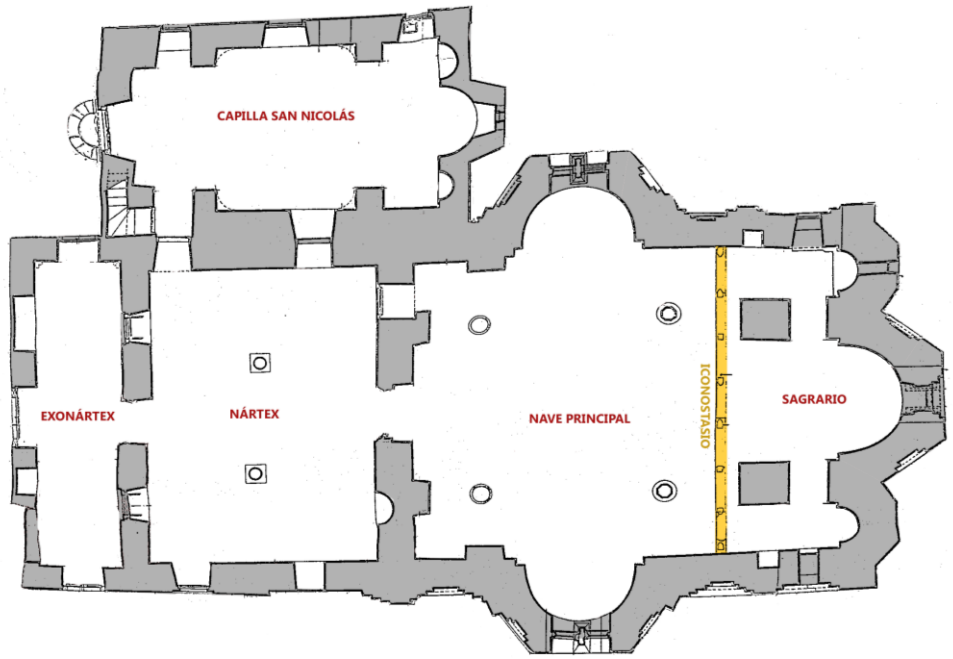


Fig. 108. Plano de la iglesia del Claustro de San Demetrio.

Las pinturas murales de la iglesia datan de 1755 y las del exonártex de 1806. Aunque están en relativas buenas condiciones, las partes inferiores de los murales están algo dañadas y en muchas zonas existe descamación de la capa más superficial de la pintura. En la nave principal (Fig. 109) solamente había un andamio en el ala sur. Aunque no pudimos acercarnos y ver los murales con minuciosidad, podemos ver en la imagen que la conservación es bastante buena y no presenta serios daños. Las pinturas se mantienen íntegras incluso en las partes bajas de los muros donde suelen

[251] Este gráfico lo hemos elaborado a partir de un plano que encontramos en la iglesia y que pudimos fotografiar. Hemos tratado de marcar los muros principales y simplificar las formas para ofrecer una imagen clara del conjunto.

sufrir más. Algunos objetos utilizados para la limpieza como era el caso de una escoba, estaba apoyada sobre los murales sin ningún tipo de protección.



Fig. 109. Nave principal de la iglesia del Claustro de San Demetrio vista desde el norte.

A la izquierda de la imagen se puede observar el iconostasio que divide la nave principal del sagrario. Como se puede advertir, los iconos del conjunto del Dodecaorton[252] han sido extraídos del iconostasio durante el período de restauración para evitar su deterioro y para prevenir posibles expolios.

En el nártex de la iglesia (Fig. 110) había montado un sistema de andamios más aparatoso por lo que suponemos que estaban previstos trabajos de restauración de las pinturas murales. Sin embargo en el viaje de Wim un año y medio más tarde, los andamios estaban en la misma posición y todavía no se habían realizado ningunos trabajos de restauración.

[252] Ver más adelante el capítulo 5.2 sobre EL DODECAORTON

El estado de conservación de las pinturas del nártex está en peores condiciones que las de la nave principal, sobre todo en el muro norte que linda con la capilla de San Nicolás que presenta serios desperfectos, perdiendo en algunos casos la capa de pintura y mortero. Incluso en algunos cantos de vanos se llega a ver la piedra o ladrillo del muro (Fig. 111). Los muros interiores (este y oeste) están en mejores condiciones que los muros exteriores (norte y sur). En estos últimos casos también se ha observado algún episodio de desperfectos por humedades o factores ambientales.

En el muro este que linda con la nave principal se observan dos huecos en los muros, a ambos lados de la puerta de entrada, que debieron pertenecer a sendos iconos que temporalmente han sido sustraídos (Fig. 110).





Fig. 110. Andamios en el nártex del claustro de San Demetrio. M. Vatopedi. (izq.)

Fig. 111. Daños en pinturas murales. Detalle (der.)

Aunque con muchas dificultades, se pueden observar en las pinturas murales del nártex escenas de la vida de San Demétrio. Estas escenas son mucho más numerosas de las que expone Dionisio de Fourna en su *Manual*[253].

En la imagen (Fig. 112) podemos ver dos escenas del ciclo de los milagros de San Demetrio. En la escena de la izquierda, San Demetrio cura al ciego de

[253] En el manual aparece un capítulo dedicado a los milagros de San Demetrio. Se trata de 6 escenas sobre hechos importantes de la vida de San Demetrio, la mitad de las cuales tienen relación con los sucesos relacionados con San Néstor. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 184-185

Constantinopla y en la de la derecha monta caballo con el ciego de Adrianópolis[254]. Todas las escenas de los milagros tienen en común la ciudad de Tesalónica, donde se encuentra la tumba del santo y hacia donde peregrinan los que van a ser sanados[255].



Fig. 112. Pinturas murales en el nártex con escenas de la vida de San Demetrio. M. Vatopedi.

Las escenas de Dionisio de Fourna hacen más bien referencia a los milagros de San Demetrio en vida, pero en las pinturas murales encontramos no solo escenas del ciclo biográfico de San Demetrio sino que también encontramos, como es el caso, otras escenas que tienen que ver con milagros sucedidos después de su muerte relacionadas con enfermos que peregrinan a Tesalónica donde está su tumba.



Fig. 113. Exonártex del claustro de San Demetrio. M. Vatopedi.

[254] Se refiere aquí a la actual Edirne en Turquía.
[255] Ver más información sobre San Demetrio en: http://www.oikad.gr/F652D8AE.el.aspx

Finalmente es en el exonártex (Fig. 113) de la iglesia donde pudimos contemplar mejor el estado de las pinturas, así como valorar ciertos aspectos de su estado de conservación.

Como podemos ver a simple vista, el estado del exonártex presenta graves signos de deterioro sobre todo en el suelo así como en los bancos de obra laterales. Las pinturas murales también están bastante más deterioradas si las comparamos con las del nártex o las de la nave central. En ellas encontramos diferentes tipos de daños que vienen a resumir todos los casos que vimos anteriormente, conjugando así las motivadas por aspectos meteorológicos como las causadas por el hombre.

Comenzando por las de tipo natural, podemos observar muchas zonas donde se producen eflorescencias, resultado de una cristalización de las sales en la superficie del mural. Esto puede estar provocado por una preparación incorrecta del muro o el uso inadecuado de ciertos materiales. Mayer, al respecto avisa de que el yeso puede ser un gran enemigo para las pinturas murales y por eso hay que asegurarse de que los ladrillos del muro no contengan nada de sulfato de calcio[256].



Fig. 114. Pinturas murales con eflorescencias en el claustro de San Demetrio. M. Vatopedi.

Por otra parte podemos ver cómo en las zonas más cercanas a los vanos donde son más propensas a recibir humedades provenientes de la lluvia[257], existen más desperfectos. Así, según nos vamos alejando de los vanos, las humedades y eflorescencias van disminuyendo considerablemente (Fig. 115).

[256] Mayer, R., (1985), *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Hermann Blume, pág. 236

[257] Vega señala que «*las huellas del deterioro detectables a simple vista en la superficie de la obra son el resultado de procesos fisicoquímicos iniciados y favorecidos por la acción de la humedad*». Vega, L. De, (2001), La conservación de revestimientos decorativos pintados: Patología y método de estudio, pág. 729



Fig. 115. Humedades y eflorescencias en pinturas cerca del vano. Claustro S. Demetrio. M. Vatopedi.

En algunos casos, las filtraciones de humedad dan lugar a zonas completas que se cubren de una capa blanquecina que llega a perder todo el motivo del mural (Fig. 116).

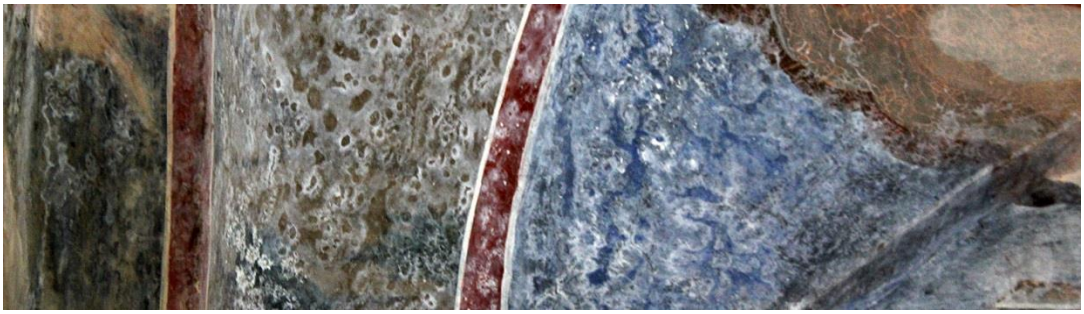


Fig. 116. Eflorescencias en pinturas murales del exonártex del claustro de San Demetrio. M. Vatopedi.

En otros casos, el álcali puede generar el abombamiento de la capa de pintura y provocar una grave exfoliación de las capas de la pintura y/o enlucido.



Fig. 117. Desprendimientos de la capa superficial de pintura. Claustro de San Demetrio. M. Vatopedi.

En muchas zonas, sobre todo en las figuras de los santos, y muy frecuentemente en las zonas de la carne o el pelo, observamos que las capas de pinturas más superficiales se han desprendido del muro (Fig. 117).



Fig. 118. Desprendimientos de la capa superficial de pintura. Claustro de San Demetrio. M. Vatopedi.

En este caso, el desprendimiento puede estar causado por un mal procedimiento en la preparación del enlucido de forma que, con los cambios de temperatura, finalmente termine desquebrajándose. Muchas veces suele ser culpa de una actuación errada en la aplicación de la capa de enlucido. Es importante que el enlucido haya sido aplicado sobre un muro limpio y húmedo[258]. En estos murales observamos además una reiteración en el desprendimiento de las capas de pintura en ciertas zonas donde se encuentra una base de fondo de color granate[259]. Esta capa podría ser todavía otra capa inferior a la que especifica Dionisio de Fourna ya que no contiene esa tonalidad verdosa que se esperaba. No obstante, en otro detalle parecido, en la zona alta de la cabeza de un santo (Fig. 118), podemos observar esas tonalidades verdosas oscuras que podrían ser los colores base a los que se refiere Dionisio de Fourna. Estas tonalidades parecen encontrarse en una capa superior a las de color granate[260], lo que

[258] Mayer, R., (1985), *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Hermann Blume, pág. 238 y Cennini, C., (2008), *El Libro del Arte*, Valladolid: Maxtor, pág. 75

[259] En el manual de Dionisio de Fourna se especifican en el capítulo técnico dos formas de aplicar una base de color sobre todo para ciertas partes donde posteriormente se pintará la carne. La primera de ellas hace alusión al método supuestamente seguido por Manuel Pansélinos que consiste en una mezcla de blanco, ocre, verde y una pequeña porción de negro que debe dar como resultado un preparado de color verdoso oscuro. La segunda de ellas es una mezcla de terraverte (como especifica Hetherington), ocre oscuro, blanco de cal y negro que viene a ser una mezcla casi idéntica que la anterior. Ver referencias: Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 20 y 39. / Hetherington, P., (1989), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, California: Ωakwood Πuplications, pág. 8 y 14

[260] Cennini hace una observación interesante sobre este modo de proceder diciendo de él que es propio de los que conocen poco el oficio. Ver Cennini, C., (2008), *El Libro del Arte*, Valladolid: Maxtor, pág. 77.

nos hace pensar en un sistema de capas e incluso en la posibilidad de un repintado posterior que añadiera otras capas de pintura.

En algunos fragmentos de las pinturas murales se hace evidente, y no deja lugar a dudas, el problema de adherencia en las capas posteriores a la base de color granate. Para ello podemos observar este detalle (Fig. 119) donde se han perdido por completo la mano (1), la cabeza (2) y el cuerpo (3) mientras que el resto de la pintura alrededor no se ha desprendido.



Fig. 119. Detalles de desprendimientos de pintura puntuales en zonas de cuerpo. C. San Demetrio. M. Vatopedi.

Este mismo problema parece producirse también en otras zonas pero dejando esta vez a la vista un fondo negro (Fig. 120). Resulta difícil poder determinar exactamente si este es un problema derivado de un procedimiento equivocado o si por el contrario pudiera deberse, como veremos más adelante, a un hecho vandálico. Además, resulta curioso el hecho de encontrar este tipo de deterioro solo en los ojos de las figuras. Otros ejemplos de este caso lo podemos encontrar en otras figuras de santos (Fig. 121), la mayoría de las cuales están en la zona inferior del muro y, por lo tanto, accesible para la mano humana.



Fig. 120. Desperfectos en los ojos con fondo negro. Claustro de San Demetrio. M. Vatopedi.

Es posible que pueda tratarse de una mezcla de las dos causas. Por un lado el uso, como vimos en el *Manual* de Dionisio de Fourna[261], de un fondo verdoso oscuro para las zonas de las carnes[262], y por otro lado la destrucción puntual en los ojos de los murales.



Fig. 121. Figuras con desperfectos en los ojos y fondo negro. Claustro de San Demetrio. M. Vatopedi.

En algunas zonas del exonártex encontramos también grietas en las zonas abovedadas o en arcos. A pesar de los años de abandono y de los desperfectos generales del edificio, no se aprecian apenas desperfectos de este tipo como observamos en la ermita de San Jorge en Probata[263].

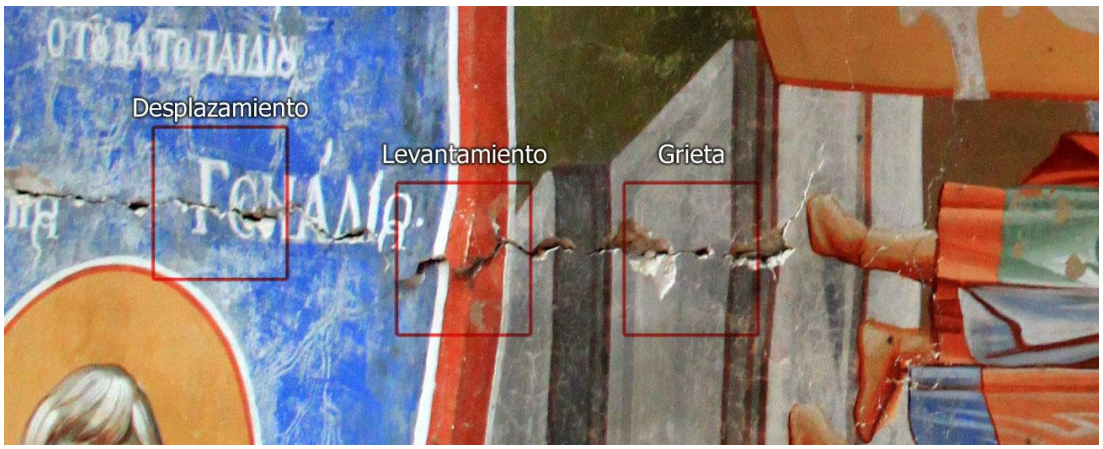


Fig. 122. Grietas en la arquitectura y daño en pintura mural. C. San Demetrio. M. Vatopedi.

En la imagen (Fig. 122) podemos ver que no solo se ha producido una grieta en la estructura arquitectónica sino que además se han producido otros fenómenos

[261] Ver nota 259
[262] Cennini también especifica que para los rostros viejos, el «*verdaccio*» o fondo verdoso debe ser más oscuro que para los rostros jóvenes. Ver Cennini, C., (2008), *El Libro del Arte*, Valladolid: Maxtor, pág. 80.
[263] Ver en este mismo capítulo, Fig. 90 y Fig. 91.

como el levantamiento y el desplazamiento del muro. En algunas zonas, el muro se ha desprendido dejando un hueco abierto y la pérdida de la superficie pintada.



Fig. 123. Grietas en pintura mural del claustro de San Demetrio. M. Vatopedi.

Este tipo de desperfectos se observan casi exclusivamente en arcos o bóvedas que pueden ser más sensibles a los movimientos de asentamiento del edificio. En ciertos casos, se mezclan varios tipos de daños como los anteriores (eflorescencias, humedades, desprendimientos, grietas) en una misma zona, dando como resultado un deterioro muy pronunciado (Fig. 123).

Por otro lado, existen otro tipo de daños que han sido claramente ocasionados por la acción humana, muchas veces realizados de forma intencionada y otras veces producto de negligencias en la manipulación de utensilios. De forma general observamos grandes destrozos en las zonas de los muros que forman esquinas cerca de las puertas de entrada o salida del exonártex (Fig. 125). Según hemos podido comprobar, no existen topes en las puertas que eviten el contacto con los muros cuando se abren (Fig. 124). Estos daños se podrían haber evitado.



Fig. 124. Puerta de acceso lateral. C. San Demetrio.



Fig. 125. Daños en los muros. Detalle.

A estos daños se les suman los nefastos destrozos producidos por personas[264] que, intencionadamente atacan ciertas representaciones de figuras en las pinturas murales. Normalmente, las figuras más atacadas son aquellas que representan el mal, monstruos, demonios, soldados, infieles, etc. En las pinturas del exonártex encontramos también algunos ejemplos de este tipo de vandalismo que muestra claramente el escaso respeto de cierto sector de visitantes al patrimonio artístico de los monasterios. El caso de la pintura mural de la «*la vida del verdadero monje*» (Fig. 126) en el ala sur del exonártex es bastante explicativa para entender este tipo de daños.



Fig. 126. Descripción de la vida del monje. Mural en exonártex del C. San Demetrio. M. Vatopedi

En el sexto capítulo del *Manual* de Dionisio de Fourna se describe este pasaje de la vida del monje verdadero. Es un pasaje extenso donde se describe el episodio muy fiel a la imagen que se representa en este claustro.

[264] Hemos utilizado aquí el término «personas» para referirnos no solo a los peregrinos que visitan la montaña santa sino también a otro tipo de visitantes que no tienen nada que ver con motivos de fe. Incluimos aquí a los soldados que ocuparon el monte Athos en el periodo de revolución griega de 1821 a 1830.

Se representa a un monje con un hábito oscuro[265] en el lugar del Cristo crucificado. Esto representaría simbólicamente el hecho de que el monje debe buscar la imitación a Cristo para lograr la salvación. Todas las inscripciones hacen alusión a algún aspecto importante de la vida del monje. Encima de la cruz aparece un letrero donde se pide a Dios por protección para la boca ya que por ella salen malas cosas[266]. Los dos candelabros en las manos del monje se refieren a la luz del Señor para iluminar la vida del monje y llevarlo por el buen camino. A ambos lados de la cruz aparecen dos ángeles que portan sendos pergaminos. El de la derecha escribe «*El Señor me ha enviado para ayudarte*» y el de la izquierda «*Haz el bien y no temas*». A la derecha de la cruz aparece un jinete sobre un caballo blanco que porta un cáliz lleno de vino y en mano izquierda una lanza con un pergamino enrollado que dice «*Disfruta los placeres del mundo*». Encima del jinete una inscripción dice: «*El mundo vanidoso*».

Las inscripciones sobre el cuerpo del monje apelan a ciertos comportamientos relacionados con el lugar donde se encuentra la inscripción. Así, sobre el corazón vemos unas letras que dicen:

> *«Καρδίαν καθαρὰν κτίσον ἐν ἐμοὶ ὁ Θεὸς καὶ πνεῦμα εὐθὲς ἐγκαίνισον ἐν τοῖς ἐγκάτοις μου»*[267]

> *«Edifica en mí un corazón limpio, oh Dios y consagra en mis entrañas un alma justa»*

En la parte inferior de la iconografía vemos representado el infierno o el mundo de las tinieblas. Por la izquierda emerge un dragón con la boca abierta y se lee «*El infierno que todo lo devora*» y de su boca sale un hombre con una lanza que dirige hacia el monje y dice «*El creador de libertinaje*[268]». Por la parte derecha hay una

[265] Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 150.
[266] En el salmo 140:3 se refiere a esto como «*el veneno de víbora que hay debajo de los labios*»
[267] Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 209
[268] Dionisio de Fourna utiliza el término «πορνεία» que se refiere literalmente a la prostitución. Nosotros hemos preferido traducirlo aquí como «libertinaje».

especie de tumba y surge de ella un demonio con una inscripción que dice «*la carne es débil y no puede resistirse*».

En la iconografía se identifican por un lado aquellos personajes que son portadores de la tentación y el mal y por otro los que vienen a consolar y a ayudar al monje para seguir el camino recto. Entre las figuras que representan el mal, podemos visualizar las tres figuras verdes de la parte inferior en forma de demonios. Estas figuras presentan grandes daños provocados por la mano humana intencionadamente. Podemos distinguir dos tipos de incisiones sobre la pintura mural. En primer lugar se produce un rayado sistemático y regular por todo el cuerpo de los demonios a base de líneas paralelas. Esto podemos advertirlo con claridad en la figura de la derecha (Fig. 128). En segundo lugar se produce un gran deterioro en las cabezas de las figuras. El objetivo principal son los ojos, pero en este caso afecta a toda la cara de las figuras (Fig. 127). En las dos figuras de la izquierda se ha ido más lejos, destrozado toda la cabeza.



Fig. 127. Demonios surgiendo del dragón. C. San Demetrio. M Vatopedi.



Fig. 128. Destrozos en pintura de demonio. C. San Demetrio. M Vatopedi.

Sin embargo, no solo los demonios han sido víctimas del vandalismo de los peregrinos. Estas acciones se llevan a cabo sobre cualquier figura que represente una amenaza para la consecución del camino recto y todas aquellas que signifiquen la tentación o el mal. De esta manera, podemos ver que la figura del jinete (Fig. 129) que

ofrece al monje la tentación de los placeres terrenales es también víctima del «*vandalismo iconográfico*», perdiendo por completo toda cara. En ella se pueden ver dos grandes incisiones circulares que corresponderían a los ojos.

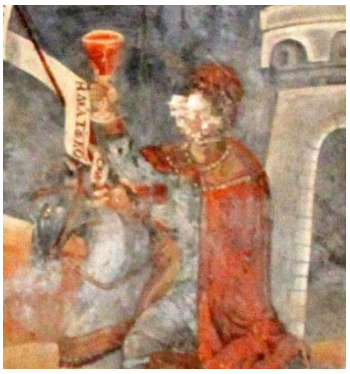


Fig. 129. Jinete con la cara dañada. C. San Demetrio. M. Vatopedi

Las figuras de los ángeles o el monje no presentan este tipo de agresiones en las caras, aunque sí podemos advertir daños parecidos a los mencionados anteriormente más relacionados con problemas físico-químicos o de un mal procedimiento de la técnica.

Finalizando nuestro recorrido por el claustro de San Demetrio, señalaremos que desde nuestra visita en 2012 hasta la actualidad, se han seguido realizando tareas de rehabilitación de los diferentes edificios que forman el claustro. Así, en septiembre de 2013, cerca de año y medio después de nuestra visita, se estaba rehabilitando la zona de la torre como muestran las imágenes (Fig. 130 y Fig. 131).

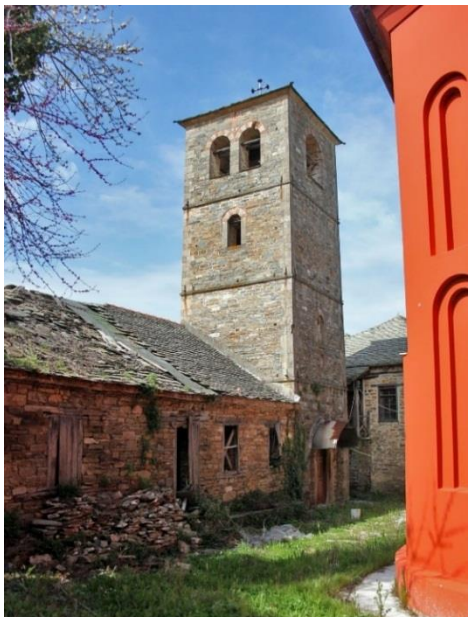


Fig. 130. Torre del claustro de San Demetrio. Abril 2012

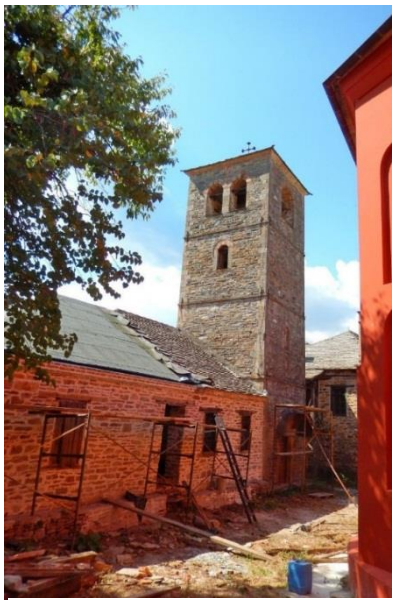


Fig. 131. Torre del claustro de San Demetrio. Septiembre 2013

[269] Fuente: http://athosweblog.com/2013/12/29/1493-skiti-agiou-dimitriou/

Como conclusión, podemos asegurar que este análisis general de ejemplos concretos y en particular del claustro de San Demetrio puede ayudarnos a entender mucho mejor la actualidad y realidad del estado y problemática de conservación del patrimonio artístico y cultural del Monte Athos.

En los monasterios se están haciendo grandes esfuerzos por preservar los fondos artísticos en las mejores condiciones posibles y al mismo tiempo se están haciendo importantes labores de restauración de iconos portables, como es el caso de los llevados a cabo en el monasterio Xenofondos[270], o de pinturas murales como en la basílica «Protaton» de Karyes.

[270] El monasterio Xenofondos realizó en 1997 importantes trabajos de restauración en algunos de sus iconos portables con motivo de la exposición «*Tesoros del Monte Athos*» que se realizó en Tesalónica. El museo de cultura bizantina colaboró para que estos trabajos pudieran realizarse. Ver Κυριακουδης, E. N., (1998), *Ιερα Μονη Ξενοφωντος εικονες*, Αγιον Όρος: Ιερά Μονή Ξενοφώντος, pág. 249

4.4.NUEVAS TECNOLOGÍAS

Otro de los grandes temas, de máxima actualidad en el Monte Athos, es la llegada de las nuevas tecnologías en la vida monacal y cómo afecta a la vida diaria del sistema cenobítico de los monasterios. Es un tema polémico donde no sobran detractores y defensores. Muchos de estos avances contribuyen no solo a la mejora de la vida para los monasterios, sino que suponen también un cambio importante para los peregrinos. De hecho, muchos de estos cambios vienen originados por el incremento de visitantes y por un intento de mejorar la organización.

En este apartado intentamos exponer algunos de los cambios que han tenido mayor impacto en la vida diaria y que han trasformado, en cierta manera, aspectos importantes que siempre habían sido un signo de identidad del Monte Athos. Es el caso del transporte, que ha modificado el concepto de tiempo ya que ahora las distancias no son tan largas como antes gracias a los vehículos de motor o a las nuevas infraestructuras de caminos. O las comunicaciones, que ha alterado el sentimiento de aislamiento que se tenía antes, cuando no existían apenas mecanismos de comunicación con el exterior.

En nuestros viajes al Monte Athos en los últimos 4 años hemos observado grandes cambios con respecto a nuestro viaje de 1997. Cosas que entonces, en 1997, eran casi impensables son ahora una realidad. Y como tal realidad solo nos queda valorar las nuevas aportaciones que trae la tecnología a la vida de los monjes y de qué manera todas estas repercusiones pueden contribuir a mejorar la conservación del patrimonio artístico y por qué no, a posibilitar su difusión fuera de las fronteras del Monte Athos.

4.4.1. **Transporte.**

El transporte es quizás el mayor avance que se percibe en el Monte Athos. Aunque en nuestro primer viaje de 1997 ya había carreteras de tierra y algunos autobuses que hacían el trayecto de Dafni a Karyes e incluso de Karyes a algunos monasterios, a día de hoy el número de vehículos de motor se ha incrementado notablemente y las posibilidades de traslado entre los monasterios es mucho mayor.

La primera pista de tierra que se construyó en el Monte Athos data de 1963[271] y se hizo con motivo de la celebración del milenio y para permitir que ciertas personalidades invitadas pudieran hacer el trayecto Dafni-Karyes con relativa comodidad[272]. Desde entonces, podemos decir que el desarrollo ha sido rápido y actualmente se puede llegar a la mayoría de los monasterios por medio de vehículos



Fig. 132. Vehículo llegando al Monasterio Simonos Petras.

(Fig. 132). Estos avances suponen una serie de comodidades para algunos monjes y peregrinos pero también algunos inconvenientes para otros.

Por un lado, los transportes han posibilitado que muchos de los habitantes de los monasterios pudieran desplazarse de una manera más rápida de un monasterio a

[271] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 204
[272] Curnow, T., (2007), *Pantokrator: An Introduction to Orthodoxy*, Cambridge Scholars Publishing, pág. 39.

otro o de un monasterio a la capital, Karyes. Si tenemos en cuenta además que muchos de los monjes son bastante mayores y no pueden realizar desplazamientos a pie, entenderemos el lado positivo.

Al llegar a Dafni, el puerto principal del Monte Athos, debemos tomar uno de los viejos autobuses que hacen el trayecto diario Dafni-Karyes (Fig. 133). Estos autobuses son viejos y apenas hemos notado un cambio entre los que habían en 1997 y los que vimos en los tres viajes de 2012 a 2015. Según Starrach, los autobuses de Dafni a Karyes son Mercedes que han recorrido ya 100.000 km en Alemania[273].



Fig. 133. Autobuses para el trayecto Dafni-Karyes.

Por otro lado, en Karyes encontramos otro sistema de transporte más personalizado y que sí ha evolucionado desde nuestro primer viaje. Se trata de los minibuses que, desde la capital, hacen los trayectos a los diferentes monasterios que disponen de una vía de acceso (Fig. 134). Esta es la forma más económica de llegar a un monasterio lejano, como es el caso del M. Megistis Lavras, si no se ha planificado una ruta desde Karyes a pie.



Fig. 134. Minibuses en Karyes que ofertan transporte a los diferentes monasterios.

Aunque este sistema de transporte ya existía en 1997, hemos notado un crecimiento en la flota de minibuses y por lo tanto una oferta mayor de transportes.

[273] Starrach, H., (2002), *Der Ruf des Athos*, Freiburg im Breisgau: Herder, pág. 22.

Esto ha sido en parte posible gracias a la apertura o mejora de caminos de tierra que antes no existían o eran intransitables.

Otra de las ofertas que no existían en nuestro primer viaje y que hemos visto desarrollarse con más vigor en estos últimos años, ha sido el transporte privado por medio de taxis. Estos taxis pueden ser los mismos minibuses que vimos anteriormente o bien otros vehículos privados que hacen recorridos a demanda de los peregrinos. Este tipo de transporte es, con diferencia, el más caro y, a nuestro parecer, el que más se aleja del espíritu de peregrinación y tranquilidad del Monte Athos.



Fig. 135. Monjes con un vehículo nuevo.

Por otro lado, los monjes de los monasterios han visto las posibilidades del acceso a un sistema de transporte más avanzado y en muchos casos no dudan de aprovecharlas. Su uso, no obstante, se limita normalmente al transporte de utensilios, materiales o víveres necesarios para los monasterios.

Este punto de vista no fue compartido sin embargo por el gran San Paisios del Monte Athos cuando decía:

> *«Αν θέλουν τέτοιες ευκολίες, ας πάνε σε κανένα μοναστήρι στον κόσμο και να μην καταστρέφουν το Άγιον Όρος. Είναι μικρότερο κακό να χάσουν αυτοί την παρθενία τους, παρά να καταστρέψουν αυτόν τον παρθένο χώρο. […] Αν συνεχιστεί αυτή η κατάσταση τι θα γίνει; Πολλοί με τα αυτοκίνητα θα αλωνίζουν όλο το Όρος για τουρισμό και μερικοί θα πουλάνε και αναψυκτικά.»*[274]

> *«Si quieren estas facilidades, que vayan a cualquier otro monasterio en el mundo y que no destruyan la Montaña Santa. Supone un daño más pequeño que estropeen las zonas vírgenes allá fuera a que destruyan este lugar Virgen. […] Si continúa esta situación ¿Qué sucederá?*

[274] Ισαάκ, I., (2012), *Βίος Γέροντος Παϊσίου του Αγιορείτου*, Αγιον Όρος: "Ιερόν Ησυχαστήριον Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος", pág. 244-246.

Muchos recorrerán la Santa Montaña con coches como turistas y algunos venderán refrescos.»

Las reflexiones del padre Paisios eran justas e intentaban defender la esencia de la incomparable singularidad del Monte Athos. Aquellas palabras no bastaron sin embargo para detener lo que ya parecía inevitable.

Los caminos se han abierto y actualmente incluso se renuevan o se hacen más modernos y anchos. En 2015, en nuestra última visita al Monte Athos pudimos ser testigos de la pavimentación de la calzada que une Dafni con Karyes. Será pues la primera carretera pavimentada del Monte Athos. Posiblemente esta cambio esté justificado y suponga una mejora de seguridad para esta carretera que es circulada con frecuencia y une dos puntos álgidos del Monte Athos. Sin embargo, pensamos que sería una decisión desacertada que esta medida se trasladara a otras pistas de tierra.

El transporte de las mercancías así como de los utensilios de trabajo o materiales para la construcción se hace de una manera mucho más cómoda y segura que con las mulas con las que tenían que transportar todo antiguamente[275]. No obstante, este medio de transporte no ha desaparecido completamente ya que toda la zona sureste de la península que rodea la cima del Monte Athos[276] es inaccesible con vehículos de motor por su relieve escarpado y abrupto.



Fig. 136. Mulas para acarrear materiales de construcción en el puerto del monasterio Gregoriou.

[275] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 204.
[276] También llamada «*desierto del Athos*» por ser una región solitaria de difícil acceso donde los ermitaños pasaban largas estancias alejados totalmente del mundo en cuevas escavadas en las rocas. Algunas de estas cuevas son accesibles solo mediante el deslizamiento vertical con ayuda de una cuerda.

En estos lugares la mula es el único medio de transporte alternativo a caminar. Es utilizada para transportar cosas entre las diferentes celdas y claustros de esta zona o para acarrear con cargas pesadas como materiales de construcción (Fig. 136). En otros casos se utilizan las mulas para realizar ascensiones a la cima del Monte Athos.

Pero todas estas comodidades y ventajas también tienen su parte adversa. Como Drettakis bien señala, la apertura de nuevas carreteras en la montaña santa puede perturbar la calma[277] y la esencia original del Jardín de la Virgen[278] arrebatando al peregrino que camina la tranquilidad y paz que debería hallar. Y debemos decir que aunque no se trata ni mucho menos de una constante, bien es cierto que en los últimos viajes, caminando por los senderos del Athos, hemos encontrado algunos tramos donde sí hemos experimentado el incordio de algunos vehículos de motor que , con sus ruidos y su movimiento, destruían la quietud o levantaban grandes nubes de polvo a su paso. Afortunadamente, esto solo ocurre en caminos anchos y a ciertas horas. Los pequeños y antiguos senderos siguen siendo un placer para los caminantes y brindan la posibilidad de sumergirse en un tiempo pasado cuando eran las únicas vías de conexión entre los monasterios. En algunos de estos caminos todavía se pueden adivinar los centenarios empedrados entre la vasta vegetación (Fig. 137).



Fig. 137. Sendero centenario de piedras entre el M. Karakalou y Filotheou.

La experiencia de caminar por estos senderos es auténtica y reconfortante y permite que la llegada a un nuevo monasterio sea más conmovedora. Para ello es

[277] Δρεττάκης, Μ. Γ., (2009), *Άγιον Όρος. Χθες, σήμερα, αύριο*, Αθήνα: Εν πλω, pág. 45.
[278] Nombre alternativo para referirse al Monte Athos teniendo en cuenta la leyenda sobre la Virgen que quedando maravillada por la hermosura del lugar, pidió a su hijo que se la concediera.

necesario, no obstante, poder leer las señalizaciones que solo se encuentran en griego y planificar muy bien la ruta ya que, en algunas zonas, puede ser muy sencillo perderse o perder las señalizaciones.

El florecimiento del desarrollo del transporte por carretera significó un declive paralelo del sistema de señalización de los senderos centenarios del Monte Athos y un retroceso en el número de peregrinos que hacían uso de ellos.



Fig. 138. Señalizaciones deterioradas en los senderos.



Fig. 139. Señal desvanecida en un camino del Athos.

En los últimos viajes hemos encontrado señalizaciones totalmente obsoletas donde las letras han desaparecido por completo (Fig. 138 y Fig. 139). En otros casos hemos encontrado señales derribadas por el viento (Fig. 143) o incluso fragmentos de señales en el suelo imposibles de recomponer (Fig. 140). Estas circunstancias dificultan el desplazamiento a pie entre los monasterios. En bastantes ocasiones se puede perder la ruta y encontrarse en una situación embarazosa. La mayoría de las zonas son boscosas y en las estaciones de primavera y verano la vegetación es densa e intransitable. En más de una ocasión hemos tenido que rectificar nuestro recorrido al percatarnos de haber tomado un camino equivocado. Estos imprevistos pueden



Fig. 140. Restos de señal.

hacernos perder de media a varias horas de tiempo y los monasterios cierran sus puertas a una cierta hora de la tarde cuando empieza a anochecer[279]. Esto significa que hay que planificar la ruta con un cierto margen de tiempo y sobre todo realizar los trayectos preferiblemente por la mañana.



Fig. 141. Diferentes señales encontradas en nuestros últimos viajes el Monte Athos.

Afortunadamente, estos históricos senderos, algunos de ellos con más de 1.000 años de existencia, no han sido olvidados. A partir de 2002[280], se comenzó un proyecto a través de la asociación FOMA[281] para limpiar y reacondicionar los senderos del Monte Athos[282]. En los comienzos del proyecto lograban reunir cerca de 20 personas trabajando durante dos semanas en el acondicionamiento de ciertos senderos, comenzando por la región de Vatopedi, Hilandari y Zografou. Por lo que hemos podido comprobar, el proyecto no solo consiste en el acondicionamiento de los senderos y su mantenimiento sino que además se ha comenzado a sustituir antiguas señalizaciones

[279] El reglamento de estancia en el Monte Athos prohíbe explícitamente la pernoctación fuera de los monasterios. Uno de los motivos son los peligros de sufrir picadura de serpientes.
[280] http://www.athosfriends.org/footpaths/
[281] FOMA (Friends of Mount Athos) es una asociación fundada en Inglaterra para sostener y ayudar el bienestar de los monasterios y sus alrededores.
[282] Para conocer más sobre este proyecto visualizar la entrevista a John Arnell, director del proyecto, hablando sobre los detalles: http://pemptousia.com/video/john-arnell-on-foot-path-project/

con otras nuevas aparentemente más robustas y resistentes. En algunos lugares hemos podido ver cómo conviven las nuevas señales con las antiguas.



Fig. 142. Nueva señal del FOMA y detrás la señal antigua.

Aunque el proyecto ya dura 15 años, todavía encontramos muchos lugares que están desprovistos de señalizaciones o algunos otros donde no se ha llegado todavía. La convivencia de lo nuevo y con lo antiguo parece en este caso bastante difícil ya que el desarrollo de uno conlleva al deterioro del otro. En este aspecto, John Arnell afirma que en los últimos años ha notado un retroceso dramático en el número de peregrinos que utilizan los senderos para desplazarse entre los monasterios[283].

En definitiva, en el Monte Athos se puede respirar un pulso entre los nuevos medios de transporte y el tradicional desplazamiento a pie, entre lo nuevo y lo antiguo, lo rápido y lo pausado. El desarrollo de uno parece poner en peligro la supervivencia del otro. Pero uno de ellos es ancestral y honra la filosofía de la vida monacal y la otra parece importada de un mundo exterior para ajeno al sentido profundo de lo que significa en realidad el Monte Athos.



Fig. 143. Señal derribada entre las hojas secas.

[283] Entrevista: http://pemptousia.com/video/john-arnell-on-foot-path-project/

4.4.2. **Informática y comunicaciones**

Otro de los cambios que hemos encontrado en los últimos años, pero que permanece algo oculto a los ojos de la mayoría de los peregrinos, es el uso de ordenadores o equipos tecnológicos entre algunos miembros de la comunidad monástica.

Los ordenadores han supuesto un adelanto descomunal en nuestra cultura permitiéndonos hacer cosas con gran facilidad que hace unos años suponían un arduo trabajo o simplemente impensables. La tecnología, aunque con algo de demora, también han llegado a algunos lugares del Monte Athos.

En nuestro primer viaje al Monte Athos en 1997 no había ningún rastro de ordenadores e incluso muchos de los monjes que habitaban entonces en los monasterios desconocían lo que eran. En otros casos, cuando habían oído hablar de ellos, podían mostrarse incluso escépticos ante unos aparatos de dudosa utilidad.

En el viaje de 2012, después de 14 años de desarrollo de la tecnología pudimos ver cómo todo esto había cambiado radicalmente y los ordenadores habían llegado a ciertos monasterios de la península. Fue en el monasterio Vatopedi[284], en el taller de hagiografía, donde vimos por primera vez un ordenador en el Monte Athos. Además, era un ordenador de muy buenas prestaciones con dos monitores y otros periféricos de gran calidad relacionados con la captura y procesamiento de imágenes.

En nuestra última visita de agosto de 2015 pudimos ver que nuestro amigo hagiógrafo del monasterio Dionysiou se había hecho con un ordenador portátil donde almacenaba cientos de imágenes de iconos y pinturas murales. Un año antes, en la visita que le hicimos en 2014, todavía no lo tenía.

En 2002 Speake ya se refería a los monjes «informáticos» responsables de procesar la información que les llega al monasterio mediante sus ordenadores para

[284] Ver capítulo 4.2 sobre TALLERES DE ICONOGRAFÍA

repartirla después entre los monjes[285]. Del mismo modo, Lind nos revela que los monjes del monasterio Iviron utilizan programas informáticos para entrenar el canto que realizan después en sus liturgias[286].

En algunos aspectos de la vida monacal se pueden ver ciertas huellas del uso de las tecnologías que ayudan a organizar las tareas o a realizarlas más rápida y eficazmente. En el monasterio Vatopedi, uno de los monasterios más abiertos al progreso y el uso de tecnologías, descubrimos detrás de la iglesia principal un tablón con tablas mensuales y semanales para la organización de las tareas de los monjes (Fig. 144 y Fig. 145). Todas ellas realizadas con medios informáticos.



Fig. 144. Tablón con horarios y tareas. M. Vatopedi.

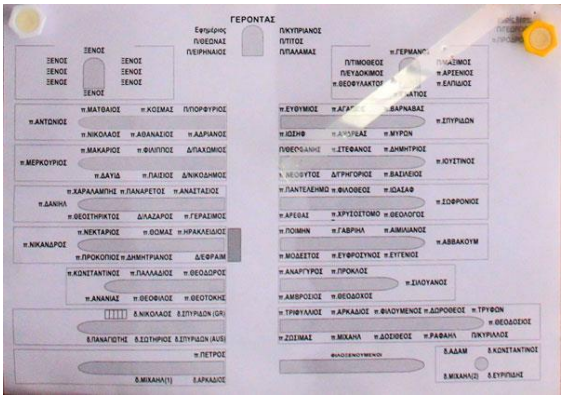


Fig. 145. Asignación de asientos en el Trápeza. M. Vatopedi.

Pero si bien el uso de los ordenadores ya es una realidad en algunos monasterios, el acceso a internet está restringido o controlado. Es decir, los monjes pueden utilizar los ordenadores arriba mencionados con fines organizativos o tecnológicos pero estos ordenadores no tienen acceso a internet. Por lo que sabemos, y según expresa también Speake, solo los monjes encargados de gestionar las comunicaciones tienen acceso al mundo exterior[287] mediante las tecnologías. Ellos las reciben y después las reparten o las imprimen.

Por otro lado, los teléfonos no están muy presentes en la vida cenobítica de los monasterios. En Karyes es el único lugar de la península donde se pueden encontrar teléfonos públicos (Fig. 146) (cada vez más en desuso). Los teléfonos fijos existen en

[285] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 218.
[286] Lind, T. T., (2011), *The Past Is Always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*, Lanham: Scarecrow Press, pág. 71.
[287] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 218.

todos los monasterios e incluso el uso del fax está generalizado. Sin embargo, los teléfonos móviles no están bien vistos en los monasterios y es prácticamente imposible ver a un monje con un teléfono móvil. No obstante, en nuestro viaje de 2014, en el monasterio San Pablo, pudimos observar a un monje que, en solitario, utilizaba en sus manos un dispositivo electrónico que parecía ser un móvil[288].



Fig. 146. Teléfonos públicos en Karyes.

En este sentido, algunos monjes más abiertos y con ganas de conocer adelantos tecnológicos del mundo, se muestran muy receptivos cuando descubren algún aparato desconocido para ellos en las manos de algún peregrino. En 2012, por ejemplo, los monjes hagiógrafos del monasterio Vatopedi se quedaron deslumbrados cuando les enseñamos nuestro ipad y las posibilidades que ofrecía también para aspectos artísticos.

Las comunicaciones han evolucionado bastante en el Monte Athos y han dejado atrás una época en la que permanecían aislados del mundo sin más información que la que recibían a través de los peregrinos que venían del exterior. Recuerdo en el viaje de 1997, en el monasterio Iviron, mantener una conversación con un monje anciano pero vivaracho y curioso que nos preguntaba cosas del mundo exterior. Según decía, llevaba cerca de 30 años sin salir del Monte Athos lo que posiblemente le hubiera hecho perder la noción de lo que realmente estaba sucediendo fuera de aquellas fronteras.

[288] Hemos decidido no incluir la fotografía del monje en este trabajo para proteger su privacidad.

4.4.3. **Energías**

De todos los cambios que se han producido en el Monte Athos en esta última quincena relacionados con las nuevas tecnologías, es posiblemente el acceso a las nuevas formas de generar energías el que más haya favorecido la vida en los monasterios y celdas. Con diferencia, las instalaciones de placas solares son las que han triunfado en comparación con otras como la eólica o hidráulica. Las opciones que brindan estas energías hacen posible que los monasterios y celdas repartidas por el Athos puedan disfrutar de luz eléctrica de una manera económica y limpia.

Podemos decir que en los últimos cinco años se ha producido un auténtico boom en la instalación de paneles solares para la generación de electricidad. En nuestro viaje de 2012 descubrimos un montaje de paneles solares que se estaba instalando en uno de los caminos hacia el monasterio Pantokrátoros.



Fig. 147. Instalación de placas solares en el camino hacia el M. Pantokrátoros. 2012

En el mismo viaje, cruzando a pie la península desde Karyes hasta el monasterio Simonos Petras, divisamos otra instalación, esta vez más seria, que parecía ser muy reciente (Fig. 148). Estaba ubicada en un lugar alto y bastante apartada de cualquier monasterio o claustro. De esta forma, podemos entender mejor la importancia que han tenido los adecuados desarrollos de los caminos y los transportes para que estas infraestructuras pudieran llevarse a cabo.



Fig. 148. Paneles solares en la zona perteneciente al monasterio Simonos Petras. 2012

Pero si hay un lugar de la península atónita donde la energía de las placas solares han jugado un papel más importante es sin duda en la zona sureste que rodea el Monte Athos llamada «desierto del Athos». En esta zona, de muy difícil acceso con grandes pendientes y zonas escarpadas, existen pequeñas chozas diseminadas por el paisaje de monjes que viven aislados (Fig. 149). Muchas de ellas disponen de pocos recursos y tener unas placas para calentar agua o tener luz eléctrica supone una gran ayuda. Por otra parte, también supone un avance en tema de seguridad ya que utilizando la luz eléctrica se evita el uso de velas que son muy propensas a provocar incendios.



Fig. 149. Choza en el Monte Athos cerca del claustro de Santa Ana con placas solares. 2015

En 2015 la mayoría de los monasterios disponían ya, para algún propósito concreto, de placas solares en alguna parte del recinto. En el claustro de Kavsokaliva, por ejemplo, pasamos la noche antes de emprender el ascenso a la cima del Monte

Athos. En los aposentos del claustro había un cartel en el cuarto de baño que nos avisaba de que la luz eléctrica provenía de placas solares y debíamos llevar cuidado de no dejarla encendida durante la noche para no agotar la batería.

En otras zonas escarpadas cerca del mar donde el acceso es difícil y donde no hay red eléctrica (Fig. 150) son también muy útiles las placas solares, sobre todo teniendo en cuenta que el sol brilla generosamente durante la mayor parte del año y la energía que se consigue con uno docena de placas solares es suficiente para la luz que puedan gastar los escasos habitantes de estas solitarias construcciones.



Fig. 150. Placas solares en zona escarpada con chozas.

En Karyes, todas las farolas que hay en la plaza principal y en algunas calles secundarias están provistas de placas solares (Fig. 151). Esto nos demuestra el intento que se está haciendo en la administración del Monte Athos para conseguir que la energía que se consuma provenga de energías limpias.



Fig. 151. Farola en Karyes con placa solar integrada.

En las cercanías del monasterio Megistis Lavras podemos encontrar también un ejemplo de hasta dónde llega el uso de las placas solares en el Monte Athos. Se trata de unas rocas por donde pasan las embarcaciones del monasterio hacia su puerto y donde se ha instalado una farola con placa solar (Fig. 152).



Fig. 152. Placa solar en las rocas de la zona del puerto. M. Megistis Lavras. [289]

En el Monte Athos podemos encontrar otros sistema de generar energía aunque no son tan populares y posiblemente tan eficaces como las placas solares. En mayo de 2015, Goulven Le Goff encontró cerca del monasterio Panteleimonos lo que parecen ser unas turbinas de viento (Fig. 153). En concreto, se trata de micro turbinas eólicas que pueden alcanzar una potencia nominal de 100W y que se utilizan normalmente para zonas aisladas.



Fig. 153. Turbinas de viento cerca del M. Panteleimonos. [290]

[289] Fuente: https://www.flickr.com/photos/54742210@N07/12283769886/
[290] Fuente: http://athosweblog.com/2016/02/01/1787-twenty-monasteries-in-seven-days-day-7-the-last-day/13-8/

4.4.4. **Otros**

Otro de los nuevos adelantos tecnológicos que se han implantado en el Monte Athos este último año ha sido la instalación de la nueva estación de meteorología en el monasterio Megistis Lavras[291]. Toda la información de la estación se puede consultar desde internet. Desgraciadamente, aunque disponen de una webcam con posibilidad de emitir, desde hace ya algunos meses no hay posibilidad de acceder a su cámara web desde internet.

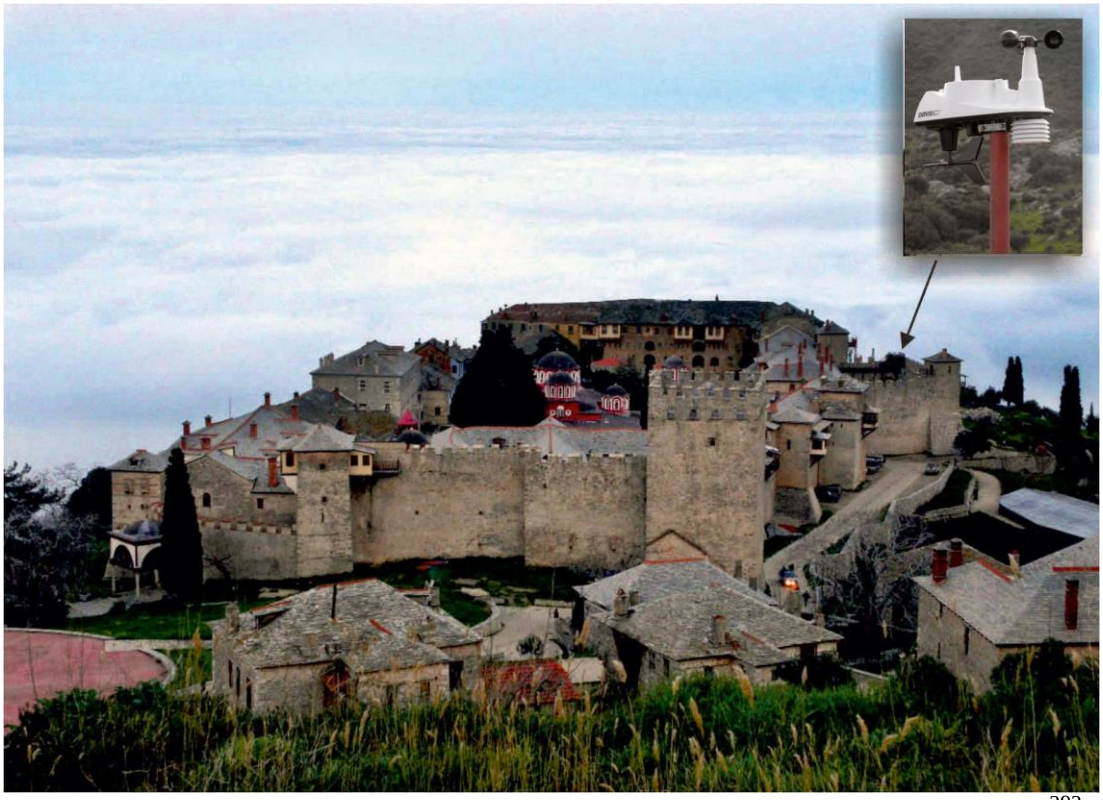


Fig. 154. Estación meteorológica en el monasterio Megistis Lavras.[292]

Por otro lado, desde hace ya varios años se está barajando la posibilidad de comenzar un proyecto importante por sus dimensiones e importancia, para digitalizar contenidos de las bibliotecas de los monasterios del Monte Athos. Los manuscritos de

[291] http://weatherlavra.blogspot.gr/

[292] Fuente: http://athosweblog.com/2014/05/29/1554-new-weather-station-with-webcam-at-lavra-monastery/

los monasterios se digitalizarán para que no se pierdan en caso de desastre[293]. Parece ser que hasta hoy, quince monasterios de la comunidad monástica ya han dado su aprobación al proyecto y otros cinco no participarán, entre ellos Hilandari y Konstamonitou.

Al finalizar este capítulo podemos extraer bastantes conclusiones del estado actual del Monte Athos en diferentes aspectos como el arte, la conservación, el progreso y las tecnologías. Sin duda, toda esta información de gran actualidad nos sirve para hacernos una idea de los problemas que se deben ir resolviendo para asegurar la supervivencia de un lugar milenario que ha pasado por ciertas fases de inestabilidad y decadencia en su devenir. Como dice Speake[294], el Monte Athos debe renovarse para garantizar su futuro y los signos de progreso deben entenderse como elementos que asisten y refuerzan su continuación.

Hemos visto ejemplos inéditos de lugares que necesitan una intervención urgente para la conservación de su valioso patrimonio artístico y nos hemos acercado sensiblemente a la problemática concreta de las pinturas murales. Hemos visitado también talleres de iconografía en algunos monasterios que nos ayudan a entender la situación actual y comprender la evolución de la pintura iconográfica hasta nuestros días. Las nuevas tecnologías contribuyen a aumentar las posibilidades de acción de los monjes en muchos ámbitos y en el futuro, seguramente, ayudarán a gestionar de forma más eficiente la ingente cantidad de objetos artísticos que habitan en los monasterios.

[293] Ver: http://infortodoxa.com/2014/11/19/los-tesoros-bizantinos-del-monte-athos-seran-digitalizados/
[294] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 37.

V

ANÁLISIS DE OBRAS

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS

METODOLOGÍA

RELACIONES ENTRE ELEMENTOS LITERARIOS Y ELEMENTOS PLÁSTICOS

OBRAS

5. ANÁLISIS DE OBRAS

5.1. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS

En este capítulo, posiblemente el más intenso de este trabajo de investigación, realizaremos un análisis exhaustivo de un buen número de las escenas que describe Dionisio de Fourna en su obra. La importancia no estriba tan sólo en el hecho de ser la parte más gruesa y detallada de nuestro trabajo sino por ser la sección más original, donde se ha intentado realizar un esfuerzo considerable para reunir todos los elementos que nos pueden hacer entender más profundamente el *Manual* de Dionisio de Fourna y, al mismo tiempo, descubrir más detalles, hasta ahora poco perceptibles, sobre la relación entre el *Manual* y las obras iconográficas de la península del Monte Athos.

En este largo proceso hemos aportado en primer lugar una traducción al español de las escenas del *Manual* de Dionisio de Fourna[295] y en segundo lugar hemos realizado una clasificación, hasta ahora inédita, de las pinturas en el Monte Athos sobre cada una de estas escenas.

Los capítulos corresponden a las escenas del *Manual* de Dionisio de Fourna, por lo que es fácil hacer una lectura y un seguimiento de los textos originales de la versión de Papadopoulos-Kerameus.

[295] En esta tesis presentamos solo algunas de ellas por una razón de espacio y volumen.

5.2. EL DODECAORTON

Al realizar nuestro trabajo de investigación, hemos observado que muchas de las escenas que hemos analizado, debido a su gran importancia, pertenecen a las representaciones de las fiestas de la liturgia ortodoxa. Por este motivo, y para no incluir la explicación en sólo una de las escenas, hemos decidido incluir un capítulo aparte al que nos referiremos después cada vez sea necesario.

El «*Dodecaorton*», palabra del griego «Δωδεκαόρθον» (dodeca=doce y eorti=fiesta), hace referencia a las doce principales fiestas litúrgicas de la iglesia ortodoxa. En la iconografía bizantina aparecen como una serie de iconos expuestos en el iconostasio, friso de madera que separa la nave de la iglesia del sagrario.

Normalmente se representan las doce principales fiestas de la religión ortodoxa[296]. Las exponemos a continuación ordenadas por fecha de celebración en el año litúrgico ortodoxo:

1	La Anunciación
2	La Natividad de Nuestro Señor
3	Presentación de Nuestro Señor en el Templo
4	La Epifanía. El Bautismo del Señor
5	La Transfiguración
6	La Resurrección de Lázaro
7	Entrada de Jesus en Jerusalén
8	La Crucifixión
9	Resurrección del Señor
10	Ascensión de Nuestro Señor
11	La Dormición de la Virgen
12	Pentecostés

[296] No existe una clara unidad entre los autores en cuanto a las 12 fiestas y por eso podemos encontrar autores que dan más importancia a las fiestas sobre la vida de la Virgen. Además el orden suele ser diferente si es para la celebración litúrgica (ordenándose según día de celebración) o para la representación de escenas (ordenándose según la cronología de los sucesos). Ver Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 90

Sin embargo, el *dodecaorton* no solo representa estas fiestas ya que hemos encontrado muchos ejemplos donde las doce imágenes que se representan tienen más relación con la vida de Cristo[297] y sin embargo no aparecen representadas las fiestas sobre la vida de la Virgen (El nacimiento y la Presentación de la Virgen). En relación a este tema, Juan de Eubea ya señalaba en la segunda mitad del siglo VIII los diferentes reconocimientos de la festividad la Concepción de la Virgen[298]:

> *«No sin honor y alegría celebramos diez solemnidades; la primera, aun cuando por algunos no sea reconocida, en la cual los bienaventurados Joaquín y Ana recibieron el anuncio del nacimiento de la siempre Virgen María, Madre de Dios, día nueve de diciembre».*

Esta misma fiesta, que tendría su apogeo a partir del siglo VII[299], perdería peso más adelante en la representación del iconostasio a favor de las escenas del Nacimiento y Presentación de la Virgen María como podemos ver en la mayoría de los *dodecaorton* que han sobrevivido. Franco, en una publicación del Museo de Arqueología Nacional, presenta una tabla gráfica que nos muestra una posible evolución de las fiestas más importantes del *dodecaorton* en diferentes momentos desde el Siglo VIII hasta el siglo XIV adjuntando un modelo idealizado[300].

En algunas ocasiones, podemos encontrar iconostasios que contienen más de doce iconografías como es el caso del *dodecaorton* del Monasterio Stavronikita que contiene 15 iconos, el *dodecaorton* del Monasterio Dionysiou con 15 iconos[301] o el *dodecaorton* del Monasterio Karakalou también con 15 iconos. También podemos encontrar versiones con 14, 16 o 18 cuadros[302].

Además de las fiestas arriba citadas, en el *dodecaorton* podemos encontrar otras escenas, también presentes en el *Manual* de Dionisio de Fourna, algunas de las

[297] Franco, Á., n.d., Iconostasio e Iconos, pág. 108
[298] Peinado Guzmán, J. A., (2012), Origen y desarrollo de la fiesta de la Inmaculada Concepción: la fiesta de la Concepción de María en España, pág. 77
[299] Peinado Guzmán, J. A., (2012), Origen y desarrollo de la fiesta de la Inmaculada Concepción: la fiesta de la Concepción de María en España, pág. 77
[300] Franco, Á., n.d., Iconostasio e Iconos, pág. 108
[301] Véase más adelante cómo realmente serían más de 15 si contabilizamos el icono del Bautismo que se perdió (o posiblemente fuera robado) en algún momento de su historia.
[302] Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 90

cuales hacen referencia a otras fiestas importantes del calendario ortodoxo. Estas escenas son las siguientes:

1. El Nacimiento de la Virgen
2. La presentación de la Virgen
3. Elevación de la Santa Cruz
4. Mira el lugar donde descansa el señor
5. El saludo de las que traen mirra
6. La palpación de Tomás
7. Decapitación de San Juan Bautista

En algunos casos, escenas de esta segunda lista sustituyen o completan las de la lista anterior, así pues, podemos ver, por ejemplo, cómo en el monasterio Stavronikita (Fig. 155) se incluyen, además de los 12 oficiales, tres iconos más: «*Mira el lugar donde descansa el señor*», «*El saludo de las que traen mirra*» y «*La palpación de Tomás*». El *dodecaorton* del monasterio Dionysiou (Fig. 156) no incluye el icono de «*El Nacimiento de Cristo*» apareciendo en su lugar uno de «*El Nacimiento de la Virgen*». Además incluye otros tres iconos para completar la serie de 15, «*El descenso de la cruz*», «*La palpación de Tomás*» y «*La decapitación de San Juan*». En el caso del monasterio Karakalou, los iconos de «*La curación del ciego*», «*La palpación de Tomás*» y «*El saludo de las que traen mirra*» estarían fuera del ciclo del *Dodecaorton*[303].

De esta manera, podemos encontrar diferentes constituciones del *dodecaorton* según factores como la época en la que se ha pintado, el lugar, las influencias externas (otras obras del *dodecaorton* conocidas por el artista) o incluso por el devenir de la obra a lo largo del tiempo. Así por ejemplo, Yandim justifica la representación de las escenas de la vida de María en los iconostasios por un interés acentuado en este tema existente antes de del siglo XII[304].

El *dodecaorton* del monasterio Stavronikita (Fig. 155), pintado por Teofanes de Creta hacia 1546 sigue una estructura más centrada en la vida de Cristo y añade a las doce fiestas otros tres iconos de momentos importantes después de la Resurrección

[303] Συλλογικό Εργο, (2011), *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου*, Ιερά Μονή Καρακάλλου, pág. 253.
[304] Yandim, S., (2004), *Ikonografphische, stilistische und kunstsoziologische Studien zu den Post-byzantinischen Ikonen in den Städten Antalya und Tokat*, Philipps-Universität Marburg, pág. 64.

de Cristo[305] («*Mira el lugar donde descansa el Señor*», «*El saludo a las que traen mirra*» y «*La palpación de Tomás*»).



Fig. 155. Dodecaorton del Monasterio Stavronikita. 1546

[305] La Resurrección de Cristo sería el tema culminante de las fiestas litúrgicas, de ahí posiblemente estas tres escenas posteriores al momento de la Resurrección. Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 90. Ver también: Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 20.

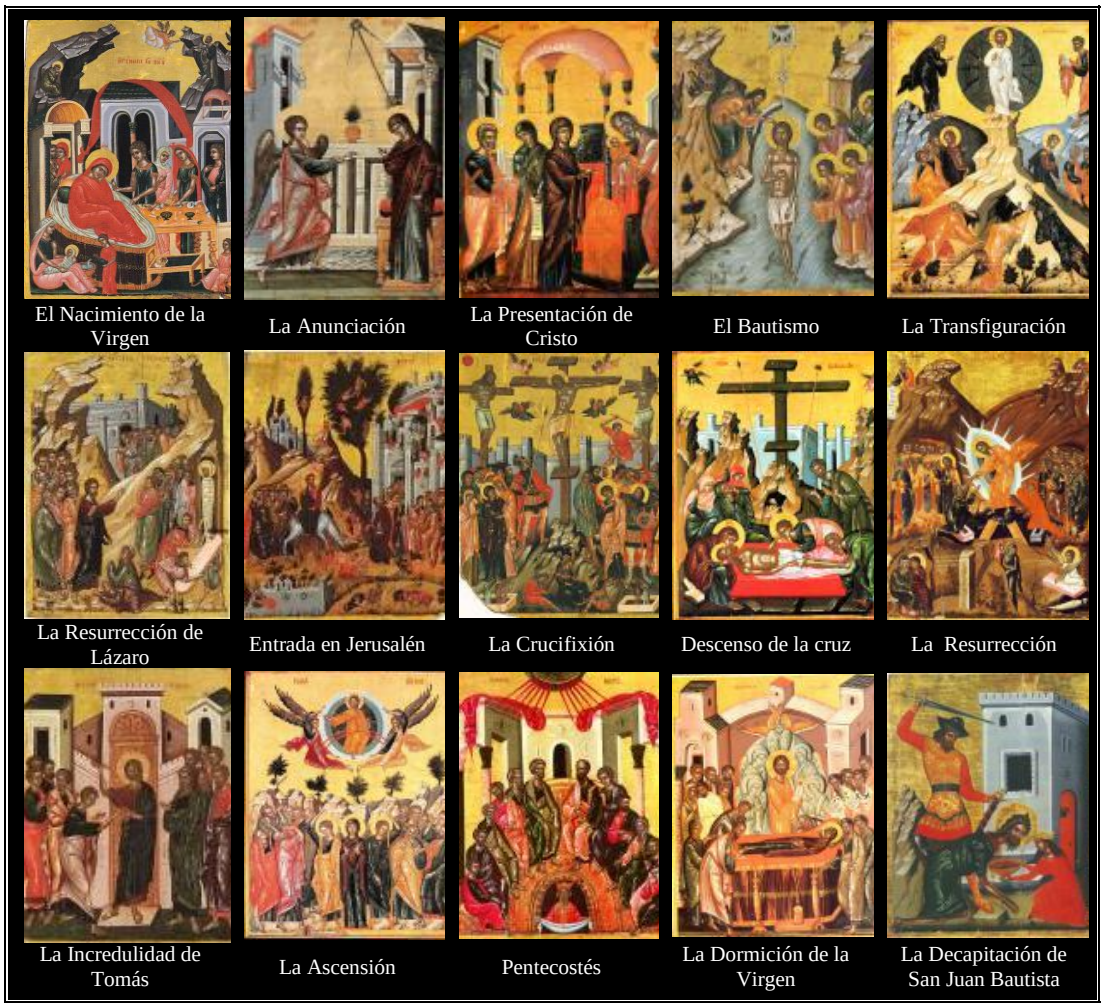


Fig. 156. Dodecaorton del Monasterio Dionysiou. 1547

El orden de los iconos sigue la cronología de los sucesos, cosa muy habitual en los *dodecaorton* pero con excepciones como hemos podido comprobar en algunos otros paneles rusos. Los paneles del Monasterio Dionysiou (Fig. 156) también siguen un orden cronológico a excepción del icono de «*La Decapitación de San Juan el Bautista*» que aparece al final de la serie y que presenta una configuración plástica claramente diferente al resto de la serie. En el caso del monasterio Karakalou (Fig. 157) encontramos también un icono que altera el orden cronológico. Se trata del icono «*Cristo se aparece a las mujeres que llevan mirra*» que debería estar antes del icono de «*La palpación de Tomás*» y no después.

Es interesante tener en cuenta cómo se diferencian los tres modelos de *dodecaorton* de estos monasterios del Monte Athos. Por ejemplo, cabe mencionar la ausencia en el monasterio Dionysiou del icono del *Bautismo de Cristo* que, según el propio abad del Monasterio, debería haberse perdido y más tarde se sustituyó por el mencionado icono de *La Decapitación de San Juan el Bautista*. Vafeiadis también hace referencia a esta falta y a la presencia del icono del *Nacimiento de la Virgen*[306] aunque nunca señala que el icono de la decapitación de San Juan fuera sustituto del Bautismo.



Fig. 157. Dodecaorton del Monasterio Karakalou. 1717

En cualquier caso, estos son los únicos *dodecaorton* completos que hemos encontrado en los monasterios del Monte Athos. Sabemos de la existencia de otros paneles que hemos podido ver en nuestras últimas visitas al Monte Athos en

[306] Βαφειάδης, K. M., (2009), *Περί της εν Άθω «Κρητικής» ζωγραφικής. Περί της εν Άθω "Κρητικής" ζωγραφικής. Εικόνες και τοιχογραφίες της Ι. Μ. Διονυσίου και οι δημιουργοί τους (Β΄μισό 14ου - Β΄μισό 16ου αιώνα)*, Αθήνα: εκδόσεις Μπαρτζουλιάνος, pág 143

monasterios como Megistis Lavras[307] o en la gran basílica de Protaton[308] en Karyes, sin embargo no ha sido posible conseguir reproducciones fotográficas de todas las obras, en gran parte debido a la política de algunos monasterios que prohíbe fotografiar las pinturas. Belting también sugiere la presencia temprana de frisos de iconos del entablamento en los monasterios del Monte Athos antes de que se conocieran los del monasterio de Santa Catalina en el Sinaí[309].

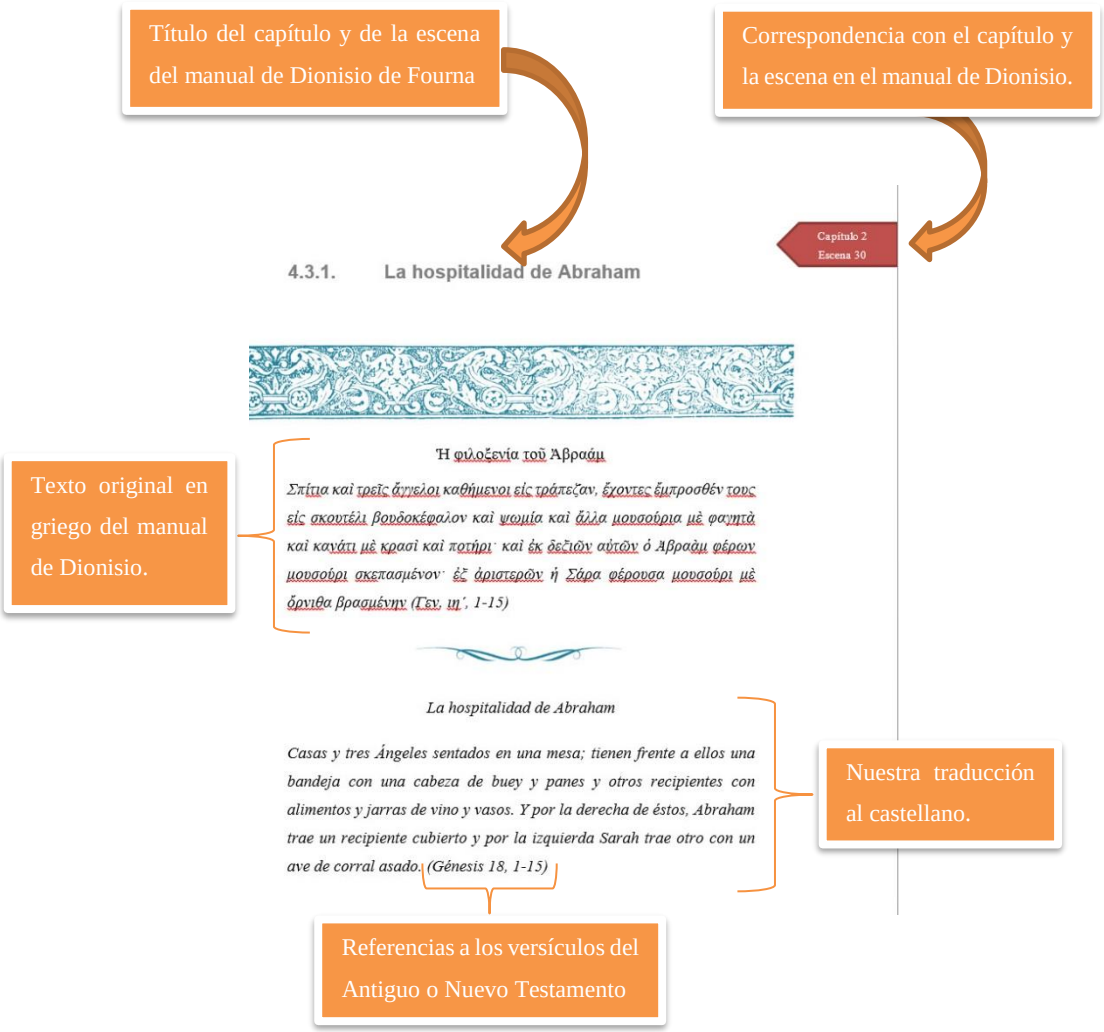
Según Τσιγαρίδας, trece de los iconos en Megistis Lavras habrían sido también pintados por Teofanes de Creta[310] en la misma época en que realizaría las pinturas de la iglesia principal.

[307] Κακαβας, Γ., (2001), *Κρητικό τρίπτυχο με σκηνές Δωδεκαόρτου*, pág 154, 156, 157, 160
[308] Τσιγαρίδας, E. N. et al., (2008), *Μανουήλ Πανσέληνος Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág 22
[309] Belting, H., (2009), *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid: Ediciones AKAL, pág. 330.
[310] Τσιγαρίδας, E. N., (1997), *Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Παντοκράτορος και στη Μονή Γρηγορίου στο Άγιον Όρος*, pág. 97

5.3. METODOLOGÍA

Antes de entrar de lleno en este capítulo dedicado al análisis de las escenas del *Manual* de Dionisio de Fourna es importante conocer algunos aspectos sobre el procedimiento que hemos seguido.

Cada capítulo es el nombre de una de las escenas del libro de Dionisio. En la primera página de cada capítulo encontramos los siguientes elementos:



En esta primera página comenzamos con el texto original del *Manual* de Dionisio de Fourna y nuestra traducción al castellano [311] para poder entender y analizar posteriormente su relación con cada una de las iconografías de los monasterios. Hemos

[311] Por primera vez en castellano ya que no existe traducción oficial de Manual de Fourna al español.

intentado presentar un diseño claro, sencillo de entender y apropiado para la tesis. Este diseño se repetirá en cada primera página de cada una de las escenas a analizar.

A continuación se comienza el texto de análisis que arranca normalmente con una introducción a algunos aspectos importantes de la iconografía de la escena que sea relevante para el análisis. También se exponen aquí rasgos generales de la descripción o comentarios sobre matices históricos a tener en cuenta sobre el pasaje.

A continuación, no se sigue un patrón de análisis fijo ya que estará condicionado por el número de imágenes que dispongamos, las características intrínsecas de la escena[312] o las diferencias entre los iconos. En cualquier caso, el análisis parte de la descripción de Fourna pero durante el análisis se aportarán otros datos históricos o plásticos que sean relevantes para entender la escena desde una perspectiva práctica en la investigación de campo. Para establecer ciertos criterios podemos decir que las prioridades de análisis han sido las siguientes:

- Elementos presentes en la descripción de Dionisio.
- Correspondencias con los versículos de los Evangelios.
- Elementos ausentes en la descripción de Dionisio presentes en las iconografías.
- Elementos presentes en la descripción de Dionisio ausentes en las iconografías.
- Comparación analítica entre las diferentes iconografías.
- Comentarios críticos sobre elementos plásticos relevantes[313].
- Características de iconografías anteriores y posteriores al *Manual*.

El estudio de cada escena se completa con imágenes que hemos recopilado de los diferentes monasterios, claustros o ermitas de los monasterios del Monte Athos. Aunque no es el cometido de esta tesis la obtención y creación de una base de datos con imágenes de alta calidad, hemos intentado que las imágenes seleccionadas para cada escena tuvieran una calidad óptima para poder realizar el análisis con detalle.

[312] Recordemos que habrá escenas cortas en extensión descriptiva, medianas y largas condicionando la cantidad de elementos a analizar.
[313] Nos referimos aquí a elementos compositivos, formales, uso y simbología de colores y rasgos estilísticos.

5.4. RELACIONES ENTRE ELEMENTOS LITERARIOS Y ELEMENTOS PLÁSTICOS

Las descripciones de las escenas del *Manual* de Dionisio de Fourna son unos textos de extensión variable que se basan normalmente en dos tipos de fuentes. Por un lado toma referencias de las iconografías existentes de la tradición bizantina y por otro lado toma elementos de diferentes fuentes escritas como el Antiguo y Nuevo Testamentos o los Evangelios canónicos o apócrifos.

Las descripciones, por lo general, siguen una estructura interna parecida, comenzando por una descripción breve –frecuentemente formada por una sola palabra– del contexto espacial donde se desarrolla la escena para después dar a paso a la situación, posición y gesticulación de las figuras. Muchas de estas descripciones son realmente palabras que se repiten en con frecuencia de las diferentes escenas formando un estilo literario muy particular

A continuación exponemos varias tablas con la frecuencia de los términos más utilizados por Dionisio en cada una de las escenas. Estas tablas se pueden utilizar para buscar escenas[314] rápidamente donde se repiten ciertas situaciones, por ejemplo escenas que se desarrollan en castillos.

Situación de la escena:

T. Griego	Traducción	Escenas donde aparece
βουνὰ	Montañas	6, 9, 28, 49, 68, 70, 73, 85, 96, 98
Σπίτια	Casas	1, 2, 6, 25, 29, 31, 33, 40, 54, 56, 59, 69, 76, 77, 78, 79, 104, 105, 106, 111
Ναὸς	Templo	7, 10, 20, 21, 38, 55, 64, 71, 72, 85
Κάστρον	Castillo	9, 19, 24, 28, 37, 48, 57, 61, 70, 73
Παλάτι	Palacio	4, 82, 84, 86, 87, 93
Σπήλαιον	Cueva	5, 92, 98
θρόνον	Trono	4, 9, 10, 77, 82, 84, 86, 87, 93

[314] En el Anexo I de esta tesis hemos incluido todas las escenas del capítulo III del Manual de Dioniso.

Posición:

T. Griego	Traducción	Escenas donde aparece
γονατιστός	arrodillado	5, 6, 13, 15, 22, 23, 30, 32, 59, 60, 69, 78, 80, 81, 89, 94, 95, 101, 103
εἰς τοὺς πόδας του	a sus pies	24, 45, 50, 54, 68, 70, 78, 85, 91, 92, 95, 96, 99, 101, 103
ἱστάμενος	de pie	1, 6, 11, 12, 13, 20, 23, 26, 28, 30, 32, 33, 42, 49, 50, 53, 55, 60, 61, 64, 66, 68, 71, 73, 82, 85, 93, 94, 98
καθήμενος	sentado	4, 5, 6, 9, 10, 13, 16, 17, 18, 20, 29, 31, 42, 52, 53, 54, 58, 59, 64, 69, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 84, 85, 86, 87, 92, 93, 97, 99, 100, 103, 104, 111
κείμενος	echado	49, 79

Situación:

T. Griego	Traducción	Escenas donde aparece
ἄνω	encima	5, 49
δίπλα	al lado	12
ἐμπρός	en, frente	5
ἔμπροσθέν	en frente de	4, 9, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 26, 29, 30, 34, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 74, 77, 78, 84, 86, 87, 100, 103, 105, 109, 111
επάνω	encima de	7, 12, 95
ἐπάνωθεν	encima de	1, 5, 12, 13, 27, 29, 30, 80, 95, 110, 111
ἐξ	en	1, 12
ἔξωθεν	fuera de	4, 6, 28, 31, 33, 37, 48, 66, 70, 73, 85, 96, 102
μακρόθεν	lejos	23, 45, 99
μέσα εἰς	en él, dentro	4, 5, 6, 12, 19, 47, 102, 106, 111
ὄπισθεν	detrás de	3, 7, 8, 9, 10, 16, 17, 18, 19, 24, 30, 32, 38, 45, 55, 60, 66, 68, 70, 71, 80, 81, 86, 90, 94, 96, 107
παρέκει	más allá	3, 6, 9, 13, 14, 29, 66, 83
παρἐμπροσθεν	en frente de	9
πλησίον	cerca de, junto a, al lado	7, 9, 16, 23, 40, 41, 42, 48, 60, 65, 78, 82, 87, 92, 94, 95, 98, 102, 106

πρὸς	hacia	7, 13, 18, 27, 28, 37, 50, 53, 54, 55, 60, 70, 73, 74, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 93, 107, 108, 109, 110
κάτωθεν ὑποκάτω	debajo de	3, 7, 11, 12, 22, 49, 62, 70, 92, 94, 98

Acciones:

T. Griego	Traducción	Escenas donde aparece
εὐλογεῖ εὐλογοῦντα	bendice bendiciendo	6, 7, 11, 16, 18, 19, 24, 26, 28, 32, 33, 36, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 47, 49, 52, 56, 57, 58, 61, 62, 68, 70, 72, 92, 99, 101, 104, 105, 107, 109
βλέποντα	mirando	5, 6, 8, 9, 12, 13, 24, 28, 32, 42, 47, 49, 56, 60, 62, 69, 71, 79, 87, 92, 95, 98, 110
ἀκουμβίζων	apoyado	2, 26, 28, 55, 56, 66, 72, 94, 95
βαστών βαστάζοντες	sosteniendo, llevando	1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 18, 24, 25, 26, 29, 31, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 47, 48, 49, 51, 53, 60, 61, 62, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 78, 80, 82, 84, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 106, 108, 110, 111
δέρνοντες	golpeando	98
Χέρια:	Manos:	
σταυρωμένα	cruzadas	5, 64
ἁπλωμένα	extendidas	4, 7, 27, 43, 60, 80, 83, 92, 109,
ὑψηλά ὑψωμένην	alzadas	92, 95
σηκωμένην	alzadas	106

Expresiones:

T. Griego	Traducción	Escenas donde aparece
θαυμάζων	admirado, sorprendido	6, 18, 21, 52, 69, 73, 102, 106
κλαίοντες	llorando	24, 33, 68, 83, 95, 96, 97, 102

5.5. OBRAS

5.5.1. El sacrificio de Caín y Abel



Ἡ θυσία τοῦ Κάιν καὶ Ἄβελ

Θυσιαστήριον ἔχον ἐπάνω πρόβατον καιόμενον καὶ η φλὸξ αὐτοῦ ἀναβαίνουσα ἴσια εἶς τὸν οὐρανόν, καὶ ὁ δίκαιος Ἄβελ ἔμπροσθεν αὐτοῦ ἔχων τὰς χεῖρας καὶ ὄμματα ὑψωμὲνα εἰς τὸν οὐρανόν· καὶ πλησίον ἄλλο θυσιαστήριον ἔχον ἐπάνω δεμάτια σίτου καιόμενα, καὶ ὁ Κάιν ἔμπροσθεν αὐτοῦ ἔχων τὰς χεῖρας αὐτοῦ είς τὸ πρόσωπόν του, καὶ η φλὸξ τοῦ θυσιαστηρίου γυρισμὲνη ὡς καμάρα εἶς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ (Γεν. δ', 3-4).

El sacrificio de Caín y Abel

Un altar y encima una oveja ardiendo; la llama se eleva recta hacia el cielo, y el justo Abel delante del altar levanta las manos y los ojos hacia el cielo. Muy cerca se encuentra otro altar con un manojo de maíz ardiendo, y Caín delante de este altar con sus manos sobre su cara; la llama del altar se tuerce hacia su cara como un arco. (Génesis 4:3-4)

La escena del sacrificio de Caín y Abel forma parte del grupo de escenas que representan la vida los dos hijos de Adán y Eva. Frecuentemente podemos encontrar estas escenas agrupadas en una línea continua donde se suceden los acontecimientos prácticamente sin división de planos (Fig. 158). Esto dependerá, por supuesto, del lugar donde se representen las escenas. Así, en el caso del Monasterio Megistis Lavras, podemos encontrar esta iconografía en uno de los muros laterales del refectorio donde se dispone de un gran espacio horizontal para representar todo el ciclo de las vidas de Caín y Abel. En otros monasterios, se representan tan solo las escenas más importantes del ciclo, el sacrificio de Caín y Abel y la muerte de Abel.



Fig. 158. Ciclo de la vida de Caín y Abel. Refectorio M. Megistis Lavras. 1527.

Esta escena se centra en el momento en el que Caín y Abel realizan una ofrenda al Señor. Tal y como detalla Dionisio en su descripción, y fiel a los versículos del Génesis, Abel sacrifica un cordero y Caín tan solo quema un manojo de la cosecha de maíz que ha obtenido labrando la tierra. Conviene detenernos en entender y valorar el término que utiliza Dionisio en el título de la escena, «*θυσία*», que significa «*sacrificio*» y que implica la inmolación de un ser vivo. Si comparamos las versiones del Antiguo Testamento de Reina Valera [315] en castellano y la versión griega moderna [316] traducida de los manuscritos prototipos vemos cómo hay una cierta discrepancia entre Reina Valera que utiliza siempre el término «*ofrenda*» y la versión griega que emplea el término «*sacrificio*»:

[315] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas, pág. 5
[316] Χατζηγιάννης, Μ. (Μετάφραση), (2003), *Η Αγία Γραφή*, Αθήνα: Ελληνική Βιβλική Εταιρεία, pág. 12

*«4:4 […] Y miró Jehová con agrado a Abel y a su **ofrenda**; 4:5 pero no miró con agrado a Caín y a la **ofrenda** suya.»*

*«4:4 […]Ο Κύριος είδε με ευμένεια τον Άβελ και τη **θυσία** του. 4:5 Στον Κάιν όμως και στη δική του **θυσία** δεν έδειξε ευμένεια.»*

Sin embargo, si acudimos a los textos más antiguos de la Biblia Septuaginta, vemos que existe una diferenciación de términos asociados al concepto de ofrenda-sacrificio. En este caso, aparecen dos términos diferentes para referirse a las ofrendas de cada uno de los hermanos. En el caso de Abel se utiliza el término «*δῶρον*», que puede traducirse por regalo u ofrenda y en el caso de Caín se utiliza de nuevo el término «*θυσία*» que hace alusión a un sacrificio de sangre:

*«4:4 […] καὶ ἐπεῖδεν ὁ Θεὸς ἐπί Ἄβελ καὶ ἐπὶ τοῖς **δώροις** αὐτοῦ, 4:5 ἐπὶ δὲ Κάϊν καὶ ἐπὶ ταῖς **θυσίαις** αὐτοῦ οὐ προσέσχε.»*

Este uso de los diferentes términos podría acercarnos a la clave para entender en primer lugar el porqué de que la ofrenda de Caín fuera rechazada por Dios y en segundo lugar la preferencia del uso del término «sacrificio» en la tradición de la iconografía de esta escena y, por consiguiente, en la descripción de Dionisio de Fourna.

Existen variedad de opiniones acerca de la causa por la que Dios rechaza la ofrenda de Caín. Algunas de ellas se basan efectivamente en el hecho de que la ofrenda de Caín no fuera de sangre. Esta idea se podría reforzar teniendo en cuenta que anteriormente, en Génesis 3:17, Dios había maldecido la tierra después de que Adán y Eva desobedecieran la orden de no comer los frutos del árbol del bien y del mal:

«…maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida, 18 espinos y cardos te producirá y comerás plantas del campo…» Génesis 3, 17-18

Otras ideas[317], sin embargo, no dan importancia al origen vegetal o animal de la ofrenda y se centran más bien en la actitud de Caín al hacer su ofrenda. Estos nos

[317] Ver los artículo de: Jackson, W., n.d., What Was the Nature of Cain's Sin?, Jackson, J., n.d., Why Was Cain's Sacrifice Rejected?

sugieren que Caín no hizo su ofrenda con fe verdadera y no se mostró a Dios de forma sincera[318]. Y es aquí donde debemos detenernos ya que las pinturas iconográficas sobre esta escena en el Athos nos muestran las dos diferentes actitudes de los hermanos hacia la ofrenda a Dios.

Vamos a ver dos diferentes tipos de representaciones bastante opuestas en estructura y forma y que corresponden a diferentes épocas. El primer tipo de representación lo encontramos en 3 diferentes monasterios del Athos (Megistis Lavras, Dionysiou y Dochiariou) realizados en un intervalo muy estrecho de años (1527-1568) y ofrecen una estructura prácticamente idéntica. Esta versión, a pesar de estar realizada dos siglos antes a la compilación del *Manual*, es la que más se acerca a la descripción de Dionisio y es la que presenta la escena de una forma más simbólica y menos narrativa.

La segunda versión la encontramos en otros dos monasterios (Zografou y Esfigmenou), también realizadas en un periodo cercano de tiempo (1811-1817) pero esta vez casi 80 años después del *Manual*. Representan la escena de una forma mucho más narrativa, añadiendo más elementos al fondo y rompiendo con algunas formalidades que se mantenían en las iconografías anteriores.

Empezamos cronológicamente con la escena representada en el refectorio del monasterio Megistis Lavras en 1527 por el maestro Teofanes de Creta (Fig. 159).



Fig. 159. El sacrificio de Caín y Abel. M. Megistis Lavras. 1527

[318] En este sentido, el contenido de la ofrenda de Caín no tendría una importancia clave ya que Dios, que conocía el corazón vil de Caín, habría reaccionado de la misma manera aunque Caín hubiera hecho una ofrenda de sangre.

La descripción de Dionisio se centra casi exclusivamente en los elementos principales (los altares y las figuras de los hermanos) prescindiendo por completo de una descripción del paisaje o situación de la escena[319]. En las pinturas, sin embargo, se presenta un espacio simétrico con montañas a los dos lados de las figuras de Caín y Abel que, como veremos más adelante, se va a respetar en todas las demás iconografías.

Merece especial atención el término que utiliza Dionisio para referirse a Abel y que nos da la clave para entender la actitud y el corazón de Abel en su sacrificio en contraposición a la de su hermano. Dionisio utiliza el término «*δίκαιος*» que hemos traducido por «*justo*» y que hace referencia a su buena fe y su limpio corazón. Este término, que no aparece directamente en las referencias del Génesis, es usado por Dionisio para indicar al hagiógrafo que debe existir una diferencia plástica en la representación de ambos hermanos de forma que se pueda entrever la fe de Abel y el rencor de Caín. Así, en la pintura mural de Megistis Lavras (Fig. 159) podemos ver la diferencia entre el semblante de Abel y el de Caín (Fig. 160). Abel, con un rostro lleno de júbilo, mira hacia el cielo[320] donde se encuentra la figura de Dios, y con sus manos abiertas ofrece su sacrificio de forma sincera. El rostro serio de Caín, sin embargo, se tuerce y se gira en dirección contraria al cielo[321] producto de su escasa sinceridad y de las llamas de fuego que se arquean para invadir su rostro.



Fig. 160. Detalle cabezas de Abel y Caín. Megistis Lavras. 1527

Otro de los recursos expresivos que se pone de manifiesto en las iconografías de esta época es la utilización de las manos en ambos personajes. Dionisio también lo destaca en su descripción diciendo que Abel extiende sus manos hacia arriba y Caín

[319] Veremos más adelante cómo Dionisio suele empezar la descripción de sus escenas situando el marco general mediante sustantivos como montaña, casa, palacio, etc.
[320] Dionisio sí hace alusión a la postura de la cabeza de Abel cuando dice «… y los ojos hacia el cielo.»
[321] Aunque Dionisio de Fourna no indica en ningún momento la postura de la cabeza de Caín, las iconografías se muestran bastante uniformes en representar la cabeza en dirección contraria al cielo.

las encoge hacia su rostro. Posturas prácticamente idénticas podemos ver también en las iconografías de Dochiariou y Dionysiou.



Fig. 161. Sacrificio de Caín y Abel. M. Dochiariou. 1568

Como podemos ver en la pintura de Dochiariou (Fig. 161), bastante mejor conservada que la de Megistis Lavras, la representación de la escena es casi gemela a la anterior y ofrece pocas diferencias notables. Parece ser que en esta época dominó, al menos en las representaciones de los monasterios del Monte Athos, este modelo tan característico de la escuela cretense[322] que actuó de arquetipo para representaciones posteriores[323]. Podemos pensar que el pintor del monasterio Dochiariou habría seguido el modelo de Teofanes para su imagen ya que copia con bastante exactitud todos los detalles del antecesor, incluso en los ropajes. Tan solo podemos encontrar algunas leves diferencias en la definición tanto en el cordero sobre el altar como en el manojo de trigo, que en la pintura del monasterio Dochiariou están mucho más definidos y no se diluyen tanto entre las llamas (Fig. 162).

[322] La pintura cretense vive durante el siglo XVI su periodo álgido en un momento en el que muchas iglesias en Grecia van a decorar o restaurar sus naves. Es el caso también de varios monasterios del Monte Athos que van a completar el programa iconográfico de sus iglesias.
[323] Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 11



Fig. 162. Detalles de ofrendas. Izq. M. Dochiariou. Der. M. Megistis Lavras

En otra pintura mural del Monasterio Dionysiou (Fig. 163) realizada en un momento entre las dos anteriores, vemos de nuevo grandes similitudes con la de Megistis Lavras y con la de Dochiariou. Podemos decir con seguridad que esta imagen podría haber servido de referente para la pintura de Dochiariou ya que supone casi una copia exacta de la de Dionysiou. Sin embargo hay un elemento que no aparece en la descripción del *Manual* y que esta iconografía del monasterio Dionysiou tampoco muestra.



Fig. 163. Sacrificio de Caín y Abel. M. Dionysiou. 1547

Las manos de Caín se alzan hacia su cara en el momento que las llamas –que en esta iconografía parecen más bien humo– se curvan para dirigirse a su rostro. La mano derecha está vacía sin las ramitas de trigo que aparecen en las otras dos iconografías (Fig. 164).



Fig. 164. Detalle manos de Caín. M. Lavras, Dochiariou y Dionysiou

Aunque Dionisio no aporta importancia en su descripción a este detalle[324] podemos ver cómo la impresión es diferente al observar cada una de estas iconografías. Las versiones que muestran el manojo de trigo en la mano aportan inmediatez a la escena. Es como si Caín estuviera todavía poniendo ramas de trigo en el fuego en el momento en que la llama de fuego se arquea hacia su cara. ¿Por qué no incluye entonces Dionisio este detalle en su descripción de la escena? Es probable que Dionisio conociera cada una de estas tres iconografías y que optara por simplificar los elementos que debían aparecer a favor de los detalles más importantes[325]. De la misma manera, existen otros detalles que aparecen en las tres iconografías pero que Dionisio no describe. Es el caso de la figura de Dios que aparece en la zona superior entre unas nubes circulares muy esquemáticas (Fig. 165).



Fig. 165. Detalle de Dios en el cielo. M. Dionysiou

[324] En los versículos del Génesis tampoco se hace referencia alguna a este detalle.
[325] Observamos una diferencia de extensión entre las descripciones de Dionisio de Fourna en el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento. Salvo en contadas excepciones, Dionisio simplifica sus descripciones y se centra en detalles principales y muy concretos.

En la descripción de Dionisio solo podemos percibir el agrado y el rechazo de Dios ante las ofrendas mediante las columnas de fuego. En las iconografías, además de esto, la figura de Dios se inclina claramente hacia la figura de Abel lo que denota otra forma de aprobación hacia Abel y de rechazo a Caín. Este elemento ausente en el texto de Dionisio de Fourna se puede intuir, no obstante, con las descripciones que hace de las manos de los personajes[326].

En las iconografías posteriores al *Manual* de Dionisio, ya en el siglo XIX, encontramos un estilo muy diferente que se aparta considerablemente del prototipo cretense y pierde de alguna manera la fuerza simbólica que tenían las iconografías anteriores. Es el caso de las pinturas murales de los monasterios Zografou y Esfigmenou donde percibimos más claramente un estilo posbizantino que ha perdido, como veremos, algunas de las características peculiares de la tradición de iconografías anteriores.

La iconografía de principios del siglo XIX del monasterio Zografou[327] (Fig. 166) nos revela una imagen que poco tiene de la fuerza compositiva y de la profundidad simbólica de las imágenes del siglo XVI. Podemos observar que la composición debe ajustarse a un arco y, por consiguiente, desaparece el esquema compositivo anterior. Aunque parece que existen intentos para narrar la escena de forma similar a las de la escuela cretense, vemos que se ha perdido en grandes rasgos la rigurosidad en el seguimiento de un prototipo (tan característico de etapas anteriores) y por lo tanto parece existir mucha más libertad artística[328]. A esto habrá que añadir un cierto deterioro que observamos a nivel plástico sobre todo en los colores de la pintura que se tornan lechosos rebajando considerablemente el contraste de los colores y también habría que tener en cuenta la falta de detalles que podemos observar en la fotografía dificultando una valoración más exhaustiva.

[326] El hecho de alzar las manos hacia el cielo denota una intención de dirigirse a un ser supremo.
[327] Recordemos que aunque desde 1845 solamente está regido por monjes búlgaros, antes de esta fecha habitaban también monjes serbios y griegos. Naturalmente, este aspecto también es importante para tener en cuenta la causa del diferente estilo de pintura en las pinturas murales.
[328] La ocupación turca y las constantes contiendas entre Grecia y Turquía propiciaron la aparición del llamado estilo «idiorítmico» en la vida monacal del Monte Athos. Los monjes tenían más libertadas y no se seguía un orden estricto en la realización de tareas. Las obras de arte y reliquias no se trataron con el respeto y la protección que cabría esperar.



Fig. 166. Sacrificio de Caín y Abel. M. Zografou. 1817

En primer lugar puede llamar la atención el protagonismo que cobra la figura de Dios en la imagen, restando por otro lado atención a los personajes realmente importantes de la escena, los dos hermanos. Esta interpretación se alejaría de la descripción de Dionisio ya que este no concede tanta importancia a la zona del cielo.

Por otro lado, si nos fijamos en los altares donde se llevan a cabo las ofrendas, vemos cómo no sólo se han perdido las perspectivas inversas (Fig. 168) características de la pintura bizantina (Fig. 167), sino que además existe un abandono en el rigor plástico. Esto, según Florenski, puede constituir una pérdida de la verdad en la pintura ya que la perspectiva juega en la pintura un papel simbólico importante que puede reemplazar la realidad por la apariencia[329]. Si nos fijamos bien en la pintura de Zografou (Fig. 168), encontraremos grandes dificultades para encontrar el criterio seguido para la construcción de una perspectiva porque no existen planos claros y los ladrillos no aportan ni mucho menos lucidez al asunto.

El resto de las figuras y elementos de la escena tampoco demuestran una mejoría plástica con respecto a los anteriores y sigue un patrón muy anárquico que puede dificultar el análisis.

[329] Florenski, P., (2005), *La perspectiva invertida*, Siruela, pág. 32

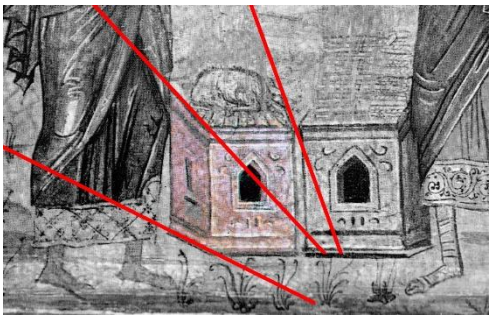


Fig. 167. Perspectiva invertida. M. Dionysiou

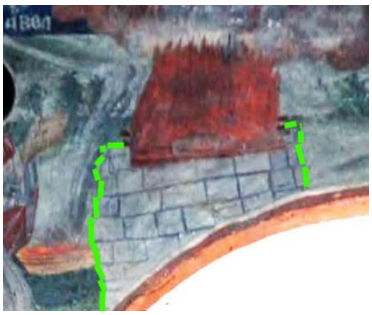


Fig. 168. Ausencia de perspectiva. M. Zografou

En cualquier caso, la descripción de Dionisio no parece haber sido una guía para la elaboración de esta iconografía. Incluso, las llamas que emergen de los altares no estimulan la sensación simbólica que se producía en los anteriores.

Algo más interesante nos parece la siguiente pintura mural del monasterio Esfigmenou (Fig. 169) que, aunque con ciertas similitudes narrativas con la de Zografou y algunas otras alteraciones en el esquema compositivo, se acerca bastante a la descripción de Dionisio.



Fig. 169. Sacrificio de Caín y Abel. M. Esfigmenou. 1811

En primer lugar llama la atención la disposición de los personajes que, por primera vez, encontramos en lugares opuestos y de espaldas entre sí. Aunque Dionisio no especifica el lugar que deben ocupar las figuras en la escena y su posición, esta disposición supone una ruptura con la tradición de este pasaje.

Los hermanos son representados de forma realista en medio de una escena campestre donde el paisaje cobra algo más de vida que en las anteriores. Vemos más árboles y un rebaño de ovejas pastando. Por primera vez vemos también la figura de Abel sin el aura dorada que le acompañaba en las iconografías anteriores (Fig. 170). Esta interpretación tan naturalista[330] y privada de los elementos simbólicos nos aleja claramente de la tradición bizantina[331] y nos acerca a una corriente moderna mucho más confusa donde no se distinguen bien las intenciones pictóricas y se percibe una titubeo entre lo moderno y lo antiguo sin saber muy bien por qué decantarse.



Fig. 170. Detalle de cabezas de Abel en diferentes iconografías.

Si nos limitáramos a relacionar las iconografías con la descripción de Fourna sin tener en cuenta la tradición representativa de la escena, podríamos decir que esta es una de las escenas que más se acerca a la descripción de Dionisio de Fourna. Sin embargo, es seguro que Dionisio no se imaginara en absoluto una representación como esta ya que era fiel defensor de la tradición antigua y del modo de hacer bizantino[332].

Como ya comentábamos en la iconografía anterior del monasterio Zografou (Fig. 166), las iconografías de principios de siglo XIX sufrieron de la influencia de varias corrientes que afectaron en la forma y por consiguiente en el resultado de la obra. Como comenta Brockhaus, las influencias de corrientes extranjeras hicieron perder parte de las virtudes de la técnica bizantina[333]. Así, en esta última pintura del monasterio Esfigmenou (Fig. 169), podemos ver la influencia que ejerció en el Monte

[330] Nótense las diferencias en el tratamiento de los rasgos del rostro de Abel de la iconografía de Esfigmenou en relación a las anteriores. La forma de la cara, las facciones y proporciones así como el color y la línea se han transformado completamente y dejan poco rastro del estilo de pintura bizantina.
[331] Μπαρούτας, K., (2002), *Το πρόβλημα της ελευθερίας στη Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα: Σαββάλας, pág. 146.
[332] Léase la introducción del *Manual* de Dionisio de Fourna para ver influencias y saber más sobre este tema: Παπαδοπούλου-Κεραμέως, A., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 3
[333] Brockhaus, H. E., (1891), *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig: Elibron Classics, pág. 257

Athos el estilo ruso debido al enorme incremento de poder de Rusia y el consiguiente envío de monjes a toda la península atonita[334].

Para finalizar, y retomando el comienzo de este capítulo donde veíamos las importancia de la actitud de los dos hermanos ante su ofrenda a Dios, vemos cómo de la misma manera que en las iconografías del siglo XVI (Fig. 171) se reconocía plásticamente una diferencia en el semblante de Caín y Abel[335] que coincidía con su fe y su actitud ante Dios, en las iconografías del siglo XIX (Fig. 172) estos rasgos se han perdido casi completamente dando paso a representaciones algo huecas y sin apenas valor simbólico.



Fig. 171. Cabezas de Abel y Caín en iconografías del siglo XVI. Megistis Lavras, Dionysiou y Dochiariou.



Fig. 172. Cabezas de Abel y Caín en iconografías del siglo XIX. Zografou y Esfigmenou

[334] A principios del siglo XIX, el monasterio ruso Panteleimonos era, con diferencia, el monasterio con más número de monjes (1928 monjes en 1903). Esta superioridad numérica duró poco tiempo y volvió a caer drásticamente hasta los 99 monjes en apenas 60 años debido a la caída del telón de acero.
[335] Nótese en estas iconografías el gesto frustrado y el ceño fruncido de Caín a diferencia del gesto sosegado y seguro de Abel.

5.5.2. **Caín mata a Abel**



Ὁ Κὰιν φονεύων τὸν Ἄβελ

Βουνὰ καὶ ὁ ᾽Άβελ κείμενος καταγῆς πληγωμένος, καὶ ὁ Κάιν ἐπάνωθεν αὐτοῦ βαστῶν μάχαιραν (Γεν. δ᾽, 8).

Caín mata a Abel

Montañas y Abel herido está tendido sobre el suelo, y Caín por encima de él con un cuchillo. (Génesis 4:8).

Este pasaje que es continuación al anterior, describe el momento en el que Caín, después de la decepción y el rechazo de su ofrenda, invita a su hermano a adentrarse en el campo. Una vez allí, Caín, enojado, se abalanza hacia su hermano y lo mata. Dionisio de Fourna expone una descripción muy escueta de la escena en consonancia con los versículos del Génesis. Sin embargo encontramos algunos elementos desconcertantes que se apartan de las representaciones iconográficas o de los textos bíblicos.

Como sucedía con la escena anterior, las iconografías que hemos encontrado en los monasterios Megistis Lavras, Dionysiou y Dochiariou del siglo XVI son bastante uniformes en composición, lo que nos sugiere el respeto por un prototipo de la escuela cretense que bien pudiera ser la versión de Teofanes de Creta en el monasterio Megistis Lavras (Fig. 173).



Fig. 173. Abel es ejecutado por Caín. M. Megistis Lavras. 1527

En esta pintura mural aparece Caín en el momento que golpea en la cabeza a su hermano con un gran palo de madera. La descripción de Dionisio de Fourna difiere totalmente en este aspecto ya que dice que Caín ataca a su hermano con un cuchillo. ¿Por qué expresa claramente Dionisio en su breve texto que Caín lleva un cuchillo en

la mano si la tradición iconográfica y los textos del Génesis no lo indican así? Hasta la fecha no hay teorías al respecto y no se han hecho apenas análisis o estudios acerca de este asunto. En cualquier caso, Dionisio se aparta de los versículos del Génesis que no expresan en ningún momento el arma con la que Caín mata a su hermano.

> *«Y dijo Caín a su hermano Abel: Salgamos al campo. Y aconteció que estando ellos en el campo, Caín se levantó contra su hermano Abel, y lo mató.» Genesis 4, 8*

También se aleja de la mayoría de iconografías de esta escena[336] y resulta desconcertante la decisión de Dionisio de Founa. Schäfer ya indicaba en su traducción del *Manual* de 1855[337] que era más probable ver las iconografías utilizando una especie de pala o más frecuentemente una maza pero sin embargo no aporta ninguna explicación o teoría que pudiera avalar la decisión de Dionisio de Fourna.

Es difícil sacar conclusiones certeras acerca de este tema y comprender si efectivamente el acto de Caín pudiera haberse llevado a cabo con un cuchillo. Nuestra teoría, a pesar de que es un momento muy reciente de la histórica bíblica, es que hubiera sido posible aunque poco probable y depende mucho de cómo se interpreten los primeros momentos de la historia del hombre. Podemos apoyarnos en otra iconografía un poco anterior a esta de la vida de Caín donde este aparece segando el trigo con una herramienta cortante parecida a una hoz (Fig. 174). Algunos autores[338] afirman que este tipo de herramientas estarían fabricadas con huesos de animales en vez de metales.



Fig. 174. Caín trabajando la tierra. M. Dochiariou. 1568

[336] No solo de las iconografías del Monte Athos sino todas en general.
[337] Schäfer, G., (1855), *Das Handbuch Der Malerei Vom Berge Athos*, Trier: Litnz´schen Buchhandlung, pág. 110.
[338] Schapiro hace una reflexión sobre el uso por parte de Caín de un hueso de carnero para matar a su hermano. Ver: Schapiro, M., (1942), "Cain's Jaw-Bone that Did the First Murder"

Según Schapiro, el uso de un hueso de animal sería una interpretación bastante imaginativa que, por otro lado ha sido también utilizada en la iconografía de la escena, sobre todo la anglosajona. Otras iconografías de la época media bizantina, sin embargo, son más partidarias del uso de una piedra para llevar a cabo el asesinato.

Las pocas iconografías de esta escena en el Monte Athos no revelan mucha luz sobre este capítulo y sobre el arma que usa Caín ya que se muestran todas unánimes en el uso de un palo de madera.



Fig. 175. Caín mata a Abel. Monasterio Dionysiou. 1547

En la pintura mural del monasterio Dionysiou (Fig. 175), algo posterior a la de Megistis Lavras, podemos ver otra iconografía prácticamente idéntica a la anterior que respeta toda la composición y la posición de las figuras. Un detalle nuevo que no aparece en la imagen de Megistis Lavras[339] es la sangre a borbotones que sale de la cabeza de Abel al recibir el golpe con el palo. Este aspecto concuerda perfectamente con la descripción de Dionisio de Fourna cuando dice que Abel yace en el suelo herido.

[339] La iconografía de Megistis Lavras está algo deteriorada y además la imagen es en blanco y negro.

En el monasterio Dochearíou también vemos otra iconografía gemela a las anteriores, sobre todo a la del monasterio Dionysiou. Podemos ver cómo la figura de Abel es casi una copia exacta a la anterior en la posición y en todos los pliegues de los ropajes.



Fig. 176. Caín mata a Abel. M. Dochiariou

Otro punto en común en estas tres pinturas murales es la representación de un cielo en forma de circunferencias muy esquemáticas de las cuales salen tres rayos de luz que se dirigen hacia la figura de Abel y que, en algunos casos como en el monasterio Dochiariou, se incluye una inscripción de su nombre. Frecuentemente veremos la influencia de Dios representada a través de haces luminosos[340] y como veremos también más adelante en la escena del sacrificio de Abraham[341], este símbolo, con tres haces de luz, representaría la Santísima Trinidad y reforzaría el concepto de santo mártir en la figura de Abel. Curiosamente, Dionisio de Fourna no describe ningún detalle de cómo debería representarse la zona del cielo.

[340] Eco, U., (2010), *Historia de la belleza*, Barcelona: Debolsillo, pág. 102.
[341] Ver capítulo 5.5.4 pág. 108 sobre El sacrificio de Abraham.

La única referencia que utiliza Dionisio para referirse al paisaje es el término «*Montañas*» que se respeta de forma regular en todas las iconografías del Monte Athos.

Por último, en una pintura mural más reciente y posterior al *Manual* de Dionisio del monasterio Esfigmenou (Fig. 177), podemos ver una representación muy diferente de esta escena. Como sucedía con el pasaje del capítulo anterior, podemos ver en este caso cómo la fórmula de la escuela cretense desaparece casi por completo y, aunque todavía se observan reminiscencias de la composición, ha perdido su estructura simbólica para presentar una escena más narrativa y natural.



Fig. 177. Caín mata a Abel. M. Esfigmenou. 1811

Las figuras, con unas proporciones algo deformadas, adoptan una posición más dinámica con gran expresión de movimiento. Caín ya no sujeta un gran palo[342] con sus dos manos sino que esta vez lleva un palo de menores dimensiones en la mano derecha dejando la izquierda libre. El momento del acto no concuerda con las iconografías anteriores puesto que ahora vemos un momento justo anterior al golpe. Esto nos rebela una cierta contradicción en la descripción de Dionisio de Fourna que por un lado dice que Abel ya está tendido en el suelo con heridas y por otro lado dice que Caín está

[342] Aunque interpretamos aquí que pueda tratarse de un palo, por la forma que tiene sospechamos que, como vimos anteriormente (ver nota 338), pueda tratarse de un hueso de mandíbula de un animal.

encima de él con el cuchillo. Cada una de estas dos reseñas podría corresponder a momentos diferentes, la primera al momento después de ser agredido y la segunda al momento anterior.

Podemos concluir que la descripción de Dionisio de Fourna es breve y confusa, dejando bastante margen de interpretación a los hagiógrafos. En cualquier caso, ninguno de ellos, ni los anteriores al *Manual* Dionisio ni los posteriores, representan ningún cuchillo como arma homicida.

5.5.3. La hospitalidad de Abraham



Ἡ φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ

Σπίτια καὶ τρεῖς ἄγγελοι καθήμενοι εἰς τράπεζαν, ἔχοντες ἔμπροσθέν τους εἰς σκουτέλι βουδοκέφαλον καὶ ψωμία καὶ ἄλλα μουσούρια μὲ φαγητὰ καὶ κανάτι μὲ κρασὶ καὶ ποτήρι· καὶ ἐκ δεξιῶν αὐτῶν ὁ Ἀβραὰμ φέρων μουσούρι σκεπασμένον· ἐξ ἀριστερῶν ἡ Σάρα φέρουσα μουσούρι μὲ ὄρνιθα βρασμένην (Γεν. ιη΄, 1-15)



La hospitalidad de Abraham

Casas y tres Ángeles sentados en una mesa; tienen frente a ellos una bandeja con una cabeza de buey y panes y otros recipientes con alimentos y jarras de vino y vasos. Y por la derecha de éstos, Abraham trae un recipiente cubierto y por la izquierda Sarah trae otro con un ave de corral asado. (Génesis 18:1-15)

La hospitalidad de Abraham es una de las escenas del Antiguo Testamento que más veces encontraremos representada en los monasterios del Monte Athos a pesar de que dispongamos de pocas referencias gráficas que puedan atestiguarlo. Esto es debido en principio al hecho de que las escenas del Antiguo Testamento no ocupan en las iglesias de los monasterios un lugar protagonista como pueda suceder con el ciclo de la vida de Cristo.

Las escenas, por lo tanto, correspondientes al capítulo 2 del *Manual* de Dionisio de Fourna dedicadas a los milagros del Antiguo Testamento están escasamente documentadas y apenas existen publicaciones donde podemos encontrar fotografías de pinturas murales o iconos de estas escenas. En nuestra experiencia en los diferentes viajes realizados a la península del Athos en estos últimos cinco años hemos podido ser testigos de la gran dificultad, en primer lugar, para acceder a las obras ya sean pinturas murales o iconos portables y, en segundo lugar, la escasez de pinturas dedicadas a los pasajes del Antiguo Testamento en comparación a las encontradas sobre el Nuevo Testamento e incluso a las dedicadas a los diferentes santos ortodoxos tan presentes en la cultura religiosa griega.

Dionisio de Fourna hace una descripción breve sobre la escena en la que encontramos a tres ángeles sentados en una mesa con una serie de recipientes de alimentos y, a ambos lados, aparecen las figuras de Abraham y su esposa Sara sirviendo a los ángeles buenos manjares.

Dionisio no especifica si las figuras de Abraham y Sara hacen su aparición por delante o detrás de la mesa donde están sentados los ángeles de la Santísima Trinidad. En los versículos del Génesis tampoco se hace referencia a esta situación[343] así que podemos presuponer que será la propia historia de la iconografía de la escena la que creará la tradición de situar a las figuras en una u otra posición.

[343] En los versículos del Génesis 18 donde se relatan los acontecimientos que ilustran esta escena no se menciona el hecho de que Sara sirva directamente a los ángeles. En todo momento Sara permanece retirada en la tienda donde prepara las cosas.

Veremos más adelante, cómo es costumbre en Dionisio, especificar con referencias el lugar por donde aparecen los personajes o las manos que utilizan para realizar determinadas acciones[344]. En esta escena, Dionisio hace uso de estas referencias para especificar el lugar de la escena por donde aparecen Abraham (derecha de los ángeles) y Sara (izquierda de los ángeles). En este caso (el único que encontramos en todas las escenas de Dionisio de Fourna), se hace una referencia relativa a la posición según se encuentran los ángeles sentados en la mesa, lo que hace invertir las posiciones desde nuestro punto de vista como espectadores.

En las escasas imágenes que hemos encontrado en los monasterios del Monte Athos, las figuras de Abraham y Sara casi siempre (exceptuando la pintura mural del monasterio Gregorio, Fig. 178) aparecen por detrás de la mesa y de los ángeles, sin embargo, en las primeras iconografías que se pueden encontrar sobre este tema veremos cómo comienzan representándose por delante de la mesa. Esto será consecuencia posiblemente de un incremento paulatino de la importancia de los ángeles en la tradición iconográfica bizantina[345] y por eso pasarán, Abraham y su esposa, a ocupar el espacio detrás de la mesa.



Fig. 178. La hospitalidad de Abraham. M. Gregorio. 1779

[344] Esto es muy frecuente en las escenas del Nuevo Testamento, concretamente con la figura de Cristo.
[345] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 68

En esta imagen del Monasterio Gregorio vemos una posición ambigua de los personajes ya que se crea una falsa perspectiva que no define exactamente si la figura de Abraham se encuentra efectivamente delante o detrás del ángel que está sentado (Fig. 179). De la misma manera ocurriría con la figura de Sara que se encuentra ligeramente más adelantada que la pata delantera del banco pero que, sin embargo, parece salir por detrás del ángel por el efecto de la vajilla que lleva en la mano, que se esconde detrás del ala del ángel (Fig. 180).

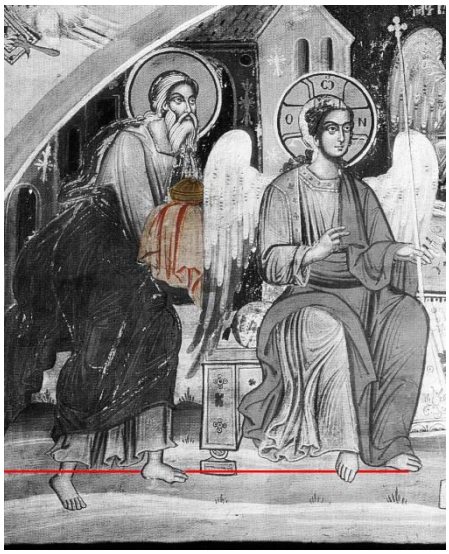


Fig. 179. Detalle. La hospitalidad de Abraham. M. Gregorio. 1779

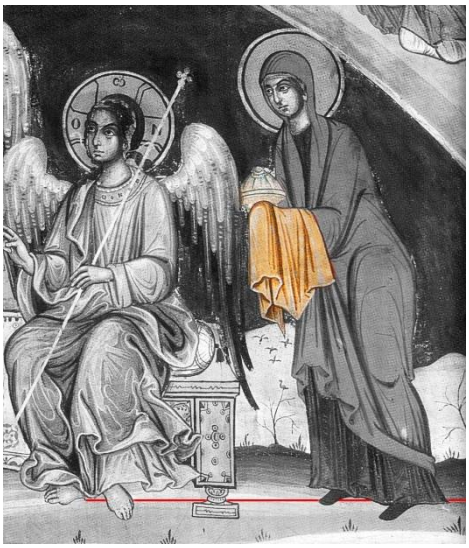


Fig. 180. Detalle. La hospitalidad de Abraham. M. Gregorio. 1779

Otro de los aspectos interesantes de esta escena es la ausencia en la descripción de Dionisio de Fourna de la encina de Mambré[346]. Veremos más adelante cómo Dionisio suele utilizar descripciones muy escuetas para el contexto arquitectónico o paisajístico que rodea la escena pero en este caso, y teniendo en cuenta que la tradición iconográfica la incluye, resulta extraño que no aparezca en la primera parte de su texto. Además, es seguro que Dionisio, gran estudioso de las pinturas iconográficas, conociera muy bien la tradición en la representación de esta escena en la que siempre se representa la encina de Mambré y por ello resulta todavía más sorprendente esta omisión en su texto. En su lugar, en vez de hablar de la encina, Dionisio empieza su descripción situándola en unas «*casas*» que se traducen en la iconografía por diferentes

[346] Recordemos que en los versículos de Génesis 18 donde se representa esta escena, es justo debajo de este árbol donde se produce el encuentro de Abraham con los ángeles y no precisamente en un espacio arquitectónico como se ha venido representando tradicionalmente.

espacios arquitectónicos. Estas edificaciones se utilizarán, sobre todo en las pinturas murales, para adaptarse a la arquitectura de las iglesias donde se pintan (ver Fig. 190).

La representación de la encina va a cambiar mucho de unas escenas a otras, jugando en muchos casos un papel fundamental en los elementos compositivos de la obra.



Fig. 181. La hospitalidad de Abraham. M. Hilandari. S. XVII



Fig. 182. Detalle de La hospitalidad de Abraham. M. Hilandari. S. XVII

En este icono portable del Monasterio de Hilandari (Fig. 181) del siglo XVII podemos ver una de las representaciones, anteriores al *Manual* de Dionisio de Fourna, en la que aparece claramente la encina de Mambré (Fig. 182) en el lado derecho con un protagonismo marcado por su gran tamaño respecto a otras iconografías bizantinas anteriores. La simetría de la obra es clara. Todos los personajes están dispuestos simétricamente alrededor de la mesa. Incluso los objetos encima de la mesa, sobre todo los del primer plano, respetan esta disposición simétrica. En este sentido, la encina de Mambré también es compensada simétricamente con la única pieza arquitectónica que aparece en la escena, situándose al lado opuesto de la encina (Fig. 183). De forma general podemos decir que la mayoría de las representaciones de esta escena respetan la composición simétrica.



Fig. 183. Simetría. La hospitalidad de Abraham. M. Hilandari. S. XVII

En la siguiente imagen del claustro de Santa Ana (Fig. 184), podemos ver varios elementos que difieren claramente del resto de iconografías de esta escena. Como ya destaca Tsigaras, la inclinación de la cabeza del ángel central hacia la derecha es una novedad excepcional ya que tradicionalmente se representa hacia la izquierda[347].



Fig. 184. La hospitalidad de Abraham. Claustro de Santa Ana. 1757

[347] Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη. Pág. 57

Pero esta no será la única singularidad de esta imagen ya que las figuras de Abraham y Sara tampoco tienen una posición y actitud como se representan tradicionalmente. En este caso no se acercan a la mesa para traer manjares a los ángeles sino que más bien parecen estar sentados en la mesa con los ángeles. En este aspecto podemos decir que difiere mucho de la descripción de Dioniso a pesar de que la pintura es poco posterior a su *Manual* de pintura. Abraham y Sara tienen las manos libres y gesticulan de forma parecida a como lo hacen los ángeles. No parecen moverse ni parecen estar sirviendo a los ángeles. Estas variaciones representativas las encontraremos en más obras de Constantinos y Athanasios en el Monte Athos[348].

Encontramos también algunos iconos en el Monte Athos donde descubrimos diferencias relevantes en la forma de las figuras, el color o en el tratamiento de los personajes. Es el caso de este icono del siglo XVII (Fig. 185) donde podemos apreciar cómo Abraham y Sara están despojados de su aura santa. Este es el único ejemplo de las iconografías en el Monte Athos donde sucede tal cosa.



Fig. 185. Hospitalidad de Abraham, Athos. Siglo XVII

Otra de las características extrañas que podemos observar en este icono es la ausencia de la encina de Mambré. Es posible, no obstante, que el icono haya sido posteriormente repintado ya que podemos observar un gran deterioro en ciertas zonas e incluso un agujero en la parte superior central. En este proceso pueden haberse

[348] Para más información léase: Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη

perdido detalles importantes que con el tiempo se hayan desvanecido más aún. Así, podemos ver en el ángel sentado a la izquierda, cómo hay una zona con líneas verticales (Fig. 186 izquierda) donde se pierden los detalles y donde podemos presuponer que ha habido un importante repintado. Algo parecido ocurriría en la zona superior izquierda del icono (Fig. 186 derecha), donde también existen estas líneas verticales. Los detalles se desvanecen y se mezclan con el fondo dorado pero entre sus formas incluso se podría intuir un árbol que bien podría ser la encina de Mambré.



Fig. 186. Detalles deterioro. Hospitalidad de Abraham, Athos. Siglo XVII

Algo más cercano a la descripción que Dionisio de Fourna hace de esta escena es posiblemente el icono del Monasterio Pantokratoros (Fig. 187) donde encontramos un ambiente mucho más magnificente y la arquitectura tiene un protagonismo más marcado. Véanse los detalles de las cortinas, las cúpulas y los capiteles en las columnas que nos recuerdan a un palacio más que a una humilde casa.

En este caso, Abraham y Sara permanecen más alejados por detrás de la mesa contrastando con la pintura del Monasterio Megistis Lavras (Fig. 192). Sus figuras son mucho más pequeñas que las de los ángeles produciendo un gran efecto de profundidad y permitiendo que el icono se centre más en la Santísima Trinidad[349].

Según el texto de Dionisio, Sara iría llevando un recipiente con un ave de corral asado. En este icono podemos intuir, gracias a la textura del contenido en el recipiente que pudiera tratarse efectivamente de algún ave asada (Fig. 188). Esta es la única

[349] Esta escena es conocida por referirse directamente a la Santísima Trinidad donde los ángeles representan las tres esencias del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. De hecho, como veremos más adelante, algunos de ellos llevan el título de «La Santísima Trinidad» en puesto de «La hospitalidad de Abraham».

pintura donde se puede identificar el contenido ya que en muchas otras representaciones parece llevar un recipiente vacío o cubierto.



Fig. 187. La Hospitalidad de Abraham. M. Pantokratoros. 1715



Fig. 188. Detalle de Sara. La Hospitalidad de Abraham. M. Pantokratoros. 1715

Más interesante y totalmente fuera de la descripción de Fourna resulta el detalle de la ternera viva en la parte inferior del icono (Fig. 189). Como podemos ver, esta representación simbólica destaca por su alteración en proporciones, resultando

claramente demasiado pequeña en relación al resto de los objetos y figuras representadas. Según Kalamartsi-Katsarou esta ternera sería un elemento de tipo costumbrista para contribuir a la atmósfera de amistad y riqueza de la escena[350]. Sin embargo también podría estar relacionado con el sacrificio y la ofrenda del cabrito para el manjar que se ofrece en la mesa y que sí menciona Dionisio. En cualquiera de los casos es un elemento atípico en la tradición iconográfica de esta escena y más concretamente en la tradición de la escuela cretense. Existen muy pocos ejemplos donde aparece un cordero vivo en la escena, pero uno importante puede ser el del mosaico de la Basílica de San Vital en Rávena del año 547 donde los ángeles se encuentran en pleno campo debajo de la encina[351] y aparece un cordero blanco al lado de la mesa.



Fig. 189. Detalle de la ternera. La Hospitalidad de Abraham. M. Pantokratoros. 1715

Este icono se realizó en una fecha contemporánea a Dionisio de Fourna lo que significa que con cierta seguridad tomara referencias de la tradición iconográfica anterior y se dispusiera de una relativa mayor libertad a la hora de introducir elementos simbólicos o decorativos.

A continuación vemos un singular ejemplo donde la escena de la hospitalidad de Abraham se resume en la iconografía de la Santísima Trinidad (Fig. 190) y por lo tanto suprime las figuras de Abraham y Sara, posiblemente por un problema de espacio ya que la arquitectura condiciona la pintura y por lo tanto la composición.

[350] Χρυσοχοΐδης, Κ., Παπαμαστοράκης, Τ., Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Κ., & Ταβλάκης, Γ., (1998), *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, Αγιον Όρος: Ιερά Μονή Παντοκράτορος. Pág. 258
[351] Esta puesta en escena es más acorde con lo que se narra en los versículos del Génesis.



Fig. 190. Santísima Trinidad. La hospitalidad de Abraham. M. Dionysiou. Ermita S. Juan el Teólogo. 1608.

Como podemos leer en la parte superior de la pintura mural (ΗΆΓΑ ΤΡΙΆC) (*La Santísima Trinidad*) hace alusión a la representación por medio de los tres ángeles de la Santísima Trinidad, sin embargo, Vafeiadis se refiere a esta imagen como «*la hospitalidad de Abraham*»[352]. En la tradición iconográfica podremos encontrar esta escena con ambos títulos dependiendo de lo que se quiera resaltar en cada momento. Méndez observa cómo en los versículos del Génesis, Abraham, dirigiéndose a los ángeles, a veces hace alusión a una persona y otras veces a los tres ángeles, por lo que se entendería la anticipación al misterio de la Santísima Trinidad[353]. Dionisio de Fourna, sin embargo, no hace alusión a esta singularidad y en su texto solo nombra a los tres ángeles sentados en la mesa. Sin embargo, en el claustro de Kavsokalivia encontramos un icono atribuido al mismo Dionisio de Fourna que representa una escena con una composición parecida a la anterior aunque con grandes variaciones plásticas (Fig. 191).

[352] Βαφειάδης, K. M., (2008), *Η Ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις Αρχές του 17ου Αιώνα. Ο Ζωγράφος Δανιήλ Μοναχός*, Δάφνη, Άγιον Όρος: Ιερά Μονή Διονυσιου
[353] Méndez, G. L., (2002), *Dios Uno y Trino: manual de iniciación*, Ediciones Rialp. Pág. 92



Fig. 191. La Santísima Trinidad. Dionisio de Fourna. Claustro Kavsokalivia. S. XVIII.

Como podemos ver, lo primero que llama la atención de la composición de Dionisio es el tratamiento de las figuras que se alejan del prototipo de la escuela cretense para acercarse algo más a los cánones de la escuela macedonia [354]. Las figuras, en general, tienen formas mucho más redondeadas como se puede ver en los rostros y todavía más en las extremidades. El dinamismo que se observaba en las pinturas de la escuela cretense se sustituye aquí por un unas figuras claramente más estáticas[355], que apenas inclinan sus cabezas como hemos visto hasta ahora en las iconografías anteriores.

Teniendo en cuenta que el tema de la Santísima Trinidad supone un fragmento del tema de la Hospitalidad de Abraham, Dionisio no presenta en esta escena a los dos anfitriones y compone una escena donde la presencia de las figuras inunda casi todo el espacio hasta el punto de que los dos ángeles, situados a ambos extremos opuestos de la mesa, casi se tocan con las manos y apenas dejan ver la mesa en el centro de la composición. La diferencia con la imagen anterior del monasterio Dionysiou (Fig. 190) es evidente y hace patente la diferencia de estilos y conceptos de ambas pinturas.

Por otra parte, la gesticulación de las figuras cambia sensiblemente en este icono de Dionisio de Fourna y a partir sobre todo del siglo XVIII donde el ángel central, que vemos de frente, eleva la mano con la que bendice. Hasta ahora habíamos visto que el ángel dirigía la mano hacia abajo, hacia el centro de la mesa, y en algunos casos incluso hacia el cuenco con la comida. Resulta sorprendente que Dionisio de Fourna no destaque el gesto de bendición de los ángeles en su descripción como sí hace en otras escenas y que, sin embargo, sea una constante en todas estas iconografías.

[354] Recordemos que Dionisio defendía en el prólogo de su *Manual* una vuelta al arte realizado en la época de los Paleólogos centrando su interés sobre todo en el maestro Manuel Pansélinos.
[355] Spunda, F., (1960), *Legenden und Fresken vom Berg Athos*, Stuttgart: Steinkopf Verlag, pág. 124.

Posiblemente uno de los modelos de referencia para iconografías posteriores de esta versión de La Santísima Trinidad en el Monte Athos lo encontremos en el monasterio Megistis Lavras (Fig. 192). Teofanes de Creta realiza la versión que parece haber sido utilizada como referencia en la pintura del monasterio Dionysiou (Fig. 190).

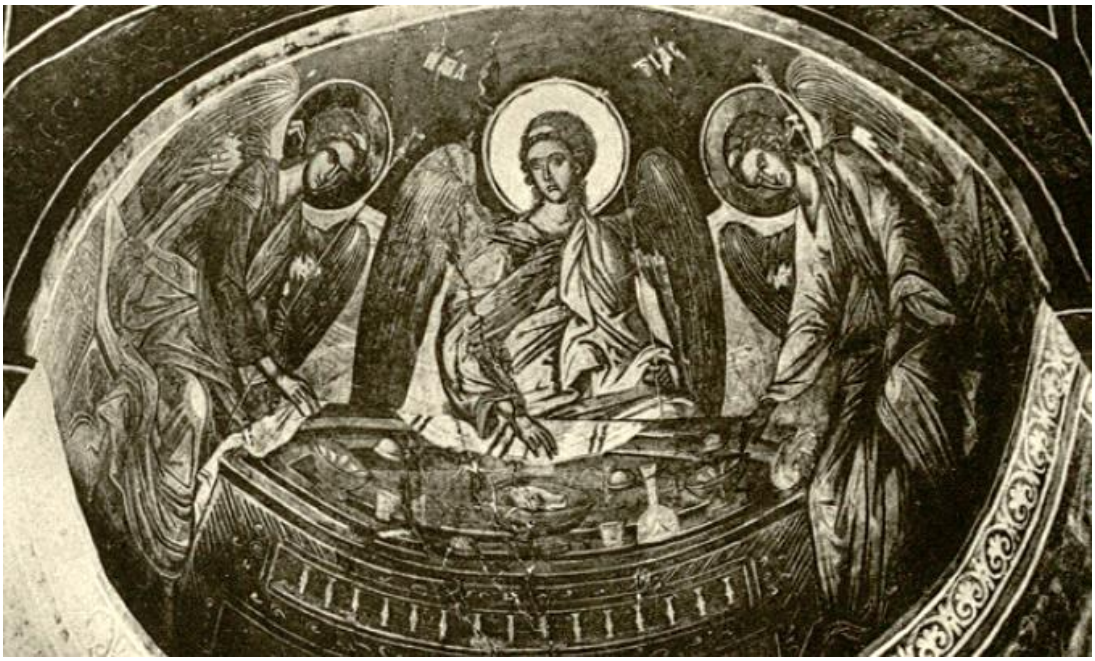


Fig. 192. La Santísima Trinidad. Teofanes de Creta. M. Megistis Lavras. 1535.

Esta pintura de Teofanes representaría el prototipo de escena que seguirá la escuela cretense y que veremos repetida en otros monasterio como Hilandari (Fig. 181) o Dionysiou (Fig. 190).

Se trata de una composición sencilla, simétrica en la disposición de los ángeles alrededor de la mesa y con las características formas alargadas de la escuela cretense. A pesar de este aparente equilibrio, la composición goza de un ritmo dentro de la simetría y la composición triangular que se ajusta a la temática de la Trinidad (Fig. 194). Se crean lo que Berger llama «*puntos de tensión privilegiados*[356]», formando un primer triángulo en el ángel central que se va abriendo hacia los otros dos ángeles. Todo parece estar perfectamente estudiado, incluso los objetos que aparecen encima de la mesa. Precisamente esta será una de las pocas iconografías en el Monte Athos donde se distingue la



Fig. 193. Detalle de cabeza de buey.

[356] Berger, R., (1976), *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*, Barcelona: Noguer, pág. 163.

cabeza de buey (Fig. 193) a la que hace referencia Dionisio de Fourna en su descripción y que será posteriormente copiada en iconos contemporáneos (Fig. 196).

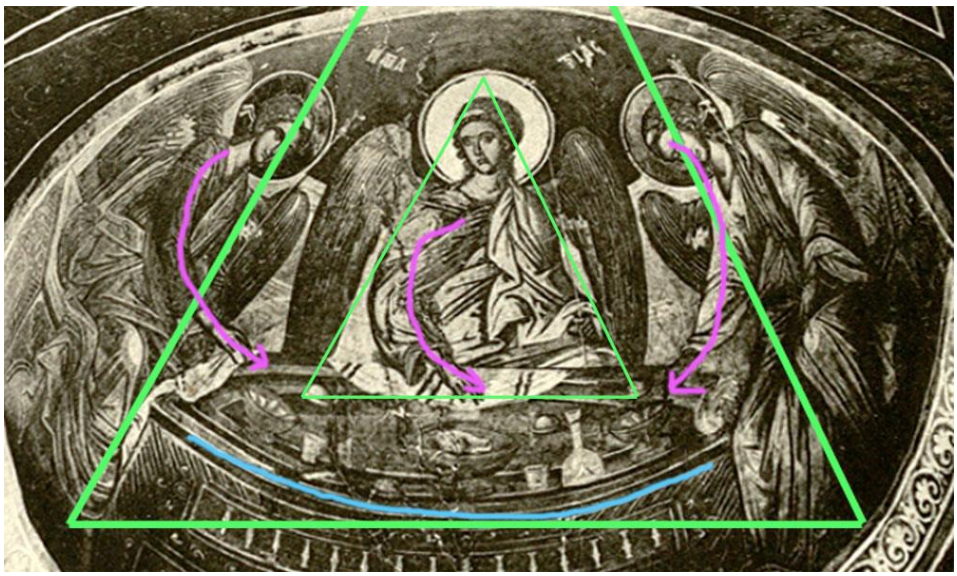


Fig. 194. Movimiento y ritmos en la Santísima Trinidad. Megistis Lavras. 1535.

Es muy posible que Dionisio de Fourna tomara como referencia para una parte de su descripción esta pintura mural de Teofanes, al menos para lo referente a los ángeles sentados en la mesa y los objetos que deben representarse sobre ella.

En otra pintura mural del monasterio Zografou (Fig. 195), vemos una composición con elementos adquiridos de la tradición occidental y además se añaden otros objetos que resultan más narrativos y naturalistas. El resultado es una imagen menos simbólica que cumple a medias con la descripción de Dionisio de Fourna cuando vemos aparecer elementos propios de una casa –como la puerta por la que aparece Sara– pero que suprime los recipientes que según Dionisio deben llevar en sus manos los dos anfitriones.



Fig. 195. La Hospitalidad de Abraham. M. Zografou. 1817

Vamos a ver ahora un icono contemporáneo realizado en el taller de iconografía del Monasterio Vatopedi[357] (Fig. 196). En él podemos apreciar prácticamente todos los elementos tradicionales de la escena con una clara influencia del modelo de la escuela cretense, particularmente de la pintura de Teofanes, que se puede apreciar visiblemente en las figuras de los ángeles. Aunque no aparece en la descripción de Dionisio, llama la atención el color verdoso del manto del ángel de la derecha que en algunas ocasiones se ha identificado con la figura del Espíritu Santo[358] pero que, sin embargo, no es una constante en la iconografía ya que otras veces los tres ángeles aparecen vestidos con las mismas túnicas[359]. No obstante, resulta curioso el hecho de que Dionisio de Fourna no incluya referencias a la simbología de los colores en sus descripciones.

[357] En Abril de 2012 tuve la oportunidad de visitar los talleres de iconografía del Monasterio Vatopedi y conocí en primera persona a algunos de los monjes que realizan estos iconos.
[358] Arias Cabello, M., (2006), *El icono del Amor. La Trinidad de Andrei Rublev*. Pág. 16
[359] Según Haustein-Bartsch, en el concilio de Stoglav ya se sugirió que se siguiera el modelo de icono de Andrei Rublev para esta escena y la supresión de diferenciaciones en la representación de los ángeles. Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen Pág. 78



Fig. 196. La hospitalidad de Abraham. Monasterio Vatopedi. S. XXI

Más interesante resulta el detalle de la cabeza de buey en la bandeja central de la mesa que coincide con la descripción de Dionisio y que con cierta seguridad debe haber sido tomado de la iconografía de Teofanes. En la mayoría de los anteriores iconos no se apreciaba ningún detalle de la cabeza de buey (Fig. 197) o bien quedaban muy diluidos pudiéndose apenas identificar algún detalle animal. En Genesis 18:7 podemos leer cómo Abraham manda tomar un becerro joven para ser preparado y en Génesis 18:8 cómo lo pone en la mesa de los ángeles, sin embargo en muchas

iconografías vemos cómo este detalle apenas se tiene en cuenta o queda solapado por otros símbolos más poderosos.



Fig. 197. Detalle de recipientes sin indicios de la cabeza de buey.

Podemos observar la diferencia con el icono de Vatopedi (Fig. 198) que presenta una bandeja donde la perspectiva se rompe casi a un estilo cubista para poder pintar la cabeza del becerro. ¿Puede haber tenido alguna influencia el *Manual* de pintura de Dionisio de Fourna en la elección de esta representación del becerro?



Fig. 198. Detalle cabeza de buey en icono del M. Vatopedi.

En nuestra visita al monasterio Vatopedi pudimos mantener una entrevista con uno de los monjes encargados del Taller de iconografía y según nos explicaron y pudimos ver, la mayoría de las referencias son de carácter visual y menos literario. El *Manual* de Dioniso de Fourna es conocido por ellos e incluso lo tienen entre los volúmenes de la biblioteca del Taller de iconografía, pero no es la base en la que se fundamentan actualmente para la creación de sus iconos. En cualquier caso, creemos que sí existe una conexión entre la descripción de Fourna y esta iconografía y es posible que esta vez haya habido una cierta influencia en la composición.

Finalmente creemos que la descripción de Dionisio de Fourna deja fuera aspectos importantes que aparecen en todas las iconografías como la omisión de la encina de Mambré o el gesto de bendición de los ángeles o la disposición de cómo se

sientan estos en la mesa. Curiosamente parece que existe algo más de detalles en la explicación de las figuras de Abraham y Sara aunque aparecen en un segundo plano y no tienen tanto peso iconográfico como los ángeles.



5.5.4. **El sacrificio de Abraham**



Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ

Ὁ Ἀβραὰμ ἐπάνω εἰς βουνόν, ἔχων τὸν Ἰσαὰκ μικρὸ παιδὶ δεμάενον ἐπάνω εἰς ξύλα καὶ βαστῶν μάχαιραν, ἵνα σφάξῃ αὐτὸν· καὶ εἷς ἄγγελος ἐπάνωθεν αὐτοῦ δεικνὺει αὐτῷ τὸν κριὸν δεμένον ἀπὸ τὰ κέρατα εἰς τὸ φυτόν, λέγων εἰς χαρτί· «Ἀβραὰμ Ἀβραὰμ, μη ἐπιβάλῃς τὴν χεῖά σου ἐπὶ τὸ παιδάριον»· καὶ ὑποκάτω τοῦ βουνοῦ δύο νέοι κρατοῦντες ὄνον σαμαρωμένον. (Γεν. κβ΄, 9-13)



El sacrificio de Abraham

Abraham en la cima de una montaña con Isaac de pequeño, atado encima de unas maderas, y tiene un cuchillo preparado para matarlo y por encima de él un ángel le muestra el carnero atado por sus cuernos en un arbusto y dice en un manuscrito: «Abraham, Abraham, no pongas tu mano sobre el muchacho». Y a los pies de la montaña dos jóvenes tienen un burro ensillado. (Génesis 22:9-13)

El sacrificio de Abraham es un pasaje posterior al que acabamos de ver de la hospitalidad de Abraham y narra el momento en el que Abraham se dispone a sacrificar a su hijo Isaac como muestra de fidelidad y amor a Dios. Esta escena tiene un sentido fuertemente teológico y simbólico por representar el sacrificio de Cristo en la cruz. Por este motivo suele representarse en el altar sagrado[360] [361].

No obstante, encontraremos muchas menos veces representada esta escena de la vida de Abraham que la anterior en los muros de los monasterios del Monte Athos. Posiblemente se deba a que la escena anterior es mucho más popular y se presta mejor a una representación menos narrativa y más simbólica, siendo, por lo tanto, más adecuado para la iconografía bizantina. Por otra parte, parece ser que esta escena no tuvo mucha presencia en la iconografía bizantina hasta principios del siglo XII cuando hubo un resurgimiento de la pintura iconográfica y se hizo mucho más presente[362]. Esto podría explicar en parte la poca presencia de esta escena en las iglesias del Athos.

Normalmente, si el espacio arquitectónico lo permite, encontraremos esta escena enmarcada por otras escenas pertenecientes al mismo capítulo del sacrificio de forma que podemos ver como un recorrido cronológico con dos o tres escenas. Primero veremos cómo Abraham camina con su hijo por el campo, como llegan al lugar donde Abraham va a sacrificarlo y finalmente cómo el ángel divino impide el sacrificio. No obstante, nos centraremos en la escena central y más representada que es la del momento de la interrupción del sacrificio y es la que Dionisio describe en su *Manual*.

Si nos centramos en los elementos principales de la descripción de Dionisio de Fourna veremos cómo se ajustan con cierta precisión a lo descrito en los versos del Génesis 22. En primer lugar se sitúa la escena en una montaña o promontorio donde hay arbustos. Es un espacio natural donde no se encuentran formas arquitectónicas

[360] En griego este lugar llamado Ιερό Βήμα hace referencia al espacio elevado al este de la nave central que comprende desde la parte detrás del iconostasio hasta la parte frontal más elevada. Literalmente podríamos traducirlo como «plataforma» o «escalón» sagrado.
[361] Angold, M., (2006), *The Cambridge History of Christianity: Volume 5, Eastern Christianity*, Cambridge University Press. Pág. 137
[362] Smith, A. M., (1922), The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art.. Pág. 169

como en la mayoría de sus escenas. En este contexto aparecen las figuras de Abraham e Isaac. Abraham con un cuchillo[363] en la mano e Isaac atado de manos encimas de unas maderas. En este aspecto, la descripción de Dionisio de Fourna no incluye el momento en el que Abraham construye un altar sobre el que pone las maderas de la leña.

> *«Y cuando llegaron al lugar que Dios le había dicho, edificó allí Abraham un altar, y compuso la leña, y ató a Isaac su hijo, y lo puso en el altar sobre la leña.» Génesis 22:9*

Es muy interesante observar cómo Dionisio posiblemente no haya incluido este detalle influenciado por las iconografías bizantinas anteriores al *Manual*, donde casi siempre se representa esta escena sin el altar o, lo que es más extraño, con un altar donde la leña se usa para encender un fuego[364].



Fig. 199. El sacrificio de Abraham. M. Stavronikita. 1546.

[363] En la tradición iconográfica se ha representado a Abraham también con una espada pero está más lejos de las escrituras y en las pinturas bizantinas se respeta la descripción del Génesis. Según Speyart Van Woerdem, la representación de una espada en algunas iconografías puede ser debido a que la traducción en la *Vulgata* del Génesis utilizara la palabra «*gladium*» (espada de gladiador) en vez de cuchillo (*μαχαίρι*) como hace la versión griega. Speyart Van Woerden, I., (1961), The Iconography of the sacrifice of Abraham. Pág. 230

[364] En los versículos anteriores del capítulo 22 del Génesis se hace referencia al fuego (posiblemente en forma de antorcha) que lleva Abraham para el sacrificio pero no se especifica en ningún momento que se encendiera la hoguera en el momento del sacrificio. La hoguera se encendería después de haber consumado el sacrificio.

En esta pintura mural del Monasterio Stavronikita, obra del gran Teofanes de Creta (Fig. 199) de 1546, vemos cómo efectivamente se representa un pequeño altar hueco que alberga la leña y se enciende un fuego. Este puede ser un elemento novedoso dentro de la iconografía de esta escena ya que apenas existen ejemplos en obras de épocas artísticas anteriores o posteriores donde se encienda un fuego con la leña. En este sentido podemos decir que, posiblemente, la escuela cretense fuera la introductora de este elemento en la iconografía del sacrificio.



Fig. 200. El sacrificio de Abraham. M. Dionysiou. 1547.

Podemos observar bastantes diferencias con esta pintura del monasterio Dionysiou (Fig. 200), contemporánea a la anterior. En este caso la pintura fue realizada por Tzortzis (*Τζώρτζης*), otro pintor de la escuela cretense y aprendiz de Teofanes. Si bien es cierto que los Monasterios Dionysiou y Stavronikita se encuentran en las dos costas opuestas de la península del Athos, es muy probable que hubiera una estrecha relación en materia artística entre los dos pintores. Este hecho puede hacer más desconcertante las razones por las que cada uno de ellos eligiera una manera tan diferente de representar la escena.

En el caso de Tzortzis, no representa hoguera alguna y en cambio utiliza las maderas para crear una especie de lecho poniendo cada una de ellas de forma regular sobre el suelo. En este sentido, estaría mucho más acorde con la descripción posterior de Dionisio, «*atado encima de unas maderas*». Las dos figuras de Isaac son bastante parecidas en forma y en colocación apoyándose las dos sobre el suelo y nunca sobre

un altar. La figura de Isaac apoyada en el suelo es un hecho bastante común en las representaciones en el arte bizantino[365].

Volviendo al paisaje que rodea la escena, vemos que Tzortzis realiza un entorno más verdoso con algún árbol mientras que Teofanes elige un escenario de alta montaña que destaca por las montañas rocosas de color blanquecino. Si nos situáramos en el lugar donde ocurren estos acontecimientos, en la región de Moriah, donde se sitúa la actual ciudad de Jerusalén, podríamos sacar algunas conclusiones en cuanto a cómo debió ser el paisaje y cuál de las dos interpretaciones podría ser más certera.



Fig. 202. Región de Moriah en Jerusalén. 1867

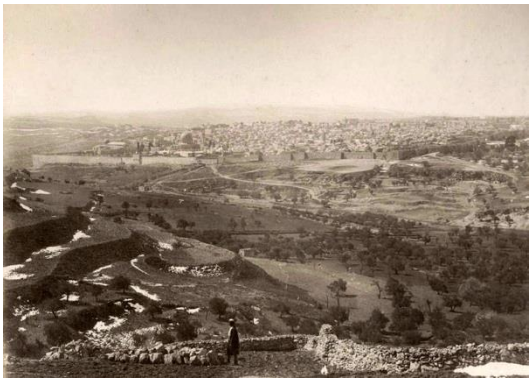


Fig. 201. Vista de Jerusalén. 1886

Podemos ver un ejemplo de esta región (Fig. 202[366]) en la imagen del camino de cautiverio que siguió Jesucristo saliendo de Jerusalén. El mismo tipo de paisaje muestra otra fotografía de toda la zona alrededor de Jerusalén (Fig. 201[367]). Podemos decir que la zona montañosa donde se lleva a cabo la escena no es realmente de alta montaña y, aunque es una zona pedregosa y algo árida, sí que hay presencia de árboles y arbustos. La interpretación de Teofanes sería, en este sentido, un poco excesiva presentando esos picos tan pronunciados de roca blanca sin apenas presencia vegetal. También es cierto que la descripción del *Manual* de Dionisio cuando dice «*cima de una montaña*», puede llevar a tal interpretación, sobre todo si no se tiene constancia de la tipología de montañas de esta zona.

En cuanto a la vestimenta de Isaac, en la pintura del monasterio Dionysiou es algo más opulente que en la de Stavronikita y además lleva los pies calzados, al igual

[365] Hernández Ferreirós, A., (2014), El sacrificio de Isaac. Pág. 66.
[366] Voie de la captivité de J.C. http://eap.bl.uk/database/overview_item.a4d?catId=198441;r=41
[367] https://www.flickr.com/photos/39206470@N08/17674206210

que su padre Abraham. Esta es una diferencia que no se ajusta a descripción alguna del Génesis ni siquiera a los textos de Dionisio, lo que nos invita a pensar que es más bien una elección plástica del artista. En este sentido, la pintura de Teofanes es más humilde y apuesta por un tratamiento más llano de los detalles.

Encontramos otras diferencias importantes entre estas dos iconografías contemporáneas que nos hacen pensar en la elección de Dionisio para describir su escena. Una de estas diferencias es, sin duda, la aparición del ángel por el cielo que interrumpe la acción del sacrificio y que anuncia a Abraham el carnero para el sacrificio. Así, vemos en la pintura de Teofanes (Fig. 203) cómo aparece el ángel por la izquierda superior de la composición tal y como es narrado también en los versículos del Génesis. Posiblemente sería esta una de las razones por las que Dionisio optara por incluir al ángel en la escena.



Fig. 203. Detalle. El sacrificio de Abraham. M. Stavronikita. 1546.



Fig. 204. Detalle. El sacrificio de Abraham. M. Dionysiou. 1547.

En la pintura de Tzortzis (Fig. 204), sin embargo, en vez del ángel, vemos unos rayos divinos que aparecen por la esquina superior derecha provocando un giro brusco en la cabeza de Abraham que tiene que mirar hacia su espalda. Estos rayos (tres) representarían la Santísima Trinidad[368]. Además, incluye en la iconografía las palabras que pronunciaría el ángel de Jehová, «*Abraham, Abraham, no pongas tu mano sobre el muchacho*». Es interesante observar cómo los dos hagiógrafos plantean la misma iconografía, ejecutada prácticamente en la misma época, eligiendo unos elementos tan

[368] Es extraño ver representada la luz de Dios en las escenas del Antiguo Testamento como un haz de tres rayos ya que entonces no había existido la figura de Cristo. Esto es más propio de las Escenas del Nuevo Testamento. Teniendo en cuenta que esta representación no se corresponde con la descripción de Dionisio de Fourna y que es más propia del Nuevo Testamento podríamos sacar la conclusión de que Τζώρτζης pudiera haber optado por pintar estos rayos de luz influenciado por otras iconografías. Por otra parte, nosotros consideramos esta representación incorrecta.

diferentes. Como podemos observar en estos dos detalles, el resultado plástico que se consigue con cada una de las dos propuestas es muy diferente.

Una última diferenciación entre estas dos iconografías, aunque no tan relevante, la encontramos en el carnero, que en el caso de Tzortzis aparece atado a un árbol y en el caso de Teofanes, al carecer el paisaje de vegetación, aparece atado a un tímido arbusto que crece milagrosamente entre las rocas a lo alto de la montaña. Como curiosidad, las dos iconografías muestran al carnero atado del cuello a un arbusto o un árbol mientras que en los versículos del Génesis se dice que el carnero aparece enganchado o atrapado a unos arbustos por sus cuernos. Dionisio utiliza para describir su escena una mezcla entre las iconografías anteriores y los versículos del Génesis,

«*el carnero atado por sus cuernos en un arbusto*»

A continuación vemos una pintura mural del monasterio Gregorio (Fig. 205) que muestra una interpretación totalmente diferente a las anteriores. Esta iconografía fue realizada después de que Dionisio escribiera su *Manual* de pintura, lo que nos puede sugerir que pudiera haber tenido cierta influencia en su composición.



Fig. 205. El sacrificio de Abraham. M. Gregorio. 1779

Como podemos ver, el conjunto compositivo dista mucho de las composiciones anteriores que, aunque con notables diferencias entre sí, seguían una estructura parecida. También es verdad que, esta vez, la composición está condicionada por el espacio arquitectónico disponible y el pintor debe modificar la composición tradicional para ajustarla al nuevo marco. Posiblemente por este motivo las figuras principales de Abraham y su hijo estén ahora de pie y no se represente a Isaac sobre las maderas. Por todo ello, las posturas de los protagonistas de la escena resultan algo antinatural, mostrando solo una pierna de cada uno de los personajes y el haz de ramas incrustadas en la figura de Isaac de una forma muy brusca.

A pesar de esta estructura algo confusa en la representación de los elementos, la imagen no deja de ser bastante fiel a la descripción de Dionisio de Fourna. En relación a este punto, debemos fijarnos en la representación del carnero (Fig. 206) que a diferencia de las anteriores iconografías, esta vez sigue fielmente la descripción de Dionisio de Fourna. Vemos que las cuerdas están atadas a los cuernos del carnero y nos hace pensar que pueda ser una influencia clara del *Manual* de Dionisio ya que no hemos encontrado precedentes parecidos.

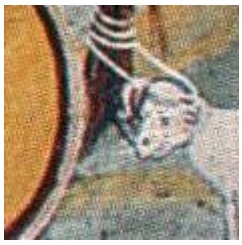


Fig. 206. Detalle. El sacrificio de Abraham. M. Gregorio. 1779

En estas tres iconografías no se representan los jóvenes pastores que acompañan a Abraham e Isaac hasta una cierta parte del camino. Dionisio de Fourna los menciona en la última parte de su descripción y también aparecen en los versículos del Génesis. Hemos encontrado, sin embargo, en una pintura mural (Fig. 207) en el Claustro de Santa Ana[369] un ejemplo donde no sólo se representan a dos pastores con una mula ensillada, sino que además, sorprendentemente, tienen un protagonismo

[369] El claustro de Santa Ana pertenece al monasterio Megistis Lavras y está situado en el lado opuesto de la península del Athos.

mayor que las figuras de Abraham e Isaac, que quedan relegadas a un espacio más reducido al fondo de la composición.

Esta pintura de Constantino y Athanasio, también posterior a la escritura del *Manual*, sería probablemente la que más se acerca a la descripción de Dionisio, sin embargo, la escasa calidad[370] de la reproducción fotográfica no nos permite reconocer bien los detalles de la parte superior.

Entre los elementos que podemos distinguir en la composición destacan los muchachos en un primer plano que muestran una actitud distendida y parecen estar envueltos en una conversación.



Fig. 207. El sacrificio de Abraham. Claustro de Santa Ana. 1757.

Otro de los aspectos interesantes de esta pintura del Claustro de Santa Ana es el promontorio donde se desarrolla la acción propia del sacrificio. Como del mismo terreno, parece emerger un montículo de forma abrupta a modo de plataforma que sirve para elevar la escena a la parte superior del espacio. Debemos pensar en este tipo de representación como algo más cercano a un simbolismo que a un intento de plasmar una escena realista[371]. Esto es bastante frecuente en el arte bizantino y debemos recordar que, aunque ya nos encontramos prácticamente en una época fuera de los

[370] Debemos recordar que la política del monasterio Megistis Lavras prohíbe la toma de fotografías de todas las pinturas murales, no solo del monasterio, sino también de todos los claustros que están bajo su potestad. Este es el motivo por el que además no existen publicaciones oficiales con las iconografías del monasterio ni de sus claustros.

[371] Gombrich, E. H., (1997), *La historia del arte*, London: Phaidon. Pág. 143

albores de la plástica bizantina, la iconografía ha seguido respetando y reproduciendo su arte a imitación de aquella época.

Ahora bien, si lo que se está intentando representar es una montaña, claramente tenemos un problema de tamaño que podría malograr la percepción real de la escena. Grabar hace referencia a estos problemas en el arte de la Edad Media mediante las conjeturas de Plotinio que presenta su preocupación sobre el *verdadero* tamaño de las cosas[372]. En el caso de esta iconografía no sólo existe una alteración del tamaño sino también del espacio y el tiempo ya que las dos escenas que se están representando de forma simultánea suceden, en realidad, en espacios separados y en tiempos diferentes. Si volvemos a los versículos del Génesis vemos que efectivamente dos sirvientes acompañan a Abraham e Isaac en su camino de tres días hasta la región de Moriah. Sin embargo, los sirvientes se quedan esperando, por órdenes de Abraham, en la falda de la montaña que solo suben Abraham y su hijo. Para hacernos una idea de la distancia que les separaría podemos tener en cuenta el versículo 4 donde dice «*... alzó Abraham sus ojos y vio de lejos el lugar*»[373], es decir, la distancia que les separa es realmente considerable.

Podemos concluir diciendo que, aunque disponemos de pocos ejemplos de iconografías de esta escena en los monasterios del Monte Athos, existe una clara diferencia entre las iconografías anteriores al *Manual* de Dionisio de Fourna y las posteriores. Así, la influencia que pudiera haber tenido el *Manual* en la composición de obras posteriores es bastante visible.

[372] El término *verdadero* que usa Plotinio no es el que se refiere a un acercamiento de la realidad mediante una representación fiel de lo que perciben los ojos. Grabar, A., (2007), *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela. Pág. 38
[373] Génesis 22:4

5.5.5. La Anunciación



Ο εὐανγγελισμός τής Θεοτόκου

Σπίτια καί η Παναγία ίσταμένη ‘έμπροσθεν σκαμνίου, ‘έχουσα ‘ολιγου κλιτήν τήν κεφαλήν καί με το ‘ένα χέρι βασταμετάξι τυλιγμένον είς άδράκτι καί τήν δεξιάν έχουσα άπλωμένην είς τόν άγγελον καί ό άρχων Γαβριήλ ‘εμπροσιθεν αύτης με τήν δεξιάν εύλογών αύτήν καί με τήν ‘αριστεράν βαστών κοντάρι καί έπάνωθεν τού σπιτίου ο΄θρανός καί έξ αύτού κατερχόμενον τό άγιον πνέυμα με ακτίνα είς τήν κεφαλήν τής Παναγίας (Λουκ. Ά, 26-38)



La Anunciación

Una casa y la Virgen de pie frente a un trono con la cabeza ligeramente inclinada y con una mano aguantando un rollo de seda en un huso y con la mano derecha extendida hacia el ángel y el arcángel Gabriel frente a ella con la mano derecha bendiciéndola y con la izquierda aguantando una vara y encima de la casa, el cielo y en él, descendiendo el Espíritu Santo radiando en la cabeza de la Virgen. (Lc 1:26-38)

Comenzamos las escenas del Nuevo Testamento con *La Anunciación,* que también es la primera escena que describe Dioniso de Fourna en su capítulo dedicado a la vida y milagros de Cristo. Como veremos, esta escena es una de las más populares y más veces representadas en los muros de las iglesias o iconos del Monte Athos[374]. Esta circunstancia debió haber condicionado de alguna manera la elección de elementos presentes en la descripción de Dionisio.

El texto de Dionisio es bastante escueto teniendo en cuenta la importancia de la escena y presta su atención sobre todo a la gesticulación y actitud de los dos personajes.

La escena describe el momento en el que el arcángel Gabriel se aparece a la Virgen María para darle la buena nueva de su próxima concepción. Esta escena es una de las representadas en el *Dodecaorton*[375] que es muy habitual en los iconostasios de las iglesias ortodoxas. Dionisio comienza su descripción situando el contexto de la escena en una casa y, como veremos, esto se respetará en prácticamente todas las iconografías del Monte Athos. Aunque algunos autores hacen referencia a la influencia del protoevangelio de Santiago[376] y a la posible representación de la Anunciación en dos posibles ubicaciones, una exterior junto a un pozo y otra interior en una casa, la totalidad de las imágenes de la Anunciación que hemos encontrado en los monasterios del Monte Athos se representan siempre en el interior de la casa. Los versículos del Evangelio de Lucas, sin embargo, sitúan la escena solamente en un lugar[377], la casa.

[374] Esta escena es de las más representadas no solo en las iconografías del Monte Athos sino en todo el mundo cristiano. Por ello, aunque las diferencias y variaciones debido a tal cantidad de versiones podrían ser obvias, veremos cómo, al menos en la iconografía bizantina, se respeta con bastante firmeza una misma composición.

[375] Ver capítulo 5.2 dedicado al Dodecaorton o fiestas litúrgicas de la iglesia ortodoxa.

[376] Ver por ejemplo: Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 101 ó Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 34

[377] Aunque la traducción de Reina Valera no hace referencia expresamente a una casa («*entrando el ángel en donde ella estaba*») en los textos originales se usa el término en griego «εἰσελθών» que tiene un significado más amplio y se utiliza frecuentemente con el sentido de «entrar a una casa».

Dialektópulos divide el pasaje en tres momentos clave que pueden variar la representación mediante los diferentes gestos de los personajes[378]:

1) Miedo inicial
2) Prudencia y juicio
3) Aceptación

Según este autor, algunas de las iconografías pueden contener una mezcla de dos de estos momentos en una misma imagen, habitualmente la primera y la segunda. La descripción de Dionisio de Fourna se acerca más al primer momento, cuando aparece el arcángel asustando a María y esta extiende su mano en un intento inconsciente de detenerlo[379]. No obstante, como veremos más adelante en algunas iconografías, el gesto de inclinación de la cabeza que expresa Dionisio en su descripción estaría más cerca del segundo momento o incluso del tercer momento, cuando María acepta la voluntad de Dios. Así pues, vemos cómo será posible la combinación de varios o todos los momentos en una misma iconografía.

La representación de esta escena adopta formas muy variadas dependiendo de la técnica, lugar y objeto para el que se haya realizado. De este modo, podemos distinguir diferentes procedimientos artísticos (mosaico, pintura mural, temple[380]) y diferentes ubicaciones-formatos (muros, pórticos de santuario[381], iconos portables) que van a condicionar mucho la forma y el resultado final. Dependiendo, por lo tanto, de la situación podremos encontrar la escena en las siguientes composiciones (Fig. 208):

1. Separados físicamente por distancia espacial. (Pinturas murales y mosaicos en altar)
2. Separados por fragmentación en el soporte pero sin distancia. (Pórticos de santuario)

[378] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 62
[379] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 101
[380] Aunque el temple es el procedimiento más extendido posiblemente para la creación de iconos portables en la época bizantina y posbizantina, podemos encontrar otras técnicas y por lo tanto no debe considerarse como excluyente.
[381] Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 104.

3. Juntos en la misma escena. (Resto de representaciones)



1 2 3

Fig. 208. Diferentes composiciones de la escena de la Anunciación según el formato.

En los muros de las iglesias del Monte Athos, por ejemplo, encontramos esta escena normalmente representada de forma separada en las dos columnas a ambos lados del altar[382]. Así pues, como vemos en el mosaico de la iglesia principal del monasterio Vatopedi, la figura del arcángel Gabriel aparece en la columna izquierda y la Virgen María en la columna de la derecha (Fig. 209) siguiendo el modelo 1 con las figuras físicamente separas.

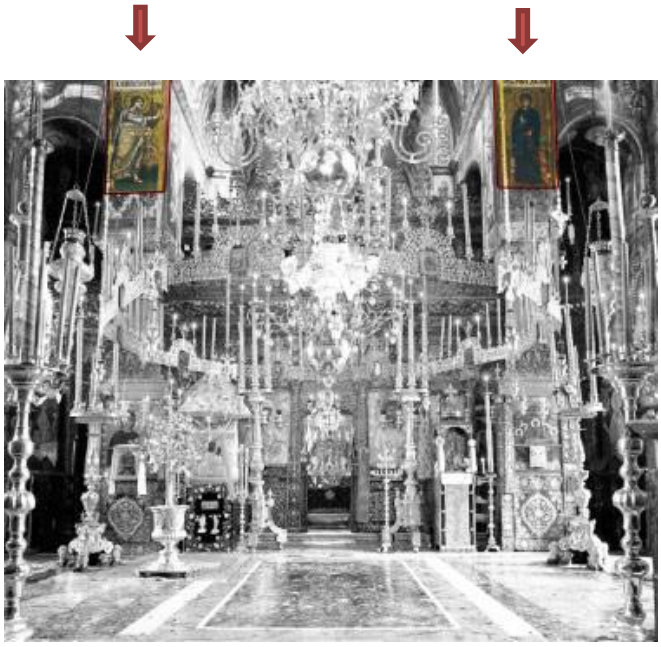


Fig. 209. Nave principal del M. Vatopedi. Situación de los mosaicos de la Anunciación. S. XI

[382] Brockhaus, H. E., (1891), *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig: Elibron Classics. Pág. 112

Esta es una de las representaciones originales de La Anunciación más antiguas en el Monte Athos. La imagen (Fig. 210) muestra la escena tal y como la describe Dionisio de Fourna en su *Manual* a excepción quizás de los detalles que nos puedan hacer pensar que se encuentra en una casa o la omisión del Espíritu Santo descendiendo a la escena. La ausencia de elementos en el fondo deja paso a un fondo plano de color oro. El único elemento decorativo o funcional que aparece es un asiento muy ornamentado donde la Virgen María estaría tejiendo en el momento que aparece el ángel.



Fig. 210. Anunciación. M. Vatopedi. Mosaico del siglo XI

Se añade una inscripción en griego antiguo encima de cada uno de los paneles. Encima del Arcángel Gabriel escribe «*χαιρε κεχαριτωμενη*» (Alégrate, llena eres de gracia) y encima de la Virgen, «*Οκς μετα σου*» (Sea en mí según tu palabra). Como vemos, estas dos inscripciones corresponderían a dos momentos diferentes del pasaje. La inscripción del arcángel hace referencia al primer momento, cuando se aparece a la Virgen y la segunda inscripción correspondería al tercer momento cuando María acepta la buena nueva. Estas dos inscripciones hacen referencia directa al Evangelio de San Lucas 1:28 y 1:38 respectivamente[383].

[383] El Evangelio de San Lucas es el único de los cuatro Evangelios del Nuevo Testamento que narra la escena de la Anunciación a la Virgen María. San Mateo hace referencia al nacimiento de Jesús pero no hace ninguna descripción de la escena de la Anunciación, tan solo escribe que María sería concebida

La lectura del espectador que entra al Katholikón [384] se hace de forma independiente ya que la separación es considerable. Si nos fijamos en el fondo de ambas imágenes podremos comprobar cómo no existe una continuidad en el suelo ni en los colores o texturas, por lo que se puede entender que fueron concebidas como imágenes independientes que no buscan la unión.

Siguiendo en el mismo monasterio y siguiendo el mismo estilo en la composición, vemos otro de los escasos mosaicos que podemos encontrar en el Monte Athos, esta vez en el exonártex de la iglesia (Fig. 211).



Fig. 211. Anunciación. M. Vatopedi. Mosaico del siglo XIII

Aunque aquí lo presentamos en una imagen, este mosaico, como sucedía con el anterior, también está separado físicamente encontrando ambas partes justo a ambos lados de la puerta de acceso a la iglesia (Fig. 212).

por el Espíritu Santo. En el capítulo de San Mateo, es a José al que le es anunciado el nacimiento de Jesús. Es curioso el tratamiento que ha dado la historia a la anunciación con María en contra a la anunciación con José, que ha perdido casi toda la importancia en la tradición cristiana occidental.

[384] Iglesia principal de cada monasterio.



Fig. 212. Anunciación en el exonártex del M. Vatopedi. Mosaico del siglo XIII

Como podemos apreciar, este mosaico que presenta unas figuras algo menos arcaizantes es bastante similar en composición al anterior salvando una gran diferencia y es que la Virgen aparece esta vez sentada en su silla, desviándose de la descripción de Dionisio de Fourna que se inclina por describir la escena con la Virgen de pie[385]. Como veremos más adelante, esta versión es la más repetida en las imágenes del Monte Athos.

El momento en el que María está sentada podría corresponderse con el primer momento que indica Dialektópulos, antes de que María reaccione ante la visita del ángel[386]. Estaría sentada haciendo sus labores como se puede deducir de la madeja de hilo púrpura que lleva en su mano. Dionisio de Fourna no hace alusión al color del hilo que lleva la Virgen[387] pero algunos autores se han referido al color púrpura de la madeja de hilo como un elemento simbólico de la concepción de Cristo[388]. Otros autores[389] se apoyan en el protoevangelio de Santiago donde se indica que siete vírgenes deberían tejer el velo para el templo del Señor. Según este, después de haberlo

[385] Dionisio de Fourna utiliza el adjetivo ίσταμένη que proviene del verbo ἱστάνω. Para considerar correctamente la traducción al castellano como posición de pie hemos acudido a las fuentes de la Biblia tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, estos últimos escritos originalmente en griego antiguo. En Ez 17:14 se utiliza el adjetivo «ἱστάνειν» y se traduce como de pie pero hace más bien referencia a mantenerse vigente. En 1 S 17:3 la descripción que hace de la posición de los filisteos utiliza dos veces el término «ἵστανται» pero esta vez como verbo y refiriéndose a la posición (estando) que completa con «ἐπὶ τοῦ ὄρους» (sobre un monte). En 1 Mac 2:27 aparece otro término «καὶ ἱστῶν διαθήκην» que se traduce parecido a Ezequiel como mantenerse (mantenerse fiel a la Alianza).

[386] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág 64

[387] Dionisio de Fourna no da ninguna referencia de colores en sus descripciones ni siquiera en elementos donde el color juega un papel importante.

[388] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 65

[389] Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 34

echado a suertes entre todas las jóvenes vírgenes, María sería la encargada de tejer con el púrpura y el escarlata[390].

Dejando a un lado los mosaicos, podemos encontrar una gran colección de puertas de santuario que siguen un esquema fijo, como vimos anteriormente (Fig. 208), en el que encontramos las dos puertas formando una especie de díptico en el que aparece siempre el ángel en la mitad izquierda y la Virgen en la mitad derecha.

El ejemplo más antiguo que se conserva de esta serie es una media puerta del monasterio Vatopedi con la imagen de la Virgen que data del siglo XII (Fig. 213). En ella podemos advertir una figura totalmente contraída de María que se lleva la mano hacia la cabeza en un gesto de lealtad hacia la autoridad divina. La anatomía llama especialmente la atención por su imprecisión y por la pose forzada que aporta dramatismo al conjunto. Como veremos más adelante, en las representaciones de puertas de santuario, la Virgen abre su mano derecha hacia afuera en dirección al arcángel, sin embargo, en este caso y como principal diferencia con las demás puertas de santuario, la Virgen inclina su mano hacia su cabeza hasta la altura de la barbilla. Dionisio de Fourna apuesta en su descripción por la versión más representada con la mano derecha extendida hacia el arcángel (Fig. 214).



Fig. 213. Anunciación. M. Vatopedi. S. XII



Fig. 214. Posiciones de la mano derecha según el texto de Dionisio de Fourna.

Resulta especialmente interesante la utilización de Dionisio de Fourna del adjetivo «*άπλωμένην*» (extendida) para describir la posición de la mano derecha de la Virgen. Realmente, en ninguna de las representaciones aparece la mano de la Virgen realmente extendida hacia el arcángel. Por lo tanto debemos entender este adjetivo más bien como dirección en vez de extensión. Además, el gesto se intensifica girando la

[390] Blanco González, E., (2008), Evangelios apócrifos, pág. 48

muñeca hasta poner la palma de la mano hacia arriba. Dialektópulos[391] interpreta este gesto como un símbolo de reflexión mientras que Haustein[392] lo identifica con el temor de María ante la aparición y el anuncio del arcángel. Recordemos que en esta escena, la Virgen es sorprendida por el ángel, mostrándose al principio algo asustada y por lo tanto con una posición más bien reservada y poco confiada.

> *«Pero ella, cuando lo vio, se turbó por sus palabras […]*
>
> *- María, no temas, porque has hallado gracia delante de Dios.» (Lc., 1:29/30)*

Como podemos observar, las manos aparecen representadas sin mostrar la muñeca o el brazo. Incluso los pliegos de las ropas no forman una posición del brazo anatómicamente natural. Esta posición es la más representada en toda la iconografía bizantina, sin embargo podemos encontrar otras versiones (Fig. 215) dando lugar a al menos a cuatro diferentes representaciones de la mano derecha. Estas representaciones pueden corresponderse con los diferentes momentos que mencionamos anteriormente (miedo, prudencia y aceptación). Tradigo advierte dos posibles posiciones de la mano derecha de María, una hacía el ángel y otra hacia su pecho. Estas dos posiciones se corresponderían con un acto de reserva y distancia en el primer caso y sumisión en el segundo caso[393].



Fig. 215. Diferentes posiciones de la mano derecha de la Virgen en la Anunciación.

[391] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 62
[392] Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 34
[393] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 101

En las descripciones de Dionisio de Fourna no se incluyen interpretaciones simbólicas de las posturas de las figuras, es más, las descripciones no suelen ser extensas y no contienen detalles en profundidad, tal y como sucede en este caso.

Uno de los detalles que observamos en todas estas puertas de santuario pero que no aparecían en los mosaicos más antiguos de Vatopedi (Fig. 210 y Fig. 211) es la inclinación de la cabeza de María. Dionisio se refiere a esta inclinación al principio de su descripción, «*con la cabeza ligeramente inclinada*» que nos transportaría directamente al segundo o tercer momento al que se refiere Dialektópulos en su división de la escena (prudencia y aceptación).



Fig. 219. Anunciación. M. Simonos Petras. 1380



Fig. 218. Anunciación. M. Vatopedi. S. XV



Fig. 217. Anunciación. M. San Pablo. S. XVI



Fig. 216. Anunciación. M. Xenofondos. 1544

En la puerta de santuario del monasterio de San Pablo (Fig. 217) esta inclinación es realmente pronunciada y contribuye a enfatizar efecto de sumisión ante el anuncio del ángel. Pero en el caso de la iconografía del monasterio Karakalou (Fig. 224) la inclinación de la cabeza se fuerza al máximo llegando casi a alcanzar mano, resultando finalmente una pose casi imposible. Curiosamente a partir de finales del siglo XVIII son cada vez más numerosos los iconos que eliminan casi por completo la inclinación de la cabeza de la Virgen. Véase por ejemplo la puerta de santuario el monasterio San Pablo del siglo XIX (Fig. 225). Esto llama poderosamente la atención teniendo en cuenta que el *Manual* de Dionisio de Fourna ya estaba siendo utilizado en algunos monasterios del Monte Athos y era conocido en el sus círculos artísticos.



Fig. 221. Anunciación. M. Stavronikita. 1546



Fig. 222. Anunciación. M. Hilandari. S. XVII



Fig. 223. Anunciación. M. San Pablo. S. XVII



Fig. 220. Anunciación. M. San Pablo. S. XVII



Fig. 226. Anunciación. M. Hilandari. 1653



Fig. 224. Anunciación. M. Karakalos. 1722



Fig. 225. Anunciación. M. San Pablo. S. XIX

Las diferencias estilísticas de cada una de estas puertas de santuario son evidentes pero, exceptuando quizás la Anunciación del monasterio de Sant Pablo del siglo XIX (Fig. 225), todas ellas guardan gran similitud compositiva y gran semejanza en las poses. Podríamos destacar, no obstante, algunos detalles interesantes en algunas de estas puertas. En primer lugar, las figuras estilizadas de los iconos de Stavronikita y Hilandari (Fig. 221 y Fig. 222) donde vemos unas proporciones anatómicas quizás demasiado alargadas por el tamaño reducido de las cabezas de las figuras, sobre todo en las del arcángel Gabriel. El caso del icono del monasterio de Vatopedi del siglo XV (Fig. 218) llama especialmente la atención en este sentido cuando descubrimos una figura de la Virgen claramente mayor que la del ángel. Es habitual que en estas puertas de santuario las figuras ocupen gran parte de la superficie del soporte, pero en este

caso, las figuras llegan hasta los límites mismos del soporte. Posiblemente el devenir de los años y los acontecimientos hayan deteriorado el soporte estrechando sus contornos. En cualquier caso, no es habitual encontrar una figura de la Virgen de tales proporciones en comparación con la del ángel.



Fig. 227. Composición en forma de 8. Arcángel Gabriel. M. Hilandari. 1653

Por otra parte, y siguiendo con la pose de las figuras, es interesante observar la posición de los pies en la figura del arcángel Gabriel en el icono del monasterio Hilandari (Fig. 226) ya que es el único que gira los pies de forma invertida en una actitud más propia de un bailarín. Aunque es característico de esta iconografía la actitud en movimiento de los pies del arcángel[394], el movimiento en este caso de la articulación del pie en relación a la pierna resulta cuanto menos una postura forzada pero que plásticamente refuerza una composición en forma de 8 (Fig. 227) que, aunque extraña, no deja de ser interesante. Este es el único icono de toda la serie que muestra esta posición de las piernas.

Debemos recordar en este sentido que Dionisio de Fourna no hace mención alguna de la postura de los pies del arcángel o de la actitud de movimiento que presentan todas las iconografías. Tan solo menciona la gesticulación de las manos o lo que lleva en ellas de una forma bastante escueta. Resulta por todo ello curioso que, dada la importancia y la repetición de esta escena en la iconografía ortodoxa, no aparezcan en su descripción más detalles que específicos sobre las posturas de las figuras.

Dejando ya por una parte las puertas de santuario, vamos a ver algunas de las pinturas murales o iconos que, aun respetando la composición original, muestran algunos elementos diferentes o enriquecen algunos detalles. Comenzamos con un icono del monasterio Dionysiou (Fig. 228) que forma parte del iconostasio y del dodecaortón[395].

[394] Este movimiento enfatiza la idea de la llegada y aparición repentina ante la Virgen
[395] Para más información véase el capítulo 5.2 titulado EL DODECAORTON



Fig. 228. La Anunciación. M. Dionysiou. S. XVI



Fig. 229. Detalle de la criada. Anunciación. M. Dionysiou. S. XVI

En este icono podemos ver una arquitectura más rica donde se aprecian dos masas arquitectónicas principales que guardan una simetría paralela a las dos figuras protagonistas. Las figuras no ofrecen cambios significativos con respecto a las escenas vistas anteriormente y podemos decir que siguen fielmente el prototipo de Dionisio de Fourna. Encontramos, sin embargo, en este icono un detalle novedoso que no aparecía en iconos anteriores y que solo encontraremos en otra iconografía de Teofanes de Creta en otro monasterio. Se trata de la misteriosa pequeña figura que aparece en la esquina inferior derecha del icono (Fig. 229). El contraste de las proporciones con respecto a las figuras principales es desmesurado y podría darnos la pista de que por su poca

«*importancia*» pueda tratarse de una criada de la Virgen que, en el momento del acontecimiento, está ayudando a María en las labores. La criada gira la cabeza en dirección opuesta a su cuerpo, seguramente también sorprendida por la aparición del ángel, y observa la gesticulación de ambos personajes.

Como comentábamos antes, esta imagen tendría posiblemente el origen y la inspiración en la pintura mural del monasterio Stavronikita (Fig. 230). Teofanes representa la figura de la criada a la izquierda de la Virgen.



Fig. 230. La Anunciación. M. Stavronikita. 1546

Pero estas dos imágenes no pueden leerse como una ya que están separadas a ambos muros del santuario (Fig. 231). La disposición es igual a la que vimos en los mosaicos del monasterio Vatopedi (Fig. 209) y esta circunstancia hace que, cuando juntamos las imágenes, no exista una continuidad clara en los fondos arquitectónicos. Por esta razón no podemos considerar que la figura de la criada se encuentre en el centro de la composición ya que cada una de las imágenes funcionaría de forma independiente.



Fig. 231. Nave principal de la iglesia del monasterio Stavronikita. Situación de los murales de la Anunciación.

La presencia de esta figura en estas dos iconografías no tiene una fundamentación en las escrituras ni en la tradición. Ni siquiera Dionisio incluye este extraño personaje en su descripción. Posiblemente Teofanes quisiera incluirlo en su composición como un mero elemento decorativo, de la misma forma que se pueden incluir otros elementos en la arquitectura. Por otra parte dota a la iconografía de más naturalidad y la libra de la rigidez y la austeridad típica de la tradición iconográfica. En cualquier caso es una característica que no ha trascendido en los iconos posteriores y su presencia prácticamente se reduce a estas dos muestras.

Otro icono del siglo XVII del monasterio Pantokratoros (Fig. 232) nos muestra una estructura casi idéntica en la composición a la anterior. Las figuras son algo más toscas en la anatomía, sobre todo si nos fijamos en el brazo y mano de derecha del arcángel que destaca por su tamaño desmesurado. Se denota una mayor libertad de

ejecución técnica y se observa una mayor oscuridad en las tonalidades de la piel, seguramente debido a la técnica del fondo de oro[396].



Fig. 232. La Anunciación. M. Pantokratoros. S. XVIII

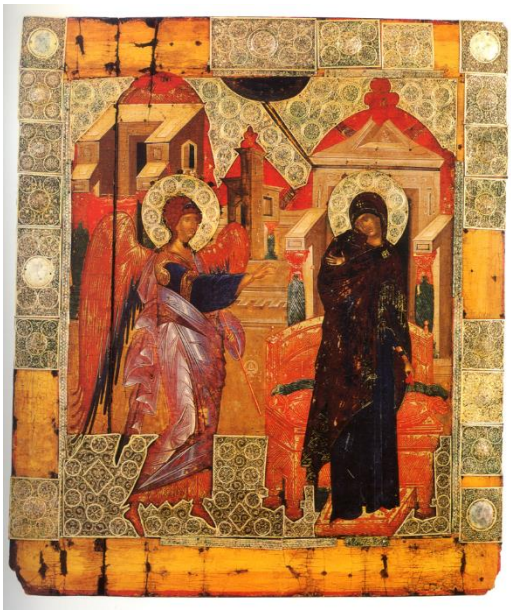


Fig. 233. La Anunciación. M. Vatopedi. S. XIV

Podemos ver la diferencia con un icono del siglo XIV del monasterio Vatopedi (Fig. 233) que conserva también la misma composición y respeta la configuración de Dionisio de Fourna pero que añade unas incrustaciones que no solo afectan al marco sino que también inundan la misma iconografía. Estas incrustaciones de plata se añadieron supuestamente en dos fases, la primera de las cuales coincidiría con la de la creación del icono[397].

Como hemos visto en la mayoría de las puertas de santuario, el arcángel porta en su mano derecha una vara que, como bien comenta Dialektópulos, simbolizaría la autoridad divina del ángel [398]. Dionisio de Fourna dice en su *Manual* que, efectivamente, el ángel porta en su mano derecha una vara, sin embargo entre los iconos del Monte Athos encontramos otras versiones donde el ángel lleva en su mano un lirio[399] (Fig. 234). En este caso, la afirmación de Kordis cuando habla sobre las

[396] Χρυσοχοΐδης, K. et al., (1998), *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, Αγιον Όρος: Ιερά Μονή Παντοκράτορος, pág. 261
[397] http://www.pemptousia.com/2011/05/
[398] Διαλεκτόπουλος, A., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 63-64
[399] En este caso, la versión con la rama de olivo en la mano que menciona Dialectópulos es inexistente en la iconografía del monte Athos. Según este, estas versiones son influencias de la iconografía

características de las figuras en las descripciones de Dionisio de Fourna no resultaría del todo adecuada. Según Kordis, las descripciones que hace Dionisio sobre las figuras son inequívocas y no deben ser sometidas a cambios según los caprichos del pintor[400]. En cierta manera esto es cierto pero no debemos olvidar que la iconografía obtiene influencias de diferentes corrientes y, a veces, las tradiciones admiten diferentes interpretaciones o diferentes perspectivas plásticas.



Fig. 234. Diferentes versiones del ángel portando el lirio en su mano izquierda. Iconos del Monte Athos

En el Monte Athos encontramos una serie de iconos que muestran la versión del lirio[401] y, en principio, ninguno con la rama de olivo. Entre las versiones donde el arcángel porta el lirio, casi todas ellas apuntan a fechas iguales o posteriores al siglo XVIII y solo en un caso hemos encontrado un icono del siglo XVII (Fig. 235).



Fig. 235. Anunciación. M. Xenofondos. S. XVII

occidental. Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 64

[400] Κόρδης, Γ. Δ., (2006), *Η «Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης» Διουνυσίου εκ Φουρνά*, Αθήνα: Αρμός, pág 89

[401] Según Dialektópulos, el lirio simboliza la castidad y pureza de la Virgen. Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 64

Precisamente este icono del monasterio Xenofondos, que forma parte del Dodecaorton del iconostasio [402] , constituye una excepción entre la tradición iconográfica de esta escena al representar la figura del arcángel Gabriel a la derecha y la Virgen a la izquierda de la composición. Bien es cierto que Dionisio de Fourna no especifica en ningún momento el lugar que deben ocupar cada una de las figuras, aunque sí dice que una está en frente de la otra. En cualquier caso, este detalle no es el único que destaca en este pequeño icono ya que encontramos muchos otros elementos que son novedosos o poco habituales.

Es el caso del libro que aparece en mitad entre las dos figuras sobre una especie de pedestal. En él se puede leer un fragmento del Evangelio de San Mateo[403] , «ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟC ΕΝ ΓΑCΤΡΙ ΕΞΕΙ ΚΑΙ ΤΕΞΕΤΑΙ», que hace referencia a la profecía donde se anuncia el nacimiento de Jesús[404]:

«[1:23] ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἕξει καὶ τέξεται υἱὸν, καὶ καλέσουσιν τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουηλ, ὅ ἐστιν μεθερμηνευόμενον μεθ' ἡμῶν ὁ θεός.»

«[1:23] He aquí, una virgen concebirá y dará a luz un hijo, y llamarás su nombre Emanuel, que traducido es: Dios con nosotros.»



Fig. 236. Detalle del libro de San Mateo. Anunciación. M. Xenofondos. S. XVII

Curiosamente este no es el único icono donde aparece el libro del Evangelio. Existe otro icono, en el claustro de la Anunciación perteneciente al monasterio Xenofondos, donde aparece el libro pero donde no se escriben los mismos versículos

[402] Para más información sobre el Dodecaortón vea el capítulo: 5.2 EL DODECAORTON
[403]Evangelio de San Mateo 1:23
[404] En negrita se realza la parte que aparece escrita en el libro.

que el anterior[405] (Fig. 241). Además, en el monasterio de Iviron encontraremos otra pintura mural donde la Virgen lleva en la mano un pergamino con los versículos.

Antes de dejar este icono merece la pena resaltar otros elementos significativos que llaman la atención y que contrastan con la descripción de Dionisio de Fourna. En primer lugar encontramos unas manos de la Virgen que se recogen en su pecho y que, de forma excepcional, no sostienen ninguna madeja de hilo (Fig. 237). No es un caso excepcional en las iconografías del Monte Athos pero sí extraño de ver en pinturas anteriores al siglo XVII. Con todo, es la única iconografía donde las dos manos se juntan en un punto y no hacen gesto alguno.



Fig. 237. Detalle de las manos de la Virgen.



Fig. 238. Detalle del jarrón encima de una edificación.



Fig. 239. Detalle de las alas del arcángel Gabriel.

Otro elemento interesante es el jarrón que aparece situado en lo alto de una de las edificaciones que conforman el marco arquitectónico (Fig. 238). Quedaría en el centro geométrico de la composición. Lo atípico de esta circunstancia es, en primer lugar, el insólito lugar donde se encuentra y, en segundo lugar, el contraste de proporciones ya que el jarrón tiene unas enormes dimensiones en relación al edificio. Más aún si tenemos en cuenta la supuesta distancia, que de alguna forma es neutralizada por el tratamiento plano de colores y la total ausencia de perspectiva aérea.

Por otra parte vemos en la figura del ángel cómo las alas se dirigen en direcciones opuestas, una hacia arriba y otra hacia abajo creando un dinamismo y combinando unas líneas sinuosas que añaden un gran ritmo compositivo al conjunto.

[405] El contenido de este versículo se expone más adelante.

Aunque no es un elemento nuevo, ya que Teofanes lo ensayó en su Anunciación del monasterio Stavronikita (Fig. 230), sí que es extraño de ver en la tradición[406].

Por último vamos a ver algunas imágenes que corresponden a iconografías a partir del siglo XVIII que son , sin duda, las que más diferencias van a mostrar con respecto a la tradición representativa de esta escena y en segunda instancia con las descripciones de Dionisio de Fourna.

El icono al que nos referíamos un poco más arriba cuando hablábamos sobre el Evangelio de San Mateo es uno de los iconos que muestran grandes diferencias con las representaciones más estandarizadas de las puertas de santuario (Fig. 241). Vemos a la Virgen sentada y no de pie. Vemos que no tiene la cabeza inclinada y además sostiene con su mano derecha las páginas del libro del Evangelio. En este caso la inscripción señala al Evangelio de Lucas 1:38 y reza así:



Fig. 240. Detalle del libro.

«[1:38]Ιδού η δούλη Κυρίου, γένοιτό μοι κατά το ρήμα σου»

«[1:38]He aquí la sierva del Señor; hágase conmigo conforme a tu palabra»



Fig. 241. La Anunciación. Claustro de la Anunciación. M. Xenofondos.

En este caso, y a diferencia de la inscripción anterior, el epígrafe no es una profecía que no se relaciona directamente con lo que acontece en el momento sino que

[406] No obstante, este modelo lo podemos encontrar en algunas otras iconografías externas al monte Athos aunque no es la representación más frecuente.

hace referencia directa a un instante específico del suceso. Concretamente se refiere al último momento, cuando la Virgen cede o acepta la voluntad de Dios. Por este motivo, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que en este icono se mezclan varios momentos en una misma representación. Por un lado, la imagen hace más referencia al primer momento cuando aparece el ángel y la Virgen todavía no se ha levantado y por otro lado, la escritura se adelanta al acontecimiento inmediatamente futuro expresando cuál va a ser la respuesta o reacción de la Virgen en el tercer momento.

Otros elementos discordantes con la tradición iconográfica de la escena son la mano derecha de María, donde no se adivina la madeja de hilo púrpura tan característica y el lirio que porta el ángel.

En el caso del monasterio de Iviron, encontramos dos pinturas murales, la más antigua en la capilla de San Nicolás y la más reciente en la iglesia del monasterio. En la capilla de San Nicolás encontramos una pintura mural del año 1726 (Fig. 242) que también está dividida físicamente, representándose a ambos lados de la bóveda[407]. La iconografía, un poco anterior a la compilación del *Manual* de Dionisio de Fourna no tiene, sin embargo, demasiados puntos en común con ella. Podemos ver además cómo aparecen elementos más propios de la iconografía occidental y un tratamiento de la perspectiva que intenta buscar, sin demasiado éxito, la tridimensionalidad.





Fig. 242. La Anunciación. Capilla de San Nicolás. M. Iviron. 1726





Fig. 243. La Anunciación. M. Iviron. 1848

La pintura mural de la nave principal de la iglesia (Fig. 243) es mucho más reciente que la anterior. Los murales están cortados a media altura por unos frisos de

[407] Podemos observar cómo no hay continuidad en las imágenes y además existe un marco rojo en cada una de las imágenes.

madera dificultando la valoración global de la iconografía. No obstante, hay que resaltar algunos elementos estridentes que hacen desmerecer el resultado final. Es el caso de la anatomía forzada y desproporcionada del ángel, que ha perdido por completo las líneas sinuosas de movimiento que veíamos al principio de nuestro análisis y ha adoptado ahora una rigidez extrema hasta el punto de agarrar el delicado lirio con las dos manos. No encontramos precedentes de este caso, lo que debe ser más bien el resultado de un pobre conocimiento de la profesión y una escasa sensibilidad artística para abordar el tema. De la descripción de Dionisio de Fourna no queda prácticamente nada excepto la mano derecha de la Virgen que, aunque no se extiende hacia el ángel, sí que hace el ademán característico de los iconos más tradicionales.

Por último mostramos un icono contemporáneo (Fig. 244) del taller de iconografía del monasterio Xenofondos que nos puede dar una idea de la evolución en la iconografía cristiana ortodoxa de esta escena.



Fig. 244. La Anunciación. M. Xenofondos. S. XXI

Podemos observar cómo se combinan elementos de diferentes iconos y pinturas murales anteriores. El arcángel vuelve a tener un movimiento sinuoso que puede recordarnos al ángel de Teofanes que vimos en el monasterio Stavronikita (Fig. 230). Incluso las alas cobran un ritmo ondulado tan marcado que pierde el lugar de anclaje con el cuerpo del ángel y parecen ser un elemento independiente. Sin embargo, vemos dos grandes novedades en esta figura hasta ahora no observados en los demás iconos. En primer lugar, la ocultación total de la mano izquierda y, en segundo lugar, la ausencia de vara o lirio como elementos simbólicos. Esto nos resulta extraño teniendo en cuenta la importancia de las manos en la iconografía bizantina y la trascendencia que adjudica Dionisio de Fourna a estas partes del cuerpo en su *Manual*.

Por otro lado la vestimenta de los personajes nos recuerda a los primeros mosaicos que vimos en el monasterio Vatopedi (Fig. 211). La Virgen viste unas túnicas de color azul violáceo a diferencia de los rojos que se utilizan en la mayoría de iconografías y el ángel luce una túnica totalmente blanca sin decoración alguna.

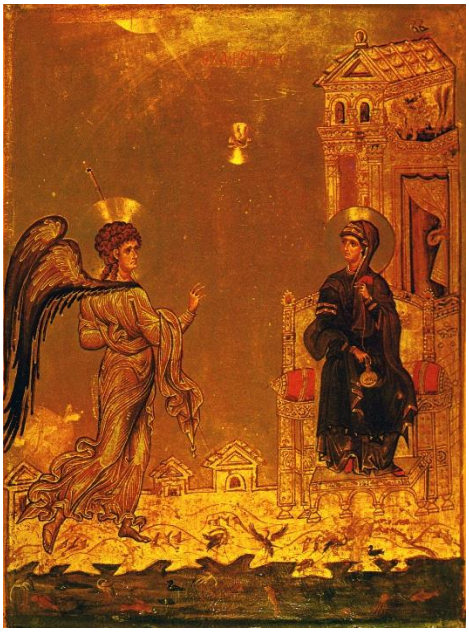


Fig. 245. La Anunciación. Monasterio Santa Catalina. Sinaí. S. XII

Todas estas diferencias nos hacen pensar en una posible influencia externa que se aleje del estilo de representación más usual en el Monte Athos. Efectivamente las coincidencias y similitudes con el icono de la Anunciación del Monasterio de Santa Catalina en el Sinaí (Fig. 245) son evidentes. Llama la atención, no obstante, que en este sí aparezca la vara del ángel y que en el nuevo icono de Xenofondos la hayan suprimido. En este icono, además aparecen otros elementos inexistentes en la iconografía del Monte Athos como es el río con peces o los pájaros revoloteando en la zona inferior o encima de la casa. La representación de estos animales estaría relacionada simbólicamente con la primavera, estación del año con la que se suele identificar la Anunciación[408].

[408] Πανσέληνου, N., (2000), *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Αθήνα: Καστανιώτης, pág. 203

Con este ejemplo de influencia externa vemos el papel importante que juega actualmente el acceso a las tecnologías[409] (también en el Monte Athos) para abrir el conocimiento a otras obras que se encuentran muy lejanas físicamente y que en otras épocas hubiera sido imposible saber siquiera de su existencia.

Como conclusión diremos que, a pesar de la breve descripción de Dionisio de Fourna, éste consigue aunar los elementos más característicos de las iconografías tradicionales eligiendo aquellos que están más cerca de la cultura bizantina. La descripción del contexto espacial donde se desarrolla la escena es mínima, condensándose en la palabra «*casa*».

Lamentablemente, las iconografías posteriores al *Manual* de Dionisio, lejos de inspirarse en este o seguir sus criterios para componer las escenas, se alejan bastante, incorporando nuevos elementos influenciados de otras corrientes iconográficas o alterando elementos característicos de la escena.

[409] Para más información sobre el papel de las nuevas tecnologías en los monasterios del Monte Athos véase capítulo 4.4 NUEVAS TECNOLOGÍAS

5.5.6. El nacimiento de Cristo



Ἡ γέννησις τοῦ Χριστοῦ

Σπήλαιον καί ἔσω εἰς τό δεξιόν μέρος ἡ θεοτόκος γονατιστή καί βάνουσα τόν Χριστόν ὡς βρέφος σπαργανωμένον μέσα εἰς τήν φάτνην, καί ἀριστερά ὁ Ἰωσήφ γονατισμένος ἔχων τά χέρια σταυρωμένα ἐμπρός στό στῆθός του• καί ὄπισθεν τῆς φάτνης ἕνα βοΐοιον καί ἕνα ἄλογον, βλέποντα πρός τόν Χριστόν• καί ὄπισθεν τοῦ Ἰωσήφ καί τῆς Παναγίας ποιμένες βαστάζοντες ῥάβδους και βλέποντες μετά θάμβους τόν Χριστόν• καί ἔξωθεν τοῦ σπηλαίου πρόβατα καί ποιμένες, ὁ ἕνας λαλῶν αὐλόν καί ἕτεροι βλέποντες ἄνω μετά φόβου• καί ἐπανωθεν αὐτῶν εἷς ἄγφελος εὐλογῶν αὐτούς• καί ἀπό ἄλλο μέρος οἱ μάγοι μετά βασιλικῆς στολής καθήμενοι ἐπανω εἰς ἄλογα καί δεικνύοντες ἀλλήλοις τόν ἀστέρα• καί ἐπάνωθεν τοῦ σπηλαίου πλῆθος ἀγγέλων μέσα εἰς νέφαλα, βαστάζοντες χαρτί μέ αὐτά τά γράμματα• «Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ καί ἐπί γῆς εἰρήνη• ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία». Καί ἐπάνωθεν εἰς τό μέσον αὐτῶν ὁ ἀστήρ, ἔχων ἀκτῖνα μεγάλην κατερχομένην ἕως τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ (Λουκ. β', 6-14).

El nacimiento de Cristo

Una cueva y dentro en el lado derecho, la Virgen de rodillas y dejando a Cristo como niño envuelto en pañales en el pesebre, y a la izquierda José arrodillado con las manos cruzadas en su pecho; y detrás del pesebre un buey y un caballo mirando hacia Cristo; y detrás de José y la Virgen pastores llevando cartas y mirando con asombro el Cristo; y fuera de la cueva ovejas y pastores, uno de ellos tocando una flauta y

el otro mirando por encima con miedo[410] *; y por el otro lado los magos sentados encima de sus caballos con vestidos reales y señalándose los unos a los otros la estrella; y encima de la cueva numerosos ángeles en una nube llevando una carta con las siguientes palabras: « Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad». Y encima de todo, la estrella con grandes rayos cayendo hacia la cabeza de Cristo (Lc 2:6-14)*

[410] En la edición alemana de Schäfer no se traduce esta parte del pasaje con los pastores. En su lugar se añade otra frase que no aparece en la versión griega de Papadopoulos-Kerameus: «*Und ober ihnen ein Engel, der sie segnet*» (*«Y sobre ellos un ángel bendiciéndolos»).* Posiblemente elimina la anterior por no tener concordancia con el Evangelio de Lucas. También pueden tener relevancia los textos falsos de Simonidis. Ver referencias: Schäfer, G., (1855), *Das Handbuch Der Malerei Vom Berge Athos*, Trier: Litnz´schen Buchhandlung y Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός

La representación del Nacimiento de Cristo es una de las escenas que más variaciones presentan en la iconografía cristiana. Posiblemente la cantidad de figuras que aparecen en la escena así como los diferentes acontecimientos que se dan en el mismo lugar hacen que sea más susceptible de encontrar variaciones. Así podemos encontrar, según el texto de Fourna, las siguientes secuencias:

- La Virgen con el niño
- Los magos guiados por la estrella
- La anunciación a los pastores
- Los ángeles en las alturas

En los textos bíblicos, sólo Mateo y Lucas hacen referencia al Nacimiento de Jesús. Mateo apenas da algunos detalles de la escenificación de este momento concreto, pero sí especifica que fue dado a luz en una casa[411]. Sin embargo, Fourna relaciona su texto con el Evangelio de San Lucas donde sí se aportan más detalles sobre la escena del alumbramiento. El texto es bastante fiel al Evangelio de Lucas sin embargo, la situación de la escena principal en la cueva no encuentra ninguna relación con dichos Evangelios. La referencia en la representación de la escena en una gruta, de tradición bizantina, debe buscarse entonces en el protoevangelio de Santiago[412] que sí hace referencia a la gruta. En los apócrifos se detalla que el alumbramiento fue en una cueva pero que tres días más tarde se trasladan a un pesebre:

[411] Mt. 2:11. Traduce aquí correctamente del griego antiguo «οικία» que se traduce como casa o habitación pero que en cualquier caso se refiere a una construcción realizada por el hombre. Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas

[412] El protoevangelio de Santiago es un evangelio apócrifo, escrito probablemente hacia el año 150. Aunque nunca fue incluido entre los Evangelios canónicos, recoge leyendas que han sido admitidas como ortodoxas por algunas iglesias cristianas, tales como la natividad milagrosa de María, la localización del nacimiento de Jesús en una cueva o el martirio de Zacarías, padre de Juan el Bautista.

«El tercer día después del nacimiento del Señor, María salió de la gruta, y entró en un establo, y depositó al niño en el pesebre, y el buey y el asno lo adoraron […]»[413]

Esta consideración haría mucho más difícil la autenticidad de la escena ya que en la descripción de Fourna se mezclan elementos de la cueva con otros más propios de un pesebre como el buey y el caballo. Por otro lado, la cueva en esta escena tendría una valor simbólico que podría tener varios significados. Por un lado, la cueva, simbolizaría la oscuridad en la que estaba sumida la humanidad antes del nacimiento de Cristo[414]. Pero también se crean paralelismos plásticos con las cuevas que veremos más adelante en los capítulos relacionados con la Resurrección de Cristo. La cueva de «La Natividad» sería un presagio de lo que sucederá al final de la vida de Cristo y simbolizaría, por lo tanto, la sagrada tumba de Cristo[415].

La diferencia principal entre la tradición iconográfica y el texto de Fourna estriba en la posición de José en la escena y el tratamiento que se hace de su persona. Resulta interesante apreciar cómo Fourna, a pesar de la tradición anterior a su texto, que no representaba a José junto al pesebre, se acoge al Evangelio de Lucas, que sí lo sitúa junto a la Virgen y el Niño y escribe su texto en contraposición a los iconos anteriores. Ouspensky y Lossky justifican esta posición, contraria al texto de Fourna alegando la no paternidad de José[416]. Según esto, José no podría entrar en el círculo principal de la escena porque no es el padre legítimo de Jesús, pero esta justificación es una creación más bien cultural que poco tiene que ver con las sagradas escrituras[417]. Recordemos que el Monte Athos está dedicado a la Virgen María[418] y que en general, en la tradición bizantina y después del Señor Jesucristo, se le otorga un valor por encima de los demás santos. No obstante, los evangelios apócrifos sitúan a José fuera de la cueva, buscando alguna comadrona, en el momento que María da a luz. Por lo

[413] Este fragmento pertenece al capítulo XIV, versículo 1 del evangelio apócrifo del pseudo-Mateo. Este evangelio se considera una reelaboración del protoevangelio de Santiago.
[414] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 73.
[415] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 170.
[416] Ouspensky, L., & Lossky, V., (1999), *The Meaning of Icons*, New York: St Vladimirs Seminary, pág. 160.
[417] En la Biblia podemos encontrar referencias a la paternidad de José revisando la genealogía de Jesús en el Evangelio de San Mateo y San Lucas, lo que nos hace considerar que José fue igualmente escogido como María para hacer cumplir la palabra de Dios.
[418] Ver capítulo 2.2 donde se expone la leyenda de la Virgen.

tanto existiría otra hipótesis sobre la lejanía de José de la escena que no tendría que ver con su relación legítima de paternidad.

Por otra parte vamos a comprobar que la representación de José en esta escena va a variar sustancialmente según el momento de creación de la iconografía. Así, podemos ver que, en general, las pinturas realizadas antes del siglo XVI presentan a José fuera de la cueva, a un lado y pensativo símbolo de la concepción sin semilla y el origen divino de Cristo[419]. A partir del siglo XVI se introduce la figura de un pastor que se acerca a José sobre el que se han lanzado diferentes hipótesis interpretativas. Algunos autores afirman que puede tratarse del profeta Isaías pero la falta de algunos elementos iconográficos como el halo de luz en su cabeza debilitan esta teoría. El Evangelio apócrifo de demonio con forma antropomorfa con una piel de oveja que se acerca a tentar a José. Finalmente, a partir del siglo XVII, pero sobre todo a partir del siglo XVIII, veremos iconografías con la figura de José ya presente en el pesebre junto a María y el Niño. Esta representación será una clara influencia de las corrientes occidentales que suelen representar La Sagrada Familia con las tres figuras en el pesebre.

David Jeffrey[420] hace un recorrido por los Evangelios de Mateo y Lucas para considerar todos los aspectos sobre la Natividad y señala la facilidad que tiene este pasaje para asociarse a tradiciones literarias por su aspecto dramático. Este contexto que mezcla la cultura y la tradición con los textos sagrados es lo que consideramos que ha posibilitado las diferentes representaciones de la Natividad en el campo iconográfico.

Los iconos que podemos encontrar en el Monte Athos responden a una iconografía claramente de carácter bizantino donde se hallan muchos elementos comunes. La cueva, por ejemplo, es uno de los elementos que se repiten en toda la iconografía bizantina al contrario de lo que sucede en la pintura cristiana occidental.

[419] Χοτζάκογλου, Χ. Γ., (2013), *Η παράσταση της Γεννήσης του Ιησού στην βυζαντινή τέχνη*, pág. 18.
[420] Jeffrey, D. L., (1992), *A Dictionary of biblical tradition in English literature.*, Michigan: William B. Publishing Company, pág. 539-541.



Fig. 246. El nacimiento de Cristo. M. Vatopedi (izq.)

Fig. 247. El nacimiento de Cristo. M. Stavronikita (der.)

Los siguientes iconos (Fig. 246 y Fig. 247) situados en dos monasterios diferentes del Monte Athos presentan una iconografía casi idéntica, tanto por la composición, como por la situación de las figuras que es muy similar. Incluso la forma de la roca es prácticamente igual. Aunque no disponemos de las fechas de estos iconos, podríamos decir que o han sido realizados en fechas cercanas y por hagiógrafos de la misma escuela o bien uno ha sido copiado del otro utilizándolo de modelo.

Comenzando por la descripción que hace Fourna de la posición de la Virgen, vemos que las representaciones iconográficas se alejan bastante de Fourna. Esto responde a dos planteamientos simbólicos diferentes. Por un lado Fourna posiciona a María y José arrodillados en un acto claramente de adoración y por otro lado, la tradición ha venido representando a María tumbada al lado del Niño Jesús que sería la posición más natural para alguien que acaba de dar a luz. La tradición cristiana occidental se encuentra en este caso más cercana a la descripción de Fourna que gran mayoría de iconos bizantinos que la representan acostada. Tradigo[421] sostiene que la representación de la Virgen María de rodillas o sosteniendo al niño es un símbolo de que el parto de María «*ha sido indoloro, virginal*» y en realidad es así como se le considera desde el punto de vista de su condición de Madre de Dios. A partir del Concilio de Éfeso , se comienza a representar a la Virgen en posición tumbada ya que

[421] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 105.

se le resta este carácter divino que poseía[422], por eso vemos cómo se utiliza esta posición en tantos iconos de época bizantina No será hasta la representación que realizará Teofanes de Creta hasta donde veamos una posición parecida a la que propone Fourna.

Entre las muchas similitudes que podemos encontrar en estas dos obras, vamos a destacar la que se produce en la roca y en la forma de la cueva. Como podemos observar en la Fig. 248, la estructura entre los elementos que configuran el paisaje son prácticamente idénticos; el hueco de la cueva deja un fondo oscuro donde destacan los animales y en la parte delantera sobresale abruptamente un pico que tapa al caballo. Además de la asombrosa analogía de las dos imágenes es especialmente interesante el tratamiento volumétrico que se le da a las formas jugando con las superposiciones para crear efecto de profundidad. Si tenemos en cuenta que una de las características más representativas del arte bizantino es el tratamiento de las formas donde los recursos se centran más bien en lo simbólico y en lo narrativo y no tanto en la destreza por imitar la realidad según la naturaleza. Por este motivo precisamente no se le da tanta importancia a la perspectiva o al claroscuro como ya se le daba en otros lugares.



Fig. 248. Analogías entre las dos obras del Nacimiento de Cristo

Parte de todo esto se debe a la vinculación que mantiene el arte bizantino con la antigüedad, utilizando todavía muchos recursos heredados de la Grecia clásica. Según Grabar, la manera de concebir la figuración artística se mostrará mucho más reservada en Bizancio que en occidente[423].

[422] En el Concilio de Éfeso se determina que María no debía ser considerada Madre de Dios (Theotókos), sino sólo «Madre de Cristo» (Khristotokos, ya que había dado a luz a un hombre en que la divinidad había ido a habitar). Fuente: Wikipedia

[423] Grabar, A., (2007), *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela, pág. 24.

La figura de José, además de estar separada de la escena principal, presenta una actitud decaída y pensativa. Esta forma de representar a José se asocia a las dudas que le pudieran haber surgido acerca de la virginidad de su esposa. La tradición, además, he representado este momento con la imagen simbólica de un pastor (Fig. 249) que en realidad se trata del demonio disfrazado que tienta a José. Esta interpretación de la escena tampoco es compartida por Fourna, aunque sin duda alguna sería conocedor de la misma.



Fig. 249. José tentado por el demonio. Detalles M. Stavronikita (izq.) y M. Vatopedi (der.)

Las imágenes de los dos monasterios vuelven a tener gran similitud en su composición aunque en este caso, el icono del M. de Vatopedi añade otra figura de pastor. Consideramos, sin embargo que la simbología del engaño del demonio se resuelve mejor en la del monasterio de Stavronikita ya que el atuendo simboliza más claramente el disfraz y la argucia del demonio. Puesto que no disponemos de fechas de estos dos iconos, suponemos que si hubieran sido realizados antes del *Manual* de Dionisio de Fourna, una de ellas podría tratarse de una copia de la anterior ya que la mayoría de los hagiógrafos realizaban sus obras a través del conocimiento de otras obras y la mayoría se realizaban mediante la copia. Era necesario pues un conocimiento exhaustivo de la simbología de cada uno de los elementos de la escena para representarla correctamente y, en el caso de realizar una copia, no añadir, quitar o modificar elementos que fueran relevantes para el significado de la misma.

En la siguiente imagen (Fig. 250) vemos una iconografía de las más tempranas de esta representación en el Monte Athos. Se trata de un Evangeliario[424] del emperador

[424] Los Evangeliarios son libros utilizados para la lectura litúrgica que recogen los Evangelios.

Focas y está decorado con un marco con motivos geométricos. La composición es parecida a las dos anteriores pero las figuras están ordenadas de diferente forma. Como podemos observar, la gruta queda reducida a un espacio mínimo y simbólico ya que las figuras reposan en el exterior de la cueva. Con el tamaño que se he representado la gruta sería imposible albergar a las personas por lo tanto vemos cómo se ha trasladado la escena totalmente al exterior dejando el hueco oscuro como fondo donde se sitúa el Niño.



Fig. 250. El nacimiento de Cristo. Evangeliario M. Megistis Lavras. 1120

Vemos en este caso, cómo la figura de José aparece solitaria sin el demonio disfrazado de pastor tentándole. Como vimos anteriormente, esta figura se añadiría con posterioridad ya que en los iconos fechados antes del siglo XV apenas aparece la figura del demonio disfrazado y el escepticismo de José se representa mediante la soledad y la pasividad.

La escena de Manuel Pansélinos (Fig. 251) se diferencia de las demás por el característico tratamiento pictórico que parece más cerca del naturalismo occidental que los demás iconos y sintoniza con algunos aspectos plásticos del arte clásico[425]. Esta pintura mural de la Iglesia de Protaton en Karyes no se representa como icono en

[425] Τσιγαρίδας, E. N. et al., (2008), *Μανουήλ Πανσέληνος Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág. 45.

un espacio reducido y limitado sino que forma parte de un conjunto mural. Teniendo en cuenta las palabras de Dionisio de Fourna en su introducción del *Manual* sobre el maestro Pansélinos, nos asalta inevitablemente la siguiente pregunta: ¿Por qué encontramos tan pocos elementos en la descripción de Dionisio de Fourna que coinciden con la pintura de Pansélinos si, como dice, es el gran maestro a seguir y a imitar?

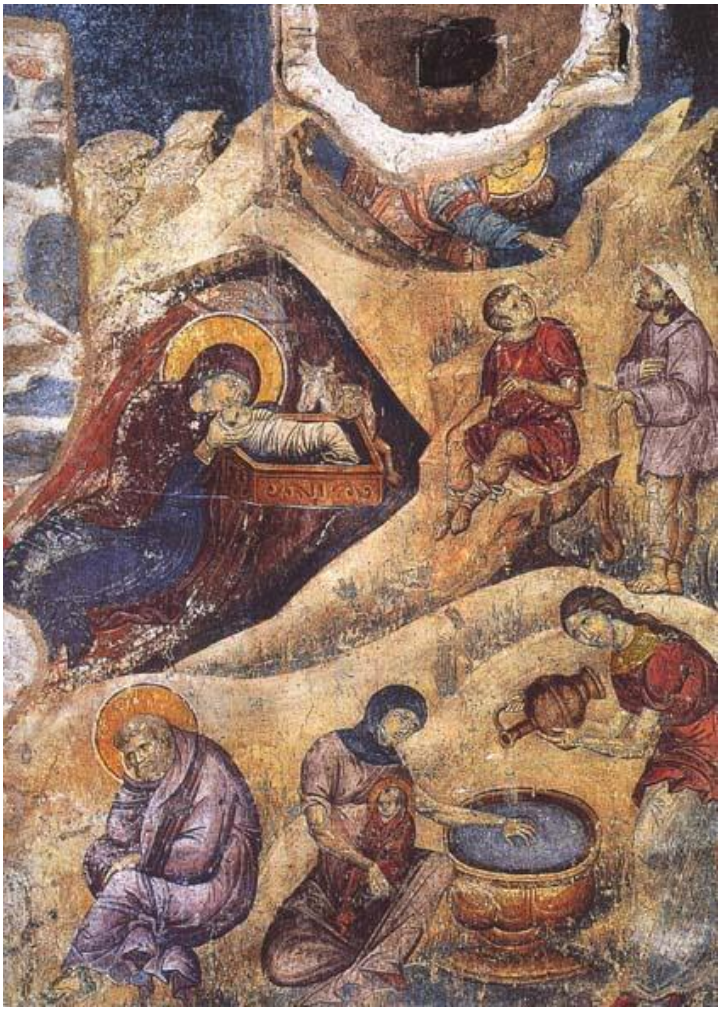


Fig. 251. El nacimiento de Cristo. Iglesia de Protaton. Karyes. Manuel Pansélinos. S. XIII

Como se puede apreciar, el mural sufre un considerable deterioro en diferentes partes donde incluso se llegan a perder los rastros de pintura[426]. Aun así, se pueden realizar algunas valoraciones que nos parecen especialmente interesantes.

En primer lugar, la disposición de las figuras contrasta considerablemente con la composición en las demás iconografías que presentamos. La figura de José se

[426] Ver capítulo 4.3 CONSERVACIÓN

representa fuera de la cueva, ajeno a lo que ocurre en el resto de la escena coincidiendo con el primer tipo de representación que comentábamos anteriormente y que es característico de las iconografías anteriores al siglo XV. La diferencia en el mural de Pansélinos es que José no gira la cabeza hacia la derecha de la escena –como sucede en la mayoría de las iconografías de esta época– sino que se mantiene cabizbajo y mirando hacia la izquierda, hacia fuera de la escena. Esta posición, aunque no es del todo relevante para el significado de la obra, puede aportar diferentes perspectivas interpretativas. Con la figura de la Virgen, sin embargo, no sucede lo mismo.

Podemos apreciar cómo la Virgen, en un gesto materno, se acerca al Niño para besarlo. Pansélinos se acerca con esta representación a la cultura occidental dejando a un lado la rigidez de las normas de representación iconográfica bizantina. No encontramos prácticamente en toda la iconografía bizantina una figura parecida a la de Pansélinos, lo que supone una innovación para su época. Esta forma de representar a la Virgen es, por supuesto, más tierna que las anteriores pero seguramente no presenta una idea arquetípica de la idea de la Virgen María como Theotokos[427]. Este hecho pudo ser primordial para la confección del *Manual* de Fourna, considerando más cercano al arquetipo el carácter de adoración que el de ternura. En relación a esta dualidad se enfrentarían dos naturalezas divino-humano, decantándose Founa por la adoración y tratando a la figura de Jesús más en su componente divino.

Por otro lado, apenas aparecen figuras de ángeles contrastando con la descripción de Fourna que llega a mencionar una «multitud»[428] de ellos y con los otros iconos que hemos visto anteriormente que sí representan más cantidad de ángeles. En este sentido, la escena, por el gran carácter narrativo que presenta, dispone a los ángeles en el mismo paisaje y no elevados en el cielo como aparecían en otras iconografías. No obstante, Dionisio no dice que los ángeles se presentan en el cielo sino detrás de la cueva donde se desarrolla la escena.

En las ilustraciones siguientes tenemos tres iconos que representan la figura de la Virgen en la posición que describe Fourna en su *Manual*. Estas representaciones son

[427] Entiéndase como Madre de Dios.
[428] Fourna utiliza el término «πλῆθος» que hace referencia a una cantidad numérica lo suficientemente numerosa para que sea un multitud.

del Siglo XVI y XVII y se encuentran en tres monasterios diferentes (Fig. 252, Fig. 253 y Fig. 254).

La composición en las tres imágenes, aunque tiene diferencias formales, se mantiene bastante afín. Así, encontramos la Virgen ocupando el centro de la escena con el Niño, al fondo la gruta y alrededor de estos las demás figuras que también concuerdan en su posición. José se mantiene en la esquina inferior izquierda y las mujeres[429] que bañan al Niño en la esquina inferior derecha. Los magos se representan en la mitad izquierda aunque en la Fig. 254, éstos no van montados en sus caballos tal y como describe Fourna.



Fig. 252. El nacimiento de Cristo. M. Stavronikita. Teofanes de Creta. 1546

[429] Estas mujeres son Salome y Zelomí. Ver más adelante sobre su iconografía.

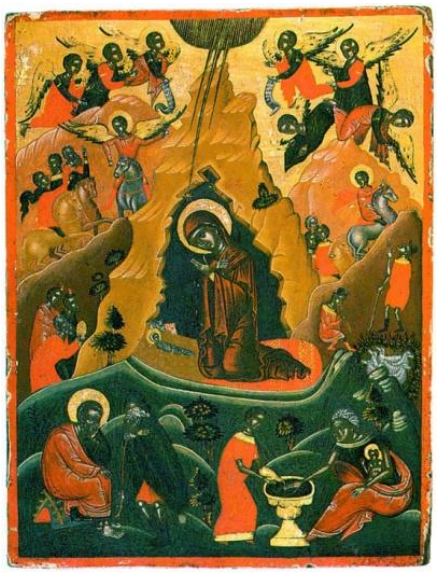




Fig. 253. El nacimiento de Cristo. M. Simonos Petras. S. XVII (izq.)

Fig. 254. El nacimiento de Cristo. M. Hilandari. Kellí Maroudá. 1653 (der.)

La representación en cuanto a los colores y demás elementos plásticos sí varía entre las tres imágenes pero sin modificar excesivamente el significado simbólico. Posiblemente el icono de Simonos Petras (Fig. 253) sea el que más se diferencie de los demás no sólo por la elección de los colores sino también por la anatomía y el tamaño de las figuras. La representación oscura del terreno en la parte inferior de la escena donde se encuentran José y las mujeres bañando al Niño contrasta con la parte superior más luminosa[430]. Esta representación no debe ser considerada solamente como una variación estilística ya que puede estar muy relacionado con la representación simbólica de lo terrenal, de la duda y la tentación que afecta a las figuras que están ahí. Ya hemos visto lo que sucedía con la figura de José, pero no con el conjunto de las mujeres lavando al Niño.

Estas dos mujeres representan a Salomé y Zelomí y solo se nombran en los evangelios apócrifos de Santiago y pseudo Mateo[431]. Son las comadronas que va a buscar José cuando llegan a la gruta y María se pone de parto. Dionisio de Fourna no hace ninguna mención a estas figuras, siendo parte del reducto de la tradición

[430] En el monasterio Koutloumousiou encontramos un icono que no hemos incluido aquí con un planteamineto muy parecido en la zona de la tierra.

[431] Estas dos figuras aparecen en los protoevangelios de Santiago (XIX y XX) y pseudo Mateo (XIII:3-5). La narración describe la incredulidad de Salomé de la Virginidad de María y cuando entra a la gruta se acerca para tocar el vientre de María para comprobar por sí misma que no es cierto lo que dicen. Cuando la toca, su mano empieza a secarse. Salome, presa del dolor y el pánico comienza a llorar y a suplicar al Señor que perdone su incredulidad y finalmente cogiendo al Niño recién nacido y gracias a su arrepentimiento es curada.

iconográfica más primitiva. La incredulidad de Salome, y en definitiva la duda, conformarán en estas figuras, junto a la persona de José, la parte más oscura de la escena ya que son los personajes que están dudando o están siendo tentados por pensamientos que contradicen la santidad del momento.



Fig. 255. Salome y Zelomí con el Niño. Detalle

Algunos autores como Eva Haustein[432] no relacionan directamente a estos personajes con las de los evangelios apócrifos sino con dos sirvientas que preparan el baño para el Niño Jesús. Esta interpretación enlaza más bien con la simbología del Bautismo[433] después del nacimiento de Jesús. La forma utilizada donde las dos muchachas recogen el agua parece a una pila bautismal. Estas figuras aparecen en prácticamente todos los iconos que representan la escena de la Natividad, lo que denota la importancia del peso de la tradición iconográfica. Veremos una excepción donde no aparecen estas figuras en un icono reciente del monasterio de Vatopedi (Fig. 262).

Un aspecto interesante de estos iconos que no recoge Fourna es el temporal ya que aparecen escenas que no necesariamente se cumplen en el mismo momento. En la mayoría de los iconos que hemos visto aparecen dos figuras de Cristo, una en el pesebre y otra en los brazos de la muchacha (Salome) que está preparando el baño de agua. Estos dos momentos se suelen identificar con las dos naturalezas de Cristo, la humana, con las mujeres en el baño y la divina, en el pesebre junto a la Virgen. En algunos iconos aparece la virgen tumbada mirando a las figuras de las mujeres que van

[432] Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 58.
[433] González Hernando, I., (2010), El nacimiento de Cristo, pág. 43.

a bañar a Cristo (Fig. 246 y Fig. 247 por ejemplo), situación que se ha interpretado a veces como una vigilancia de la Virgen hacia la «*humanidad incrédula*»[434].

Esta interpretación puede resultar muy interesante si acudimos a los textos del Evangelio de Lucas donde dice: «*Pero María guardaba todas estas cosas, meditándolas en su corazón (Lc 2:19)*»[435], de donde se puede establecer una relación con esa vigilancia en distancia y en silencio pero sin actuar. En la escena que describe Dionisio no se contempla este episodio ya que no se mencionan las mujeres ni el baño de Niño.

La figura de la Virgen no sólo se encuentra arrodillada sino que en las tres imágenes mantiene los brazos cruzados en el pecho tal y como apuntaba Fourna en su texto para la figura de José (Fig. 256). Este hecho refutaría en parte la afirmación de González de que no existen ejemplos en el arte de Oriente que representen así a la Virgen[436], si bien tan solo encontraremos ejemplos en el arte posbizantino a partir del siglo XVI.



Fig. 256. Detalles de la Virgen arrodillada.

[434] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 105.
[435] Esta misma frase la podemos encontrar también el capítulo XXXIII:2 del evangelio apócrifo del pseudo Mateo
[436] González Hernando, I., (2010), El nacimiento de Cristo, pág. 42.

En el monasterio Stavronikita vemos otra obra de Teofanes de Creta (Fig. 257) que sigue el mismo esquema de los iconos anteriores pero con algunas variaciones. Si comparamos la composición de Teofanes con el otro icono que realizó para el mismo monasterio (Fig. 252) veremos que ha invertido prácticamente la posición de las figuras. Las figuras de los Reyes Magos cobran más volumen y más importancia ya que ahora, han desmontado sus caballos y la Virgen María está de cara a ellos mostrando con sus manos al Niño Jesús. No obstante, esta forma de plantear la escena difiere bastante con la descripción de Dionisio tanto por la posición de la Virgen, que no está posando al Niño en el pesebre, como por los Reyes Magos que no están montados en sus caballos.



Fig. 257. El nacimiento de Cristo. M. Stavronikita. Teofanes de Creta. 1546

Las figuras de la parte inferior siguen el mismo esquema visto hasta ahora basado en los prototipos. En este caso las dos secuencias se dividen mediante un pequeño árbol, mostrando por un lado a José y por el otro a la comadrona. La influencia de las iconografías de Teofanes de Creta en los textos del *Manual* de Dionisio de Fourna es, en la mayoría de las escenas −como veremos en los próximos capítulos− muy patente ya que contiene la mayoría de los elementos propios de la tradición bizantina. Sin embargo, en esta escena, extraña la poca trascendencia de la

representación de Teofanes en el texto de Dionisio. Incluso la pintura mural del monasterio Dionysiou (Fig. 258) que suele estar influenciada también por las escenas de Teofanes de Creta, muestra un distanciamiento evidente. Como podemos ver, la pintura mural de Tzortzis está más cerca de los primeros iconos portables que muestran a la Virgen tumbada al lado del Niño y apenas muestra influencias de la pintura mural del monasterio Stavronikita. En realidad la composición de Tzortzis recoge elementos de las primeras iconografías pero recupera algunas figuras del icono portable de Teofanes (Fig. 252) como podemos ver en las figuras del pastor con las ovejas o los Reyes Mayos sobre los caballos. En definitiva, el mural de Tzortzis sería una solución híbrida de las iconografías realizadas hasta las fecha con especial atención a algunas figuras de las realizadas por Teofanes apenas un año antes.



Fig. 258. El nacimiento de Cristo. M. Dionysiou. 1547

No obstante, algunos elementos iconográficos coinciden con la descripción de Dionisio, sobre todo las diferentes secuencias que rodean la cueva a excepción de la parte inferior. Así, los pastores de la derecha, tanto el que toca la flauta como el que mira hacia arriba en dirección al ángel, los Reyes Magos en sus caballos y los ángeles del cielo coinciden con el texto de Dionisio.

Especialmente interesante resulta el icono portable que se ha conservado en la celda de Karyes del mismo Dionisio de Fourna (Fig. 259). El interés radica en que esta será una de las pocas descripciones de Dionisio de Fourna que coincidirá en gran medida con su versión plástica. Como veremos más adelante esto no sucederá con otros iconos de Dionisio donde existirán grandes diferencias entre su descripción y su interpretación plástica[437].



Fig. 259. El Nacimiento de Cristo. Dionisio de Fourna. Karyes. 1711

[437] Véase por ejemplo la escena de Pentecostés donde la descripción de Dionisio no corresponde con su icono portable.

En primer lugar destaca la composición de la escena que ha desplazado la zona más importante con la cueva donde está el Niño y la Virgen hacia la zona inferior del cuadro. Por consiguiente, las subescenas que vimos con San José tentado por el diablo y la comadrona lavando al Niño han desaparecido.

San José aparece ahora de rodillas junto a la Virgen y el Niño en lo que será una de las primeras muestras de esta versión que podemos encontrar en las iconografías del Monte Athos. ¿Por qué no describe entonces Dionisio la escena según la mayoría de las iconografías precedentes que responden a la tradición bizantina y prefiere ofrecer una versión más moderna con influencias de occidente? Es difícil saber cuál puede haber sido el motivo exacto de esta decisión ya que Dionisio suele considerar los prototipos de la tradición bizantina con bastante seriedad. En otros casos veremos que Dionisio ofrecerá dos versiones de una misma escena −como es el caso de la Resurrección de Cristo[438]− pero en este caso se adelantará a las nuevas corrientes que modifican la forma de representar la escena y que se seguirán en las pinturas posteriores.

La descripción de Dionisio es fiel en todos los aspectos a su icono realizado algunos años antes. De hecho, es una excepción encontrar una escena que coincida con tanta exactitud en el texto y la pintura. Creemos que Dionisio, en este caso, tomó como referencia su propio icono dejando a un lado algunas características importantes de la tradición bizantina. No se dejarán notar apenas los influjos de Teofanes de Creta ni de otros iconos de la escuela cretense. Menos aún se tomarán referencias de Pansélinos.

Esta exactitud resulta asombrosa si analizamos fragmentos de la descripción de Dionisio de Fourna:

> *«[…] la Virgen de rodillas y dejando a Cristo como niño envuelto en pañales en el pesebre.»*

Como podemos comprobar en el icono de Dionisio, esta secuencia se representa tal y como la describe en el texto dando lugar a una representación original y poco habitual

[438] La Resurrección de Cristo se trata en dos capítulos diferentes, el primero 5.5.23 con el título «Descenso de Cristo a los Infiernos según la tradición bizantina y 5.5.24 La Resurrección de Cristo según la occidental.

en la tradición bizantina. Así, podemos ver a la Virgen con el Niño todavía en brazos, inclinándose para colocarlo en el pesebre.

La exactitud en la coincidencia del texto y el icono llega a plasmarse incluso en el pergamino escrito que aparece en la zona de los ángeles que no habíamos visto hasta ahora. Muchas de estas características las veremos repetidas a partir de la compilación del *Manual* en obras posteriores que parecen haber sido influenciadas por las dos obras −escrita y plástica− de Dionisio. Es el caso de las pinturas murales del monasterio Zografou (Fig. 260) o la capilla Agia Zoni del monasterio Vatopedi (Fig. 261).

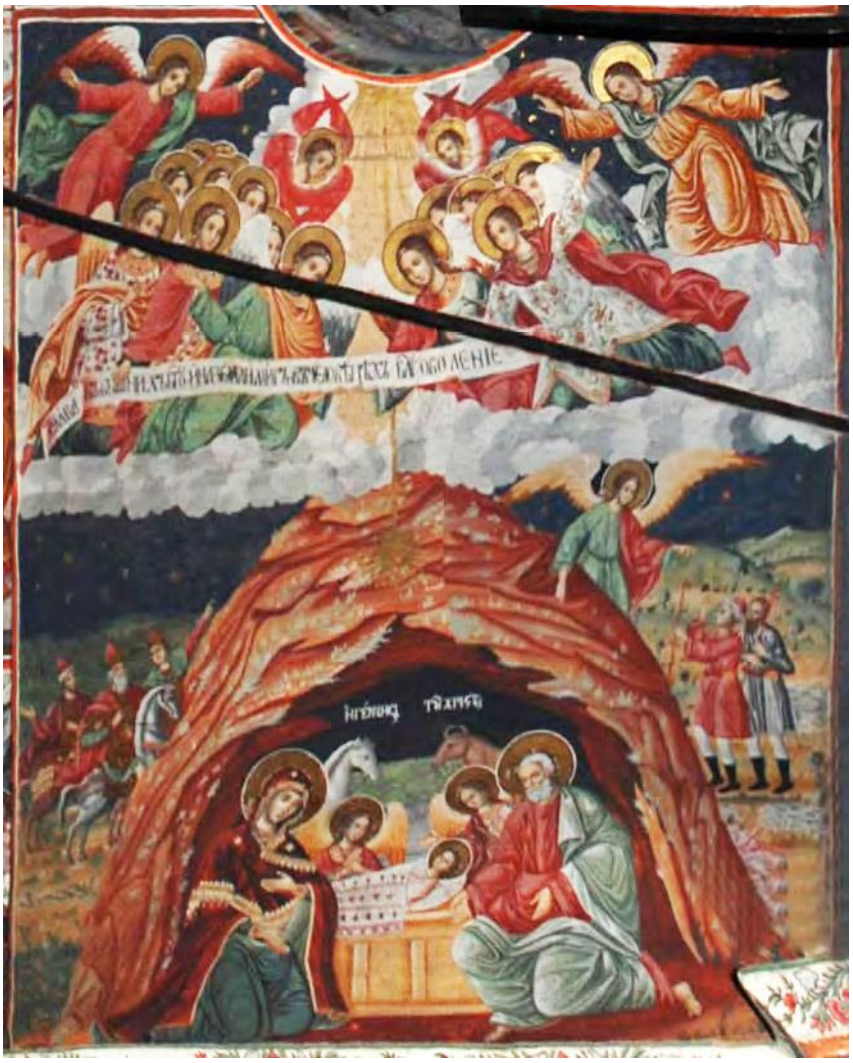


Fig. 260. El Nacimiento de Cristo. M. Zografou. 1817

La pintura mural del monasterio Zografou sigue en cierta manera la propuesta de Dionisio de Fourna en la mayoría de los elementos. Una cueva con forma de

montaña −sin relación alguna con las típicas montañas rocosas de las iconografías bizantinas− aparece en la mitad de la composición y presenta un pesebre con un buen número de figuras dispuestas de forma perfectamente simétrica teniendo como eje al Niño Jesús en el centro. En este mural aparecen las figuras de la Virgen y San José a ambos lados del Niño y además encontraremos otras dos figuras de ángeles por detrás del pesebre que no menciona Dionisio.

Ahora la escena se divide en dos zonas perfectamente delimitadas por un hilo de nubes que separan la parte terrenal de la celestial. Aunque los elementos iconográficos parecen heredados de los iconos anteriores, el estilo bizantino parece perderse por unas formas ahora mucho más redondeadas y con una técnica alejada de la tradición bizantina.

A partir del siglo XVIII veremos suceder una serie de propuestas diferentes que nada tendrán que ver con la unidad experimentada durante los siglos de esplendor de la escuela cretense. Así, en los diferentes monasterios del Monte Athos veremos composiciones con importantes variaciones sobre todo de aspecto plástico que mantendrán relaciones con fragmentos de la descripción de Dionisio de Fourna.

En la capilla de Agia Zoni (Fig. 261) vemos una imagen parecida en composición a la de Zografou pero con modificaciones en algunos aspectos. La cantidad de figuras en la zona del cielo se reduce considerablemente ofreciendo ahora una fila ordenada de ángeles que sujetan la pancarta con la inscripción. Además, las figuras más importantes de la escena aumentan el tamaño considerablemente llenando el espacio en el primer plano y dejando apenas espacio para representar a los Reyes Magos y los pastores.

La relación de estas dos imágenes con el *Manual* de Dionisio es indirecta y deberíamos entenderlas como una mezcla de la influencia de las nuevas corrientes iconográficas con las indicaciones del *Manual* −y posiblemente del icono portable− de Dionisio de Fourna. De hecho, podemos identificar en los dos murales los elementos principales del texto de Dionisio con bastante claridad. Ejemplo de ello es la disposición de las zonas de los magos, los pastores, los ángeles o el mismo pesebre que se distribuyen en ambas pinturas de la misma manera que indica Dionisio.



Fig. 261. El Nacimiento de Cristo. Iglesia de Agia Zoni. M. Vatopedi. 1860

Podemos decir que la descripción que hace Fourna de este pasaje está en consonancia con el Evangelio de Lucas pero sin embargo no concuerda con la tradición iconográfica, encontrando iconos posteriores al *Manual* de Fourna que han seguido sin embargo representando la escena según los ejemplos iconográficos anteriores y no tanto sus textos. Véase el icono de la Fig. 262 que forma parte de los iconos que se realizan en el taller del Monasterio de Vatopedi en el que se siguen utilizando técnicas bizantinas.

Como podemos ver, a pesar del conocimiento del *Manual* de Fourna, este icono moderno del Monte Athos sigue utilizando las características iconográficas de los iconos anteriores. Se respetan muy pocas indicaciones de las que hace Fourna, realmente las que se han mantenido anteriormente. La gruta, el niño con los animales detrás y los ángeles encima de la gruta con la estrella son las únicas coincidencias con el texto de Fourna.



Fig. 262. El nacimiento de Cristo. M. Vatopedi. S. XX

Por su parte, en esta imagen también podemos encontrar algunos detalles que verifican su modernidad. La terminación de las figuras en los magos así como sus posiciones no tan rígidas denotan la influencia occidental y la pintura realista.



Fig. 263. Los magos. Detalle

En el texto de Fourna, sin embargo, encontramos un único elemento que no tiene relación con los Evangelios canónicos pero que ha mantenido a pesar de haber eliminado otros de mayor relevancia simbólica como los de Salomé y Zelomí o José. Nos estamos refiriendo al pastor que toca la flauta.



Fig. 264. Pastor tocando la flauta. Detalles

Esta figura suele aparecer rodeada de unas ovejas revoloteando a su alrededor y pendientes de su música. Parece ser que esta figura no tiene relación aparente tampoco con los evangelios apócrifos, lo que nos hace pensar en una tradición que pueda tener sus raíces en el helenismo y en una tradición heredada que representaba al pastor con una «*flauta pastoril*»[439] como instrumento asociado a su profesión. Lo que puede resultar más interesante es la decisión de Fourna de mantener esta figura y sin embargo Schäfer[440] en su edición en alemán la elimina, dejando tan solo aquello que responde más fielmente al Evangelio de Lucas.

Por último, presentamos una imagen que aunque no forma parte del patrimonio del Monte Athos, hemos considerado especialmente interesante en cuanto a que se acerca, aunque no totalmente, a la descripción de la escena de Fourna. Se trata de un icono de 1884 que se encuentra en la ciudad de Lárisa en el centro de Grecia.

[439] La flauta pastoril se elabora con el cuerno de cabra.
[440] Schäfer, G., (1855), *Das Handbuch Der Malerei Vom Berge Athos*, Trier: Litnz´schen Buchhandlung

Podemos ver la figura de la Virgen y José juntos en el centro de la escena y con la posición de brazos que especifica Fourna, cruzando los brazos en el pecho. Igualmente aparece el pastor tocando la flauta junto a sus ovejas y los magos al fondo en sus caballos. Lo único que se podría echar en falta con respecto al texto de Fourna es la multitud de ángeles encima de la cueva.



Fig. 265. El nacimiento de Cristo. I.N. Fuente de la Vida. Lárisa.

5.5.7. La Presentación del Señor



Ἡ ὑπαπαντὴ

Ναὸς καὶ κουβούκλι καὶ ὑποκάτω τοῦ κουβουκλίου τράπεζα καὶ επάνω αὐτῆς θυμιατήριον χρυσοῦν, καὶ ὁ ἅγιος Συμεὼν ὁ Θεοδόχος βαστῶν τὸν Χριστὸν ὡς βρέφος εἰς τὰς ἀγκάλας του, ὁ ὁποῖος εὐλογεῖ αὐτόν· καὶ ἡ Παναγία ἀπὸ τὸ ἄλλο μὲρος τῆς τραπέζης ἁπλώνουσα πρὸς αὐτὸν τὰ χέρια· καὶ ὄπισθεν αὐτῆς ὁ Ἰωσὴφ βαστάζων εἰς τὸ ῥοῦχόν του δύο περιστεράς· καὶ πλησίον αὐτοῦ ἡ προφῆτις Ἄννα δείχνουσα τὸν Χριστὸν καὶ βαστάζουσα χαρτὶ μὲ ταῦτα τὰ γράμματα· «Τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἐδημιούργησε» (Λουκ. β΄, 22-38)



La Presentación del Señor

Templo y cúpula y debajo de la cúpula una mesa y encima de ella un incensario de oro, y San Simeón llevando a Cristo como bebé en sus brazos, y éste lo bendice. Y la Virgen al otro lado de la mesa extendiendo sus manos hacia él. Y detrás de ella, José llevando entre sus ropas dos palomas. Y junto a él, la profetisa Ana señalando a Cristo y llevando un papel con las siguientes palabras «Este niño ha creado el cielo y la Tierra» (Lc 2:22-38)

La Presentación del Señor en el Templo es una de las escenas importantes del dodecaortón[441] y además es una de las que más veces se encuentra representada en los monasterios del Athos. Además, el Himno Acatisto[442], cantado todavía en las iglesias de liturgia bizantina, hace referencia en su doceavo verso a esta escena de la Presentación en el Templo[443].

El episodio muestra el momento en el que la Virgen y San José se encuentran en el templo para ofrecer al niño en frente de Dios. Este ofrecimiento parece estar relacionado con ciertas costumbres ancestrales donde se tenía que ofrecer al primogénito ante Dios[444]. El acontecimiento se produce 40 días después del nacimiento ya que este era el periodo que tenían que dejar pasar las mujeres para que volvieran a ser purificadas después del parto[445].

La descripción de Dionisio de Fourna recoge los elementos iconográficos más importantes de este pasaje:

El lugar →	Un templo con cúpulas.
los personajes →	Simeón, el Niño, La Virgen, San José y Ana
Las acciones →	Movimientos de brazos, bendición.
Los símbolos →	Incensario, las palomas, el escrito.

Las referencias posicionales que utiliza Dionisio en sus descripciones dejan una cierta libertad al hagiógrafo para representar la escena ya que no se especifican lugares concretos a la derecha o izquierda de la composición. De esta manera veremos que la tradición iconográfica ha mantenido una clara inclinación por representar a Simeón a la derecha de la composición y a La virgen, José y Ana a la izquierda. No

[441] Ver capítulo 5.2 sobre EL DODECAORTON
[442] Es un himno de contenido mariano que es cantado de pie (de ahí su nombre Ἀκάθιστος –no sentado-) que después de mil quinientos años todavía es cantado en las iglesias de rito bizantino.
[443] Μπεκιάρης, A. A., (2012), *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του νάρθηκα και της λιτής της μονής Δοχειαρίου (1568)*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, pág. 315.
[444] Διαλεκτόπουλος, A., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 91.
[445] Lucas 2: 22

obstante, como veremos más adelante en el análisis de las pinturas, hay algunas pocas iconografías, todas ellas murales, que representan a Simeón a la izquierda de la composición.

Empezando el recorrido de las pinturas por orden cronológico, deberíamos comenzar con la importante pintura mural de Manuel Pansélinos en la basílica de Protaton en la capital del Monte Athos, Karyes (Fig. 266). Como ya sabemos, Pansélinos fue una de las referencias más influyentes para Dionisio de Fourna, como él mismo reconoce en su *Manual*[446].



Fig. 266. La presentación del Señor. Manual Pansélinos. Protaton. Karyes. 1290

La composición horizontal de Pansélinos se enmarca por la derecha con una cenefa perteneciente a un arco, haciendo que el formato, por este lado, no sea totalmente rectangular. Pensamos que este podría haber sido uno de los motivos que empujaran a Pansélinos a situar la figura de Simeón a la izquierda puesto que disponía de un espacio más abierto para representar la parte más importante de la iconografía, que es el encuentro de Simeón con la Virgen en el momento de recibir al Niño.

[446] Para más información ver capítulo 3.3 sobre LA «HERMINEIA»

El fondo de la composición está formado por una serie de arquitecturas en las que se puede apreciar el uso de una perspectiva invertida. El volumen de algunas de las estructuras se va haciendo más grande conforme se va alejando de la escena[447].

Esto produce en el espectador una sensación de expansión hacia dentro del mural de manera que parece que el mismo espectador –su ojo– sea el punto donde fugan las perspectivas y no en el horizonte de la pintura. Este efecto se puede apreciar muy bien en la pintura de Pansélinos donde vemos que el escenario del fondo parece abrirse hacia afuera en vez de ir degradándose.

Dionisio de Fourna empieza su descripción mencionando el templo donde se desarrolla el pasaje y una cúpula que pertenece a este templo. En la pintura de Pansélinos no aparece ninguna cúpula y la acción parece desarrollarse más bien fuera del templo[448]. Esta característica, que ya habíamos apreciado en algunas iconografías de la Anunciación, es una constante en la pintura iconográfica bizantina y la veremos repetirse en muchos de los próximos iconos. De los demás elementos que nombra Dionisio en su *Manual*, Pansélinos solo representa la mesa mediante una perspectiva axonométrica muy forzada, levantándose toda la mesa para mostrar su contenido al espectador. Encima de la mesa, en lugar del incensario, aparece un libro –supuestamente las escrituras– que será bastante habitual en casi todas las iconografías posteriores. Pero no serán estas las únicas diferencias que vamos a encontrar en la pintura de Pansélinos con respecto al *Manual* de Dionisio de Fourna.

Posiblemente, la diferencia más importante de esta iconografía no solo con el *Manual* de Dionisio sino también con la tradición iconográfica del episodio sea el lugar en el que aparece el Niño Jesús. Dionisio de Fourna es bastante claro en este detalle cuando dice, « *[…] y San Simeón llevando a Cristo como bebé en sus brazos […]*». Sin embargo, en la iconografía de Pansélinos, el Niño todavía está en las manos de la Virgen María.

La primera iconografía que se conoce de esta escena es un mosaico en la basílica de Santa María la Mayor en Roma del año 430-40 donde se representa al Niño en brazos de María. Parece ser que en una primera fase, la mayoría de las

[447] Grabar, A., (2007), *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela, pág. 41.
[448] En muchas iconografías bizantinas se representan las escenas en el exterior del lugar donde deberían acontecer.

representaciones se hicieron según este modelo pero más tarde[449] y sobre todo en la tradición ortodoxa, este patrón sufriría cambios haciéndose más popular la representación con el Niño en brazos de Simeón.

Aunque se reconocen las dos versiones en la tradición iconográfica, e incluso Dialektópulos llega a afirmar que la versión más habitual es la de la Virgen sosteniendo al Niño[450], la verdad es que en los monasterios del Monte Athos vamos a encontrar casi exclusivamente la versión de Simeón llevando al Niño. Ouspensky nos da la razón y contradice a Dialektópulos diciendo que la más habitual, efectivamente, es la iconografía que representa a Simeón llevando al Niño[451]. Tradigo, en este aspecto, parece un poco ambiguo cuando, refiriéndose a esta iconografía, dice «*La Virgen tiende el Niño a Simeón*»[452] a pesar de que es Simeón el que sostiene al Niño en sus imágenes.

En cualquier caso, la escena de la basílica de Protaton es insólita en el conjunto de pinturas del Monte Athos y no la veremos repetida en ninguna otra ocasión excepto en una pintura del monasterio Gregoriou (Fig. 293), que parece una copia de la de Pansélinos, y en el monasterio Filotheou (Fig. 290).

Desde el siglo VI se han realizado muchas especulaciones acerca de las relaciones y significados que tiene la figura de Simeón en relación con la de Cristo aunque Baggley les quita importancia mostrándose bastante escéptico con la exageración que muestran tales conjeturas[453].

La figura de Simeón en la pintura de Pansélinos se erige sobre un pequeño podio –que nos puede recordar al «*Bema*» (Fig. 19) de las iglesias ortodoxas del Monte Athos– y flexiona sus rodillas y su cuerpo, muestra de su avanzada edad. La mano derecha se eleva y con ella bendice al Señor. Dionisio de Fourna no aporta más detalles sobre esto ya que él presupone al Niño en sus brazos. Sin embargo, hay un detalle que

[449] Ouspensky, L., & Lossky, V., (1999), *The Meaning of Icons*, New York: St Vladimirs Seminary, pág. 168.
[450] Διαλεκτόπουλος, A., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 94.
[451] Ouspensky también nos recuerda que existe una tercera versión de este episodio, aunque muy rara de ver, que ilustraría un momento intermedio a las dos más habituales. Ouspensky, L., & Lossky, V., (1999), *The Meaning of Icons*, New York: St Vladimirs Seminary, pág. 168.
[452] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 107.
[453] Baggley, J., (2000), *Festival Icons for the Christian Year*, A&C Black, pág. 41.

nos llama poderosamente la atención y del que no encontramos referencias en los Evangelios o en el texto de Fourna. Se trata de la mano izquierda.

Si nos fijamos en el detalle de la pintura de Pansélinos podemos ver que esta mano asoma por debajo de la mano derecha en una zona de penumbra y, en vez de dibujarse la forma de la mano, termina con una apariencia de muñón (Fig. 267).



Fig. 267. Detalle de mano izquierda de San Simeón.

Si se tratara de una mano abierta, como más tarde sucederá en el mural de Gregoriou (Fig. 293), deberían aparecer la palma de la mano y los dedos bien visibles. Una hipótesis pudiera ser la preparación de Simeon para acoger al niño y que se estuviera cubriendo las manos[454] con su manto para antes de cogerlo. Sin embargo, en la pintura se puede apreciar claramente el color y la textura diferentes del ropaje y de la «mano». Otra hipótesis sería la pérdida de la mano a través del tiempo a causa de los deterioros del muro y posteriores retoques. Esta idea no es muy descabellada si observamos otras partes de mural, como el pie del mismo Simeón (Fig. 268), donde también apreciamos pérdidas de pintura en el tobillo del pie derecho.



Fig. 268. Detalles de los pies de Simeón. M. Pansélinos. Protaton.

[454] Esta característica es típica en la iconografía donde aparece Simeón con el Niño y por respeto a este, cubre sus manos con sus ropajes.

Si observamos las demás figuras de la escena, podemos comprobar cierta fidelidad con la descripción de Dionisio de Fourna aunque éste deja la posición de la profetisa Ana algo ambigua cuando tan solo dice «*junto a él (José)*[455]», pudiendo dar como resultado dos posiciones diferentes, una delante de José y otra detrás de él –que es la más lógica y la más usual–. En la pintura de Pansélinos, la procesión está formada por la Virgen, después San José y finalmente la profetisa.

José lleva una jaula con dos palomas tal y como describe Dionisio y la profetisa lleva un largo papel con un texto que versa «*|Τοῦ |το το |βρέφος |οὐρα |νόν |κ(αὶ) γὴν |ἐδη |μιούρ |ωσεν*» que coincide con la descripción del *Manual* de Dionisio «*Este niño ha creado el cielo y la Tierra*».

Precisamente, el Niño de la pintura de Pansélinos merece especial atención por las desmesuradas características anatómicas de su cuerpo (Fig. 269). Teniendo en cuenta, según el Evangelio de Lucas, que la presentación se hace en el templo 40 días después del nacimiento, resulta realmente asombroso que Pansélinos haya optado por una anatomía tan disconforme con la edad del Niño[456]. La cabeza y el cuerpo parecen pertenecer a seres diferentes. La cabeza parece descolgarse hacia abajo creando un efecto antinatural con la ausencia total de cuello.



Fig. 269. Detalles del Niño Jesús. M. Pansélinos. Protaton.

[455] El adverbio griego «*πλησίον*» también podría traducirse por «*cerca de*».
[456] Dialektopoulos también observa este detalle en Pansélinos y en otros iconos de Teofanes de Creta y dice que esto simbolizaría la omnisciencia de Dios. Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 95.

El brazo derecho presenta claramente una musculatura mucho más propia de un hombre en edad adulta. Del mismo modo, las piernas parecen tener una densidad poco propia de un bebé y las manos y pies son de constitución más bien gruesa. En este sentido, veremos en Pansélinos que estas características anatómicas se repetirán, aunque no con tanta intensidad, en otras figuras de otras escenas, sobre todo en los pies y piernas. Según Grabar, la costumbre de utilizar ciertos modelos clásicos en la representación de figuras, inducía a errores que significaban un cierto anquilosamiento de la sensibilidad plástica[457]. Esta alteración en la supuesta edad del Niño la veremos también representada en otros iconos del Monte Athos y en general de esta iconografía aunque no serán tan marcadas como en esta pintura de Pansélinos.

En un icono del siglo XV del monasterio Pantokrátoros vemos una interpretación de la escena muy diferente a la anterior de Pansélinos (Fig. 270).

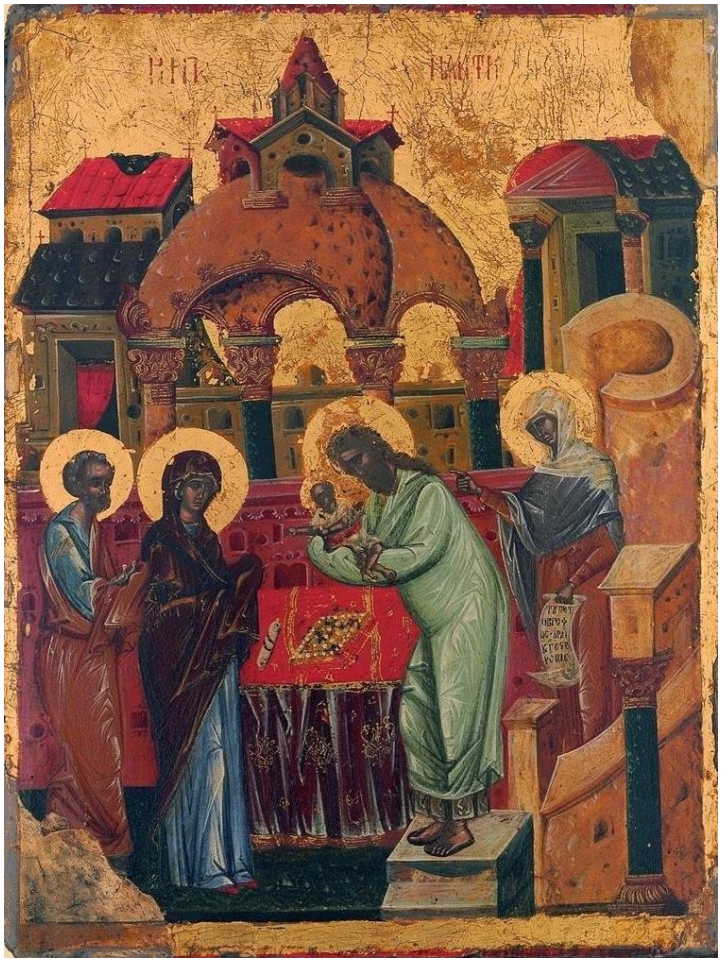


Fig. 270. La Presentación del Señor. M. Pantokratoros. S. XV

[457] Grabar, A., (2007), *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela, pág. 48.

Comenzando por el contexto de la escena, vemos que esta vez, además de algunos espacios arquitectónicos al fondo, aparece un ciborio en el centro de la composición que nos traslada inequívocamente al interior de un templo. Aún aparecen elementos como el cielo despejado y las arquitecturas de otros edificios que nos pueden hacer pensar que nos encontramos realmente fuera del templo. Pero como hemos visto en Pansélinos y seguiremos viendo en otras escenas, esto es una característica simbólica de la iconografía bizantina que juega con los espacios, de forma que el espacio-tiempo pueden representarse en un mismo icono como también vimos en las iconografías de la Anunciación.

La cúpula a la que se refiere Dionisio de Fourna aparece aquí como un ciborio característico de los templos cristianos que estaba situado normalmente en la zona del sagrario y servía de protección y distinción para el altar (Fig. 271).


458

Fig. 271. Ciborio, Panagia Ekatontapyliani, Paros, Grecia.

Todas las cúpulas que veremos en las pinturas estarán relacionadas con el cimborio ya que debajo de la cúpula encontraremos el altar sobre el que normalmente aparecerá representado un libro, como es el caso del icono que nos ocupa. En otros casos, la cúpula aparecerá en un segundo plano como fondo de la escena.

En este icono vemos que la posición de la profetisa Ana se representa al lado opuesto de las figuras de José y María, inmediatamente detrás de la figura de Simeón.

458 http://www.ortodossiatorino.net/DocumentiSezDoc.php?cat_id=30&id=3594&locale=ru

Esta forma de representar la escena, que es contraria a la descripción de Fourna, juega un papel a favor de la simetría en la composición (Fig. 272) de forma que vemos cómo la figura de la profetisa completa los bloques simétricos de todo el conjunto, figuras en el primer plano (rojo), el ciborio en un plano más atrás (verde) y las arquitecturas del fondo (azul).



Fig. 272. Bloques de simetría. Presentación del Señor. M. Pantokrátoros.

En este icono ya vemos la representación más habitual con el Niño sobre los brazos de Simeón que lo sujeta sin tocarlo directamente, cubriendo sus manos con sus ropajes. El Niño extiende las manos hacia la Virgen, a la inversa de lo que expresa Dionisio en su texto y parece que estemos ante el momento en el que Simeón va a devolver el Niño a su Madre. La profetisa levanta también su mano señalando al Señor al contrario de lo que sucedía en la pintura de Pansélinos donde tenía una actitud más pasiva. En este caso, a pesar de que la posición no coincida con la descripción de Fourna, el gesto que articula sí que fue recogido en su *Manual*.

En el siguiente icono del monasterio Dionysiou del siglo XVI (Fig. 273) vemos una representación todavía más cercana al *Manual* de Dionisio de Fourna. Curiosamente este icono es una representación casi idéntica[459] a otro icono del monasterio de Santa Catalina del monte Sinaí del mismo siglo[460]. En este caso, la

[459] Las únicas diferencias son la postura del Niño, la cortina en la cúpula del ciborio y la arquitectura de la izquierda de la composición.
[460] Ver imagen en libro: Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 108

cúpula del cimborio aparece un poco más atrás siendo visible tan solo la puerta de entrada al altar pero sin presencia de la mesa a la que se refiere Dionisio de Fourna. Como anota Tradigo, la escena sucede realmente en el interior del santuario aunque las figuras se representen simbólicamente fuera[461]. El niño, en los brazos de Simeón, mira a éste y lo bendice. Esta interpretación diferente al icono del Sinaí es, sin embargo, fiel a la descripción de Dionisio de Fourna.



Fig. 273. La Presentación del Señor. M. Dionysiou. S. XVI

La colocación de las figuras de San José y la profetisa difiere en este caso con las pinturas vistas anteriormente, siendo en este caso San José el último en la fila y no la profetisa como describe Dionisio de Fourna. La profetisa, además, vuelve su cabeza y su cuerpo en dirección contraria a la escena aunque con su mano parece estar

[461] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 108.

señalando a Cristo Niño como dice Dionisio en su *Manual*. Esta forma de representar a la profetisa la encontraremos en muchos más iconos y pinturas murales del Monte Athos pero sobre todo en los anteriores al siglo XVIII. Es también el caso de la pintura mural de Teofanes de Creta del Monasterio Megistis Lavras (Fig. 274), que por los elementos de la escena parece ser una mezcla de los dos iconos anteriores. La posición de las figuras responde fielmente a la del icono del Monasterio Dionysiou (Fig. 273) aunque la actitud del Niño es como la del icono de Pantokrátoros (Fig. 270).

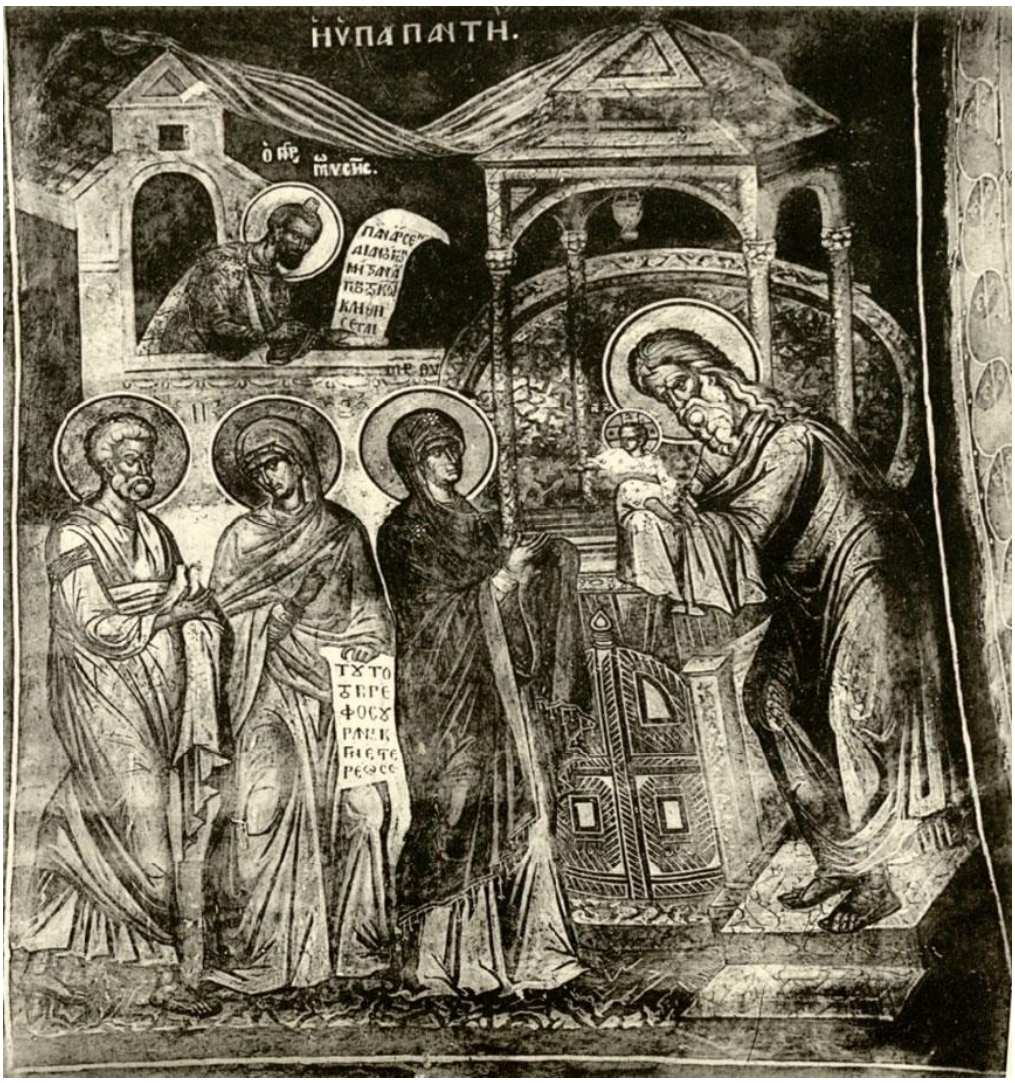


Fig. 274. La Presentación del Señor. Teofanes de Creta. M. Megistis Lavras. 1535

En esta pintura, sin embargo, encontramos una personaje inédito hasta ahora que aparece en la parte superior izquierda de la escena entre las arquitecturas del fondo. Se trata de Moisés, que, como si de un personaje secundario se tratara, aparece ajeno a la escena principal. Moisés, que lógicamente no vivió en los años donde se supone el episodio, se utiliza en esta iconografía como enlace simbólico con la ley del Señor

que especifica lo que deberá hacerse después del nacimiento del primogénito varón (Fig. 275). En el rodillo de papel que lleva se pueden leer algunos versículos de Lucas 2:23 que se refieren a esta ley:

«πᾶν ἄρσεν διανοῖγον μήτραν ἅγιον τῷ κυρίῳ κληθήσεται»

«Todo varón que abriere la matriz será llamado santo al Señor»



Fig. 275. Detalle de Moisés con los versículos de Lucas 2:23 sobre la ley.

Fotis Kontoglou también se refiere a la presencia de Moisés en esta escena de los Evangelios[462] pero no coincide en el escrito del pergamino que lleva Moisés en la pintura de Teofanes. Así, Kontoglou dice que en el pergamino se debe escribir:

«Ἁγίασόν μοι πᾶν πρωτότοκον πρωτογενὲς διανοῖγον πᾶσαν μήτραν. »

«Conságrame todo primogénito. Todo lo que abre la matriz.»

[462] Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου, pág. 224.

Este texto, que corresponde con los versículos del Éxodo 13:2, estaría incompleto ya que es un fragmento del versículo que continúa haciendo alusión a los hijos de Israel:

«Ἁγίασόν μοι πᾶν πρωτότοκον πρωτογενὲς διανοῖγον πᾶσαν μήτραν ***ἐν τοῖς υἱοῖς Ἰσραὴλ ἀπὸ ἀνθρώπου ἕως κτήνους· ἐμοί ἐστιν.****»*

«Conságrame todo primogénito. Todo lo que abre la matriz ***entre los hijos de Israel, tanto de los hombres como de los animales, mío es.****»*[463]

Como vemos, el contenido del mensaje es el mismo pero la diferencia estriba en que Teofanes de Creta prefiere recoger la breve cita de los versículos de Lucas que se refieren a los versículos del Éxodo mientras que Kontoglou prefiere citar directamente los versículos originales del Éxodo aunque de manera incompleta.

A continuación vemos otras dos pinturas prácticamente contemporáneas a la de Megistis Lavras. La primera, del monasterio Koutloumousiou (Fig. 276), es muy parecida en la composición a la del monasterio Dionysiou pero invertida, con Simeón y el Niño a la izquierda de la imagen. Sigue la descripción de Dionisio de Fourna con la notable diferencia de la situación de la profetisa Ana. En segundo lugar vemos la característica pintura mural de Xenofondos (Fig. 277) que, una vez más, nos sorprende no solo por su estilo y sus formas, que se apartan bastante de la cierta regularidad vista en las imágenes anteriores, sino por los recursos plásticos utilizados para solucionar el problema de espacio en la composición. Podemos observar claramente que la figura de la profetisa ha sido anulada de la composición supuestamente por la falta de espacio horizontal. Sin embargo, si nos fijamos bien en la escena podremos observar que la figura no desaparece completamente de la escena sino que está detrás de las figuras de la Virgen y San José (Fig. 278).

[463] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas, pág52.

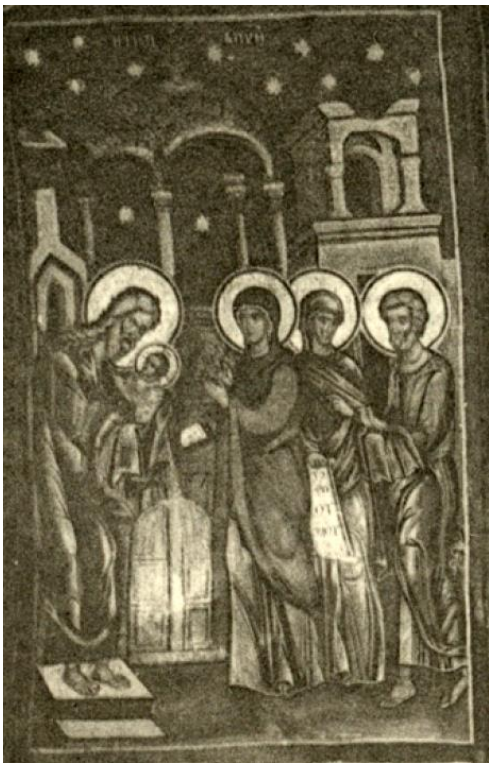


Fig. 276. La Presentación del Señor. M. Koutloumousiou. 1540

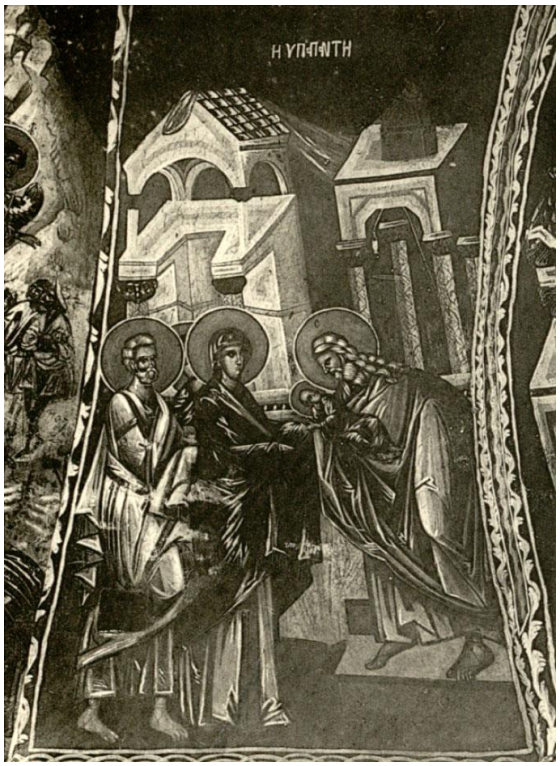


Fig. 277. La Presentación del Señor. M. Xenofondos. 1544

Esta solución no es nada habitual entre las figuras relevantes de la escena. Se suele utilizar más frecuentemente entre personajes que no juegan un papel protagonista o que aparecen rellenando la escena, como es el caso de secuencias donde aparecen grupos de personas presenciando los acontecimientos como por ejemplo fariseos, escribas o apóstoles.



Fig. 278. Detalle de la profetisa detrás de las figuras de La Virgen y San José. M. Xenofondos. 1544

El icono del monasterio Stavronikita (Fig. 280) del maestro Teofanes de Creta se puede considerar como uno de los iconos referentes para este episodio. Es uno de los iconos del Dodecaorton del iconostasio y tiene un formato parecido a los demás

iconos que lo componen. La similitud con el icono del Dodecaorton del monasterio Dionysiou (Fig. 273) es patente y creemos que pueden datar de momentos muy próximos, sin embargo pensamos que son estos dos iconos los que se basan en la anterior pintura mural, también de Teofanes de Creta, del monasterio Megistis Lavras (Fig. 274). Podemos ver cómo Teofanes de Creta mantiene sus dos versiones casi idénticas (Fig. 279) con una muy cercana semejanza en la figura de Simeón y con algunas diferencias en la figura de la Virgen, que en la primera versión inclina levemente la cabeza hacia atrás y en la versión posterior la inclina hacia delante.



Fig. 279. Similitudes en las pinturas de Teofanes de Creta en las pinturas de Megistis Lavras y Stavronikita.

Estas dos diferentes representaciones que no aparecen detalladas en el *Manual* de Dionisio de Fourna pueden tener, sin embargo, relación con los versículos de Lucas. Por un lado en Lucas 2:33 se expresa la maravilla sentida por José y María por todo lo que se decía de su hijo y puede relacionarse con la iconografía de Megistis Lavras con la inclinación hacia atrás que revelaría sorpresa. Por otro lado, los versículos de Lucas 2:34 que hacen referencia a las profecías de Simeón nos mostrarían un ademán de la Virgen como de aceptación y sumisión ante los acontecimientos de la misma manera que ya vimos en la escena de la Anunciación.



Fig. 280. La Presentación del Señor. Teofanes de Creta. M. Stavronikita. 1546

En otra pintura mural de Teofanes de Creta en el monasterio Stavronikita (Fig. 281) vemos un claro ejemplo de las modificaciones que puede sufrir la representación de la escena a causa de la forma de la arquitectura. En la iglesia del monasterio encontramos esta escena en un arco que contiene un vano. La escena se representa en la mitad izquierda del arco y el vano vertical ocuparía la zona donde normalmente se encuentra la mesa del altar separando la figura de Simeón y el Niño del resto de las figuras.



Fig. 281. La Presentación del Señor. Teofanes de Creta. M. Stavronikita. 1546

Como vemos, la solución de Teofanes es original y a pesar de la dificultad no prescinde de la presencia de todas las figuras como vimos en el monasterio Xenofondos. En este caso, Teofanes utiliza el muro frontal de la pared y los muros del arco creando una escena en diferentes planos y situando a la figura de la profetisa en una arquitectura en la zona alta de la composición en una posición muy parecida a la que utilizó en la figura de Moisés en el mural de Megistis Lavras (Fig. 274 y Fig. 275).

Este mural contiene otros puntos en común con el mural de Megistis Lavras como es la representación del incensario debajo de la cúpula del ciborio y por otro lado la manta de color rojo que enlaza la cúpula con las arquitecturas de la izquierda.

En las pinturas murales de las iglesias de Dionysiou (Fig. 282) y Dochiariou (Fig. 284) vemos unas representaciones muy parecidas entre sí y bastante fieles a la propuesta de Teofanes en Megistis Lavras.



Fig. 282. La Presentación del Señor. M. Dionysiou. 1547

Como podemos ver en ambas pinturas, los elementos iconográficos están extraídos claramente de la influencias de Teofanes de Creta y se van a copiar con cierta exactitud.

En el caso de la pintura del monasterio Dionysiou (Fig. 282) observamos algunos desperfectos en el mural, sobre todo en la zona izquierda donde se encuentran José y la profetisa. Estos desperfectos han dado lugar a posteriores repintados que han modificado considerablemente la fisionomía original de las dos figuras.



Fig. 283. Repintados en las figuras de José y la profetisa.

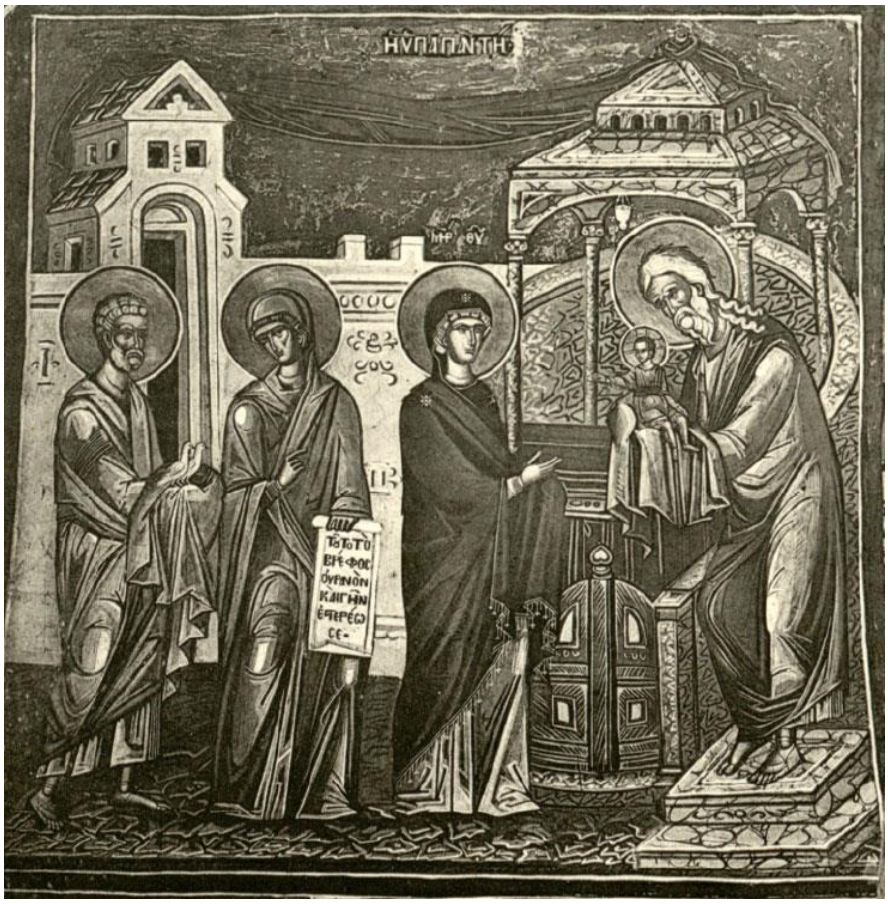


Fig. 284. La Presentación del Señor. M. Dochiariou. 1568

La pintura del monasterio Dochiariou, mejor conservada que la anterior, presenta similitudes con las dos propuestas de Teofanes de Creta en Megistis Lavras y Stavronikita. Por ejemplo, la figura de la profetisa presenta unas marcas en la cara que ya vimos en el icono del Dodecaorton del monasterio Stavronikita y que no aparecen en otros iconos. Estas marcas en la cara simbolizarían la avanzada edad de la profetisa.

Por otro lado observamos también diferencias en la configuración de las arquitecturas del fondo, sobre todo en los edificios de la izquierda, que aquí tienen un punto de fuga hacia abajo mientras que en Megistis Lavras fuga hacia arriba (Fig. 274) intuyéndose aunque no se aprecie muy bien una perspectiva invertida.

En otro icono del monasterio Pantokratoros (Fig. 285) vemos una representación muy parecida a la del monasterio Dionysiou (Fig. 273) ya que la disposición y la gesticulación de las figuras son prácticamente idénticas. Es muy posible por ello, que sea el resultado de iconos anteriores[464], sobre todo de la escuela cretense. Posiblemente lo más original y llamativo de este icono sean las arquitecturas del fondo y las figuras con la tez tan oscura.

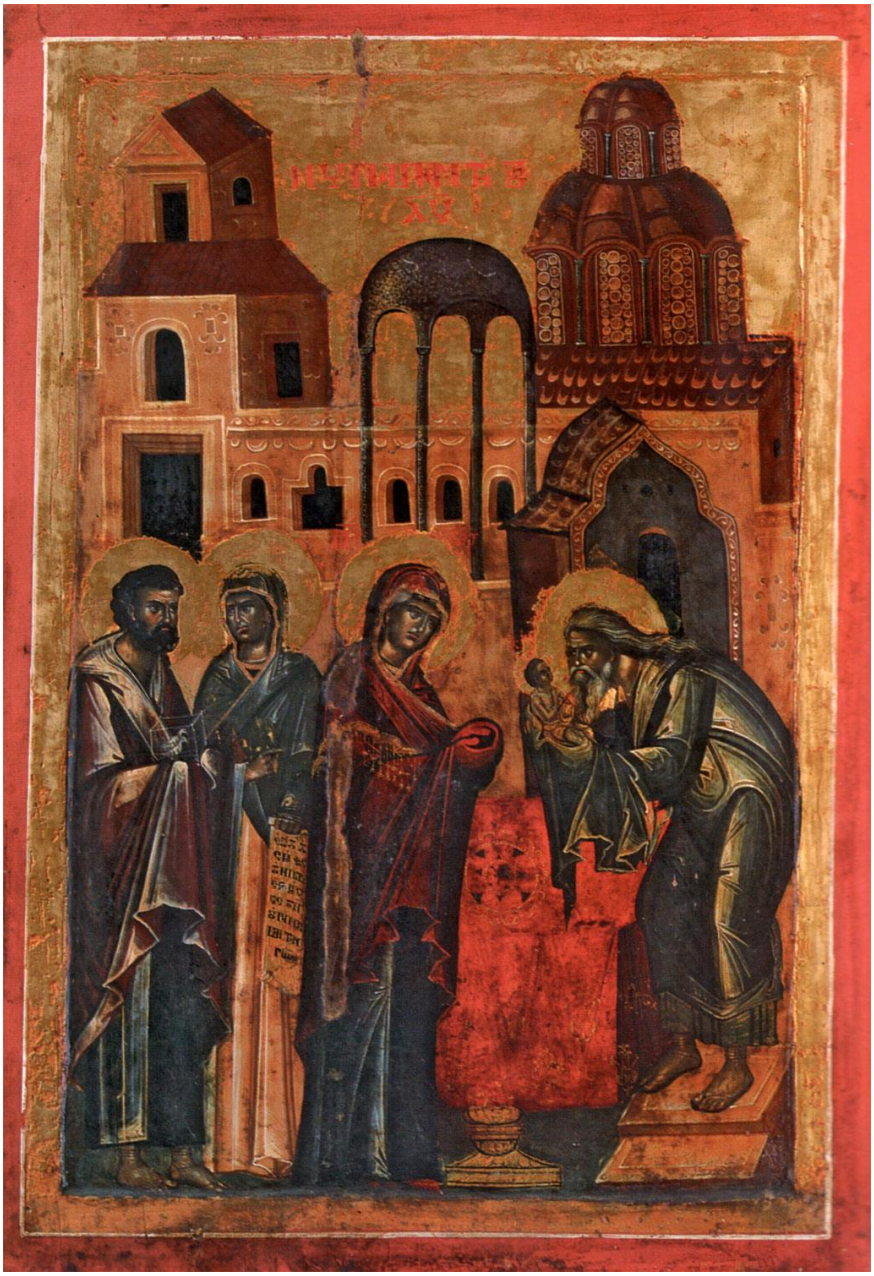


Fig. 285. La Presentación del Señor. M. Pantokratoros. S. XVIII

[464] VVAA, (1997), *Treasures of Mount Athos. Catalogue of the exhibition*, Holy Community of Mount Athos, pág. 178.

Resulta interesante ver que este icono, al igual que el otro que vimos en el mismo monasterio (Fig. 270), tiene las arquitecturas más elaboradas que en los demás iconos, sobre todo si nos fijamos en las cúpulas que parecen más ornamentadas. Además, en este icono, vemos un nuevo elemento extraño que llama especialmente la atención. Se trata del arco conopial que aparece justo detrás de la figura de Simeón con un peculiar efecto tridimensional (Fig. 286).

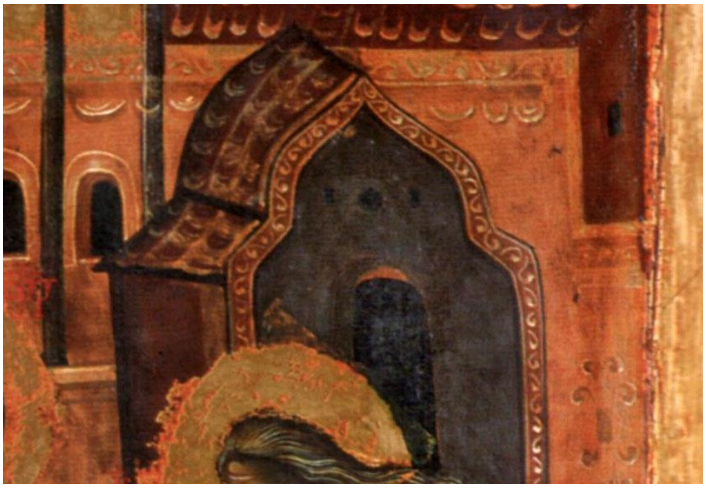


Fig. 286. Detalle arco con perspectiva. M. Pantokratoros. S. XVIII

En primer lugar es insólita la representación de este tipo de arcos en los iconos del Monte Athos y en general en la iconografía bizantina. Este tipo de arco, de origen indio pero también bastante presente en el arte islámico[465] será utilizado más tarde en Europa en el gótico tardío sobre todo en Inglaterra[466]. No es para nada habitual encontrarlo en la iconografía bizantina precisamente por su recuerdo al arte islámico[467] y su estilo curvilíneo algo alejado de las formas predominantemente rectas de las arquitecturas bizantinas. En este caso podría tratarse de una influencia del arte veneciano[468] que utilizó este tipo de arco muy profusamente a partir de finales del S. XIII.

[465] VVAA, (2011), *Visual Dictionary*, Dorling Kindersley Limited, pág. 488.
[466] Hourihane, C., (2012), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture, Volume 2.*, OUP USA, pág. 131.
[467] Richardson, C. M., (2007), *Locating Renaissance Art*, Yale University Press, pág. 215.
[468] La República de Venecia extendió sus territorios durante varios siglos por una vasta región del Mediterráneo, sobre todo de la actual Grecia y más concretamente en la isla de Creta. Es por ello que pudiera ejercer una cierta influencia en algunos elementos plásticos de la cultura iconográfica. Ver Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 182.

Por otro lado es llamativa la perspectiva mediante unas líneas de fuga que aparecen tan solo en la parte izquierda del arco. El efecto es ambiguo y confuso por la sensación de ser un recurso incompleto y por estar solapando a otras arquitecturas.

Los rostros, como decíamos anteriormente, presentan unas terminaciones algo diferentes a las que habíamos visto hasta ahora. En este caso vemos que el color base de la piel de las figuras es de un color muy oscuro –sobre todo en la figura de la profetisa– dotando al icono de un estilo propio y diferente.



Fig. 287. Detalle de los rostros de José, la profetisa y la Virgen María.

Este tono oscuro puede tener relación con el tono verdoso oscuro al que se refiere Dionisio de Fourna en la parte técnica de su *Manual*[469]. Además presenta algunas de las características propias de la pintura cretense «*un color base marrón oscuro y densas líneas claras en las mejillas de las caras…*»[470] que en este caso están muy marcadas en todas las figuras y que incluso se pueden observar en los ropajes.

En otro icono del monasterio San Pablo (Fig. 288) vemos una propuesta parecida a las anteriores en forma pero diferente en el tratamiento de los colores y texturas. En este sentido, el color azul claro del cielo es una propuesta poco común que no volveremos a ver ni siquiera en iconografías posteriores de esta escena. Como podemos observar, el tratamiento de los colores difiere en parte a los que vimos en los iconos de la escuela cretense. Los ropajes de las figuras, sobre todo de Simeón y José, son mucho más suaves y se basan más bien en un dibujo lineal sobre el tono claro de la tela. El juego de contrastes es mucho más tenue que en iconografías anteriores.

[469] Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 20 y 21. Ver también lo comentado en relación a los problemas de conservación en el Claustro de San Demetrio en el capítulo 4.3 CONSERVACIÓN.
[470] Chatzidakis, M., (1987), *From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons*, Athens: Byzantine Museum of Athens, pág. 49.

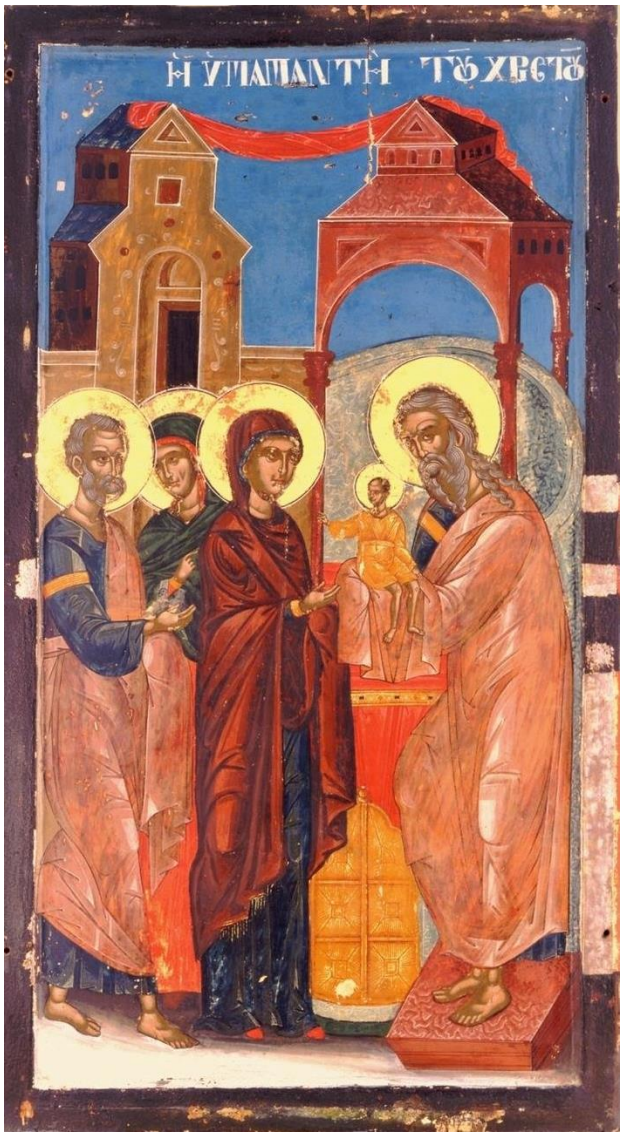


Fig. 288. La Presentación del Señor. M. S. Pablo. S. XVIII

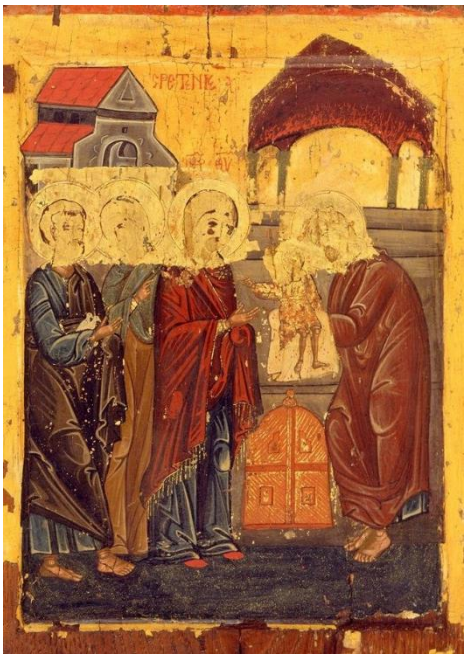


Fig. 289. La Presentación del Señor. M. S. Pablo. S. XVIII

La ubicación de la profetisa también se oculta levemente entre la Virgen y San José aunque no llega al extremo que vimos en la imagen del monasterio Xenofondos (Fig. 277). El trozo de papel que suele llevar con el escrito que hace referencia a la profecía ha desaparecido en este icono que supuestamente se encontraría detrás de la figura de la Virgen María donde también se ocultaría su mano izquierda. El recurso de ocultar la figura de la profetisa entre San José y María y no presentar el escrito con la profecía no es nada habitual en la iconografía de esta escena, pero curiosamente, en este monasterio encontramos otro icono que sigue la misma composición y repite esta rareza. Esto demostraría la influencia que ejercen entre sí los iconos o pinturas murales de un mismo monasterio, encontrando composiciones muy parecidas entre ellos. Algo

similar encontramos entre los dos iconos que vimos en el monasterio Pantokrátoros (Fig. 270 y Fig. 285) que presentaban una cierta similitud en las arquitecturas del fondo.

En las dos siguientes pinturas (Fig. 290 y Fig. 291), ya posteriores al *Manual* de Dionisio de Fourna, encontramos dos composiciones parecidas entre sí pero con la única diferencia en el lugar donde se encuentra el Niño Jesús. Las dos composiciones son horizontales y presentan a la figura de la profetisa detrás de Simeón, dejando una composición simétrica con dos figuras a cada lado del altar[471]. Resulta interesante advertir que a pesar de la poca popularidad de la ubicación de la profetisa detrás de Simeón, aparezcan en esta época varias pinturas murales con una clara preferencia por esta composición a pesar de ser contraria a la descripción de Dionisio de Fourna.



Fig. 290. La Presentación del Señor. M. Filotheou. 1752



Fig. 291. La Presentación del Señor. Claustro de la Anunciación. 1766

En el monasterio Filotheou encontramos una versión con el Niño en los brazos de la Virgen (Fig. 290). Según Tsigaras, la actitud del Niño que gira su cabeza hacia Simeón es, sin embargo, la de no querer separarse de su madre[472] y puede tener alguna conexión con la posición que ya vimos en el Niño de Pansélinos. Simeón, que al contrario de la descripción de Fourna y de la mayoría de las iconografías, no lleva al Niño en sus brazos, lleva sin embargo un pergamino escrito que supone una completa

[471] Según Tsigaridas, este tipo de composición se utilizará durante todo el transcurso del siglo XIV y llegaría hasta el siglo XVIII a través de obras artísticas de Macedonia. Ver Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 69.

[472] Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 69.

novedad con respecto a la tradición iconográfica de este episodio. Las palabras que aparecen en el pergamino son las que, según los versículos de Lucas 2:29, pronunció Simeón en el momento de tomar al Niño y bendecirlo:

«νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου, δέσποτα,

κατὰ (τὸ ῥῆμά σου ἐν εἰρήνῃ·)»

«*Ahora, Señor, despides a tu siervo (en paz,*

Conforme a tu palabra;)»

En la versión del monasterio Xiropotamou (Fig. 292), que en su composición es muy parecida a la del Claustro de la Anunciación, encontramos otra gran novedad con respecto a la descripción de Dionisio de Fourna y a las demás iconografías de esta escena. Se trata de los dos monaguillos que aparecen simétricamente a ambos lados de la escena entre los dos pares de figuras. Los dos ayudantes llevan dos grandes cirios y observan la escena de Simeón con el Niño. En este caso se representa la versión en la que el Niño mira a Simeón en vez de a la Virgen.



Fig. 292. La Presentación del Señor. M. Xiropotamou. 1783



Fig. 293. La Presentación del Señor. M. Gregoriou. 1779

Interesante resulta la pintura del monasterio Gregoriou en la que se muestra una composición claramente influenciada por la versión de Manuel Pansélinos (Fig. 266) en la que la figura de la profetisa pasa a ocupar un segundo plano[473]. La ausencia total de altar entre las figuras de Simeón y la Virgen es una de las características más

[473] Συλλογικό Εργο, (1998), *Ιερά Μονή Οσίου Γρηγορίου - Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού*, I. M. Οσιου Γρηγοριου, pág. 52.

llamativas de esta pintura. El ciborio queda relegado a un segundo plano fundiéndose prácticamente con el resto de arquitecturas del fondo.

Con un estilo parecido y una composición también con el Niño en los brazos de la Virgen, encontramos otra pintura en la iglesia principal del mismo monasterio (Fig. 294) que nos presenta por primera vez una escena que parece suceder realmente dentro de la nave de la iglesia. En estas pinturas de finales del siglo XVIII ya empezamos a ver una clara transición y cambio en la representación de la escena, distanciándose poco a poco del estilo de la escuela cretense y en algunos casos, como veremos más adelante, modificando o adaptando las formas a fórmulas más modernas.

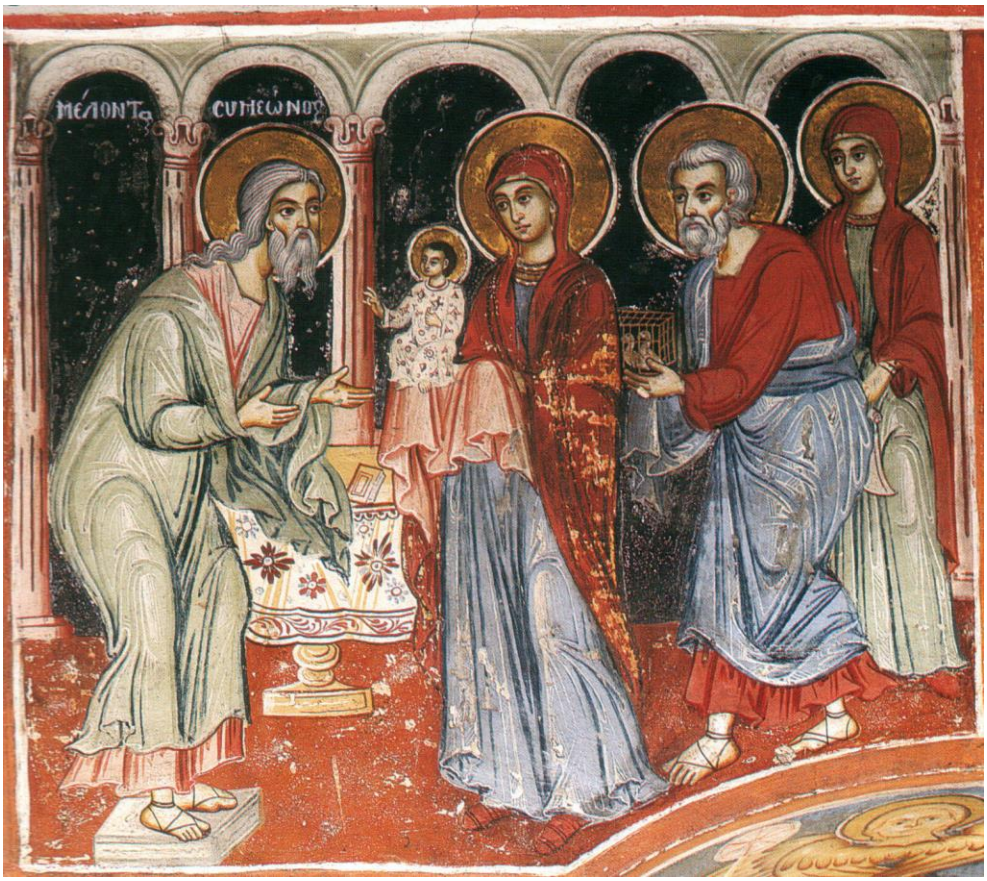


Fig. 294. La Presentación del Señor. M. Gregoriou. 1779

En otra pintura mural del claustro de S. Juan el Precursor (Fig. 295), también posterior al *Manual* de Dionisio de Fourna, encontramos una pintura que se aparta totalmente del modelo de composición analizado hasta ahora. Las figuras se pintan con un tratamiento ya muy diferente al visto en las pinturas de la escuela cretense, tanto por la postura de las figuras como por el tratamiento de los rostros. En este caso podemos ver un Simeón en una postura casi frontal, inédita hasta ahora, con la cabeza

levemente inclinada hacia arriba y apartando la vista del Niño. Esta actitud es muy opuesta a las que habíamos observado en las demás iconografías y se aparta también de la descripción de Dionisio de Fourna. En este caso vemos una representación mucho más naturalista con Simeón en el centro geométrico del formato. José aparece a la derecha de Simeón con una gran jaula y las dos palomas. Aunque ya se habían observado representaciones de jaulas en iconos muy anteriores, incluso en el mural de Pansélinos, hasta ahora no habíamos visto una jaula tan realista y tan visible. Dionisio de Fourna no menciona nunca la existencia de ninguna jaula y simplemente se limita a decir que José lleva unas palomas entre sus ropas.



Fig. 295. La Presentación del Señor. Claustro S. Juan el Precursor. M. Iviron. 1799

Las figuras, por primera vez, no se representan de cuerpo entero y las arquitecturas del fondo representan un espacio interior no dejando espacio para el cielo como aparecía en los demás iconos. En definitiva, descubrimos en este tipo de propuesta una cierta influencia de pinturas religiosas occidentales, mezclando los elementos iconográficos antiguos con otros de influencias modernas.

En las dos últimas imágenes, ya del siglo XIX, observamos sobre todo en el contexto arquitectónico y en algunos elementos ornamentales influencias de nuevas corrientes artísticas, algunas de ellas claramente alejadas del estilo posbizantino de Creta. Aunque la posición de las figuras se mantiene relativamente fiel a la tradición, observamos alteraciones en algunos detalles como por ejemplo en el trono que aparece con la figura de Simeón en la pintura de la Capilla de Santa «Zoni» en el monasterio

Vatopedi (Fig. 296). Como vemos, este asiento, que no tiene ninguna conexión con el episodio, aparece además de forma brusca en la composición ya que no se ajusta muy bien al escalón donde está Simeón. El fondo de la escena es ya bastante diferente al que vimos en los iconos del siglo XVI y tiene bastantes similitudes con los interiores de las iglesias del Monte Athos.



Fig. 296. La Presentación del Señor. Capilla Santa «Zoni». M. Vatopedi. S. XIX

Finalmente, en el monasterio Zografou vamos a ver una interpretación que aunque bastante diferente a la tradición, se acerca en ciertos aspectos a la descripción de Dionisio de Fourna. Podemos decir que el elemento más disonante de la composición es el gran tamaño del Niño Jesús, que parece tener ya varios años de edad y que por primera vez aparece de pie en el suelo. El pedestal o escalón debajo del ciborio sirve para compensar las diferentes alturas y equilibrar la distancia entre Simeón y el Niño.

A pesar de ciertas carencias plásticas en la obra como es el caso de las diferentes proporciones entre las figuras –fíjese en la diferencia entre la profetisa y San José–, todos los demás elementos son, en cierta medida, fieles a la descripción de Dionisio de Fourna. Es el caso del incensario de oro que por primera vez se representa en la mesa del altar como describe Dionisio de Fourna al principio de su texto. Sin duda alguna, pensamos que esta pintura estaría claramente influenciada por el *Manual* de Dionisio y seguramente se siguieron sus instrucciones para su composición.



Fig. 297. La Presentación del Señor. M. Zografou. 1817

Como conclusión vemos que, siendo esta escena una de las más veces representadas en los monasterios del Monte Athos, existe una cierta unidad en los elementos que configuran las diferentes imágenes salvando algunas excepciones que, no obstante, estarían justificadas por las interpretaciones de los versículos de San Lucas. Al disponer de tantas representaciones de diferentes momentos históricos podemos observar más claramente las diferentes tendencias en cada época y las influencias, por ejemplo, de la escuela cretense que llegó a configurar el modelo más utilizado para representar la escena.

Como podemos ver, aunque Manuel Pansélinos representa para Dionisio de Fourna un modelo a seguir y el mayor ejemplo de la pintura de su época, la influencia que ejerció sobre esta descripción se ha visto claramente eclipsada por el hecho de que Pansélinos no representó la escena tal y como más tarde sería más habitual. Por otra parte, vemos que Dionisio de Founa opta por destacar el momento en el que Simeón coge al Niño en brazos. Esto puede haber tenido dos desencadenante posibles. En primer lugar habría que apoyarse en la tradición y la cantidad mucho más numerosa de iconografías que presentan la escena en este momento y en segundo lugar deberíamos tener presente que el Evangelio de Lucas muestra también este momento como el más álgido del episodio.

5.5.8. **El infanticidio**



Ἡ βρεφοκτονία

Κάστρον καὶ ὁ Ἡρῴδης καθήμενος εἰς θρόνον καὶ δύο στρατιῶται πλησίον· καὶ παρέμπροσθεν ἄλλοι πολλοὶ στρατιῶται με φλάμπουρον καὶ παρέκει πάλιν χῶρες εἰς βουνά καὶ ἐν μέσω αὐτῶν γυναῖκες βαστάζουσαι βρέφη, ἄλλαι φεύγουσαι, ἄλλες κρύπτουσαι αὐτὰ ὄπισθέν των καὶ ἐμποδιζουσαι μὲ τὰς χεῖρας των τοὺς στρατιώτας νὰ μὴ θανατώσουν αὐτά· ἄλλαι καθήμεναι καὶ θρηνοῦσαι τὰ ἔμπροσθεν αὗτῶν κείμενα θανατωμένα νήπια· καὶ στρατιῶται ἄλλοι ἁρπάζοντες τὰ βρέφη ἀπὸ τὰς μητρικὰς ἀγκάλας, ἄλλοι σουβλίζοντες αὐτά, ἄλλοι ξεσχίζοντες ἄλλα καὶ ἄλλοι ἄλλα ἀποκεφαλίζοντες· κα τὸ πλῆθος τῶν νηπίων κείμενα εἰς τήν γῆν φονευμένα, ἄλλα μὲ σπάργανα καὶ ἄλλα μὲ ἄλλα ρουχα. Ἡ δὲ Ἐλισάβετ, βαστάζουσα εἰς τὰς ἀγκάλας της τὸν Πρόδρομον ὡς βρέφος, φεύει βλέπουσα εἰς τὰ ὀπίσω· καὶ ὄπισθεν αὐτῆς εἶς στρατιώτης διώκων αὐτὴν μετὰ ξίφους, καὶ πέτρα μεγάλη ὡς βουνὸν σχισμένη ἔμπροσθέν της (Ματθ. β΄,16-18)



El infanticidio

Un castillo y Herodes sentado en su trono y dos soldados a su lado; y en frente de ellos muchos soldados con estandartes y más allá en otras zonas de montaña, mujeres con recién nacidos, algunas huyendo, otras escondiendo los niños detrás de ellas impidiendo ser alcanzados por las manos de los soldados para matarlos; otras sentadas y lamentándose de sus bebes que yacen muertos; Otros soldados arrancan los bebés de los brazos de sus madres, algunos de ellos atravesando los niños, otros

desgarrándolos y otros cortando las cabezas; y multitud de niños yaciendo en el suelo asesinados, algunos en pañales y otros con otras ropas. Isabel, sostiene en sus brazos al niño bautista, huye mirando hacia atrás, y detrás de ella un soldado persiguiéndola con una espada, y una roca tan grande como una montaña se abre por delante de ella. (Mt. 2:16-18)

La escena del infanticidio es otra de las escenas más extensas del Nuevo Testamento en el *Manual* de Dionisio de Fourna. En este caso, sin embargo, la extensión no estaría justificada por tratarse de una escena perteneciente a las fiestas litúrgicas o tampoco por ser uno de los momentos más representativos del ciclo de la vida de Cristo. En esta ocasión, la extensión del capítulo se argumentaría por el gran número de personajes y acciones que se dan lugar en un mismo momento.

A diferencia de otras escenas, Dionisio especifica aquí de forma más minuciosa muchas de las diferentes acciones que están sucediendo. Es el caso de descripciones adicionales que incrementan la descripción principal. Como ejemplo podemos ver la siguiente acción principal descrita por Dionisio:

«Mujeres […] escondiendo los niños detrás de ellas»

y la acción adicional a la anterior:

«impidiendo ser alcanzados por las manos de los soldados para matarlos»

Como vemos, la acción secundaria no es tan relevante para la representación ya que las mujeres que ponen a los niños detrás de ellas para protegerlos, al menos en el momento de la instantánea, los sitúan fuera del alcance de los soldados. Podemos decir que la economía de la descripción de Dionisio de Fourna en esta escena es escasa si la comparamos con otras descripciones que sí son mucho más escuetas.

Vamos a encontrar varias partes en el texto de Fourna donde volverá a suceder esto. Además, encontraremos otras características sobre detalles de los personajes que permitirán al hagiógrafo poder representar la escena con más detalles.

El infanticidio narra los hechos del momento en el que Herodes manda matar a todos los niños menores de 2 años de Belén y sus alrededores. Este capítulo aparece en unos pocos versículos del Evangelio de Mateo que son precisamente a los que se refiere Dionisio de Fourna en su *Manual*. El contraste es, por lo tanto, que siendo tan

escasas las líneas que se dedican en el Nuevo Testamento, Dionisio de Fourna opte por una descripción más extensa recreándose en las diferentes situaciones con los soldados y las madres intentando evitar la muerte de sus hijos. En este sentido, todos los elementos que aparecen en la descripción no están basados en las escrituras sino más bien en la iconografía existente antes del *Manual* y en los que Dionisio tuvo que haberse inspirado.

> *«Herodes entonces, cuando se vio burlado por los magos, se enojó mucho, y mandó matar a todos los niños menores de dos años que había en Belén y en todos sus alrededores, conforme al tiempo que había inquirido de los magos.»(Mateo 2:16)*

Parece ser que en este caso, al estar menos condicionado por las escrituras, Dionisio pudo confeccionar una descripción más extensa y más libre sin temor a desviarse de los Evangelios.

Las figuras en primera persona de la descripción de Dionisio son Herodes e Isabel, la madre de San Juan Bautista. Ambos aparecen en la misma escena –aunque veremos que se representan en lados apuestos– como si los acontecimientos sucedieran de forma simultánea. Teniendo en cuenta el tratamiento del concepto espacio-tiempo en la iconografía bizantina debemos entender que son representaciones que no suceden en el mismo espacio y probablemente tampoco en el mismo momento, por lo que la escena sería como un «resumen» de todo el episodio que se mezcla en una sola escena.

La figura de Herodes, que aparece presenciando la escena sentado en un trono, no habría estado en realidad en el lugar de los acontecimientos pero de esta manera se representa la autoría del mandato y la presión ejercida hacia el pueblo. Según García, en la versión románica de esta representación, detrás de Herodes se representaría al diablo que sería el que aconseja a Herodes maliciosamente a ejecutar la orden de la matanza[474]. Esta ausencia de la representación del mal en el arte bizantino se debe, como dice Grabar, en la concentración en la plástica bizantina en los temas teofánicos, dejando a un lado los monstruos y diablos[475]. Como veremos más adelante, aunque en

[474] García García, F. de A., (2011), La matanza de los inocentes, pág. 27. Skey también hace una breve referencia a la figura del diablo en la iconografía de Herodes, ver: Skey, M. A., (1983), The Iconography of Herod in the Fleury Playbook and the Visual Arts, pág. 62.
[475] Grabar, A., (2007), *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela, pág. 26.

cierta manera existe una escasa presencia de figuras que representan el mal en la iconografía bizantina sobre el ciclo de la vida de Cristo o la Virgen María, sí que aparecerán figuras demoníacas y monstruos en algunos pasajes de endemoniados, en la representación de tentaciones y sobre todo en las escenas del Apocalipsis de San Juan.

Comenzando nuestro recorrido por una de las más representativas escenas de este capítulo, encontramos una pintura mural del maestro Teofanes de Creta en el monasterio Megistis Lavras (Fig. 298).



Fig. 298. El infanticidio. Teofanes de Creta. M. Megistis Lavras. 1535.

En la imagen podemos observar una composición compleja por el gran número de figuras que toman parte en la acción y por las diferentes subescenas que se crean. A la izquierda de la composición vemos a Herodes (Fig. 299), tal y como describe Dionisio de Fourna, sentado en su trono e inclinándose levemente hacia enfrente. Eleva la mano derecha en un gesto de autorización para desencadenar la matanza. Dionisio no especifica en su descripción ninguna de las características de la figura de Herodes, ni su aspecto físico, como aquí, que aparece claramente en edad avanzada, ni la acción que realiza. Resulta extraña esta decisión teniendo en cuenta que prácticamente la totalidad de las imágenes anteriores al *Manual* de Dionisio son unánimes en este sentido y muestran a Herodes con la mano alzada. En otras escenas sí hemos podido

ver la influencia que ejercieron estas imágenes en la decisión de Fourna, especialmente las de la escuela cretense del siglo XVI que sirvieron más tarde de modelo[476] para muchas de las pinturas murales que se hicieron en los monasterios de Grecia, sobre todo en la región de Macedonia[477].


Fig. 299. Detalle de Herodes en el trono. M. Lavras.

Detrás del trono de Herodes aparecen dos soldados aunque según Dionisio estarían más bien junto a Herodes[478]. Estos soldados son los únicos que tienen una actitud pasiva y no buscan víctimas. Harían la función de guardianes de Herodes y le servirían de protección. Curiosamente, a pesar de que el texto de Dionisio de Fourna asegura de que se trata de dos soldados, uno de ellos no lleva casco y sus vestimentas tampoco parecen las propias de un soldado. Como podremos comprobar más adelante, será habitual la representación de soldados con uniforme y con cascos y otros sin uniformes o cascos y vistiendo ropas normales como hombres civiles. Dionisio se refiere a todos ellos utilizando siempre el término «*soldado*».

Detrás de estos dos soldados vemos las pocas arquitecturas que aparecen en la escena a pesar de que Dionisio dice que se encuentran en un castillo. Se mezclan los dos contextos aunque las figuras siempre parecen encontrarse en un espacio exterior de forma que los dos momentos temporales en los que se divide el episodio quedarían separados en el *Manual* de Dionisio con la frase «*y más allá en otras regiones de montaña*». Realmente, ese «*más allá*» no se percibe apenas en las representaciones

[476] Συλλογικό Εργο, (2006), *Τοιχογραφίες Καθολικού Μονής Διονυσίου*, Ιερά Μονή Διονυσιου, pág. 20.
[477] Para ver algunas de estas influencias en otros monasterios se puede consultar el siguiente trabajo donde se utiliza el ejemplo del Katholikón del Monasterio de la Transfiguración de Driovounon en Macedonia occidental: Τσάμπουρας, Θ. Ι., (2005), *Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
[478] En este aspecto, el adverbio «*πλησίον*» («*cerca de*» o «*junto a*») vuelve a ser algo ambiguo dejando libertad de interpretación a los hagiógrafos.

plásticas de la escena aunque Dionisio lo utiliza para fortalecer la idea de lejanía espacial y temporal entre estos dos momentos.

En la parte central de la pintura vemos el desarrollo de la matanza donde Dionisio extiende y detalla su descripción (Fig. 301). En la descripción de Dionisio de Fourna podemos distinguir 3 momentos principales que coinciden con las 3 posibles acciones que van a realizar las mujeres:

Mujeres:

Antes del asesinato	Huyen
En el momento del asesinato	Esconden a los niños
Después del asesinato	Se sientan y se lamentan

En la pintura de Teofanes podemos observar que también se produce una división en tres zonas que corresponderían con los tres momentos arriba citados (Fig. 300). El primer momento antes del asesinato lo vemos en la parte superior (amarillo) donde las mujeres huyen. El segundo momento, en el instante del asesinato, en la parte central (verde) donde las mujeres escondes a sus hijos. Y el tercer momento, después del asesinato, en la parte inferior de la composición (rojo), donde vemos a los niños muertos y a las madres lamentándose.



Fig. 300. Esquema de zonas donde se representan los 3 diferentes momentos.

Este esquema no lo volveremos a ver en el mural del monasterio Stavronikita aunque también es pintado por Teofanes unos años después de este. Esto nos demuestra que aunque los pintores seguían con regularidad unos ciertos patrones o guías para realizar sus pinturas, en la mayoría de las ocasiones cambiaban elementos de la escena o modificaban esquemas compositivos siempre y cuando no se alterara el modelo tradicional.



Fig. 301. Detalle. El infanticidio. Teofanes de Creta. M. Megistis Lavras. 1535.

Aunque el diseño que presenta Teofanes de Creta en el monasterio Megistis Lavras funcionará como modelo para las posteriores iconografías en el Monate Athos y en otras muchas fuera de sus fronteras, hay que mencionar que Teofanes no fue el creador original de esta composición. Teofanes compone la escena de la masacre copiando figuras de un grabado[479] anterior de Marcantonio Raimondi[480] según unos

[479] Parece ser que Teofanes de Creta compraba grabados con escenas de la vida de Cristo que procedían de la tradición occidental. Véase: Löhneysen, W. von, (1991), *Heimat unter dem Himmel - Berg Athos*, Heidelberg: Heidelberger Verlaganstalt, pág. 148.

[480] Marcantonio Raimondi (1480-1534) fue un importante grabador italiano que trabajó para el taller del pintor Rafael.

dibujos de Rafael[481]. Así, podemos observar la clara correspondencia entre esta versión de Teofanes y los dibujos primeros de Rafael (Fig. 302 y Fig. 303) y el grabado final de Marcantonio (Fig. 304). Al menos los tres grupos principales de figuras compuestas por soldado y mujer se corresponden claramente con la versión de Teofanes de Creta.


[482]

Fig. 302. Estudio para La Masacre de los Inocentes. Rafael. 1510.


[483]

Fig. 303. Estudio para La Masacre de los Inocentes. Rafael. 1510.

Como vemos, Teofanes no solo respeta la pose de las figuras sino que además conserva la situación de los grupos de figuras, acatando la composición original de

[481] Μπονόβας, N. M., (2009), *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, pág. 144.
[482] Fuente: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/copies-and-prints
[483] Fuente: http://www.nga.gov/exhibitions/2000/raphael/135-029_fs.htm

Rafael. Teofanes reinterpreta y completa esta imagen de Rafael y Marcantonio adaptándola a la estética posbizantina. Teofanes añade los ropajes de los soldados, simplifica notablemente el claroscuro de las versiones italianas e introduce el color con el tratamiento tradicional de la iconografía bizantina.

Este ejemplo, con la utilización de modelos de la pintura italiana en la pintura de Teofanes de Creta nos permite recordar la gran relación e influencia que ejercieron las escuelas italianas y cretenses entre sí y cómo compartieron elementos de su iconografía en diferentes episodios mitológicos o teofánicos.

 [484]

Fig. 304. La masacre de los inocentes (según Rafael). Marcantonio Raimondi. 1512

En este caso, Teofanes, en vez de utilizar los dibujos tradicionales bizantinos como arquetipo, conocidos como «*antivola*», se basará en el grabado de Marcantonio. Según Deluga, esta práctica será frecuente en el arte desarrollado en la época posbizantina y sobre todo en las obras realizadas dentro del ámbito ítalo-cretense[485]. En esta misma línea, Cormack nos recuerda la gran influencia de pinturas y grabados de occidente sobre los pintores de Creta durante estos años de ocupación veneciana[486].

[484] Fuente: https://de.wikipedia.org/wiki/Marcantonio_Raimondi
[485] Deluga, W., (1967), Between Candia and Venice. The role of European engravings in the iconographic transformations of post-Byzantine painting in Greece, pág. 76.
[486] Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 176.

Por otro lado, uno de los aspectos interesantes de la pintura de Teofanes son los niños que yacen en el suelo o en los brazos de sus madres. Según los diferentes tamaños podríamos decir que hay niños de diferentes edades. Algunos van vestidos, otros desnudos y otros van envueltos en unas telas cubriendo incluso sus brazos y piernas. González dice que estos cuerpos fajados corresponderían a recién nacidos y las vendas servirían para evitar fracturas o golpes[487]. Es interesante observar que Dionisio sí diferencia a los niños por sus ropas o prendas y por los pañales o fajados de los más pequeños.

En la zona derecha de la composición aparece la figura de Isabel con Juan bautista de bebé[488] en la entrada de una cueva en la montaña (Fig. 305). Dionisio relata la persecución y el episodio de la roca que se abre en la montaña al final de su descripción. Este episodio, que no tiene referencias en los versículos de Mateo, podemos encontrarlo en el protoevangelio apócrifo de Santiago que describe la escena de la siguiente manera:

> *«Isabel, noticiosa de que se buscaba a Juan, lo agarró, ganó la montaña, miró en torno suyo, para ver dónde podría ocultarlo, y no encontró lugar de refugio. Y, gimiendo, clamó a gran voz: Montaña de Dios, recibe a una madre con su hijo. Porque le era imposible subir a ella. Pero la montaña se abrió, y la recibió. Y había allí una gran luz, que los esclarecía, y un ángel del Señor estaba con ellos, y los guardaba.»*[489]



Fig. 305. Detalle. Isabel y Juan el Bautista a la entrada de la montaña.

[487] González Hernando, I., (2013), El infanticidio, pág. 30
[488] Según los cálculos que se pueden extraer de los Evangelios, San Juan el Bautista habría nacido 6 meses antes que Jesús y estaría, por tanto, entre los niños menores de dos años que mandó matar Herodes.
[489] Protoevangelio de Santiago XXII:3.

Como vemos, la descripción de Fourna es fiel al protoevangelio de Santiago, aunque algo más breve y narrativa. La descripción de Santiago no incluye a los soldados directamente aunque se entiende en el versículo 1 del mismo capítulo que han comenzado la persecución.

A la izquierda de la composición y delante de la figura de Herodes encontramos dos conjuntos de figuras que no son claramente descritas por Dionisio de Fourna. Se trata por un lado de las dos figuras de los soldados que llevan a bebés muertos en sus manos para enseñarlos a Herodes (Fig. 306) y , por otro lado, las figuras en la zona inferior de las mujeres que suplican a Herodes. Según García, estas figuras aparecen en la iconografía bizantina a partir del siglo XIII y no estarían basadas en el Evangelio de Mateo[490].



Fig. 306. Detalle. Soldados mostrando los cuerpos sin vida de los bebés.

Vemos que a pesar de la crudeza y dramatismo de las imágenes, los rostros de los soldados no muestran muecas o gestos [491] y permanecen de una forma sorprendentemente impasible. Además, se puede observar en la forma de agarrar los niños una cierta falta de sentimiento haciendo la escena más cruel todavía.

[490] García García, F. de A., (2011), La matanza de los inocentes, pág. 27.
[491] Grabar, A., (2007), *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela. Pág. 26.

En la zona superior de la escena y detrás de las montañas aparece la figura del profeta Jeremías (Fig. 307) que lleva un manuscrito con las siguientes palabras:

«Ῥαχὴλ κλαίουσα τὰ τέκνα αὐτῆς»

«Raquel que llora a sus hijos»

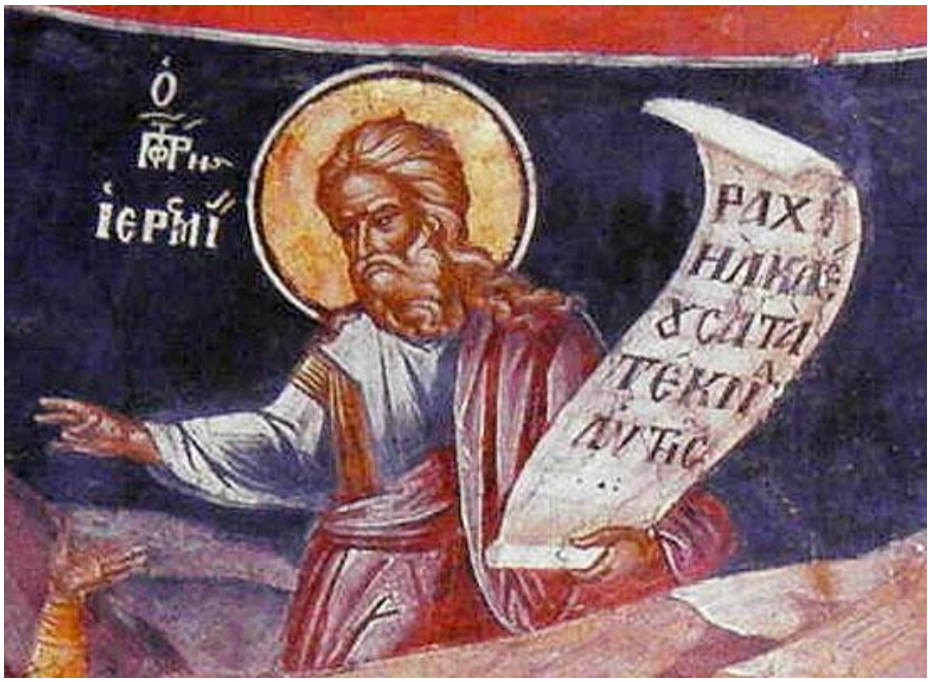


Fig. 307. Detalle del profeta Jeremías con las palabras del Evangelio de Mateo.

Esta referencia hace alusión a la profecía de Jeremías que aparece en los versículos del Evangelio de Mateo[492]. Esta figura, al igual que sucedía en la escena de la Presentación de Cristo en el monasterio Megistis Lavras (Fig. 274 y Fig. 275), no participa en la acción de la escena y supone una figura simbólica para recordar un pasaje de las escrituras. Dionisio de Fourna tampoco hace en este caso ninguna referencia a esta figura aun teniendo la base del Evangelio de Mateo y las diversas iconografías anteriores a su *Manual*. Resulta llamativo que a pesar de la importancia o el lugar tan destacado que ocupa en la iconografía, Dionisio optara por no incluirla en su descripción.

[492] En el film de Franco Zeffirelli «*Jesús de Nazaret*» es Simeón el que pronuncia la profecía de profeta Jeremías.

En otra pintura mural del monasterio Koutloumousiou (Fig. 308) vemos una representación bastante diferente con respecto a la versión anterior de Teofanes de Creta. La composición se invierte horizontalmente encontrando esta vez a Herodes a la derecha. El formato, al ser más cuadrado y más pequeño que el anterior no deja espacio para la creación de tantas figuras. El castillo se reduce a una construcción cilíndrica con cúpula delante de la cual están los dos soldados, esta vez ambos uniformados y con casco.



Fig. 308. El infanticidio. M. Koutloumousiou. 1540.

La figura de Herodes sigue el mismo modelo que la anterior, con vestimentas similares y una parecida inclinación hacia enfrente. En este caso, sin embargo, eleva las dos manos hasta la altura del pecho.

En esta pintura observamos además no solo una cierta irregularidad en la proporción de las figuras sino también en la colocación de las mismas, como es el caso de la mujer que rebasa el marco de la iconografía por la parte de abajo. En esta ocasión aparecen tres pares de soldados persiguiendo a mujeres que no ilustran los tres momentos que vimos en la iconografía del monasterio Megistis Lavras. Tampoco representa todas las acciones que detalla Dionisio de Fourna ya que, a excepción de la

mujer en la zona inferior de la imagen, no aparecen mujeres lamentándose ni niños muertos en el suelo como aparecían en la de Teofanes.

Por otro lado, advertimos una nueva composición basada en tres zonas verticales que se separan por los elementos del fondo (Fig. 309). La montaña central surge del suelo desatendiendo a la lógica proporción y crea dos espacios a cada uno de sus lados que se corresponden con dos escenas en diferentes tiempos y lugares. De esta manera tenemos los tres espacios. La lectura de la imagen, esta vez de izquierda a derecha nos muestra la primera zona (azul) con el fondo del castillo y Herodes sentado en su trono. La segunda zona (amarillo), con la montaña central al fondo se corresponde con el desarrollo de la matanza llevada a cabo por los soldados. Finalmente, la tercera zona (rojo), con el paisaje montañoso en un plano más lejano que las dos anteriores se corresponden con la huida de Isabel y la figura del profeta Jeremías en la zona superior.



Fig. 309. Detalle de división de zonas. El infanticidio. M. Koutloumousiou. 1540.

Esta disposición de los elementos en tres escenas se puede entrever en la descripción de Dionisio de Fourna que también comienza con el castillo y termina con la huida de Isabel. Aunque Dionisio no especifica que Isabel debe encontrarse en el lado opuesto de la escena donde se encuentra Herodes, vemos que la lectura del

episodio sería lineal comenzando con Herodes y terminando con Isabel, como si la lectura del texto coincidiera con la línea de tiempo de la iconografía. Puesto que estas iconografías son anteriores al texto de Dionisio podemos hacer la suposición de que Dionisio optara por una descripción narrativa fiel a la representación tradicional del episodio.

En la pintura mural del monasterio Stavronikita (Fig. 310) encontramos una iconografía parecida a la de Megistis Lavras ya que Teofanes vuelve a utilizar con bastante exactitud las figuras que ya pintó en Megistis Lavras apenas nueve años antes.



Fig. 310. El infanticidio. Teofanes de Creta. M. Stavronikita. 1546.

A pesar de la similitud, la pintura del monasterio Stavronikita es mucho menos completa que la anterior ya que no aparece el tercer momento correspondiente a la huida de Isabel por la montaña y tampoco aparece la figura del profeta Jeremías. Tampoco aparece el segundo soldado detrás del trono de Herodes que suele ser habitual en todas las representaciones anteriores al siglo XVII. Esta circunstancia hace alejarse algo de la tradición y por consiguiente del texto de Dionisio de Fourna y nos hace pensar en cómo Teofanes disfrutó en esta ocasión de una cierta libertad en la composición de su escena y decidió sorprendentemente dejar fuera estos elementos que, por otro lado, no dejan de ser auxiliares a la escena principal que es la matanza.

La pregunta en este caso sería, ¿qué empujó a Teofanes a prescindir de estos dos elementos iconográficos en su mural de Stavronikita? La respuesta es difícil de encontrar ya que no se conocen exactamente las circunstancias que rodearon la ejecución de las obras de Teofanes en el Monte Athos. Tan solo algunas dedicatorias en monasterios pintados por él o en algunos códices encontrados en bibliotecas de monasterios en Creta y Venecia nos ofrecen algunos datos sobre su vida y obra[493]. Según von Löhneysen, las pinturas de Megistis Lavras ya habían sido empezadas a pintar por otros monjes cuando se unió Teofanes[494].



Fig. 311. Similitudes entre las figuras pintadas por Teofanes de Creta en el monasterio Megistis Lavras (izq.) y Stavronikita (der.)

En cualquier caso, las grandes similitudes entre las pinturas de ambos monasterios en esta escena nos evidencian el influjo de Teofanes de Creta y nos vaticinan la gran influencia que impondrá en la iconografía ortodoxa posterior a él. De

[493] Μπεκιάρης, Α., (2010), *Θεοφάνης ο Κρης, στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων: Theophanis the Cretan, to the Holy monastery of St Nicholas Anapausas Meteora*, Εκδόσεις Σταμούλης, pág. 19.
[494] Löhneysen, W. von, (1991), *Heimat unter dem Himmel - Berg Athos*, Heidelberg: Heidelberger Verlaganstalt, pág. 150.

hecho, según un códice del monasterio Megistis Lavras se refieren a él como un «maestro» de la pintura iconográfica y se expresa la corriente imitadora de su estilo en otros pintores contemporáneos y posteriores a él[495].

Si observamos detenidamente algunos grupos de figuras de ambos monasterios (Fig. 311) podremos observar hasta qué punto existe una tendencia a establecer modelos o arquetipos que volverán a ser utilizados en otras iconografías posteriores. En algunos casos, la instauración de un modelo será tan fuerte que lo veremos constantemente repetido en iconografías de diferentes autores. Es el caso de la figura del soldado que agarra al niño del pie mientras lo atraviesa con la lanza, que lo veremos repetido con gran semejanza en otros monasterios del Monte Athos (Fig. 312).



Fig. 312. Repetición de la figura del soldado según modelo de Teofanes de Creta.

Esta figura atiende al texto de Dionisio de Fourna cuando escribe «*algunos de ellos atravesando los niños*» refiriéndose a las diferentes acciones de los soldados. Como vemos, todos siguen un esquema prácticamente idéntico con la salvedad de que el soldado del monasterio Koutloumousiou está invertido con respecto a los demás porque la escena, como vimos anteriormente, también sigue un patrón invertido. Los trajes cambiarán la estructura y los colores pero la posición de la figura no se alterará en ningún aspecto. De la misma manera, observamos pequeñas variaciones en el niño muerto en manos del soldado, volviéndose la iconografía del monasterio Dionysiou algo más dramática por la cantidad de sangre que brota del niño.

[495] Μπεκιάρης, Α., (2010), *Θεοφάνης ο Κρης, στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων: Theophanis the Cretan, to the Holy monastery of St Nicholas Anapausas Meteora*, Εκδόσεις Σταμούλης, pág. 20.

La otra figura del soldado no la veremos tan tas veces repetida en las iconografías de los monasterios (Fig. 313) ya que no la encontramos ni en el monasterio Koutloumousiou ni en el Dionysiou.



Fig. 313. Repetición de la figura del segundo soldado.

En la pintura mural del monasterio Dionysiou este soldado no aparece, de hecho comparado con las 15 figuras de la escena central del monasterio Megistis Lavras, observamos aquí una reducción considerable de figuras. La dualidad que se producía en los ejemplos anteriores donde los soldados parecían estar dialogando o comunicándose visualmente mientras llevaban a cabo la matanza se pierde en esta imagen. En su lugar parece estar mirando a la mujer con el niño en brazos.



Fig. 314. El infanticidio. Tzortzis. M. Dionysiou. 1547.

Esta combinación no parece funcionar tan bien como con los dos soldados. Esto sería una de las consecuencias de agregar o eliminar figuras de una escena sin tener en cuenta el contexto en el que fueron representadas anteriormente.

En el monasterio Dionysiou, sin embargo, en otra parte de la iglesia, encontramos otra iconografía que representa el mismo episodio de la matanza de Herodes (Fig. 315). Aquí encontramos el segundo soldado, idéntico en la forma a los que vimos anteriormente. No debe ser casualidad que Tzortzis haya utilizado los dos soldados en escenas separadas. Más bien parecen complementarse la una con la otra a pesar de la distancia que les separa en la iglesia[496]. La mujer que se arrodilla en la parte inferior de esta pintura también sigue las directrices de la mujer que se arrodilla en la escena principal (Fig. 314)

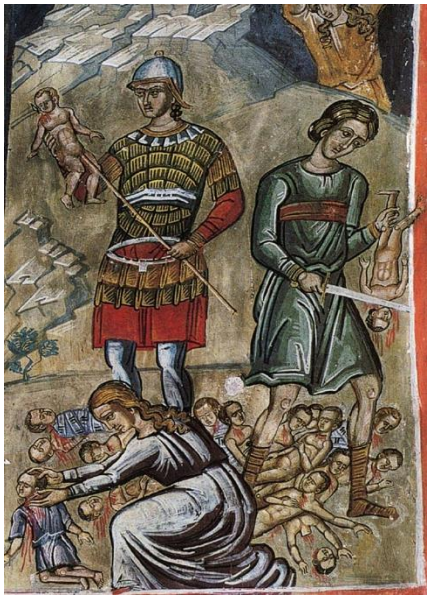


Fig. 315. El infanticidio de Herodes. M. Dionysiou. 1547

La composición de la iconografía de Tzortzis (Fig. 314) parece estar más cerca de la iconografía del monasterio Megistis Lavras que de la del monasterio Stavronikita aunque en realidad encontraremos una mezcla de elementos de las dos pinturas murales de Teofanes. Un ejemplo es la zona izquierda de la iconografía donde se representa a Herodes en el castillo. Como vemos, las arquitecturas obedecen claramente a la propuesta realizada en el monasterio Megistis Lavras pero la figura de Herodes es tomada claramente del ejemplo del monasterio Stavronikita. Herodes es representado en esta ocasión más joven de lo habitual. El pelo y la barba es oscura con algunos brillos más claros. Aunque Dionisio de Fourna no aporta ninguna directriz que pueda orientar al hagiógrafo en cómo debe representar a Herodes, vemos que la mayoría de las representaciones se deciden por la versión donde Herodes aparece en edad avanzada con la barba y el pelo canosos. Una vez más, Teofanes de Creta ofrece una alternativa algo lejos de la tradición y posiblemente de la realidad[497] que será

[496] La iconografía principal del infanticidio se encuentra en la nave principal del Katholikon en uno de los arcos que forman la cúpula. La iconografía de la matanza de Herodes se encuentra en el Liti o Nártex interior en la zona donde se representan sendas iconografías de martirios de santos.

[497] Como sabemos por las escrituras del Evangelio de Mateo y la biografía de Flavio Josefo, Herodes moriría poco después de los hechos de la matanza de los inocentes. Flavio Josefo especifica en su libro

copiada al menos en otros dos monasterios, en Dionysiou y, como veremos a continuación, también en el monasterio Dochiariou.

Otro de los elementos que Tzortzis recupera de Megistis Lavras es el paisaje, sobre todo el castillo que aparece al fondo junto a la figura del profeta Jeremías que en Stavronikita, por ejemplo, ni siquiera aparece. El árbol que crece junto al trono de Herodes aparece solamente en Megistis Lavras. Curiosamente, todos estos detalles no aparecen en la descripción de Dionisio de Fourna y nos hace pensar que, de forma voluntaria, pudiera haber dejado fuera estos elementos por encontrar diferentes versiones que no son incompatibles con la escenificación de la escena.

Hemos generado una imagen comparativa entre la iconografía de Tzortzis en el monasterio Dionysiou y la de Teofanes en el monasterio Megistis Lavras (Fig. 316) que nos puede ayudar a comprender el uso por parte de Tzortzis de las figuras de Teofanes para su composición. Si observamos detenidamente las dos imágenes podremos ver la correspondencia de los grupos de figuras mediante los colores asignados. Las figuras de Herodes en su trono con los soldados ■, el profeta Jeremías ■, y la huida de Isabel ■ mantienen su posición prácticamente invariable puesto que son figuras con identidad que no son flexibles en su posición. Por otro lado, dentro del grupo de soldados, mujeres y niños que conforman la escena de la masacre encontramos al soldado frente a Herodes que atraviesa al niño ■ y al soldado y mujer de la derecha ■ que mantienen una posición prácticamente idéntica en ambas imágenes.

Entre las figuras que cambian su posición encontramos al soldado y la mujer que agarra al niño en sus brazos ■ que se han movido notablemente hacia la derecha en la versión de Tzortzis. Este movimiento está condicionado a su vez por el otro grupo de figuras de soldado y mujer ■ que modifican su posición y perspectiva. En la imagen del monasterio Dionysiou estos dos grupos se superponen pasando el grupo primero de color azul a cubrir casi por completo la figura del soldado del grupo amarillo. Es

que Herodes moriría a edad avanzada: Josefo, F., (4AD), Antigüedades de los judíos, libro XVII, capítulo V.

precisamente este grupo ■ el que sufre más cambios en su representación con respecto a la primera propuesta de Teofanes.



Fig. 316. Comparación entre las figuras de Megistis Lavras y Dionysiou

El soldado ya no lleva el casco y las dos figuras han girado su posición hasta presentarse totalmente de perfil. Pero lo más interesante sería el acabado de las cabezas de las dos figuras que han perdido prácticamente sus características distintivas y se igualan hasta tal punto que la cabeza del soldado es casi idéntica a la cabeza de la mujer que agarra del cabello (Fig. 317). Tzortzis utiliza el mismo perfil para las dos figuras y la única diferencia la encontraremos en el cabello algo más largo y claro en

la figura de la mujer. Y es que aunque una de las características principales de la iconografía bizantina será la reutilización de modelos fisionómicos para la representación de las figuras, en Tzortzis, esta característica la veremos quizás más acentuada que en otras iconografías.



Fig. 317. Detalle. Similitud entre las cabezas de la mujer y el soldado. M. Dionysiou.

Siguiendo con las figuras de las mujeres en la pintura mural del monasterio Dionysiou, vemos cómo las dos figuras de mujeres que aparecen delante del trono de Herodes ■ y ■ son en realidad dos figuras extraídas también del monasterio Megistis Lavras pero en posiciones totalmente diferentes. La figura de la mujer con los dos brazos en alto ■ que ahora está en frente de Herodes es la misma figura que Teofanes representó en el extremo derecho del mural de Megistis Lavras. Al ser contextos diferentes, las figuras deberían interpretarse también de forma diferente. Así, la figura de Tzortzis, delante de Herodes se lamenta de la matanza pero al mismo tiempo suplica a Herodes por misericordia mientras que en la versión de Teofanes, alejada del grupo principal, tan solo se lamenta por la muerte de su hijo.

Por último, podemos observar en la imagen comparativa del monasterio Megistis Lavras (Fig. 316) todas las figuras que no tienen su correspondiente en la pintura de Dionysiou, rodeadas con un marco negro □. A excepción del segundo soldado que sí tenía un papel complementario con el primer soldado, todas las demás figuras son adicionales a la escena. Especial mención merece el conjunto de niños muertos que yacen en el suelo en el primer plano y que sí menciona Dionisio de Fourna en su descripción. Aunque Tzortzis no incluye este conjunto en su pintura, podemos encontrar algunas partes del suelo donde aparecen algunos niños muertos entre las piernas de los soldados o las mujeres.

Al igual que sucedía con la pintura del monasterio Dionysiou, el mural del monasterio Dochiariou (Fig. 318) también parece haberse inspirado en la pintura de Teofanes del monasterio Megistis Lavras aunque si nos fijamos bien, veremos que no solo hay elementos extraídos de Teofanes sino que además recupera algunos de los cambios que propuso Tzortzis en el monasterio Dionysiou. Es el caso de la mujer con las manos levantadas que aparece en el primer plano cerca del trono de Herodes y que no aparece en ninguna iconografía de Teofanes de Creta en este lugar.



Fig. 318. El infanticidio. M. Dochiariou. 1568.

Otro de los elementos recuperados de la pintura de Tzortzis es el paisaje, sobre todo si nos fijamos en la montaña que parece haber sido copiada de la iconografía del monasterio Dionysiou. Este interesante detalle nos demuestra que la influencia de las iconografías no se basa en un modelo concreto sino que más bien, los autores, al recibir el encargo de una pintura mural, toman referencias de todas las iconografías anteriores utilizando elementos de unas u otras según su conveniencia.

A partir del siglo XVIII se va a experimentar un cambio progresivo en el estilo de la nueva pintura mural que recibirá influencias occidentales tanto en el estilo pictórico como en la composición más narrativa de las escenas. En esta escena

notaremos esa influencia intensamente tanto por las nuevas composiciones como por el estilo de las figuras.

Así, en la iglesia principal del monasterio Filotheou (Fig. 319) ya percibimos un cambio notable en la composición de la escena. El trono de Herodes pasa a ocupar un plano más bien secundario trasladándose al fondo de la escena. De esta manera se da más protagonismo a la matanza siendo los soldados y las mujeres las que llenan el primer plano.



Fig. 319. El infanticidio. M. Filotheou. 1752.

Como se puede apreciar, apenas quedan aquí influencias de las iconografías de la escuela cretense ya que no existen grupos de figuras definidos y la situación de las personas no guardan relación con los esquemas anteriormente vistos.

Posiblemente uno de los detalles más interesantes de esta pintura es el tamaño de los niños que yacen muertos en el suelo. Si los comparamos con las iconografías anteriores advertiremos una gran diferencia de tamaño, lo que nos hace pensar en el cambio de estilo producido en este nuevo siglo, apartándose mucho más del simbolismo anterior para dar paso a un naturalismo más patente sin duda influenciado de las corrientes occidentales y de las dificultades derivadas de los conflictos de la ocupación otomana.

En cualquier caso, el tamaño de estos niños parece algo excesivo para una edad menor de dos años, sobre todo si tenemos en cuenta la descripción de Fourna que

advierte que algunos de ellos van en pañales. En el primer plano aparece la mujer llorando delante de tres niños muertos bastante mayores aunque Dionisio emplea el término «*bebé*».

En la pintura del monasterio Zografou (Fig. 320) de principios del siglo XIX volvemos a ver una composición influenciada por el patrón de la escuela cretense que vimos con Teofanes aunque el estilo de la figuración es claramente diferente a este.



Fig. 320. El infanticidio. M. Zografou. 1817.

La mitad izquierda de la composición nos devuelve a Herodes sentado en su trono con una fisionomía parecida a la que vimos en el monasterio Megistis Lavras. El trono, aunque apenas visible en la fotografía, ha evolucionado hacia formas más barrocas y redondeadas que nada tienen que ver con las estructuras rectilíneas precedentes. Detrás de éste, observamos la versión del castillo más monumental vista hasta ahora representando varios edificios con arquitecturas diferentes que llegan a ocupar toda la mitad izquierda de la composición total.

Desgraciadamente, el grave deterioro de la imagen solo nos permite reconocer el primer plano de la escena donde se representan varios soldados y mujeres intentando evitar la muerte de sus hijos. La representación es fiel al texto de Dionisio de Fourna pero las figuras muestran en este caso unas posturas algo forzadas y en algunos casos

incluso improbables. En la mitad superior derecha reconocemos algunas figuras pero son difíciles de analizar por su nivel de deterioro.

Finalmente, en el claustro de Kavsokalivia, situado en la zona sur del Monte Athos, encontramos la versión más moderna de este episodio donde, a pesar del estilo plástico claramente distanciado de las iconografías del siglo XVI, respeta en gran medida la descripción de Dionisio de Fourna y la estructura general que seguía la escuela cretense[498]. La composición vuelve a construirse a la inversa de la versión tradicional, como ya vimos también suceder en el monasterio Koutloumousiou (Fig. 308).



Fig. 321. El infanticidio. Claustro de Kavsokalivia. M. Megistis Lavras. 1820.

El trono de Herodes se mantiene cercano a las versiones de Teofanes, aunque representa a los soldados a ambos lados de la estructura arquitectónica y no detrás de ella. Según la descripción de Dionisio de Fourna, este interpretación sería

[498] Según Bonovas, el incremento pintores a partir del siglo XVI con influencias del arte occidental fue importante y aunque incluían elementos de las pinturas de los dos grandes maestros, Pansélinos y Teofanes de Creta, esta imitación dejó un poso de esterilidad creativa. Μπονόβας, N. M., (2009), *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, pág. 20.

perfectamente válida y compatible con el episodio. Especialmente estridentes resultan las líneas de perspectiva que encontramos en las columnas de la arquitectura donde se sitúa el trono y que estarían bien lejos de las licencias volumétricas permitidas en el arte posbizantino.

En esta pintura, observamos las mayores diferencias en la huida de Isabel por la montaña, ya que ésta desaparece por la cueva sin mostrar su rostro o al niño en sus brazos. Además, como interesante novedad, se incluye al lado de la cueva la figura de un ángel que lleva de la mano a San Juan Bautista de niño. Esta forma de representación, de la que hemos encontrado al menos un precedente en el claustro de San Juan El Bautista (Fig. 322), se distancia parcialmente de la descripción de Fourna por la inclusión del segundo momento con el ángel. Teniendo en cuenta que la pintura mural del Claustro de San Juan el Bautista funciona como unidad, independiente del episodio de la masacre de los inocentes, podemos decir que la iconografía del monasterio Zografou (Fig. 321) mezcla dos momentos o iconografías en una sola.



Fig. 322. La huida de Isabel. Claustro de San Juan el Bautista. 1799.

Bonovas menciona este pasaje como la representación de dos momentos de la persecución de forma simultánea en una misma iconografía[499].

[499] Μπονόβας, N. M., (2009), *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, pág. 143-144.

Como conclusión observamos que la generosa descripción de Dionisio de Fourna se adapta bien a la mayoría de las composiciones encontradas en el Monte Athos, en principio gracias a las descripciones generales con pocos detalles posturales o gestuales que permiten al hagiógrafo una cierta flexibilidad de representación. Su descripción, que es mucho más extensa que los propios versículos de Mateo, parece claramente influenciada por la iconografía de Teofanes de Creta en el monasterio Megistis Lavras.

Como curiosidad, observamos un cierto protagonismo de la pintura mural[500] en la representación de esta escena no habiendo encontrado ningún icono portable hasta ahora en ningún monasterio o claustro. Por otro lado también vemos en esta escena un claro protagonismo del modelo creado por Teofanes de Creta en los monasterios de Megistis Lavras y Stavronikita, los cuales servirán de referencia para iconografías posteriores como la de Tzortzis en el monasterio Dionysiou.

[500] Según García, esta escena tendrá especial protagonismo en las pinturas murales de las iglesias sobre todo en la época posbizantina. García García, F. de A., (2011), La matanza de los inocentes, pág. 26.

5.5.9. Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros



Ὁ Χριστὸς ἐτῶν δώδεκα, καθήμενος μέσον τῶν διδασκάλων

Ναὸς καὶ ἐν αὐτῷ̣ ὁ Χριστὸς καθὴμενος εἰς θρόνον, μὲ τὸ ἕνα χέρι βαστῶν χαρτὶ τυλιγμένον καὶ τὸ ἄλλο ἔχων ἁπλωμένον, καὶ ἀπὸ τὸ ἕνα μέρος αὔτοῦ καὶ τὸ ἄλλο Γραμματεῖς καὶ Φαρισαῖοι καθήμενοι καὶ βλέποντες ἄλλήλους καὶ ἀποροῦντες· καὶ ὄπισθεν τοῦ θρόνου ὁ Ἰωσὴφ καὶ ἡ Θεοτόκος δεικνύουσα αὐτῷ̣ τὸν Χριστόν (Λουκ. β' 46)



Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros

Templo y en él Cristo sentado en un trono, en una mano lleva un pergamino enrollado y la otra extendida, y a una lado de él y a otro Escribas y Fariseos sentados y mirándose los unos a los otros extrañados; y detrás del trono José y la Virgen señalando a Cristo. (Lc 2:46)

La descripción de Fourna es especialmente breve en esta ocasión, ofreciendo no muchos –aunque valiosos— elementos descriptivos que pueden ayudar al hagiógrafo a componer la escena. Es por ello, que por el considerable parecido compositivo de las escenas, además de seguir unas referencias escritas, consideramos que debió ser esencial el apoyo en otras iconografías para completar las referencias. La descripción de Dionisio se centra en la mención de las figuras que aparecen en la escena, indicando además que tanto Jesús como los fariseos están sentados. Además, añade el aspecto interesante de la expresión de los fariseos y escribas, elemento que no es muy usual en las escenas de Dionisio si no es realmente trascendental.

El episodio narra el momento en el que Jesús, a los doce años, se dirige a la sinagoga para leer las escrituras y predicar la palabra a los fariseos y escribas. La iconografía transcurre en el interior del templo y, al contrario de lo que sucede con otras iconografías, se respetará esta ubicación y no se trasladará al exterior. La única referencia que encontramos en las Escrituras la hallamos en el Evangelio de Lucas:

> «*2:46 Y aconteció que tres días después le hallaron en el templo, sentado en medio de los doctores de la ley, oyéndoles y preguntándoles».(Lc 2:46)*

Este episodio también recibe el nombre de «*Μεσοπεντηκοστής*» (*Mediopentacostés*) porque se celebra y entrelaza las fiestas de la Pascua y Pentecostés. No en vano, iconográficamente encontramos una coincidencia extraordinaria en la composición de la escena con la representación de «*Pentecostés*»[501].

En el monasterio Pantokratoros encontramos una iconografía donde se representan todos los elementos que expresa Dionisio en una disposición que será la más habitual entre los iconos portables. Jesús aparece en el centro y en la parte superior de la composición, claramente más elevado que los fariseos y escribas y en una actitud

[501] Véase el capítulo 5.5.26 para comparar el tipo de composición semicircular que se utiliza en ambas escenas.

de autoridad. A pesar de que Jesús cuenta con doce años de edad su figura no se representa más pequeña que la de los sabios fariseos, sino todo lo contrario, parece incluso más grande que las demás figuras. Este recurso, que veremos con cierta frecuencia entre las iconografías posbizantinas, ensalza aquí la figura de Jesús y destaca su importancia y autoridad. La disposición, perfectamente simétrica, tiene una forma semicircular y sitúa a los cuatro fariseos en grupos de dos a cada lado de Jesús. En este caso, aunque Dionisio no da información alguna sobre el número de fariseos y escribas, sí que menciona la colocación de ellos a ambos lados de Jesús. Como veremos más adelante las iconografías, aunque seguirán en su mayoría este esquema, podrán mostrar algunas variaciones importantes[502] sobre todo a partir del siglo XVIII. Compositivamente, esta escena será similar a la iconografía de Pentecostés donde también veremos una composición semicircular y simétrica pero con la presencia esta vez de los apóstoles en lugar de los fariseos y escribas.



Fig. 323. La enseñanza de Cristo en el templo. M. Pantokratoros. S. XVI

[502] Algunas iconografías rusas del siglo XVI muestran a los fariseos detrás del asiento de Jesús y no representan a José y María buscándole. Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 112.

Detrás del trono de Jesús y de los asientos de los escribas, vemos a José a la derecha y a la Virgen a la izquierda que está elevando la mano hacia Jesús. Esta representación se ajusta perfectamente al texto de Dionisio de Fourna a pesar de no dar indicaciones de la situación individual de las figuras con respecto a Jesús. De hecho, no encontraremos más pinturas donde esta zona de la escena se represente con tanta fidelidad.

La simetría de la pintura se completa con los elementos arquitectónicos, tanto con las casas a ambos lados como el cimborio en el centro que nos traslada al interior del templo. Esta simetría será, no obstante, más frecuente en los iconos portables que en las pinturas murales[503].

En la pintura mural del monasterio Xenofondos (Fig. 324) encontramos una escena que respeta en algunos aspectos la composición de la iconografía anterior pero que cambia algunos elementos distanciándose de la descripción de Dionisio de Fourna.

Como vemos, la simetría de la composición se mantiene aunque será profundamente alterada por la situación de José y la Virgen que se agolpan a la derecha de Jesús a la altura de la mano que bendice. Las proporciones de los fariseos varían notablemente entre los dos que encontramos a la derecha y los que se sitúan a la izquierda que presentan las cabezas mucho más reducidas.

A pesar de las diferencias con el icono anterior, la escena se ajusta a la descripción que hará Dionisio dos siglos después, lo que nos demuestra la flexibilidad en la descripción de Dionisio para incluir en sus textos aquellos elementos que describen mejor la escena y que permiten las variedades iconográficas que encontramos en los diferentes monasterios.

Como veremos en otras escenas, las pinturas murales del monasterio Xenofondos ofrecen un estilo plástico y técnico sensiblemente diferente al que podemos encontrar en otras pinturas de la misma época y más aún si tenemos en cuenta las pinturas pertenecientes a la escuela cretense. Esta diferenciación la notamos especialmente en la forma de representar a los fariseos que no gesticulan con la

[503] Véanse este icono y el de Karyes (Fig. 327) y las diferencias con las pinturas murales de los demás monasterios.

intensidad que vimos en el icono anterior y por lo tanto, también pierde algo de conexión con el texto de Dionisio.

Finalmente, el fondo de la escena mantiene una cierta simetría aunque esta vez algo descompensada por el volumen de las arquitecturas a ambos lados de la figura de Jesús. Además, las formas se simplifican hasta mostrar estructuras cúbicas sin apenas elementos ornamentales que nos pueden recordar sorprendentemente al cubismo del siglo XX.

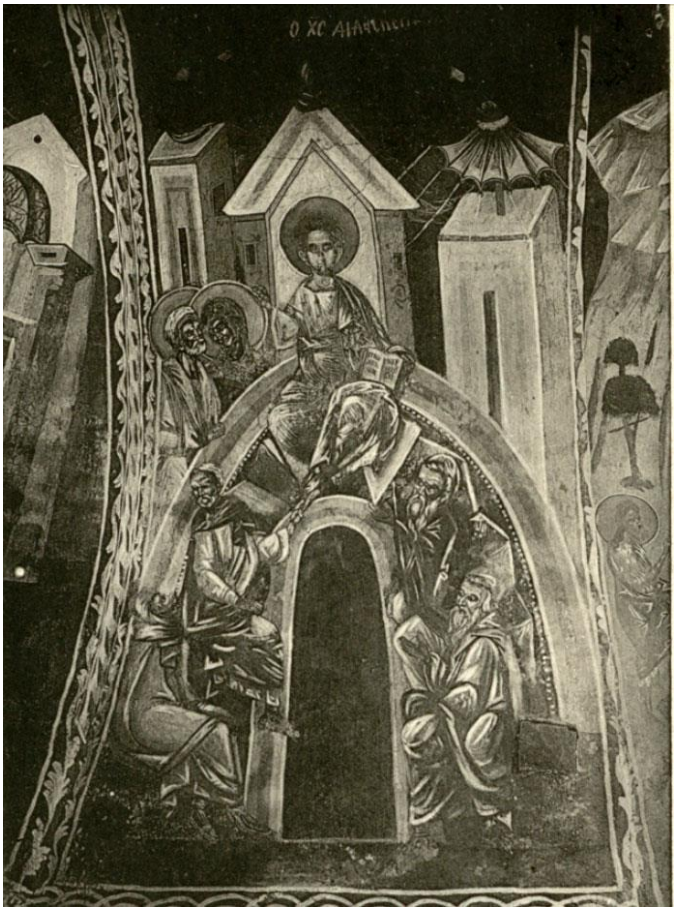


Fig. 324. Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros. M. Xenofondos. 1544.

A pesar de la poca presencia de esta escenas en los monasterios del Monte Athos, Teofanes de Creta hizo su versión del episodio en los muros de la iglesia principal del monasterio Stavronikita (Fig. 325) en un formato poco acostumbrado y aprovechando la presencia de un arco para jugar con la arquitectura y realizar una composición en forma de L invertida. El resultado resulta especialmente interesante porque parece dividir la escena en dos diferentes secuencias con un efecto narrativo

mucho más marcado que el que encontrábamos, por ejemplo, en el icono de Pantocratoros (Fig. 323).

Otra de las características nuevas en Teofanes es la inclusión de otros fariseos detrás del trono de Jesús en el lugar en el que, según Dionisio, deberían aparecer José y María. Teofanes resuelve esta composición de forma magistral creando un enlace entre el anciano detrás de Jesús que señala a sus padres a la vez que mira a Jesús avisándole de su llegada. Mediante el gesto de la Virgen y el gesto del anciano se crea el enlace entre las dos escenas que se representan con cierta fidelidad a los versículos previos de Lucas donde se narra cómo Jesús se perdió en Jerusalén y sus padres tardaron tres días en encontrarlo en la sinagoga[504].

Teniendo en cuenta la influencia que ejercía Teofanes de Creta en Dionisio de Fourna al hora de crear los textos de su Manual, vemos aquí algunas variaciones que sin duda tuvo que contrastar con otras pinturas en otros monasterios –sobre todo con las del monasterio Dionysiou–. Dionisio de Fourna, consciente de que la variación de la escena por motivos de adaptación arquitectónica no suponen un estándar que deba registrar en su Manual, debió haberse apoyado en iconos portables y en otras pinturas murales para establecer finalmente una descripción que sirviera de patrón.



Fig. 325. Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros. M. Stavronikita. 1546.

[504] Lc 2:41-50

Con cierta seguridad Dionisio tuvo que tener presente la pintura mural de Tzortzis en el monasterio Dionysiou (Fig. 326) ya que éste suele recuperar con gran exactitud los modelos iconográficos de Teofanes de Creta. Este caso no es diferente ya que podemos observar –sobre todo en la figura de Jesús y el trono donde está sentado– una imitación casi idéntica a la pintura de Teofanes. Tzortzis representa a María y José a ambos lados de Jesús por detrás del trono tal y como describe Dionisio y como suele representarse en los iconos portables (Fig. 323).



Fig. 326. Cristo a la edad de doce años, enseñando a los sabios. M. Dionysiou. 1547.

Precisamente uno de estos imponentes iconos podemos ver en la basílica de Protaton (Fig. 327) en la capital de Monte Athos, donde volvemos a ver, de una forma sobria y con un particular reparto del espacio, otra escena que ensalza la simetría y la simplicidad[505] de formas.

[505] Συλλογικό Εργο, (2006), *Άγιον Όρος: Κειμήλια Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág. 103.



Fig. 327. Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros. Protaton. Karyes. Principios S. XVII

Este icono tiene un tratamiento plástico bastante diferente al de las iconografías anteriores. No solo será la composición la que aporte este toque distintivo sino también el uso particular del color –dorado, rojo y negro fundamentalmente[506]–, que será característico de la serie de iconos que forman la serie en el iconostasio de Protaton.

Como podemos ver, la tipología de las figuras está mucho más cercanas a la que vimos en el otro icono de Pantokratoros, encontrando algunas de las figuras –como es el caso de la Virgen (Fig. 328)– con gran similitud en las proporciones y en las posturas.



Fig. 328. Detalle de la Virgen en los iconos de Pantokratoros y Protaton.

Esto nos demuestra en cierta medida la relación y la influencia que existe entre iconos portables y pinturas murales siendo más frecuente las influencias que se producen entre iconos portables o, por otro lado, entre pinturas murales, y no tanto entre iconos portables y murales. No obstante, encontraremos algunos casos como el de esta escena donde Tzortzis, al no encontrar referencias directas en la pintura de Teofanes, utiliza como referencia los modelos de las figuras de la Virgen y San José del icono portable del monasterio Pantokratoros (Fig. 329). El resultado es una mezcla de patrones que, sobre todo en las pinturas de Tzortzis, volveremos a ver con cierta frecuencia en otras escenas.

Esta práctica, sin embargo es frecuente en la iconografía bizantina y hasta la llegada del Manual de Dionisio de Fourna era la manera más habitual y más segura de

[506] Según Sánchez Ortiz, los colores blanco, rojo y negro formaron antiguamente la triada de colores principales simbolizando cada uno de ellos la luz, la sangre y las tinieblas. En este caso se sustituye aquí el blanco por el color oro que simboliza igualmente la luz –divina–. Sánchez Ortiz, A., (2001), *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, Universidad Complutense de Madrid, pág. 92.

conseguir que la representación iconográfica incluyera todos los elementos iconográficos necesarios para garantizar la corrección de las imágenes.



Fig. 329. Similitudes en las figuras del icono de Pantokratoros y el mural de Dionysiou

En el icono de Protaton (Fig. 327) percibimos además una mayor expresividad en las figuras de los fariseos sentados junto a Jesús. No solo veremos la gesticulación con los brazos y manos sino que además se profundizará en la expresividad de los rostros ahondando, quizás más que en iconografías anteriores, en el sentimiento de sorpresa al que se refiere Dionisio en su texto. Plásticamente observamos que los ojos se abren con más intensidad, pasando de la representación habitual en forma almendrada a la apertura total con forma redondeada (Fig. 330 izq.). Las cejas han sido más trabajadas que en otras representaciones añadiendo arrugas y sombras que parecen fruncir el ceño de los rostros. En el mural de Dionysiou percibimos otro recurso −diferente al de Protaton y posiblemente menos efectivo− para contribuir a la expresividad de los rostros que consiste en poblar las cejas en la zona interior que queda más cerca de la nariz[507]. Así, podemos ver unas formas blancas en forma de cuña en todas las figuras de los fariseos y José (Fig. 330 der.).

[507] Chalyvopoulou, E., (2005), *Relaciones entre la pintura románica y la pintura bizantina las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia : un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa*, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, pág. 171.



Fig. 330. Expresiones de los fariseos en las pinturas de Zografou (izq.) y Dionysiou (der.)

La representación de monasterio Zografou (Fig. 331) es atípica en cuando a que no sigue los cánones preestablecidos anteriormente y se desmarca de la composición simétrica y frontal que hemos visto en las iconografías anteriores al *Manual*. Aunque no se puede apreciar bien en la fotografía, Cristo aparece a la izquierda de la composición sentado de tres cuartos sobre un trono y alzando levemente las manos en actitud de bendición. En esta ocasión, Jesús no lleva ningún manuscrito enrollado en su mano, desviándose de la descripción de Dionisio. El resto de las figuras aparecen a la derecha de la composición, en frente de Cristo, contrastando con la disposición adjudicada por Dionisio de Fourna dividida en dos zonas[508], una delante de Cristo y otra detrás. Las figuras de la Virgen y José aparecen en la zona superior de la escena, juntas y con nimbos en sus cabezas. Lo más llamativo es que en esta ocasión, al representarse la pareja frente al trono de Cristo, se debilita la idea que se expresa en el Evangelio de Lucas cuando dice que sus padres llevaban 3 días buscándolo[509]. El resto de fariseos, están sentados en una especie de escalinata que no presenta la disposición semicircular que veíamos en las demás iconografías y que tampoco reconocemos en la escena de Pentecostés representada en este mismo monasterio[510]. A pesar de que el *Manual* de Dionisio fue compilado apenas 75 años antes, las influencias del texto no se dejarán ver en la mayoría de las iconografías de Zografou, más orientado a las corrientes procedentes de las iconografías occidentales.

[508] Μπονόβας, N. M., (2009), *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, pág. 158.
[509] Lucas 2:46
[510] No hemos incluido la iconografía de Pentecostés del monasterio Zografou por el mal estado de conservación de la iconografía y la mala calidad de la fotografía que poseemos.

También debemos tener en cuenta que en la fecha de ceración del mural de Zografou, el monasterio todavía estaba bajo las normas de funcionamiento idiorrítmicas[511] que no solo mermaron en cierta manera la ideología y forma de vida de los monjes en los monasterios sino que afectaron de forma decisiva el desarrollo del arte que se realizaba en ellos.



Fig. 331. Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros. M. Zografou. 1817

Como conclusión podemos ver que la breve descripción de Dionisio se centra en gran medida en la disposición de las figuras de la escena tanto por el sentido simétrico horizontal −situando a los fariseos a ambos lados de Cristo−, como en sentido vertical −formando los dos grupos de figuras delante y detrás del trono de Cristo−. Además se aportan breves informaciones acerca de los gestos con las manos de Cristo y la Virgen. En este caso, y con el fin de relacionar la escena con los versículos de Lucas donde se

[511] En el año 1849 el monasterio Zografou fue devuelto al sistema de funcionamiento cenobítico. Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 144.

hace referencia a las preguntas de los fariseos, Dionisio alude al asombro de éstos ante la disposición de Jesús ante las escrituras.

Existe una gran unanimidad en la representación iconográfica al menos hasta el siglo XIX, observando pocos cambios o variaciones en las representaciones que se puedan alejar de la descripción de Dionisio de Fourna. El mural de Zografou representaría la variación más alejada de la descripción del Manual.



5.5.10. **El bautismo de Cristo**



Ἡ βάπτισις τοῦ Χριστοῦ

Ὁ Χριστός ιστάμενος μέσον του Ἰορδάνου γυμνός και ο Πρόδρομος είς τήν άκρην του ποταμοῦ έκ δεξιῶν του Χριστοῦ, βλέπων άνω και έχων την δεξιάν επάνω της κεφαλής του Χριστοῦ, την δέ ἀριστεράν απλώνων ανω• και επάνωθεν ουρανός και έξ αυτοῦ κατερχόμενον το Πνεῦμα το άγιον με άκτινα είς την κεφαλήν τοῦ Χριστοῦ• και μέσ'στήν άκτινα ταῦτα τα γράμματα• «Ουτός ἐστιν ο υιός μου ο αγαπητός, εν ὠ ηὐδόκησα»• και έξ αριστερῶν άγγελοι ίστάμενοι εὐλαβῶς και έχοντες ήπλωμένας [τάς πτέρυγας] ὑποκάτω τῶν ἱματίων τους• καί ὑποκάτω τού Προδρόμου μέσα είς τόν Ἰορδανην εἰς ἄνθρωπος γέρων γυμνός κείμενος δίπλα καί βλέπων όπισθεν αυτοῦ τόν Χριστοῦ μετά φόβου καί βαστάζων στάμνον χύνει έξ αύτής νερόν, καί γύρωθεν τοῦ Χριστοῦ ψάρια (Ματθ. γ', 16, 17. Μάρκ. α', 9-11. Λουκ. γ', 21)



El bautismo de Cristo

Cristo de pie desnudo en medio del Jordán y el Bautista en la orilla del rio a la derecha de Cristo, mirando hacia arriba y con la mano derecha encima de la cabeza de Cristo y la izquierda extendida hacia arriba, y encima el cielo y de él descendiendo el Espíritu Santo con rayos hacia la cabeza de Cristo y dentro de estos rayos las palabras: «He aquí mi hijo, el amado, mi predilecto» y a la izquierda ángeles de pie, devotos y con sus alas recogidas y la mirada hacia abajo y debajo del Bautista, dentro del Jordán, un hombre anciano desnudo, al lado de Cristo y volviéndose sobre su espalda le mira con miedo y llevando frascos de

los que emana agua, y alrededor de Cristo peces. (Mt 3:16-17; Mc 1:9-11; Lc 3:21)

La descripción que hace Fourna es bastante detallada en cuanto a la ubicación y posición de los personajes. Sin embargo, la gran carga simbólica de la parte final de la descripción, que hace referencia a las aguas del río, crea ciertas diferencias entre las palabras utilizadas por Dionisio y los elementos que se representan. Por esta razón, vamos a profundizar un poco más en ciertas partes de la descripción antes de pasar a analizar las pinturas de los monasterios.

La primera parte de la descripción se basa en los Evangelios de Mateo, Marcos y Lucas que describen el suceso de forma muy breve. Fourna sitúa las figuras en la escena de forma que Cristo quedaría en el centro de la composición coincidiendo con el río Jordán y a ambos lados, Juan el Bautista y los ángeles respectivamente. La composición resulta, pues, sencilla y simétrica y apenas ofrece posibles variaciones.

La segunda parte de la descripción no se basa en los Evangelios canónicos y es el fragmento de la descripción que pueden sufrir más variaciones en las iconografías. La razón principal de esto radica fundamentalmente en las modificaciones que se han ido produciendo a lo largo del tiempo en las iconografías de origen pagano.

Para comenzar con la descripción de Fourna, nos debemos detener en la primera referencia que hace a Cristo donde lo sitúa en medio del Jordán, desnudo. Es interesante puntualizar que siendo la descripción tan escueta y proporcionando tan pocos detalles, se elige detallar la condición de desnudez de Cristo y por ejemplo no se da detalle alguno de la posición de las piernas o brazos.

La desnudez de Cristo en la escena del bautismo debe tratarse con precaución y posiblemente no de forma literal. Para entender mejor la situación que pudiera producirse en la época tendríamos que saber la forma de bautismo que practicaba el Bautista. Según Hale y Thorson, el bautismo se producía por inmersión[512] lo que suponía que el bautizado se arrodillaba en el agua para sumergirse lo máximo posible.

[512] Hale, T., & Thorson, S., (2006), *Apliquemos La Palabra Comentario Del Nuevo Testamento/the Applied New Testament Commentary*, New Jersey: Victor Bookspág. 260. En la página 79 del mismo libro se hace referencia a los tres tipos de bautismo que se podían llevar a cabo: por inmersión, por aspersión o fluido.

El término griego que hace referencia al bautismo, «βάπτισις» está vinculado a la acción de sumergirse, por lo tanto consideramos esta manera como las más apropiada.

En el contexto de la escena, es llamativo observar cómo Dionisio de Fourna otorga más importancia a la descripción de la desnudez de Cristo que a otros elementos que son, sin duda alguna, más importantes y que están mucho más cerca de proporcionar al hagiógrafo una representación ideal encaminada a la relación con el prototipo utilizado en la iconografía bizantina. Estos elementos estarían más enfocados a toda la simbología que contiene el hecho del bautismo de Cristo y todo lo que representa para la cristiandad. La desnudez de Cristo en esta escena sería más bien anecdótica en cuanto a los Evangelios se refiere y está orientada a proporcionar un estándar de representación de la figura de Cristo dentro de la escena. No obstante, como podemos ver en casi toda la iconografía existente, el Cristo es representado «desnudo» pero siempre cubriendo con una pequeña tela la parte genital[513]. Esta desnudez intentaría establecer una relación simbólica del concepto de renovación y renacimiento del nuevo hombre nacido de Dios. Tradigo se referirá a esta desnudez diciendo que «*[…] Cristo salva al hombre, y en la desnudez de su cuerpo se revela como el nuevo Adán*» [514], representando a Cristo en la condición primera del hombre pecador que va a ser renovado con el bautismo. Y Valadés confirma esta interpretación diciendo que «*[…] la causa de la institución del bautismo fue la renovación del hombre, liberándolo del pecado con el que se había manchado […]*»[515]. Realmente, la representación de la desnudez total en la figura de Cristo podría plantear ciertos problemas morales dentro del ámbito religioso y eclesiástico y por eso se representa siempre cubierto.

Por otra parte, podemos encontrar algunas variaciones en la posición de la figura de Cristo en la escena, a las cuales no hace referencia alguna Dionisio. En los iconos encontrados en el Monte Athos podemos ver dos formas posibles en la posición del cuerpo que a su vez se corresponden con la posición de los brazos:

- De frente y estático ⟶ Con brazo derecho sobre abdomen

[513] Kontoglou ofrecerá una versión en la que aparecerá un Cristo desnudo pero sin representación alguna de los genitales. Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Β΄*, Παπαδημητρίου
[514] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 122
[515] Valadés, D., (1989), *Retórica cristiana*, México: Biblioteca Americana, pág. 771

- De lado y en posición de movimiento ⟶ Con brazos abiertos

En ambas posiciones es característica la posición de la mano derecha con los dedos índice y pulgar extendidos en un gesto propio de bendición que se utilizará constantemente en la representación iconográfica de la figura de Cristo en otras escenas.



Fig. 332. Posición de las manos en las dos variaciones. Detalle

Sin embargo, en la imagen de la derecha, que se corresponde con todas las representaciones de Cristo frontal, además de los dedos índice y corazón, se extiende otro dedo, el meñique, contrastando con la mano de las otras representaciones.



Fig. 333. Dedos de la mano de Cristo en representaciones frontales. Detalle

Esta forma de representar la mano de Cristo tenemos que buscarla en la tradición iconográfica del Cristo pantocrátor que representa la figura de Cristo de busto como Señor del universo. En esta representación se caracterizan muchas de las individualidades del Señor y están en estrecha relación con el arquetipo de las imágenes no creadas por la mano del hombre.

Tradigo reconoce en su texto la forma de los dedos de Cristo como un elemento simbólico que hace referencia a dos temas: Su naturaleza[516] y su monograma[517]. Según

[516] Los dos dedos que permanecen encogidos y se unen significarían la doble naturaleza de Cristo. Estos dedos son el anular y el pulgar.
[517] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 243, 244

éste, las manos de Cristo dibujan con los dedos[518] el monograma de las iniciales ICXC que significa Jesucristo[519] y que suele aparecer escrito en casi todos los iconos que tratan centralmente su figura.





Fig. 334. Cristo Pantocrátor. M. Zografou. S. XVII (izqu.)

Fig. 335. Detalle de monograma en la mano de Cristo Pantocrátor. M. Zografou. S. XVII (der.)

En la iconografía del bautismo, Cristo mantiene esta posición de la mano aunque solo lo hace en las iconografías donde lleva la mano hacia el abdomen, en las demás sólo extiende el índice y el anular y el meñique permanece encogido. Elvira señala la problemática en la interpretación iconográfica de las manos de las figuras principales de esta iconografía[520].

Por otra parte, si vamos al final de la descripción de Fourna podremos leer un fragmento que no aparece en los Evangelios canónicos y que describe a una figura de un hombre anciano en el río Jordán debajo de los pies de Cristo. Resulta interesante comprobar cómo a pesar de que Dionisio describe una sola figura en el agua con unos recipientes de agua, normalmente en la iconografía suelen aparecer dos figuras.

[518] El meñique la I, el anular la C, el medio y el pulgar cruzados la X y el índice la segunda C
[519] Este monograma llamado correctamente Cristograma se compone de la primera y última letra de cada una de las palabras ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ escrito «IHCOYC XPICTOC» con una transliteración de la sigma semilunar común en griego medieval como «C».
[520] Elvira, M. Á., (1990), La tradición helenística y la iconografía del Bautismo en Bizancio, pág. 4.

Se cree oportuno pensar que las referencias de estas figuras las podemos encontrar en el Salmo 114 donde se hace alusión a una personificación tanto del Mar –figura con la corona– como del rio Jordán[521]–figura con el recipiente de agua–. Sin embargo, si esto fuera así, resultaría especialmente extraña la inclusión de una figura y no la otra por parte de Fourna. Más extraño puede resultar teniendo en cuenta que las iconografías anteriores a Fourna ya contenían estas dos figuras (Fig. 336 mural de Pansélinos en Protaton) y que no habría un motivo especial que pudiera discriminar a alguno de ellos.



Fig. 336. Bautismo de Cristo. Protaton. Karyes. Manuel Pansélinos. 1290

Existe, sin embargo, una razón que pudiera haber conducido a Fourna a eliminar la figura personificada del Mar a la que se refiere el Salmo 114. Puesto que la escena se desarrolla en el Jordán, sería inverosímil la misma presencia del Mar en él, por lo tanto tan solo representaría al Jordán exaltado por la presencia de Cristo. El Mar no tendría cabida en esta escena ya que, en principio, estaría fuera de contexto. Otro de los posibles argumentos es la poca unificación iconográfica que existe con estas figuras que muestran tantas variaciones en las representaciones donde

[521] Salmo 114:3 «*El mar lo vio, y huyó; el Jordán se volvió atrás.*»

encontraremos escenas sin estos personajes, otras con un personaje como describe Fourna y otras con las dos figuras.

Esta pintura mural del bautismo de Cristo se encuentra en la iglesia de Protaton en la capital Karyes y es representación del maestro Manuel Pansélinos de la escuela macedonia. Las figuras se encuentran situadas según la descripción de Fourna, incluso la posición específica de Juan el Bautista coincide con la visión hacia el cielo y la mano derecha sobre la cabeza de Cristo. Sin embargo, la mano izquierda no se extiende hacia arriba como expresa de Fourna. Esta diferencia se va a mantener en casi todas las representaciones de la escena y solo veremos semejanza en una de ellas (Fig. 352). La mano de San Juan se mantiene, no obstante, con la palma de la mano hacia arriba en un gesto de muestra del cordero de Dios.

La figura de Cristo se corresponde con el modelo en movimiento y con las manos extendidas en acto de bendición. Los ángeles situados a la derecha como especifica Fourna miran en varias direcciones, tanto hacia arriba como hacia abajo.



Fig. 337. Bautizado en el Jordán. M. Vatopedi.



Fig. 338. El bautismo de Cristo. M. Vatopedi. S. XVI

En este icono del Monasterio de Vatopedi (Fig. 337) podemos ver cómo la mayoría de los elementos tienen una composición bastante similar a la de Pansélinos con la notable diferencia de que esta vez no aparece representada la segunda figura en el río, sino que aparece un animal marino revolviéndose en las aguas, símbolo de que Cristo revolverá todos los mares. La figura que aparece se vuelve hacia Cristo mirándole con temor. En este punto, recalcamos la importancia de la posición, volviéndose sobre sí mismo, ya que en teoría, y teniendo en cuenta los Salmos anteriormente citados, el río Jordán estaría huyendo de la escena:

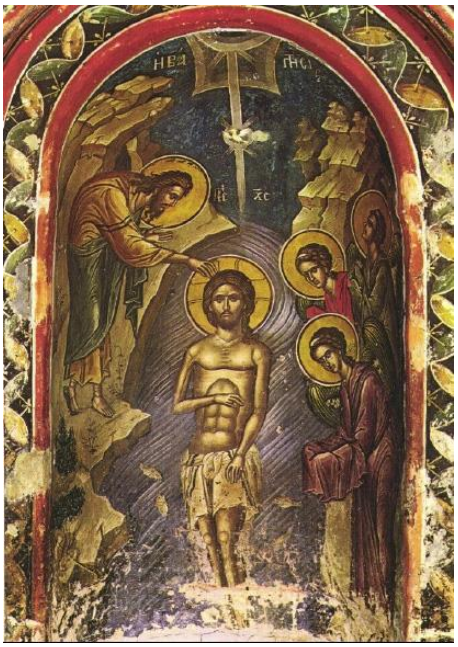
«El mar lo vio, y huyó; El Jordán se volvió atrás» (Salmo 114:3)

En otro icono del Siglo XVI también del monasterio de Vatopedi (Fig. 338) vemos algunas variaciones importantes con respecto a los anteriores. En primer lugar, la inclinación de Juan el Bautista no correspondería con la descripción de Fourna y, además, no le permite elevar la cabeza hacia arriba como también especifica el *Manual*. Por lo tanto, la mirada hacia el cielo y el contacto visual con el Espíritu Santo se pierden totalmente en esta iconografía. Por otro lado también vemos cómo han desaparecido por completo las figuras personificadas del río y en su lugar aparecen, no sólo peces como se describe en el texto, sino otras especies de seres marinos.



Fig. 339. Bautismo de Cristo. M. Megistis Lavras. 1535

La pintura mural de Teofanes de Creta en el monasterio Megistis Lavras muestra algunos elementos de varias iconografías anteriores y se modela con bastante fidelidad a la descripción de Dionisio. De hecho creemos muy posible que la descripción que Dionisio realiza sobre la personificación del rio Jordán –a pesar de no ser una invención de Teofanes ya que se empieza a representar asís desde el siglo V[522]– pueda estar basado precisamente en esta pintura de Teofanes.



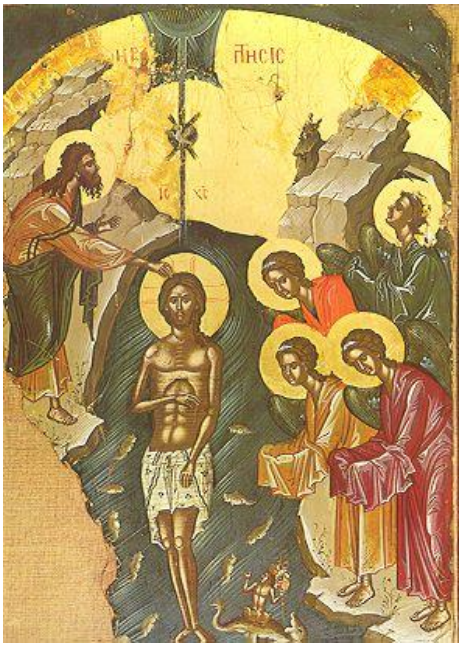


Fig. 340. Bautismo de Cristo. M. Stavronikita. 1545 (izq.)

Fig. 341. Bautismo de Cristo. M. Stavronikita. 1546 (der.)

Estas dos iconografías pertenecen al monasterio Stavronikita y datan del siglo XVI. La primera de ellas (Fig. 340) corresponde a la pintura mural sita en la Pila. Podemos apreciar el estilo de Teofanes de Creta y la repetición de algunos arquetipos como la figura de Cristo que se repite en ambas iconografías pero que, sin embargo, no sigue el modelo que utilizó en el monasterio Megistis Lavras (Fig. 339). Encontramos otras similitudes en las figuras de los ángeles que tienen parecidos sorprendentes. Solamente se altera el número de ángeles que aparece en la escena, de tres a cuatro (se elimina el ángel con vestimenta amarilla), posiblemente debido, en la primera de ella, a la limitación de espacio.

[522] Elvira, M. Á., (1990), La tradición helenística y la iconografía del Bautismo en Bizancio, pág. 423.

Las formas de las rocas son casi idénticas coincidiendo en la mayoría de las partes los sobresalientes y configurando un mapa topográfico casi milimétrico. En general, las escenas parecen transcurrir en momentos del día diferentes, puesto que en una el cielo aparece oscuro, y en la otra claro. De esta forma hay algunos elementos que invierten su valor tonal. Por ejemplo el rayo de luz que simboliza el Espíritu Santo (Fig. 342).



Fig. 342. Inversión de tonalidades en las iconografías del M. Stavronikita. Detalle

La representación del Espíritu Santo personificado en paloma es característica de esta iconografía y como ya señalaba Kontoglou, será aquí donde su representación sea legítima [523]. Por esto mismo, sorprende que Dionisio de Fourna solamente mencione el descenso del Espíritu Santo por medio de rayos de luz pero omita la personificación en paloma que es unánime en todas las iconografías. Este hecho es todavía más extraño si tenemos en cuenta que en otras escenas donde la personificación del Espíritu Santo no es directamente avalada por los Evangelios[524], Dionisio de Fourna sí la mencione[525].

En el monasterio Dionysiou encontramos dos iconos portables, uno en el iconostasio perteneciente a la serie del Dodecaorton y otro icono del monje Daniel que estaría situado en la capilla de San Juan el Teólogo. La pintura del iconostasio (Fig. 343) contiene elementos que parecen extraídos de las pinturas de Teofanes de Creta en el monasterio Stavronikita. La inclinación del Bautista sigue los prototipos de Vatopedi (Fig. 338) y Stavronikita (Fig. 340) y el número de ángeles, al igual que

[523] Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου, pág. 186.
[524] En Juan 1:32 se vuelve a mencionar el testimonio del Bautista que vio la paloma sobre Cristo.
[525] Véase al caso de la escena «El descenso del Espíritu Santo» donde Dionisio sí menciona la paloma.

sucedía en las dos pinturas de Stavronikita, variará en los iconos de Dionysiou de 3 a 4 fijándose como las dos opciones más frecuentes entre las iconografías. La descripción de Dionisio de Fourna no aporta en este caso números concretos sobre la cantidad de los ángeles, lo que permitirá cierta flexibilidad en la representación.



Fig. 343. El Bautismo de Cristo. M. Dionysiou. 1547

Por otro lado, en este icono podemos apreciar muy bien la típica forma de caracterizar a los ángeles acercándose a Cristo con las manos ligeramente elevadas

hacia él y cubiertas con sus mantos. Esta forma de representar los ángeles que tiene un importante contenido simbólico no será, sin embargo, contemplada por Dionisio a pesar de que será una constante en todas las iconografías de tipo bizantino de esta escena [526]. Según Dialektópoulos, esta característica estaría relacionada con el protocolo bizantino de respeto hacia la figura del emperador por el que no se puede uno dirigir a él sin llevar las manos cubiertas[527]. Sin embargo, habría que considerar una interpretación más plausible aunque también compatible con la anterior de que los ángeles llevan paños a Cristo para secar su cuerpo después del bautismo. En cualquier caso, los ángeles, con su gesto de reverencia, indican la honra hacia Jesús.

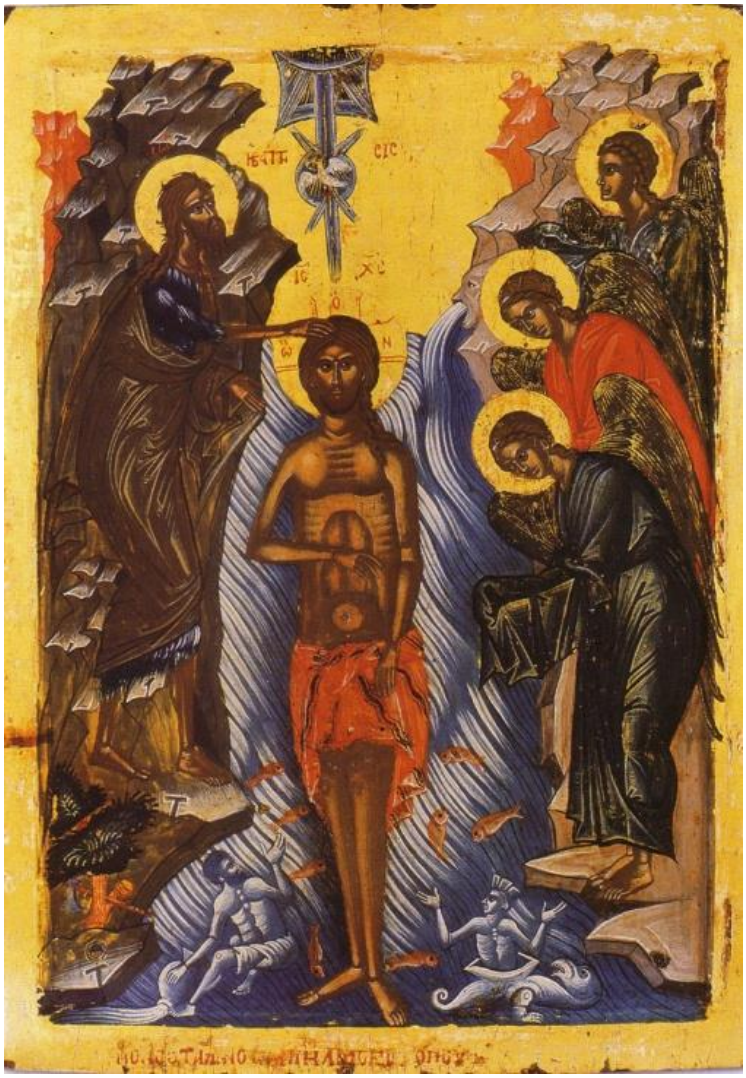


Fig. 344. Bautismo de Cristo. H.M. Dionysiou. S. XVII

[526] Existen, no obstante, algunas excepciones en iconografías posteriores al *Manual* de Dionisio en los monasterios Filotheou (Fig. 349) y Xenofondos donde veremos algún ángel con las manos descubiertas.
[527] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 108.

En este otro icono en el monasterio de Dionysiou (Fig. 344) podemos encontrar unas figuras antropomórficas en el rio que, según Bafeiadis, seguirían el modelo de las pinturas en el monasterio Megistis Lavras[528]. Tendríamos que tener en cuenta, a pesar de todo, que la presencia de estas figuras en la iconografía no es introducida por Teofanes sino que ya se tiene constancia de ella desde representaciones tempranas del *Bautismo*.

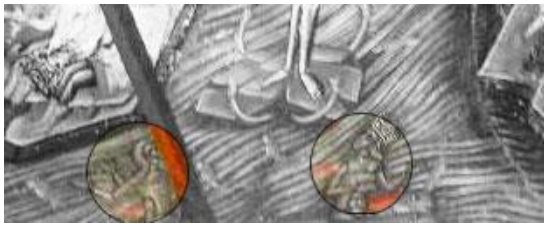


Fig. 345. Detalle de figuras antropomórficas. M. Megistis Lavras.

La semejanza la encontraríamos más bien en la figura con la corona –que representa al Mar[529]–. Pero existen otros elementos interesantes y novedosos con respecto a las anteriores iconografías. Por ejemplo el detalle de una de las rocas de la parte superior derecha de donde emana el agua.



Fig. 346. Agua manando de la roca. Detalle. M. Dionysiou

Este detalle sería una solución que no repercutiría prácticamente en el sentido y en la simbología de la escena y dotaría al icono de una identidad personal. No sería lo suficientemente llamativo como para obligar un cambio en el sentido simbólico del

[528] Βαφειάδης, Κ. Μ., (2008), *Η Ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις Αρχές του 17ου Αιώνα. Ο Ζωγράφος Δανιήλ Μοναχός*, Δάφνη, Άγιον Όρος: Ιερά Μονή Διονυσιου, pág. 266

[529] Según Elvira, en este caso se trata de una mujer con una corona que iría frecuentemente montada en un pez gigante. Elvira, M. Á., (1990), La tradición helenística y la iconografía del Bautismo en Bizancio, pág. 425-426.

elemento y quedaría más bien como un objeto ornamental. En cualquier caso sería una solución más sutil que la que se propone en el mural de Gregoriou (Fig. 352).

Otro de los elementos que no comenta Fourna pero que aparece en todas las iconografías sin falta es el hacha en el árbol situado a la izquierda de la composición. Este elemento hace referencia al Evangelio de Mateo donde se narra la predicación de Juan el Bautista antes del Bautismo de Jesús: « *[…] el hacha ya está puesta a la raíz de los árboles; por tanto, todo árbol que no da buen fruto es cortado y echado al fuego (Mt. 3:10)»* [530]



Fig. 347. Detalle del hacha en varias iconografías

Este versículo se complementa perfectamente con la simbología del bautismo como acción purificadora y limpiadora de vidas. Igualmente, mediante este símil se denota la limpieza que se realizará para con aquellos que no den sus frutos.

Por otra parte, Dionisio decide incluir en su descripción las palabras que pronuncia Dios en el momento en el que desciende el Espíritu Santo hacia la figura de Cristo. Estas palabras, que se mencionan en los Evangelios de San Mateo y San Lucas, son una parte importante del mensaje de este episodio de la vida de Cristo ya que contienen parte del misterio del Bautismo. Sin duda alguna, el hecho de que Dionisio mencione estas palabas en su descripción es interesante porque es una forma directa de conectar la escena con los versículos de los Evangelios y para dejar constancia de las palabras que se oyeron surgir del cielo en el solemne momento del bautismo. Sin embargo Dionisio señala en su texto que al pintar la escena, estas palabras deberían escribirse entre los rayos de luz que descienden del cielo. Sin embargo, esto no lo veremos en prácticamente ninguna de las pinturas anteriores ni posteriores al *Manual* de Dionisio. Será precisamente en un icono del mismo Dionisio

[530] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidaspág. 638

(Fig. 348) donde veremos este texto inscrito entre los rayos siendo, por lo tanto, la única versión conservada de este modelo[531].

Como sucedía con la escena de «*El Nacimiento de Cristo*» la descripción de Dionisio de Fourna estará estrechamente relacionada con el icono que realizó él mismo para su celda de Karyes. En este caso podemos observar todos los elementos que aparecen en su descripción representados con gran fidelidad. Así, podemos reconocer la elevación de la cabeza del Bautista hacia los rayos del Espíritu Santo, la posición de sus manos, la actitud de los ángeles e incluso la forma diferente de representar el Espíritu Santo que se mantiene en el círculo de la parte superior y no en una pequeña esfera flotando entre el cielo y la cabeza de Cristo como suele representarse en todas las demás iconografías. En cualquier caso, este icono sería el más cercano a la descripción del *Manual*.



Fig. 348. El Bautismo de Cristo. Dionisio de Fourna. Karyes. 1711

[531] Desgraciadamente no disponemos de ninguna fotografía de este icono con la calidad suficiente para apreciar los detalles.

A partir de mediados del siglo XVIII vamos a encontrar más variaciones en la representación de esta escena que si bien muestran una estrecha similitud con la composición bizantina habitual, irán incorporando algunas variaciones que difieren de la descripción de Fourna. Es el caso del mural –seriamente deteriorado[532]– que encontramos en la pila del monasterio Filotheou (Fig. 349). En esta pintura, que mantiene la estructura en tres partes como hemos visto en todas las iconografías anteriores, se han eliminado, sin embargo, casi todas las referencias del contexto paisajístico. No aparecen las rocas del fondo, limitándose apenas la representación a unas pequeñas zonas de tierra donde se encuentran los ángeles y San Juan el Bautista.

Otros elementos que cambian su formato de representación afectan al descenso del Espíritu Santo que en este caso se expresa solamente con un círculo que contiene la paloma. Esta fórmula no solo difiere de la descripción de Dionisio sino que además se aleja basante de los textos de los Evangelios ya que se pierde el concepto de descenso que se conseguía con los rayos de luz que partían de un circulo mayor anclado en el cielo.



Fig. 349. El Bautismo de Cristo. Pila del M. Filotheou. 1765

[532] Véase en el capítulo de ACTUALIDAD EN EL MONTE ATHOS lo ccomentado acerca de las posibles causas de deterioro de la pila del monasterio Filotheou.

En el monasterio Esfigmenou encontramos un mural (Fig. 350) con una composición atípica en la que las figuras giran 90 grados en dirección contraria a la figura de Cristo creando como tres planos zonas terrestres independientes. El motivo de esta composición se justifica en parte por la disposición del mural que, en vez de encontrarse sobre un muro, lo veremos en el techo, modificando por lo tanto la perspectiva de visión según la colocación del espectador.

El rio Jordán sigue siendo el eje vertical de la composición que se completa con el cielo en la parte de arriba. Ambos espacios se dividen mediante una pequeña línea de tierra que pasa por la mitad del formato uniendo los dos terrenos a los lados del rio. La omisión de cualquier elemento simbólico en el rio hace que la representación parezca más naturalista.

Por otro lado vemos cómo aquí se diferencian mejor los paños que llevan los ángeles a Cristo para secar su cuerpo lo que algunos autores consideran un signo de la naturaleza humana de Cristo[533].

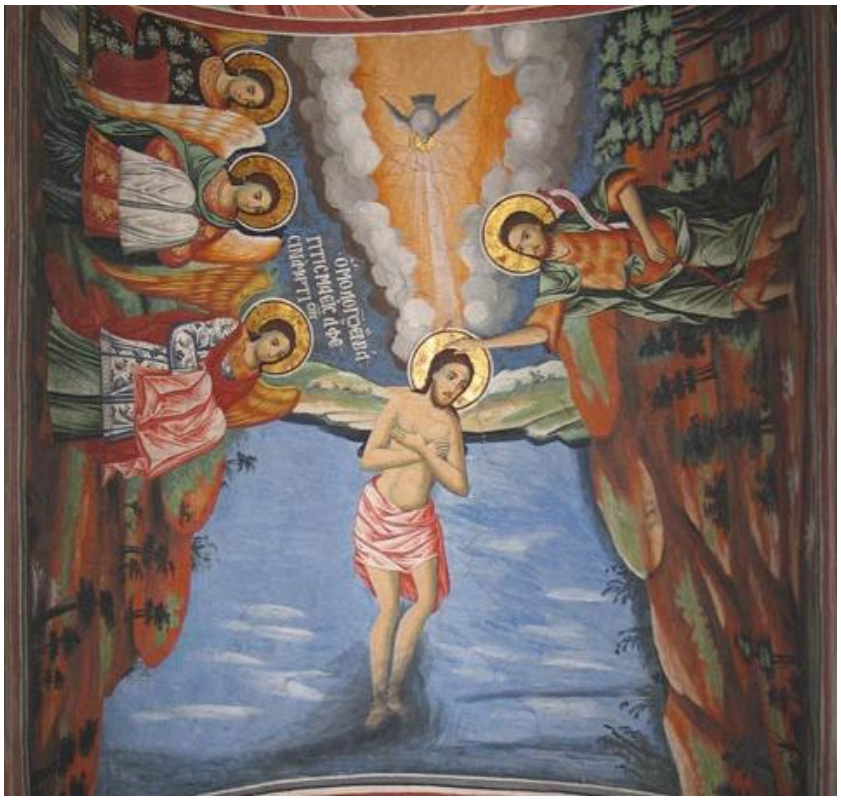


Fig. 350. El Bautismo de Cristo. M. Esfigmenou. 1811

[533] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 108.

La pintura mural del monasterio Zografou (Fig. 351) estaría ya bastante alejada del estilo pictórico –y técnico– de las iconografías bizantinas aunque sigue respetando la mayoría de los elementos característicos de la iconografía. Las variaciones más sustanciales y evidentes las encontramos por ejemplo en la mano izquierda del Bautista que, al contrario de lo que indica Dionisio, desciende hacia abajo. También en la representación del Espíritu Santo ya no se siguen los modelos anteriores sino que se asemejan más a las soluciones de la escuelas occidentales.

Una de las características originales de esta pintura es la vestimenta de Juan el Bautista que se diferencia de las de las otras figuras y representa con acierto lo expresado en los Evangelios:

> *«Y Juan estaba vestido de pelo de camello, y tenía un cinto de cuero alrededor de sus lomos»(Mt 3:4)*

Esta circunstancia que no es mencionada en el texto de Dionisio no se discriminará tampoco en la mayoría de las iconografías bizantinas y será una característica más fácil de encontrar en pinturas posteriores a la escuela cretense y sobre todo aquellas que empiezan a fijarse en las corrientes occidentales.



Fig. 351. El Bautismo de Cristo. M. Zografou. 1817

Por último, vemos esta pintura mural del Monasterio Gregoriou que parece ser claramente más moderna que las demás y mantiene una iconografía muy parecida a las anteriores pero con algunas diferencias sustanciales.



Fig. 352. Bautismo de Cristo en el Jordán. M. Gregoriou. S. XXI

En primer lugar vemos cómo la posición de Juan el Bautista, sin ser una representación fiel a los textos de Fourna, es la única de las que hemos visto que eleva claramente el brazo izquierdo hacia arriba. Seguramente esta pintura sea ya posterior al *Manual* de Fourna y el artista que la hubiera realizado sería conocedor de la misma.

La posición de Cristo se mantiene fiel a las que lo representan en posición dinámica y prácticamente reproduce la iconografía llegando a tener un parecido asombroso con el Cristo que vimos en el Protaton de Manuel Pansélinos (Fig. 336), sobre todo en la parte del paño que le cubre (Fig. 353).



Fig. 353. Detalle de los paños de Jesús

Sin embargo, vamos a encontrar algunas otras novedades con respecto a las pinturas anteriores que se mezclan con los textos de Fourna, la tradición iconográfica y posiblemente la interpretación personal del artista[534].

En la parte superior de la escena aparecen dos nuevas figuras que llenan con dos cántaros de agua el río. Estas dos figuras no aparecen en los textos de Dionisio ni siquiera en las demás iconografías. Lo más interesante es que están realizando una acción que sí está reflejada en los textos pero que se atribuyen a la figura masculina que vimos en el río Jordán junto a Jesús.



Fig. 354. Detalle de Figuras. M. Gregoriou

Otra de las novedades la encontramos en las serpientes que son pisadas por Cristo (Fig. 355). Esta representación puede estar justificada como en el caso de las figuras personificadas del Mar y el río Jordán por otro Salmo en el que se hace referencia a la apelación a Dios en contra del enemigo. En el Salmo 74 podemos leer:

> *«Dividiste el mar con tu poder; quebraste cabezas de monstruos en las aguas. Aplastaste las cabezas del Leviatán y lo diste por comida a los habitantes del desierto. (Salmos 74:13/15)»*



Fig. 355. Detalle de Serpientes. M. Gregoriou

[534] Recordemos que en la iconografía bizantina la libertad del artista a la hora de añadir elementos o figuras a la escena está firmemente limitada.

Sin duda alguna, esto supondría un añadido a la iconografía fijada y consolidada por la tradición bizantina. Sin embargo, encontramos otra iconografía en la pila del monasterio Megistis Lavras que presenta la misma composición con las serpientes. Es muy posible que esta última haya podido influir a la anterior ya que hay muy pocas escenas en las que aparece y, puesto que no lo encontramos en la tradición iconográfica y tampoco en los textos de Fourna, puede deberse ciertamente a una adición que se ha copiado posteriormente.

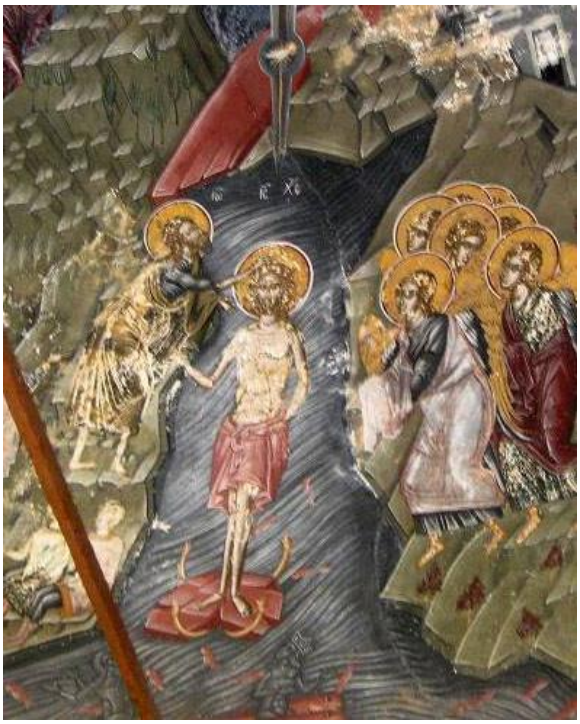


Fig. 356. Bautismo de Cristo. M. Megistis Lavras. Pintura mural en la Pila. 1635

En relación a este tema, Ratzinger dice que:

«*El icono del bautismo de Jesús muestra el agua como un sepulcro líquido que tiene la forma de una cueva oscura, que a su vez es la representación iconográfica del Hades, el inframundo, el infierno.*»[535]

Y efectivamente lo encontramos así representado en la mayoría de las pinturas del Monte Athos y de la tradición iconográfica bizantina.

Para terminar podemos concluir diciendo que la descripción del «*Bautismo de Cristo*» de Dionisio recoge a grosso modo las características básicas de la representación iconográfica habitual, como es la disposición de las figuras, el rio y los elementos simbólicos. Sin embargo, se echa en falta la profundización en los símbolos o en otros aspectos que son unánimes y regulares en las iconografías pero que Dionisio ha omitido como son los paños que llevan los ángeles o algunas indicaciones más sobre la posición de la figura de Cristo que puede adoptar diferentes posturas.

[535] Ratzinger, J., (2007), *Jesús de Nazaret I. Desde el Bautismo a la Transfiguración*, El Vaticano: Librería Editrice Vaticana, pág. 16.

Como nota peculiar, observamos que Dionisio ha adaptado su descripción de forma que se corresponda con la representación del icono que él mismo pintó para su celda en Karyes. Esto no es habitual[536] aunque ya lo vimos repetido en la escena de «*El Nacimiento de Cristo*» ya que por o general, y como hemos podido observar enestas dos escenas, Dionisio suele desviarse en su representación iconongráfica de los prototipos fijados en la época bizantina y posbizantina.

[536] Como veremos más adelante, esta coincidencia entre descripción e icono portable de Dionisio de Fourna solo la encontraremos en estos primeros iconos ya que en algunos posteriores esta similitud se perderá a favor de las iconografías de la escuela cretense.

5.5.11. **Cristo sana a un endemoniado en la sinagoga**

Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τὸν δαιμονιζόμενον ἐν τῇ σιναγωγῇ

Ναὸς καὶ ὁ Χριστὸς ἔσω καὶ οἱ ἀπόστολοι, καὶ ἔμπροσθέν του ἕνας ἄνθρωπος κείμενος κατὰ γῆς ἀφρίζων καὶ εἷς δαίμων ἐξερχόμενος ἀπὸ τὸ στόμα του· καὶ γύρωθεν Γραμματεῖς καὶ Φαρισαῖοι καὶ ἄλλος λαὸς θαυμάζοντες (Λουκ. δ΄, 33-36. Μάρκ. δ΄, 23-27)

Cristo sana a un endemoniado en la sinagoga

Templo y Cristo y los apóstoles en él, y enfrente de ellos un pobre hombre tendido en el suelo echando espuma por la boca y con el demonio saliendo por su boca. Y a su alrededor Escribas y Fariseos y más gente sorprendidos. (Lc 4:33-36; Mc 4:23-27)

Este pasaje de la cura del endemoniado es el primero en el *Manual* de Dionisio de Fourna que trata sobre los milagros de Cristo curando a enfermos. Como veremos, el tema de los endemoniados es un tema recurrente en los Evangelios y también en el *Manual*. Concretamente existen 6 pasajes en el capítulo 3 del *Manual* donde Cristo se acerca a enfermos endemoniados para curarlos:

- nº21 – Cristo sana a un endemoniado en la sinagoga.
- nº28 – Cristo sana a los endemoniados y los echa a los cerdos.
- nº35 – Cristo sana a un sordo endemoniado.
- nº39 – Cristo sana a un ciego y mudo endemoniado.
- nº46 – Cristo sana a un tartamudo.
- nº50 – Cristo sana a un lunático hijo de un distinguido.

En esta primera escena, Cristo se encuentra en un templo y encuentra a un hombre tendido sobre el suelo echando espuma por la boca. Este pasaje se basa en los Evangelios de San Lucas (4:33-36) y San Marcos (1:23-27) a los que también hace referencia Dionisio de Fourna pero con un error en la versión de Papadopoulos-Kerameus [537] ya que se refiere al capítulo 4 (δ΄) de Marcos en vez del capítulo 1(α΄) que es donde se desarrolla esta escena.

Dionisio hace una descripción breve de la escena en consonancia con los pasajes, también breves, de las escrituras. Esta es la única escena de las cuatro con el tema de los endemoniados que tiene lugar dentro[538] de un templo. Las demás escenas transcurren normalmente fuera de casas o templos. Esto es importante si tenemos en cuenta que la escena anterior en el *Manual* de Dionisio también transcurre en la

[537] Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 91

[538] Dionisio utiliza aquí el término «ἔσω» (*dentro*) para enfatizar el hecho de que están dentro del templo. Este recurso no aparecerá en otras muchas descripciones similares.

sinagoga[539] y parece ser una continuación del mismo. Sin embargo, teniendo en cuenta el Evangelio de Lucas[540] (e incluso el de Mateo), veremos que estas dos escenas transcurren en dos sinagogas diferentes, la primera en Nazaret y la segunda, la de esta escena, en Cafarnaúm. En Marcos, sorprendentemente, estas dos escenas transcurren en el mismo Cafarnaúm y serían continuación la una de la otra.

En esta escena, según Dionisio, el endemoniado se encuentra tendido en el suelo y de su boca sale espuma. Este detalle, que no aparece tampoco en los Evangelios, es la única vez que aparecerá entre las 4 escenas de Dionisio.

Otra de las grandes particularidades de esta escena es que Dionisio no describe en ningún momento la acción que realiza Jesús para reprender al demonio del poseído. Aunque esta no será la única escena donde Dionisio obvia la acción de Jesús ante el enfermo, veremos que lo más usual es que Dionisio utilice algunas palabras para describir la acción concreta y orientar a los hagiógrafos que deben pintar la escena.

Son escasas las iconografías de esta escena que encontramos en los monasterios del Monte Athos. Posiblemente la explicación de este hecho sea precisamente la reiteración del tema y la elección, en la mayoría de los casos, de representar solamente una o dos de ellas[541]. Además, en algunos casos se suele utilizar un espacio más reducido de la arquitectura de la nave central para representarla, dejando poco espacio para algunos detalles relevantes necesarios para la identificación de la iconografía[542].

En el monasterio Stavronikita encontramos una pintura mural de Teofanes de Creta que representa esta escena (Fig. 357), como decíamos, en un espacio relativamente reducido comparado con otras escenas. El formato vertical deja poco espacio para representar a los apóstoles que aparecen detrás de Cristo y el fondo con motivos arquitectónicos presenta un gran muro que deben ser los límites de la sinagoga. Como ya vimos en otras escenas como la Anunciación, aunque se trate de contextos interiores, casi siempre se representará algo de cielo y algunas arquitecturas

[539] La escena 20 del manual de Dionisio de Fourna titulada «*Cristo lee en la sinagoga*» que no hemos incluido aquí por no disponer de imágenes.
[540] Dionisio de Fourna se refiere a Lucas 4, 15-29
[541] En el Katholikón del monasterio Dionysiou, por ejemplo, se representan tres escenas de cura de endemoniados.
[542] También en el monasterio Dionysiou, una de estas escenas es de reducidas dimensiones y con pocas referencias para relacionarla con una escena concreta.

en el fondo. De hecho vemos una gran similitud en la forma de representar esta escena con la Anunciación (Fig. 230) donde Teofanes resuelve de forma muy parecida el fondo.



Fig. 357. Cristo sana a un endemoniado. M. Stavronikita. 1546

Los escribas y fariseos que indica Dionisio se ven reducidos a una sola figura de un hombre que, sorprendido y con las manos abiertas, gira la cabeza mientras es testigo del milagro.

La figura del hombre endemoniado, que no está tendida sobre el suelo, parece más bien la figura de un niño o un joven , no solo por la pequeña estatura sino también por las facciones redondeadas de la cara que contrastan con las de los hombres y sobre

todo por ser imberbe. Este recurso plásticos sobre el físico lo veremos normalmente en la iconografía para representar a hombres jóvenes. Aunque Dionisio de Fourna no especifica en su descripción que el hombre sea joven ni en los Evangelios se haga tal referencia, veremos que la tradición en la representación de esta escena ha optado casi siempre por utilizar esta forma.

Por otra parte, el hombre poseído cobra en la iconografía una imagen demasiado sosegada como para estar totalmente poseído y echando espuma por la boca, como describe Dionisio de Fourna[543]. En este sentido, la descripción de Dionisio se aleja de la interpretación de Teofanes. El único indicio de estar poseído es el demonio negro que sale de su boca que aparece con una apariencia negra y con una forma antropomórfica con alas y algunas especies de cuernos encima de la cabeza. En relación a esto, Tausiet y Amelang se refieren a ellos como «cuerpos de aire caliente y oscuro» [544]. Este es el tipo más habitual para representar demonios que poseen cuerpos de víctimas entre la iconografía de estilo bizantino. En estos casos se trata de demonios de reducido tamaño que salen de la boca porque se relacionan con las voces y gritos que dan estos cuando están poseídos.



Fig. 358. Demonio saliendo de la boca del poseído. Detalle. M. Stavronikita. 1546

Además, resulta intrigante el vínculo que crea el poseído con el espectador de la iconografía ya que este parece estar mirando al espectador en vez de a Jesús o los demás personajes. Este recurso no es muy habitual entre este tipo de figuras y no lo encontraremos habitualmente entre las pinturas de Teofanes. Los cabellos revueltos

[543] En los Evangelios no se menciona en este pasaje que el poseído eche espuma por la boca.
[544]Tausiet, M., & Amelang, J. S., (2004), *El Diablo en la Edad Moderna*, Marcial Pons Historia, pág. 242.

son la única evidencia de que la víctima haya podido estar revolviéndose por el suelo previamente al momento de la escena.

El cuadro se completa con la figura de Cristo a la derecha de la composición, con la mano derecha extendida hacia el hombre poseído y portando en la izquierda un manuscrito. Este manuscrito estará relacionado con la escena anterior donde lee en la sinagoga.

En otra pintura mural del monasterio Zografou (Fig. 359), esta vez de 1817 y por lo tanto posterior al *Manual* de Dionisio de Fourna, vemos una escena mucho más narrativa y con una composición más moderna, algo más apartada de la rigidez de los cánones bizantinos. La ejecución de la perspectiva en las arquitecturas sigue sin ser precisa y lo podemos comprobar en el techo del templo donde se desarrolla la escena. Sin embargo, a pesar de que la escena no tienen lugar en el interior de la sinagoga[545], podemos decir que esta iconografía se acerca bastante a la descripción de Fourna.

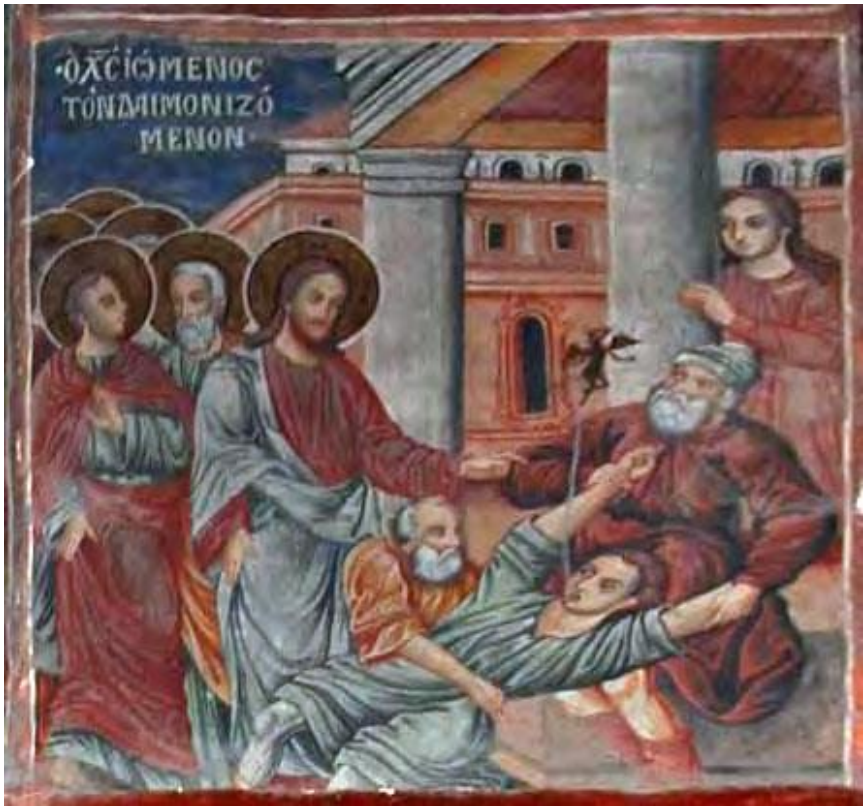


Fig. 359. Cristo sana al endemoniado de Cafarnaúm. M. Zografou. 1817

[545] Μπονόβας, N. M., (2009), *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, pág. 161.

Por un lado, vemos al muchacho casi tendido en el suelo que está siendo recogido o sostenido por otro hombre[546]. La composición forma una diagonal con las otras dos figuras de fariseos detrás del endemoniado que pocas veces veremos en las iconografías anteriores al siglo XVI. El muchacho está siendo agarrado por dos hombres por la cintura y por las manos para evitar los movimientos violentos provocados por el demonio. En este sentido, esta interpretación contrasta poderosamente con la de Teofanes, mucho más sereno. Observando las dos imágenes podemos pensar que se tratan de dos momentos adyacentes. Uno todavía poseído por el demonio (Zografou) y otro en el momento de haber sido liberado (Stavronikita). Sin embargo, en la representación de la nave de Zografou, el demonio que sale del endemoniado lleva un recorrido más largo con un rastro blanco que puede ser la espuma a la que se refería Dionisio en su descripción (Fig. 360). El pequeño demonio tiene una configuración parecida a la de Stavronikita, a pesar de los casi tres siglos de diferencia, siendo el modelo preferido para la representación de este tipo de demonios relacionados con el despojo del espíritu de la persona.



Fig. 360. Demonio saliendo de la boca del poseído. Detalle. M. Zografou. 1817

Al igual que sucedía en la pintura anterior, la gesticulación de las manos o de la cabeza de las figuras sirve para crear el efecto de sorpresa que supone para ellos la escena. Las dos figuras abren y separan las palmas de las manos al mismo tiempo que

[546] Por la representación de hombre viejo se puede pensar que se trate de su padre. No obstante los Evangelios no aclaran nada al respecto.

giran la cabeza hacia el lado (Fig. 361). Dionisio de Fourna no hace ninguna observación concreta sobre las figuras y deja libre interpretación a los hagiógrafos.



Fig. 361. Gesticulación de las manos. Detalles.

5.5.12. Cristo sanando a los endemoniados y echando los demonios a los cerdos

Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τοὺς δαιμονιζομένους καὶ ἀποστέλλων τοῦς δαίμονας εἰς τοὺς χοίρους

Κάστρον καὶ ἔξωθεν αὐτοῦ βουνά καῖ μνημεῖα πολλά, καὶ δύο δαιμονιζόμενοι ἐβγαίνουν ἀπὸ τὰ μνημεῖα, ἔχοντες τὸ ἕνα χέρι εἰς τὴν ἀκουμπισμένον καὶ τὸ ἄλλο ἁπλώνοντες εἰς τὸν Χριστόν· καὶ ὁ Χριστὸς μὲ τοὺς ἀποστόλους ἱστάμενος εὐλογεῖ αὐτούς, καὶ πλῆθος δαιμόνων ἐβγαίνοντες ἀπὸ τὰ στόματα αὐτῶν πηγαίνουν εἰς τοὺς ἐκεῖ βοσκομένους χοίρους, ἄλλοι καβαλλικεύοντες αὐτούς, ἄλλοι ἐμπαίνοντες εἰς τὰ στόματα των, καὶ οἱ χοῖροι κρεμνίζονται μέσ΄ στὴν θάλασσαν καῖ οἱ βοσκοὶ φεύγουν πρὸς τὸ κάστρον, βλέποντες εἰς τὰ ὀπίσω. (Ματθ. η΄, 28-33. Μάρκ. ε΄, 2-17. λουκ. η΄, 26-36)

Cristo sanando a los endemoniados y echando los demonios a los cerdos

Castillo y fuera de él montañas y muchas tumbas, y dos endemoniados saliendo de su sepulcro, con una mano apoyados y con la otra extendida hacia Cristo. Y Cristo de pie con los apóstoles los bendice, y multitud de demonios salen de sus bocas y yendo hacia los cerdos que pastan, algunos montándolos y otros entrando por sus bocas, y los cerdos precipitándose al mar y los pastores huyendo hacia el castillo, mirando hacia atrás. (Mt 8:28-33; Mc 5:2-17; Lc 8:26-36)

Posiblemente, entre las escenas donde Cristo cura a endemoniados, esta sea la más representada en los monasterios del Monte Athos. Quizá esto se deba a que es la escena de esta categoría que más elementos narrativos presenta para su representación plástica y, por ello, aporte un aliciente complementario para el hagiógrafo. Además, es la escena más extensa de las cuatro que incluye Dionisio. Resulta preciso indicar que esta escena, aunque Dionisio de Fourna no lo menciona en su descripción, tiene lugar en la región de Gadara[547]. En algunas inscripciones de iconografías podemos encontrar el nombre contenido en el título de la escena, lo que no ocurre con Dionisio que, en este caso, prefiere elegir un título más descriptivo, posiblemente para diferenciarlo claramente de las otras escenas de endemoniados. En cualquier caso, donde Dionisio escribe en su título «*echando los demonios a los cerdos*» aparecerá normalmente «*de Gadara*» siendo menos descriptivo que Dionisio pero más preciso con la localización de la escena.

Esta escena, a diferencia de la nº 21 (ver 5.5.11) se desarrolla afuera, en un paraje con sepulcros. De ellos salen dos endemoniados con posturas retorcidas que se dirigen a Jesús. Aunque Dionisio de Fourna toma como referencia los versículos de Mateo, Marcos y Lucas, veremos que su descripción sigue con más exactitud el Evangelio de Mateo. Mientras que Mateo explica que aparecieron dos endemoniados, Lucas y Marcos solo hacen alusión a un hombre. Dionisio de Fourna también prefiere esta versión posiblemente por las iconografías anteriores al *Manual* que ya representan a dos endemoniados en vez de uno. Como veremos más adelante, casi todas las iconografías que encontramos en el Monte Athos respetan la versión de Dionisio de Fourna de los dos hombres[548].

En una pintura mural del monasterio Megistis Lavras realizada por Teofanes de Creta en 1535 (Fig. 362) podemos ver una primera representación vertical de esta escena en la que aparecen los dos endemoniados en frente de Jesús en el primer plano

[547] Gadara es una región situada aproximadamente a 50 km al sur de la ciudad de Galilea.
[548] En este aspecto, Tsigaras dice que en dos iconografías del monasterio Filotheou y del claustro del monasterio Xenofondos se sigue el modelo de los Evangelios de Lucas y Marcos, representando tan solo un endemoniado. Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 94.

de la zona inferior y la zona superior queda reservada para el paisaje y el episodio de los cerdos. En este caso, el título que se escribe en la iconografía, «*Ὁ ΧC ιώμενος του αμονηζομενους*» («*Cristo sanando a los endemoniados*»), no hace alusión ni al lugar donde sucede la acción, Gadara, ni al episodio de los cerdos. La identificación del episodio se realizará por los elementos plásticos característicos como son los cerdos o los pastores al fondo de la composición.

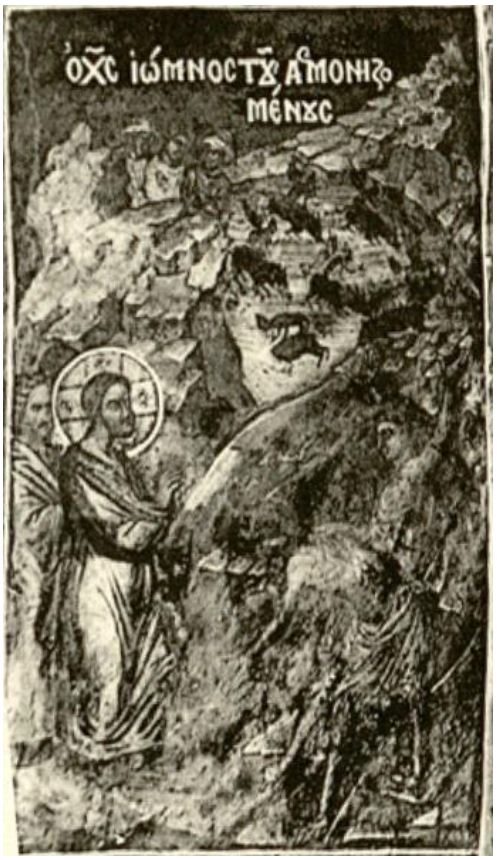


Fig. 362. Cristo sanando a los endemoniados de Gadara. M. Megistis Lavras. 1535

Aunque no se aprecia demasiado bien en la imagen, los endemoniados salen de unos sepulcros representados como unas cajas que se encuentran a sus pies. La limitación de espacio para representar la escena ha desencadenado una composición con aglomeración de algunos elementos como es el caso de las tumbas o escasez de ellos como es en el caso de los apóstoles, apareciendo apenas uno de ellos detrás de Cristo.

Las figuras de los dos endemoniados aparecen a la derecha de la composición y una de ellas, la más adelantada a Cristo, se inclina hacia adelante en un gesto brusco. En este momento, un demonio con figura antropomórfica como los que vimos en la

escena 21 (capítulo 5.5.11) parece salir de su boca[549]. La figura del segundo endemoniado queda por detrás de la primera y su postura queda más imprecisa. Dionisio de Fourna expone que estos dos hombres están «*ἀκουμπισμένον*» («*apoyados*») con una de sus manos supuestamente sobre la tierra[550]. Esta descripción ayuda a entender la dificultad que deben tener las dos figuras para mantenerse erguidas, posiblemente por las muchas lesiones que sufren a causa de la posesión. En el Evangelio de Lucas, además se hace alusión a las cadenas y cuerdas que se habían utilizado en vano para encadenarlos con el fin de mantenerlos controlados[551]. Mateo, además, explica que los endemoniados eran tan feroces que nadie podía pasar por aquellos caminos[552]. En esta pintura, las figuras no se apoyan con sus manos sobre el suelo aunque sí se muestran algo encogidas. Según Dionisio, la otra mano de los endemoniados se extiende hacia Cristo. Este gesto corresponde plásticamente con las palabras que dirigen a Cristo según los Evangelios:

> *«¿Qué tienes con nosotros, Jesús, Hijo de Dios? ¿Has venido acá para atormentarnos antes de tiempo?» Mateo 8, 29*

> *«¿Qué tienes conmigo, Jesús, Hijo del Dios Altísimo? Te conjuro por Dios que no me atormentes.» Marcos 5, 7*

> *«¿Qué tienes conmigo, Jesús, Hijo del Dios Altísimo? Te ruego que no me atormentes.» Lucas 8, 28*

En esta imagen, sin embargo, no existe a nivel plástico ningún nexo de comunicación con Cristo en las figuras de los endemoniados ya que ninguno de ellos extiende su mano hacia Cristo. Solo la figura de Cristo, de acuerdo con la descripción de Dionisio, extiende su mano en un gesto de bendición hacia los endemoniados en el momento que ordena la expulsión de los demonios de los cuerpos de los hombres.

---

[549] Aunque la imagen no se muestra clara, interpretamos las formas oscuras bajo la cabeza del endemoniado como las figuras de los demonios.

[550] La interpretación de este término puede referirse también a «apoyado sobre sí mismo» o con la mano apoyada en su mismo cuerpo o encogida. Algunas iconografías muestran las figuras con las manos encogidas.

[551] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas. Lucas 8, 29.

[552] Mateo 8, 28.

Algunos elementos que describe Fourna en su *Manual* quedan descartados en esta representación como es el caso del «castillo» o ciudad amurallada que debería aparecer en el fondo. Por el contrario sí que aparecen los pastores en ángulo superior izquierdo que observan la escena con estupor. Según Dionisio de Fourna, estos pastores deberían estar huyendo hacia el castillo pero en esta pintura aparecen en una actitud más bien de observadores aunque ciertamente alejados de la escena.

A continuación vamos a ver una imagen del monasterio Xenofondos (Fig. 363) apenas una década posterior a la anterior que comparte muchos elementos en común pero que presenta también algunas curiosas diferencias. En primer lugar llama especialmente la atención el cambio de título de la escena «O*XC ἐπιτιμῶ τοῦς λεγεώνας*» («*Cristo reprende a la Legión*»). Este título, que a primera vista se aleja bastante del título de Dionisio de Fourna y que no hemos encontrado repetido en otras iconografías de esta escena, tiene su relación directa con los versículos de Marcos y Lucas[553] donde los demonios se autodenominan «Legión». Este nombre es usado para aludir a la cantidad de demonios que habitaban en estos hombres (y no solo uno).

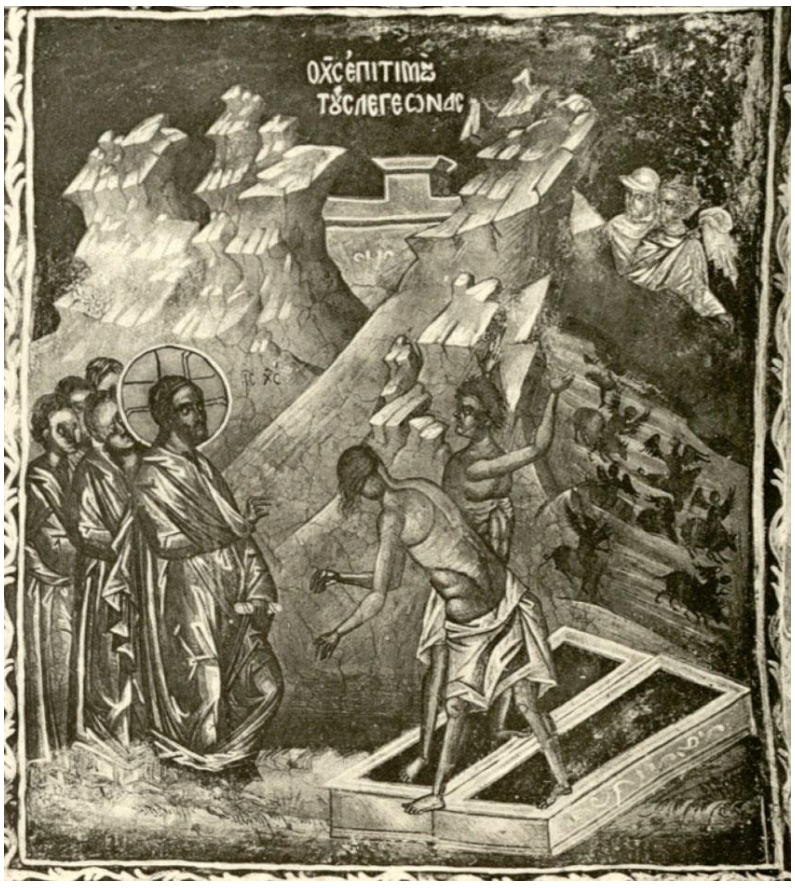


Fig. 363. Cristo sanando a los endemoniados de Gadara. M. Xenofondos. 1544

[553] Pero no en los versículos de Mateo.

Como vemos, las figuras tanto de los endemoniados como de los apóstoles[554] y Cristo se mantienen prácticamente idénticas aunque en este caso no salen demonios de las bocas de los hombres. El formato de la pintura, esta vez cuadrada ofrece más espacio para la representación de más detalles como es el caso de los apóstoles, más numerosos que en el anterior, así como de los sepulcros que se representan enteros.

En la zona superior de la imagen podemos ver que, entre las montañas, que siguen una estructura parecida a la anterior, se deja entrever un fragmento de un castillo o muralla perteneciente a la ciudad de Gadara. Es una solución de factura simple que presenta algunos problemas de continuidad a ambos lados de la montaña y que solo aportaría el valor simbólico del lugar a donde se dirigen los pastores. A la derecha de de las montañas y en un tamaño relativamente grande aparecen las figuras de los dos pastores que observan la escena y que tampoco se presentan como describe Dionisio, huyendo.

En la zona derecha de la iconografía se representa el episodio de los demonios que van a los cerdos. Dionisio de Fourna ofrece una descripción de esta escena con bastantes detalles, en consonancia con las escrituras. En esta iconografía vemos una zona de mar[555] entre las montañas donde los demonios montan y molestan a unos cerdos (Fig. 364).



Fig. 364. Detalle cerdos y demonios.

[554] Los apóstoles presentan desperfectos en las zonas de las ojos. Para más información ver capítulo 4.3 CONSERVACIÓN.
[555] Por la situación de la escena debe tratarse del mar de Galilea.

Las figuras de los cerdos han cobrado un aspecto de silueta negra igual que el de los demonios y muy parecidos al estilo que vimos en la pintura de Megistis Lavras (Fig. 362). Este estilo de representación es característicos de la escuela cretense y sufrirá cambios en iconografías posteriores. El episodio, es en parte fiel a la descripción de Dionisio de Fourna ya que los cerdos aparecen precipitándose al mar o ya dentro de él. Sin embargo, no aparecen demonios entrando por las bocas de los cerdos y además no existe el movimiento de los demonios desde las bocas de los endemoniados hacia los cerdos. En este sentido podemos decir que la escena de los cerdos funciona de forma independiente a la escena principal de los endemoniados. Es como si tratara de momentos diferentes uno posterior al otro.

En el monasterio Dionysiou encontramos dos pinturas murales de esta escena, una en la iglesia principal y otra en el refectorio. Aunque las iconografías deben ser contemporáneas, observamos algunas diferencias interesantes.



Fig. 365. Cristo sanando a los endemoniados de Gadara. M.Dionysiou. 1547

La pintura de la iglesia principal (Fig. 365), atribuida a Tzortzis, sigue un esquema muy parecido al del monasterio Megistis Lavras. Las figuras de los

endemoniados son prácticamente idénticas en posición y gestos (Fig. 366) y nos hace pensar que la representación de Teofanes hubiera servido de modelo a Tzortzis.

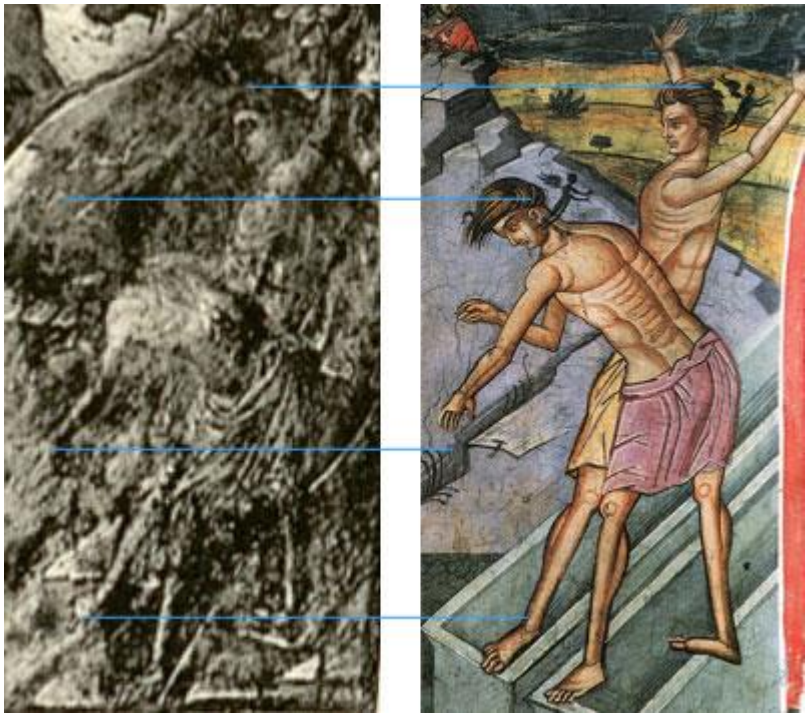


Fig. 366. Semejanzas entre las figuras de los endemoniados. Detalle. M. Megistis Lavras y M. Dionysiou

Al contrario de lo que sucedía en la iconografía del monasterio Xenofondos, vemos aquí claramente los demonios que salen de las bocas de los endemoniados. Estos recuerdan en la forma a los representados en el monasterio Stavronikita en la escena del endemoniado en la sinagoga (Fig. 357).

En esta escena, no obstante, el episodio de los cerdos pasa a un segundo plano y puede resultar difícil de reconocer ya que se representa en la zona superior, encima del arco y algo fuera del formato cuadrado (Fig. 367). Además, el reducido tamaño de los animales y el tono oscuro, que se confunde con el color del mar, dificulta aún más la percepción. El color del cielo es prácticamente igual que el color del mar. Las figuras de los cerdos con los demonios montando encima de ellos presentan unas zonas blanquecinas por toda la silueta que nos hacen pensar en un posible retoque posterior[556]. Vemos en este caso, que lo que en la descripción de Dionisio cobra una cierta importancia, en esta iconografía no goza apenas de protagonismo.

[556] Ver capítulo 4.3 CONSERVACIÓN



Fig. 367. Detalle de los cerdos arrojados al mar.

En esta pintura, como sucedía en la de Megistis Lavras, no aparece representación de castillo o fortaleza y los pastores están representados detrás de unas montañas, aunque esta vez son dos pastores en vez de tres como representaba Teofanes.

Si comparamos esta iconografía con la que encontramos en el refectorio del mismo monasterio (Fig. 368), podemos apreciar bastantes diferencias. En primer lugar vemos una representación del castillo como no habíamos visto hasta ahora y como no volveremos a ver en otras pinturas posteriores. Es una imagen completa de toda la zona amurallada del castillo donde se pueden ver las torres, edificaciones interiores y una representación de la puerta de entrada con personas en ella.

Si nos fijamos en las dos figuras de los endemoniados encontraremos novedades con respecto a las representaciones anteriores. En primer lugar vemos unas figuras con posturas más torcidas hacia delante y esta vez con ambas manos atadas y apoyadas al cuerpo. Aunque esta disposición no coincide con la descripción de Dionisio de Fourna que presupone las manos libres y una de ellas extendida hacia Cristo, podemos ver una concordancia con lo que se expresa en los Evangelios de Lucas y Marcos. Estos dos dicen que los endemoniados habían eran constantemente atados con grilletes y cadenas pero que estos, por su fuerza y violencia, siempre se desprendían de ellos[557]. Dionisio no comenta nada sobre esta circunstancia pero la imagen nos muestra que los endemoniados no solo están atados de manos sino que

[557] Marcos 5:4 y Lucas8:29.

además llevan sendas cadenas en los pies que si bien no les impide andar, sí que les limitan los movimientos.

Siguiendo con las figuras de los hombres endemoniados, vemos que esta vez, los demonios que salen de las bocas son de un tamaño mucho mayor que los vistos hasta ahora e incluso la anatomía y la silueta de las figuras es algo más elaborada que las anteriores.



Fig. 368. Cristo sanando a los endemoniados de Gadara. Refectorio M. Dionysiou.

Otra de las novedades se encuentra en la zona donde Cristo y los apóstoles observan la escena. Podemos ver que la figura de Cristo no es la más adelantada y no es la única que levanta la mano en dirección a los endemoniados. Un apóstol –seguramente Pedro– aparece un paso por delante de Cristo y aunque levanta su mano izquierda hacia los endemoniados, gira su cabeza hacia Cristo. En los Evangelios no aparece ninguna participación de los apóstoles en este episodio y Dionisio de Fourna solo menciona que los apóstoles están con Jesús cuando éste los bendice. Por ello, esta interpretación de la escena que no tiene precedentes ni volveremos a ver posteriormente, resulta novedosa en su composición y atrevida en su alcance.

En la parte derecha de la composición vemos representada la figura de un pequeño pastor junto al hato de cerdos que vuelve a ser original y diferente a las demás

imágenes. Llama la atención el pequeño tamaño de la figura que contrasta claramente con el de los endemoniados. Podemos decir que el tamaño no afecta solamente al pastor sino más bien a toda la zona derecha que engloba la montaña, el pastor y los cerdos (Fig. 369). Esta discriminación por zonas se hace más patente si observamos los pies de los endemoniados que aparecen en dos planos de montañas diferentes en apenas un paso de distancia. Se produce por lo tanto un juego de planos que se superponen intentando dar una sensación de profundidad o relieve pero que en la zona de los pies resulta un paso demasiado brusco.



Fig. 369. Diferencia de tamaños por zonas. Detalle. Refectorio M. Dionysiou.

El hato de cerdos cobra esta vez una textura diferente a las anteriores que aparecían en forma de siluetas oscuras. Solo sobre uno de ellos aparece montada la figura de un demonio y se ha prescindido completamente del episodio donde los cerdos se precipitan al mar. El pastor no parece estar huyendo hacia el castillo para contar el suceso. Más bien parece estar cuidando del hato de cerdos y por lo tanto es como si se tratase de un momento anterior al que Dionisio describe en su *Manual*.

En otra pintura mural del monasterio Dochiariou de 1568 (Fig. 370) vemos a unos endemoniados en una actitud mucho más normal. Esta vez no se encogen ni hacen gestos bruscos e incluso el semblante parece apaciguado y tranquilo. Si no fuera porque conocemos el episodio y sabemos de antemano lo que sucede en la escena, no podríamos decir que se trate de dos hombres endemoniados con actitud violenta y descontrolada como señalan los Evangelios. Tampoco salen demonios de sus bocas. El único detalle que coincide con la descripción de Dionisio de Fourna es el hecho de que los hombres extiendan sus manos hacia la figura de Cristo y le miren a él.

El paisaje donde se desarrolla la escena es mucho más llano que en los ejemplos anteriores y llama la atención la ausencia de montañas pronunciadas como suelen aparecer en este tipo de escenas. En su lugar, se ilustra un fondo con formas rocosas pero sin alturas destacadas. Al fondo y emergiendo de detrás de las rocas como si de un escenario artificial se tratase aparecen las figuras de los tres pastores que observan

la escena. Aquí también echamos de menos la presencia del castillo o formas fortificadas aunque sea de forma simbólica.



Fig. 370. Cristo sanando a los endemoniados de Gadara. M. Dochiariou. 1568

Quizá lo más interesante de esta pintura sea la diferencia en representar la piara de cerdos que se lanzan al mar. En este caso aparece representada a la izquierda de la composición ocupando una estrecha franja vertical. Los cerdos han evolucionado con respecto a las representaciones anteriores aumentando mucho su tamaño y ganando en los detalles de la anatomía de los animales. De la misma manera, los demonios que montan a los cerdos también muestran algunos detalles más, distinguiéndose en algunos casos algunas partes de la cara como los ojos. A diferencia de lo que vimos en ejemplos anteriores, en este caso las diferentes escenas parecen mejor integradas en un mismo paisaje y no parecen divididas en 3 diferentes secuencias como ocurría, por ejemplo, con la pintura anterior donde podíamos distinguir perfectamente las 3 escenas en escenarios separados:

- los endemoniados con Cristo
- el castillo
- los cerdos con el pastor.

En la versión del monasterio Xiropotamou (Fig. 371) vemos un cambio significativo en la forma de representar a los endemoniados. Esta pintura, ya posterior a la compilación del *Manual* de Dionisio de Fourna, presenta a unos hombres endemoniados arrodillados sobre los sepulcros con las manos juntas y en una actitud de inclinación hacia Jesucristo. Tsigaridas se refiere a esta inclinación como a una súplica para que Cristo les cure[558]. Como resultado de esta postura, las dos figuras parecen estar flotando sobre los restos de algunos sepulcros rotos. Teniendo como referencia la descripción de Dionisio, podemos entender que los hombres están saliendo de los sepulcros y por eso se encuentran en un punto intermedio entre arrodillados y de pie.



Fig. 371. Cristo sana a los endemoniados en Gadara. M. Xiropotamou. 1783

En esta imagen, además, el mar pasa a ocupar un primer plano y la figura de Cristo y los apóstoles se desplazan hacia el fondo. Merece la pena observar la diferencia entre esta composición y la del monasterio Dionysiou (Fig. 365) donde, a

[558] Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 94.

pesar de representarse en un mismo lugar, a la izquierda de un arco, todos los elementos de la composición ocupan lugares prácticamente opuestos.

Pero posiblemente sea la pintura del monasterio Zografou (Fig. 372) la que más se acerque a la descripción de Dionisio de Fourna. También se trata de la pintura más posterior al *Manual*. En ella presenciamos un procedimiento que se aleja ya bastante del estilo cretense y donde las formas parecen buscar más acusadamente un efecto de profundidad. Tengamos en cuenta que se trata de un monasterio búlgaro con fuertes influencias de origen eslavo y por lo tanto con una tendencia diferente a la escuela cretense. Aunque artísticamente la calidad de las pinturas es mediocre[559] existe un vínculo fuerte con el *Manual* que las hace interesantes desde el punto de vista formal.



Fig. 372. Cristo sana a los endemoniados. M. Zografou. 1817

Como vemos, casi todos los elementos de la descripción de Fourna se respetan en la representación. Comenzando por el castillo y la cantidad de tumbas que se representan a su alrededor, es la primera vez que vemos tal cantidad de tumbas y

[559] Plakogiannaki califica las pinturas de calidad media. Πλακογιαννάκης, Κ., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, anexo IX.

además al lado del castillo como describe Dionisio. En las ocasiones anteriores vimos las tumbas muy alejadas del castillo o incluso en escenarios separados.

Los dos endemoniados aparecen en el centro de la composición con posturas retorcidas y con una pierna apoyada sobre el suelo. El endemoniado más cercano a Cristo extiende sus manos hacia él en una actitud suplicante y el otro se retuerce mientras una gran cantidad de demonios salen de las bocas de ambos (Fig. 373). Esta impresionante interpretación de los hechos es la más fiel a la descripción de Dionisio y la que más se separa de las interpretaciones anteriores donde solo salía un demonio o incluso ninguno.



Fig. 373. Multitud de demonios saliendo de las bocas. Detalle. M. Zografou. 1817

Posiblemente sea el episodio de los cerdos el que más se separe de la descripción de Dionisio ya que se echan en falta las figuras de los demonios montando encima de los cerdos o entrando por sus bocas. En su lugar, los cerdos, representados de forma bastante naturalista y con una interesante variedad de matices, se precipitan al mar siguiendo un curioso orden. Como sucedía con la iconografía del monasterio Dochiariou (Fig. 370), la escena parece seguir una continuidad narrativa sin divisiones entre las secuencias.

Por otro lado, vemos también por primera vez a los pastores que, como describe Dionisio de Fourna, huyen corriendo hacia el castillo para contar el suceso. Los dos

jóvenes pastores aparecen en esta ocasión en actitud dinámica y como también advierte Bonovas[560], esto supone una variante rara a la tradición iconográfica de este momento.

Finalmente podemos decir que esta escena ha sufrido algunas transformaciones a través del tiempo, algunas de ellas condicionadas por el espacio donde fueron representadas. Aunque se adivina un cierto reconocimiento como arquetipo en la representación del monasterio Megistis Lavras, hemos visto interesantes cambios en el modelo hasta la versión más reciente. La descripción de Fourna se basa solo en parte en el modelo de la escuela cretense pero añade otros detalles extraídos más bien de los Evangelios.

Según Tsigaridas[561], la representación con dos endemoniados tal y como la describe Dionisio de Fourna se representa en la iglesia del claustro de San Demetrio del monasterio Vatopedi pero nosotros no hemos podido fotografiar estas pinturas ya que en nuestra visita de 2012 se encontraba inaccesible por trabajos de restauración[562].

[560] Μπονόβας, N. M., (2009), *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, pág. 163.
[561] Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 95.
[562] Ver capítulo 4.3 CONSERVACIÓN donde tratamos el caso especial del claustro de San Demetrio del monasterio Vatopedi.

5.5.13. **Cristo sana un sordo endemoniado**



Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τὸν δαιμονιζόμενον κωφόν

Ὁ Χριστὸς μὲ τοὺς ἀποστόλους καὶ ἔμπροσυέν του εἷς ἄωθρωπος καῖ δαιμόνιον ἐξερχόμενον ἀπὸ τὸ στὸμα αὐτοῦ, καὶ ὁ Χριστὸς βάνων τὴν δεξιάν του εἰς τὸ ἀφτὶ τοῦ κωφοῦ, καὶ Γραμματεῖς καὶ Φαρισαῖοι καὶ ἄλλο πλῆθος τριγύρω του (Ματθ. θ΄, 32-34 Λου΄ ια΄, 14)



Cristo sana un sordo endemoniado

Cristo con los apóstoles y enfrente de ellos un hombre y el demonio saliendo de su boca, y Cristo poniendo su mano derecha en las orejas del sordo, y los Escribas y Fariseos y las multitudes alrededor de él. (Mt 9:32-34; Lc 11:14)

La escena del sordo endemoniado presenta algunas particularidades en relación a la descripción que hace Dionisio de Fourna y lo relatado en los textos de los Evangelios. Vamos a encontrar ciertas diferencias entre los Evangelios escritos en griego antiguo y los textos modernos. Existe una vaga coincidencia de términos entre las diferentes versiones cuando se refieren a la idea de «*sordo*», «*sordomudo*» o «*mudo*». Así, consultando en las diferentes fuentes, podemos encontrar estos tres términos indistintamente:

Tabla 5. Uso de diferentes términos para en Mateo 9, 32.

Término castellano	Término griego	Documento	Lengua[563]
Sordo	**Κωφός**	Biblia. Nestle-Aland. Dionisio Fourna.	Griego clásico Griego demótico
Sordomudo	**Κωφάλαλος**	Biblia. Hatzigiannis	Griego moderno
Mudo	*Άλαλος*	Biblia. Reina Valera	Castellano

En la tabla hemos señalado los términos que se utilizan en el documento en **negrita** y la traducción correspondiente en cursiva y gris.

Aunque el sentido de lo que se transmite en este fragmento del pasaje es inequívoco, vemos que las diferentes versiones de los textos van a utilizar términos diferentes para referirse a la misma idea, que según nuestra opinión se refiere a un sordo de nacimiento y por lo tanto también mudo. De esta manera observamos una evolución en los términos desde el griego clásico hasta la traducción de Reina-Valera al castellano que adopta el siguiente recorrido: sordo→sordomudo→mudo.

Pensamos por lo tanto que la elección de Dionisio de Fourna de utilizar el término «*Κωφός*» («*sordo*») se basa principalmente en los textos de los Evangelios antiguos. Por otro lado tendríamos que tener en cuenta que este término, en textos

[563] En esta columna hemos especificado la lengua utilizada en cada documento. De esta manera podemos distinguir 3 diferentes clases de griego, desde el clásico o «koiné» hasta el moderno. El griego demótico, supuestamente utilizado en el manual de Dionisio de Fourna, sería la lengua coloquial utilizada a finales de la Edad Media.

antiguos aparece indistintamente con el valor de «*sordo*» o «*mudo*»[564]. Veamos pues un ejemplo de los fragmentos del Evangelio de San Mateo en las diferentes versiones:

Nuevo Testamento - Nestle-Aland

«[32]Αὐτῶν δὲ ἐξερχομένων ἰδοὺ προσήνεγκαν αὐτῷ ἄνθρωπον ***κωφὸν*** *δαιμονιζόμενον. [33]καὶ ἐκβληθέντος τοῦ δαιμονίου ἐλάλησεν ὁ* ***κωφός****.»*[565]	*(Estos estaban saliendo cuando le pusieron delante un* ***sordo*** *endemoniado. Y una vez expulsado el demonio, el* ***sordo*** *habló)*

Nuevo Testamento - Moderno

«[32]Ενώ έβγαινε έξω οι δύο τυφλοί, του έφεραν έναν ***κωφάλαλο*** *δαιμονισμένο. [33]Και μόλις έδιωξε το δαιμόνιο, μίλησε ο* ***κωφάλαλος****»*[566]	*(Una vez se habían ido los dos ciegos, le trajeron* ***sordomudo*** *endemoniado. Y una vez expulsado el demonio, el* ***sordomudo*** *habló)*

Nuevo Testamento – Reina Valera

	«[32]Mientras salían ellos, he aquí, le trajeron un ***mudo****, endemoniado.[33]Y echado fuera el demonio, el* ***mudo*** *habló.»*[567]

[564] Basado en fuentes tanto de los dos Testamentos como de otras obras clásicas de Homero, Sócrates o Platón.
[565] Aland, B., Aland, K., Nestle, E., & Nestle, E., (1993), *Novum Testamentum Graece*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, Mateo 9, 32-33.
[566] Χατζηγιάννης, Μ. (Μετάφραση), (2003), *Η Αγία Γραφή*, Αθήνα: Ελληνική Βιβλική Εταιρεία, Mateo 9, 32-33.
[567] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas, Mateo 9, 32-33.

Como podemos ver, el texto de Reina-Valera ha preferido la traducción de «*mudo*» porque concuerda mejor con el sentido del pasaje (mudo→habla) y no (~~sordo→habla~~). Por su parte, la versión moderna del Nuevo Testamento en griego moderno ha optado, a nuestro parecer afortunadamente, por emplear el término que mejor define el sentido del vocablo en el contexto «*sordomudo*». Esta será, por lo tanto, la interpretación que nosotros utilizaremos en esta escena.

La descripción de Dionisio de Fourna es bastante escueta y solo se centra en el endemoniado y Cristo poniendo su mano sobre él. Echamos en falta una descripción del paisaje o el lugar donde se encuentran, como sucede en muchas de las demás descripciones. Por este motivo podremos encontrar esta escena representada tanto en un paisaje exterior como en otro rodeado de arquitecturas.

En la pintura de Teofanes de Creta en el monasterio Megistis Lavras (Fig. 374) vemos una representación sencilla de esta escena al estilo de la descripción del *Manual* de Dionisio. Los dos personajes principales ocupan casi todo el espacio del formato[568], dejando un pequeño hueco a la izquierda para los apóstoles que siguen a Cristo. Aunque Dionisio expresa al final de su descripción que aparecen Escribas y Fariseos en multitudes, en la iconografía tan solo aparecen 2 figuras que deben referirse a los apóstoles.

El fondo de la escena lo constituyen dos montañas elevadas que prácticamente lo llenan todo. No aparecen castillo ni construcciones arquitectónicas.

La figura de Cristo aparece en una actitud algo más dinámica que en otras vistas anteriormente. En este caso el pie trasero incluso levanta el tobillo acentuando aún más la sensación de movimiento. Este detalle nos indica que es Cristo quien se acerca al muchacho sordomudo y no al contrario. Debemos recordar, no obstante que en las escrituras son los fariseos y escribas los que traen al muchacho en presencia de Cristo.

«Mientras salían ellos, he aquí, le trajeron un mudo, endemoniado.»[569]

[568] Este formato simple rectangular y vertical con protagonismo de las figuras principales es muy característico en las escenas del monasterio Megistis Lavras
[569] Mateo 9, 32.

La mano derecha de Cristo se acerca a las orejas del muchacho y las toca. Aunque no es habitual que Cristo toque físicamente a los enfermos, este es una de las pocas escenas donde sí existe contacto físico, tanto en la descripción de Fourna como en la representación iconográfica.

La figura del sordomudo parece ser la de un muchacho joven, como sucedía con la del endemoniado en la sinagoga (5.5.11), ya que presenta una estatura claramente menor que la de Cristo y unas facciones redondeadas en la cara. El muchacho ladea la cara de forma que Cristo pueda tocarle la oreja.



Fig. 374. Cristo sana a un sordo endemoniado. M. Megistis Lavras. 1535

Posiblemente el detalle que más se aleja de la descripción de Dionisio de Fourna es el hecho de que no se represente a ningún demonio saliendo de la boca del

sordomudo. Este rasgo puede tener su base precisamente en el hecho de que Cristo aparece –en la iconografía– más bien sanando la sordera del muchacho y no la posesión. En los Evangelios se hace hincapié al hecho de que es el demonio el que está provocando la sordera del muchacho y solo en el momento en el que el demonio sale de él, consigue hablar. Dionisio de Fourna sí que ponen en relación los dos acontecimientos: Cristo pone la mano en la oreja y el demonio sale del muchacho por la boca. En la iconografía solo aparece el primer momento.

La pintura mural de Tzortzis en el monasterio Dionysiou es muy similar a la de Teofanes. La composición es muy parecida en cuanto a la colocación de las figuras con la salvedad de que en esta ocasión aparece una figura de un hombre por la derecha y algunos apóstoles más por la izquierda.

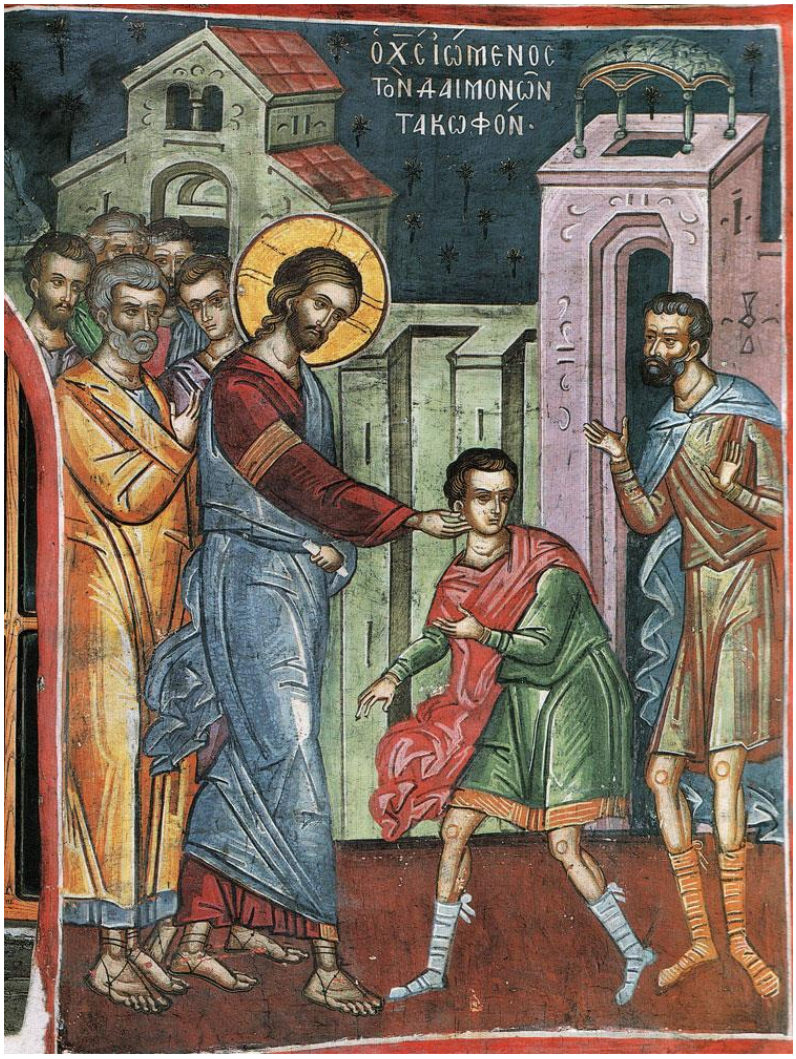


Fig. 375. Cristo sana a un sordo endemoniado. M Dionysiou. 1547

Como vemos, a pesar de que Tzortzis respeta en gran manera la propuesta de Teofanes, éste opta por representar un fondo de arquitecturas en vez de montañas que estaría más relacionado con el contexto que se extrae de los Evangelios. Tendríamos que tener en cuenta, en este caso, que la presencia de Escribas y Fariseos estaría más justificada en un contexto urbano que en uno rural. Por este aspecto, y teniendo en cuenta las «*multitudes*» a las que se refiere Dionisio en su descripción, pensamos que la versión de Tzortzis sería más acertada que la de Teofanes. No obstante, estas «*multitudes*» a las que se refiere Dionisio deben estar más influenciadas por los textos de los Evangelios que por las contribuciones de las iconografías anteriores a su *Manual*.

Curiosamente, Tzortzis tampoco representa aquí ningún demonio saliendo de la boca del muchacho sordo, algo que, por ejemplo, sí sucedía en la iconografía de los endemoniados de Gadara (5.5.12).

5.5.14. **Cristo sana al hombre con la mano seca**



Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τὸν ξηρὰν ἔχοντα τὴν χειρα

Ναὸς καὶ μέσον ὁ Χριστὸς μὲ τοὺς μαθητάσ του εὐλογῶν, καὶ εἷς ἄνθρωπος ἔμπροσυεν αὐτοῦ [βαστῶν] τὴν μίαν χεῖρα αὐτοῦ, τὴν ξηρὰν μὲ τὴν ἄλλην καὶ δεικνύων αὐτὴν εἰς τὸν Χριστόν· καὶ ὄπισθεν αὐτοῦ Ἰουδαῖοι (Ματθ. ιβ΄, 10-13. Μάρκ. γ΄, 1-5. Λουκ. ς΄, 6-10)



Cristo sana al hombre con la mano seca

Un templo y en medio Cristo con sus discípulos bendiciendo, y un hombre ante él mostrando una de sus manos, que está seca, y con la otra señalándosela a Cristo, y detrás de ellos están los judíos. (Mt 12:10-13; Mc 3:1-5; Lc 6:6-10)

Esta escena es un ejemplo de descripción sencilla que atiende a la simplicidad de lo representado en la iconografía. No encontraremos muchos monasterios donde se represente este capítulo de las curaciones de Jesucristo. La brevedad del texto de Dionisio puede estar relacionado no solo con la poca complejidad de la secuencia sino también con su importancia relativa a niel global. Así, cuando encontremos representado este capítulo en algún monasterio, ocupará normalmente espacios reducidos junto a los cuales se suelen representar otras escenas de la serie de milagros.

Otra de las peculiaridades de este capítulo es que, al no gozar de una importancia tal como la que tienen por ejemplo los capítulos relacionados con las fiestas litúrgicas, no vamos a encontrar iconos portables y por lo tanto solo contaremos con pequeñas pinturas murales en zonas no demasiado protagonistas de los muros de la iglesia. Un ejemplo de esto lo encontramos en la pintura mural del monasterio Megistis Lavras donde encontramos una pequeña zona donde se representa este capítulo. La estricta política del monasterio en cuanto a la reproducción fotográfica de las pinturas de los espacios sagrados ha provocado que no existan reproducciones de calidad de las pinturas[570].



Fig. 376. Cristo sana al hombre con la mano seca. M. Megistis Lavras. 1535

[570] La imagen que utilizamos aquí la hemos extraído de la gran obra de Millet que fotografió gran parte del Katholikon de Megistis Lavras en 1927. Millet, G., (1927), *Monuments de l'Athos: I. Les Peintures*, París: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet

Dionisio comienza la descripción situando la escena en un templo donde Cristo se encuentra con el hombre inválido. Gómez de Liaño sitúa esta escena también en la sinagoga[571] un espacio común donde acontecerán gran parte de los milagros de Jesús.

Por regla general, y aunque no se especifica en la descripción de Dionisio, Jesús es representado a la izquierda de la composición. En Megistis Lavras, así como en el mural de Dionysiou (Fig. 377), Jesucristo está sentado en un banco de madera donde también se sientan otros judíos. Delante suya aparece un hombre de pie que gesticula con las manos. Tanto en la pintura de Teofanes de Creta en Megistis Lavras como la de Tzortzis en Dionysiou no muestran claros signos en las manos del hombre de la enfermedad que sufre. Será el título de la escena el que ofrezca la identificación definitiva con el pasaje.

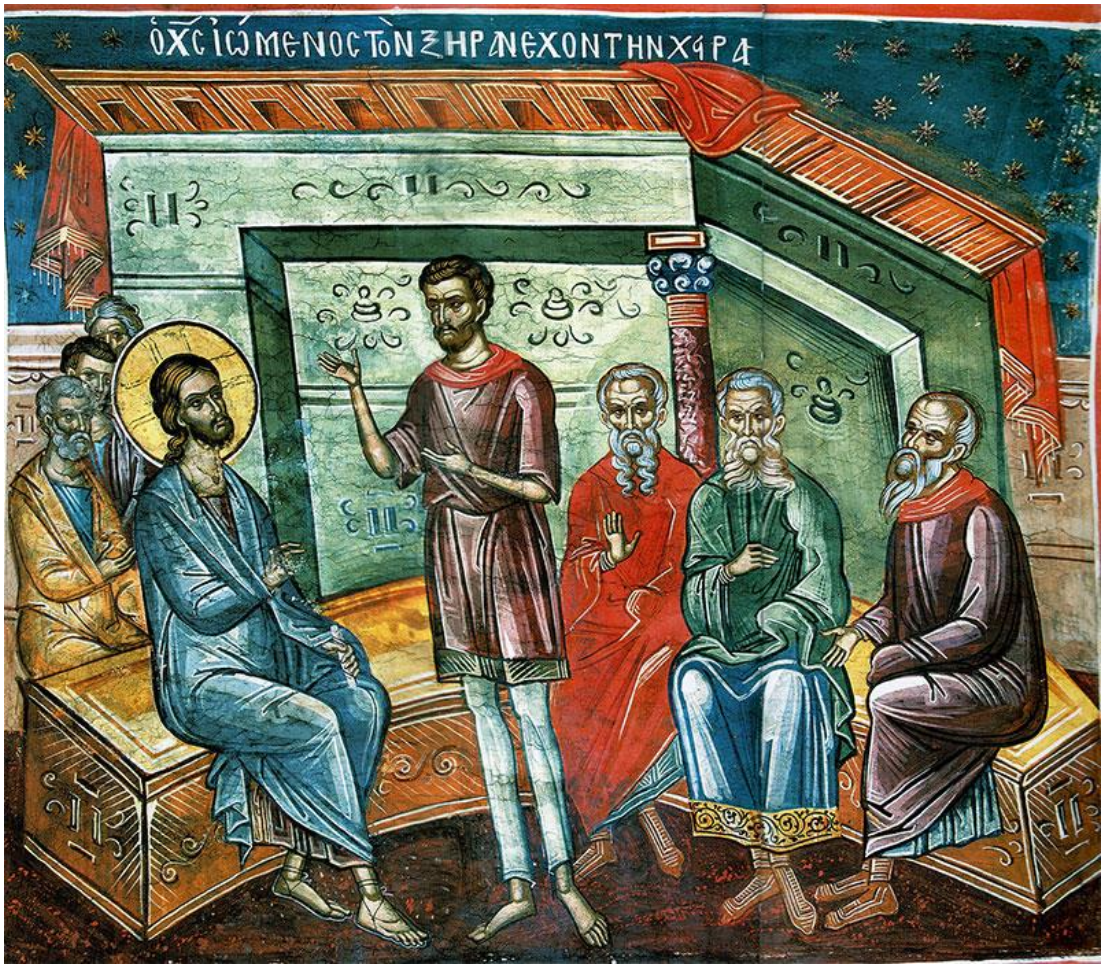


Fig. 377. Cristo sana al hombre con la mano seca. M. Dionysiou. 1547

[571] Gómez de Liaño, I., (2003), *El diagrama del primer evangelio y las imágenes de Jesús en el cristianismo primitivo*, Siruela

Como podemos ver, Tzortzis toma todas las referencias de la pintura de Teofanes copiando tanto el contexto espacial como la posición y postura de las figuras. Jesucristo lleva en su mano izquierda un pergamino enrollado y la mano derecha asoma por entre los ropajes con un gesto de bendición (Fig. 378). La descripción de Dionisio es muy general y no entra en detalles como si Cristo debe estar sentado[572] o de pie o a quién bendice. En este sentido observamos una gran diferencia en la forma de describir la escena con otras donde sí se expresa si las figuras –sobre todo Cristo– están sentadas o de pie.



Fig. 378. Detalle de la mano y vestimentas de Cristo y un apóstol. M. Dionysiou. 1547

Como podemos ver en el detalle, la mano de Cristo en gesto de bendición se encuentra en malas condiciones, desconchada y dejando descubierto el fondo azul de las vestiduras.

Según Dionisio, el hombre que viene a Cristo le muestra la mano seca gesticulando con ambas manos. Primero muestra la mano enferma y después con la mano sana señala la enferma. En ambas iconografías la gesticulación es idéntica, elevando ligeramente las manos, sin embargo esto dificultaría al espectador comprender la invalidez del hombre. En este sentido la pintura mural del refectorio del monasterio Dionysiou (Fig. 379) resulta algo más verosímil ya que uno de los brazos, extendido hacia abajo, parece efectivamente enfermo o, al menos, incapacitado.

[572] Curiosamente existen al menos 20 escenas del capítulo III del Manual de Dionisio de Fourna donde se describe a Cristo sentado. Muchas de ellas transcurren precisamente en el templo y en contexto de curaciones.

En esta pintura observamos grandes diferencias con las dos anteriores. En primer lugar, no parece desarrollarse en el interior del templo o la sinagoga como comenzaba el texto de Dionisio. Es más, este tipo de representación es muy parecido al que vimos en la escena de «*Cristo sanando a los endemoniados y echando los demonios a los cerdos*» o al que veremos más adelante en «*Cristo sana a un lunático hijo de un distinguido*». Podemos decir que será un prototipo de escena que se utilizará mucho en escenas del ciclo de curaciones, sobre todo en el monasterio Dionysiou[573].

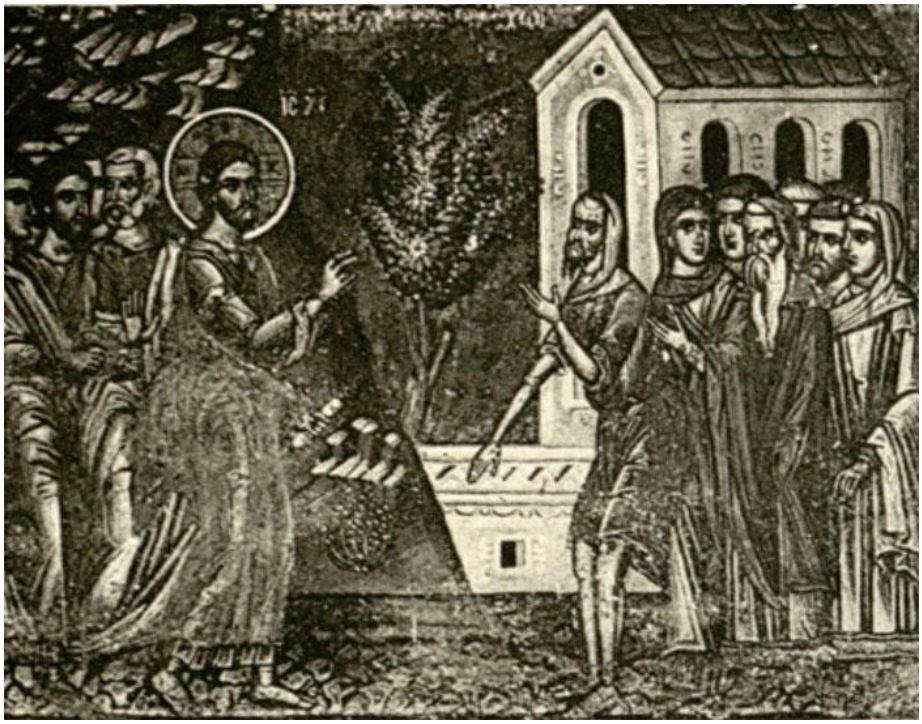


Fig. 379. Cristo sana al hombre con la mano seca. M. Dionysiou. 1547

Cristo ahora aparece de pie con el brazo fuera de los ropajes y la mano que bendice ligeramente elevada en dirección al enfermo, lo que contrasta notablemente con el modelo que hemos visto en las dos pinturas anteriores.

La pintura del monasterio Filotheou (Fig. 380), ya posterior a la compilación del Manual de Dionisio, mantiene la estructura que acabamos de ver, con las figuras de Cristo y el enfermo en la zona central. Ahora, el espacio de la escena no se define

[573] Prácticamente todas las escenas de curaciones en el monasterio Dionysiou presentarán la misma estructura y forma con Cristo a la izquierda seguido por un grupo de apóstoles y a la derecha el enfermo seguido por un grupo de fariseos que observan la escena.

con exactitud mezclando elementos de exterior como los árboles y de interior como la arquitectura que aparece a la derecha.

La diferencia más notable la encontraremos en las dos figuras centrales. El hombre enfermo enseña a Cristo su mano que cae desvanecida hacia abajo, no dejando lugar a dudas al espectador de su padecimiento. En este caso, la conexión con la descripción de Dionisio es muy cercana ya que muestra la mano enferma y señala con la sana. A modo de curiosidad debemos fijarnos en la proporción de las manos del hombre, sobre todo la que está sana, que parece claramente más grande que las de los demás personajes. Esto será un recurso plástico interesante para llamar la atención sobre las manos del hombre.



Fig. 380. Cristo sana al hombre con la mano seca. M. Filotheou. 1752

Otras de las diferencias que alejan la representación de la descripción de Dionisio es la representación de las manos de Cristo. La mano izquierda no lleva el pergamino enrollado y la mano derecha no se representa bendiciendo como vimos en las pinturas anteriores.

En definitiva, el texto de Dionisio no profundiza en la posición de Cristo que, como hemos visto puede representarse de pie o sentado. Esto nos hace pensar en los diferentes criterios que tuvo que tener en cuenta Dionisio para añadir elementos a su texto, omitiendo algunos cuando hubiera diferentes posibles versiones válidas.



5.5.15. **Cristo sana a un tartamudo**



Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τὸν μογιλάλον

Ὅμοιον μὲ τὸν δαιμονιζόμενον κωφόν (Μάρκ. ς΄, 32-35)



Cristo sana a un tartamudo

Lo mismo que sucede con el endemoniado sordo. (Mc 7:32-35)

Este es un capítulo poco frecuente en las escenas del *Manual* de Dionisio de Fourna ya que solo existe una referencia a una escena anterior. Puesto que no obtenemos ninguna información relevante sobre el episodio y se nos remite al capítulo del endemoniado sordo, vamos a incluir aquí otras pinturas murales –con una posible relación a esta escena– que no hemos podido clasificar en ninguna escena de Dionisio por la falta de detalles, tanto en los títulos como en la representación plástica. Se trata de pequeñas escenas donde Cristo aparece sanando a un solo endemoniado pero donde no aparecen indicios de ni de la sinagoga (5.5.14), ni de los cerdos de Gadara (5.5.17), ni del sordo (5.5.22), ni del ciego mudo (5.5.24).

Es interesante, no obstante, recalcar que a pesar de que Dionisio asemeja esta escena con la del endemoniado sordo, en el Evangelio de San Marcos[574] donde aparece este capítulo no se hace ninguna mención de que el tartamudo estuviera endemoniado.

La inclusión de estas pinturas en este capítulo no implica que nosotros las consideremos correctamente ubicadas aquí. A pesar de todo, hemos creído interesante agregar las imágenes para completar la serie de curas a endemoniados y dejar abierta la puerta a una continuidad en el trabajo de investigación.

Las pinturas se caracterizan por plasmar escenas sencillas, con pocos personajes y donde Cristo sana a un endemoniado que no ofrece detalles concretos del tipo de padecimiento. Estas imágenes podrían aludir a la escena del tartamudo ya que es la única escena que no hemos encontrado representada. Otra posibilidad es que se traten de la versión de un endemoniado en Gadara según los Evangelios de Marcos y Lucas[575]. Pero tampoco nos hemos atrevido a incluirlas en este capítulo por no tener suficientes elementos plásticos que lo relacionen.

A continuación vamos a ver las tres imágenes en cuestión que curiosamente se encuentran en el mismo monasterio. Se trata del monasterio Dionysiou, donde ya

[574] Marcos 7:32.
[575] Ver capítulo 5.5.12 donde se presentan las diferencias entre los textos de los Evangelios.

vimos otras escenas de los demás capítulos de endemoniados. En este caso encontramos una pintura en el Katholikón y otras dos en el refectorio.

En la primera imagen del monasterio, situada en la iglesia principal (Fig. 381), podemos ver una pintura sencilla de reducido tamaño donde aparecen los elementos básicos de una escena de endemoniados. Vemos un fondo azul con una montaña y 4 personajes rellenando casi todo el espacio. Cristo ocupa la zona central y extiende su mano hacia el endemoniado. Dos apóstoles aparecen detrás de Cristo ocupando toda la zona derecha de la composición. A la izquierda, en un espacio más abierto, aparece la figura del endemoniado que es similar a la de las otras escenas de los endemoniados de Gadara. La característica principal es el cuerpo descubierto con unas telas cubriéndole de cintura para abajo y los brazos abiertos. Podemos decir que en todas las demás escenas de endemoniados, las víctimas aparecen vestidas y solo en las de Gadara aparecen con el torso desnudo.



Fig. 381. Cristo sanando al endemoniado. M. Dionysiou. 1547.

Por otra parte, en la imagen también se representa el demonio saliendo de la boca del muchacho que no suele ser característico de la escena del sordomudo.

Podríamos decir que esta imagen serviría como modelo para ilustrar de forma neutral cualquier escena de este tipo de curas. Aunque la podríamos identificar mejor con la escena de Gadara, no existen elementos suficientes para decantarnos por ella.



5.5.16. **La Transfiguración**



Η μεταμόρφωσις

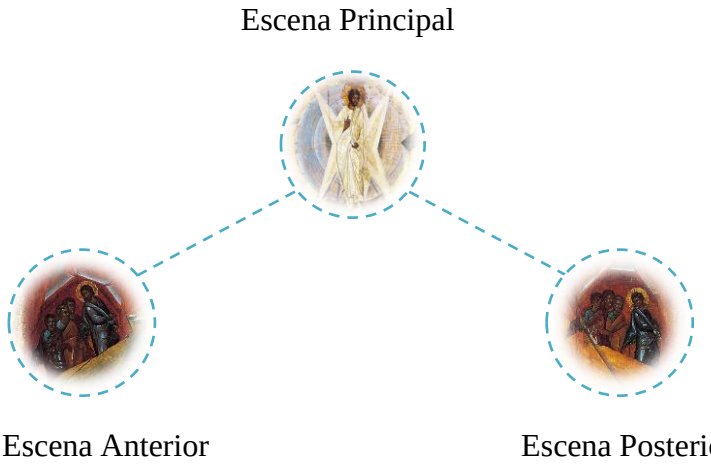
Βουνόν με τρεῖς κορυφάς και είς τήν μεσαίαν κορυφήν ο Χριστός ιστάμενος με λευκά ἱμάτια και εὐλογών• και γύροθεν αυτοῦ φῶς με ἀκτῖνας• και εἰς τήν δεξιάν κορυφὴν ο προφήτης Μωυσῆς βαστῶν τὰς πλάκας, εἰς δέ τήν αριστεράν ο προφήτης Ἠλίας, ιστάμενοι ἀμφότεροι ἱκετικῶς και βλέποντες τόν Χριστόν• καί ὑποκάτωθεν τοῦ Χριστοῦ ὁ Πέτρος και Ἰάκωβος καί Ἰωάννης, κείμενοι προύμυτα καί βλέποντες ἄνω ὡς ἐξεστηκοί• καί ὄπισθεν εἰς το ἕνα μέρος τοῦ βουνοῦ πάλιν ὁ Χριστός ἀναβαίνων μέ τούς τρεῖς ἀποστόλους καί δεικνύων εἰς αὐτούς τήν κορυφήν τοῦ βουνοῦ• καί είς τό ἄλλο μέρος τοῦ βουνοῦ πάλιν οἱ ἀπόστολοι καταβαίνοντες μετά φόβου καί βλέποντες είς τά ὀπίσω, καί πάλιν ὁ Χριστός ὄπισθεν αὐτῶν εὐλογῶν αὐτούς (Ματθ. ιζ', 1-8 Μάρκ. θ', 2-8. Λουκ. θ', 28-36)

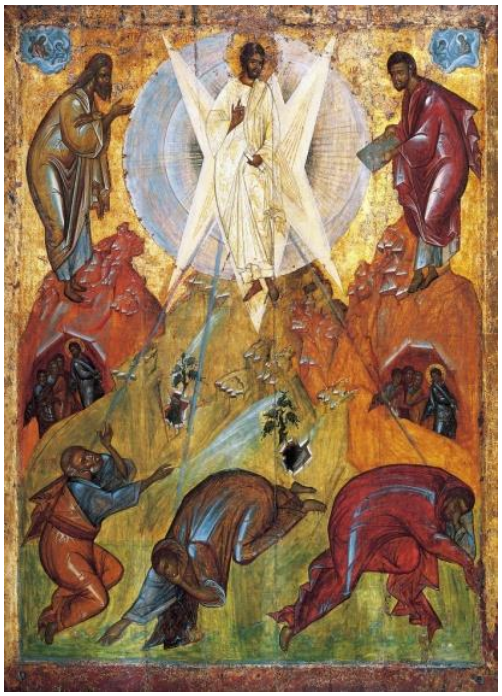
La Transfiguración

Una montaña con tres cimas y en la cima central Cristo de pie con ropa blanca y a su alrededor luz con rayos; a en la colina derecha el profeta Moisés llevando las tablas de la ley y en la colina izquierda el profeta Elías, ambos de pie y mirando a Cristo; y debajo de Cristo Pedro y Santiago y Juan, echados sobre sí mismos y mirando hacia arriba como con rayos y detrás en un lugar de la colina otra vez Cristo ascendiendo con los tres apóstoles y mostrándoles las colinas de las montañas; y al otro lado de la montaña otra vez los apóstoles descendiendo con miedo

y mirando hacia atrás, y otra vez Cristo detrás de ellos bendiciéndolos
(Mt 17:1-8; Mc 9:2-8; Lc 9:28-36)

El pasaje de la Transfiguración de Jesucristo presenta bastantes problemas por las diferentes secuencias que se producen en la misma. Recordemos que se producen 3 momentos diferenciados. En primer lugar los apóstoles están echados, después ascienden con Jesús y más tarde vuelven a bajar. Sin embargo, esta escena es mostrada por Fourna como sucediendo en el mismo momento.




Fig. 382. Transfiguración. Teofanes el griego. 1403

Parece ser que este esquema no se realizó desde el principio de sus representaciones iconográficas, de hecho, encontramos muy pocos iconos de la transfiguración en el Monte Athos que muestran tal esquema. Parece ser que hay un primer icono que fue el que introdujo este cambio y con el tiempo se ha consolidado como propio. Este icono es el que realizó Teofanes el griego[576] que no se debe confundir con Teofanes el cretense que es el que ejerció su actividad en el Monte Athos. Como podemos observar, en las dos cuevas que quedan debajo de las

[576] Teofanes el griego (Teofanes, ca 1340 - ca 1410) fue uno de los más grandes iconógrafos en Rusia moscovita, y se considera como el maestro y mentor del gran Andrei Rublev.

colinas ha añadido las dos escenas con un tamaño menor para no restar protagonismo al resto de la escena. Salvo estas dos nuevas escenas, el resto de la iconografía se corresponde, con pequeñas variaciones pero fielmente, a las pinturas anteriores.

Resulta pues muy interesante observar cómo Dionisio de Fourna escribe su *Manual* cuando ya se cuenta con algo más de 300 años de tradición iconográfica en la que se ha adoptado y consolidado las dos nuevas escenas que introdujo Teofanes el griego. No le importa, a pesar de los murales de Pansélinos y los iconos de su admirado Teofanes el Cretense que no presentan estas dos escenas, incluirlas en sus textos. En este punto, debemos de pensar que Dionisio, monje del Monte Athos, habría tenido la oportunidad de observar una gran cantidad de obras y habría podido compararlas con sus notables conocimientos de las Santas Escrituras[577].Teniendo estas consideraciones en cuenta, vamos a analizar algunas obras que encontramos en el Monte Athos.



Fig. 383. La Transfiguración. M. Iviron. Manuscrito s. XI

En este manuscrito temprano del monasterio Iviron (Fig. 383) podemos observar una representación bastante sencilla, sobre todo en lo que concierne al paisaje. Las colinas que describe Dionisio se reducen a tres tímidos promontorios que sirven de fondo para cada una de las figuras de los apóstoles tendidos en el suelo.

[577] Ver el capítulo sobre Dionisio de Fourna

Como característica más notable, destacaremos la elevación de Jesús junto con Moisés y Elías lo que supone, sin duda, una forma de representar la escena más primitiva. En las primeras iconografías debe haberse utilizado como recurso plástico para realzar la sensación de distanciamiento y elevación provocada por la fuente luminosa que emergía del Señor. Sin embargo, este recurso o esta posibilidad plástica no la contempla Dionisio, pero tampoco se menciona en absoluto en los Evangelios canónicos a los que se refiere el texto. En cualquier caso, la justificación de la presencia de Moisés y Elías a la misma altura de Cristo la podemos encontrar en el Evangelio de Mateo:

«Y se les aparecieron Moisés y Elías, que hablaban con él. (Mt. 17:3)»

Para entender bien el sentido de esta aparición de los profetas y de su representación en la obra, vamos analizar un poco mejor los textos de los Evangelios canónicos. Tanto Mateo como Marcos hacen alusión a la aparición y a la visión real de los profetas junto a Jesús (ὤφθη[578]) sin embargo, Lucas tan solo utiliza el término (ἰδοὺ[579]) para llamar la atención de los presentes ante el acontecimiento que está sucediendo. Por lo tanto se puede entender que la aparición permite representar a los profetas bien nítidos y en este caso se podría justificar la elevación de éstos a la misma altura de Cristo.

Otro de los elementos que nos pueden llamar la atención son las ropas de Cristo que se representan de amarillo, lo que no solo es contrario a lo que más tarde escribiría Dionisio en su *Manual*, sino que además contradice rotundamente las escrituras en las que se basa el pasaje;

« […] y resplandeció su rostro como el sol, y sus vestidos se hicieron blancos como la luz. (Mt. 17:2)»

Extraña sin embargo, que los profetas que le acompañan sí vistan ropajes blancos. Se puede comprobar la limitación de colores en el acabado del manuscrito donde predominan los colores primarios, azules, magenta y amarillo y con el fondo de

[578] ὤφθη es la tercera persona del singular del aoristo pasivo de indicativo del verbo ὁράω que significa ver, percibir. Realmente no es una aparición con el sentido imaginario o ilusorio que pudiera tener sino más bien algo real y físico que se materializa.
[579] ἰδοὺ es un verbo en imperativo aoristo activo que funciona como partícula demostrativa que significa ¡mira! o ¡he aquí!.

oro. Los escasos colores que puedan aparecer, se realizan con las mezclas de los anteriores. La luminosidad del manuscrito destacará de las pinturas de elaboración posterior.



Fig. 384. Uso de colores primarios. Manuscrito. M. Iviron

En este icono del monasterio de Vatopedi podemos ver una situación totalmente diferente en cuanto a la interpretación plástica se refiere. Los colores se han oscurecido no solo por el soporte sino también por la técnica y por las características plásticas del hagiógrafo.

Podemos ver cómo la composición se mantiene con pocos cambios respecto a la anterior propuesta, sin embargo en este caso los profetas están apoyados sobre las colinas de las montañas. Cristo se mantiene suspendido, pero introducido en una especie de burbuja que mantiene parte del rojo del fondo.

H M E T A



M O P Φ Ω C I C

Fig. 385. La Transfiguración. M. Vatopedi. 1100

Aunque el icono se encuentra bastante deteriorado en los bordes, se puede leer la inscripción dividida en las dos esquinas laterales que da título al mismo. Este tipo

de inscripciones es, como bien sabemos, de uso generalizado en toda la iconografía en general y más concretamente en la bizantina.



Fig. 386. Posición de la mano

La mano derecha de Cristo se alza levemente en un gesto de bendición que, como vimos en el capítulo anterior, es una característica propia del Pantocrátor. En este caso mantiene la posición de dedos peculiar propios de la figura aunque no están igualmente contextualizados como en el Pantocrátor.

En cuanto a la proporción de las formas, se detecta en este icono unos ciertos rasgos arcaizantes que a veces recuerdan incluso al románico y nos inclinan a pensar que pueda alejarse de las escuelas de origen griego. Hemos hecho una comparación de proporciones con otra figura de Cristo.



Fig. 388. Canon de cabezas. 6½ cabezas. La Transfiguración. M. Vatopedi.

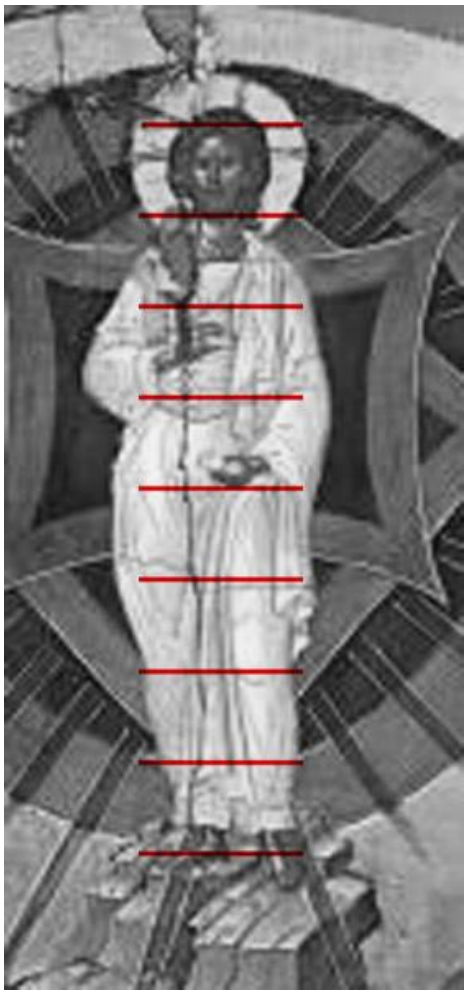


Fig. 387. Canon de cabezas. 8 cabezas. La Transfiguración. M. Stavronikita

Podemos comprobar la diferencia de proporciones que existe entre las dos figuras e 1½ cabezas. Y es que aunque se trata de elementos plásticos que en apariencia no repercuten en la simbología de la iconografía, sí que establecen ese vínculo visual tan importante con el espectador por el medio del cual pueden relacionarse con el arquetipo. Y es que la importancia simbólica estriba precisamente en otorgar a cada elemento su peso metafórico que más tarde pueda ser transmitido al espectador.

Como bien comenta Eco,

> *« […] la Edad Media no aplica una matemática de las proporciones a la valoración o la reproducción del cuerpo humano. Cabría pensar que en ese descuido interviene la falta de aprecio de la corporeidad a favor de la belleza espiritual.»* [580]

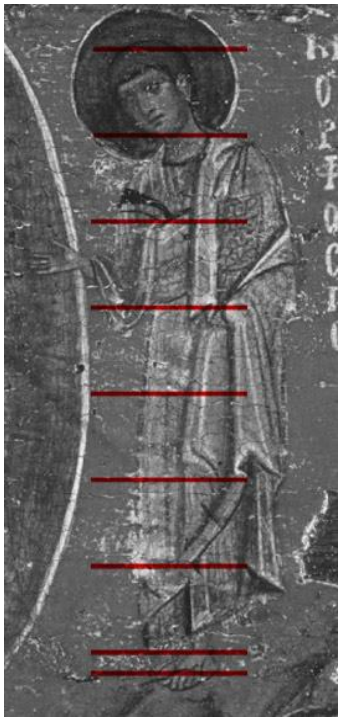


Fig. 389. Canon de cabezas. 7¼ cabezas. La Transfiguración. M. Vatopedi.

y es que, efectivamente, como dice Eco, esa aparente falta de belleza o de perfección a la que estábamos acostumbrados en la Grecia clásica se ha desmoronado por completo a favor de una belleza espiritual que hace enlazar los dos mundos que Platón creía imposibles de combinar. En el caso de nuestro icono, además, esta proporción tosca no es un descuido del artista, sino que tiene una intención y un propósito en la percepción del espectador. Así, si nos fijamos en las demás figuras que componen la escena, Moisés y Elías, veremos cómo sus proporciones no son tan excesivas como la del Cristo.

La figura de Moisés se forma con un canon de algo más de 7 cabezas lo que visualmente ya determina una diferencia con respecto a la figura central del Cristo. De forma intencionada se han modificado las proporciones de la figura de Cristo para dotarla de mayor majestuosidad y jerarquizar la importancia de las figuras.

[580] Eco, U., (2010), *Historia de la belleza*, Barcelona: Debolsillo, pág. 77

Es esta percepción visual la que va a proporcionar al espectador un sentimiento diferente hacia la figura de Cristo y la va a cubrir de majestuosidad y de misterio.

En este icono del Monasterio Xenofondos encontramos todavía la composición característica de Teofanes el griego, pero esta vez algo más simétrica y equilibrada por macizos de peso visual. En relación a las iconografías anteriores, nos podemos detener en la figura del Cristo que ya está reposando sobre la roca central que ha perdido, por otra parte, la forma de montaña con colinas más suavizadas.



Fig. 390. Transfiguración. M. Xenofondos. S. XII

Sin embargo, la parte más interesante de este icono estriba en la composición equilibrada pero llena de juegos sutiles entre lo positivo y lo negativo (blanco y negro). En la ilustración inferior podemos observar un esquema compositivo del icono que muestra las líneas de secciones compositivas horizontales y verticales.

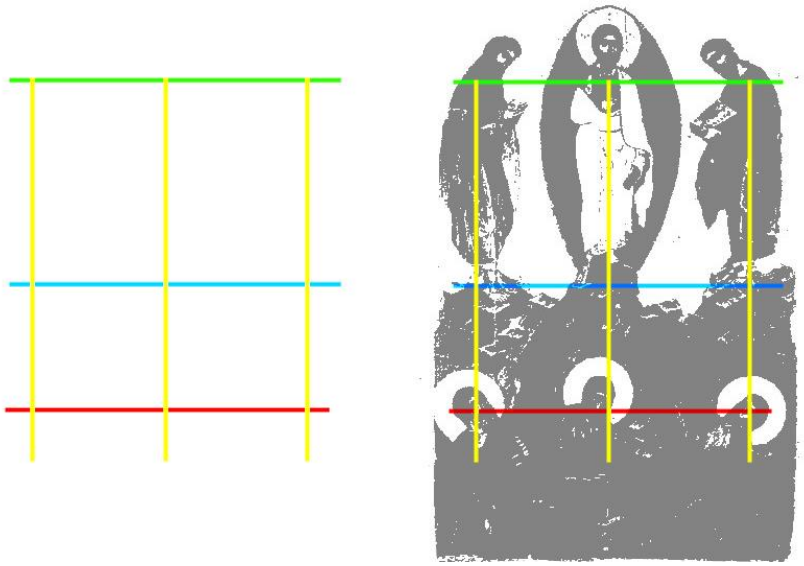


Fig. 391. Esquema compositivo de Fig. 390.

En la pintura de Pansélinos en Protaton de Karyes (Fig. 392) encontramos también una escena de la Transfiguración que va a resultar bastante diferente a las demás por su tratamiento con las formas y sobre todo por la ubicación de los personajes.



Fig. 392. La Transfiguración. Protaton. Manuel Pansélinos. 1290

Las tres figuras superiores aparecen sobre unos pequeños promontorios rocosos que ya han perdido prácticamente la forma de montaña a la que se refiere Dionisio (una montaña con tres cimas). El fondo, se mantiene oscuro haciendo contrastar las vestiduras, sin embargo, el resplandor de luminosidad que emana de Cristo no emerge ni mediante un fondo luminoso ni con rayos de luz. Debido al estado de deterioro de la pintura mural se podría pensar en la posibilidad de haber perdido algunas zonas de pintura del fondo pero si nos acercamos un poco podemos comprobar que esta hipótesis es muy poco probable.



Fig. 393. Fondo en la parte del Cristo. Protaton. Manuel Pansélinos

Otro de los aspectos más llamativos de la obra de Pansélinos es la posición de los profetas a sus dos lados. Primero vamos a identificar a cada uno de ellos. A Moisés se le suele representar más joven y con las tablas de la ley y a Elías más viejo. Con estos datos, nos damos cuenta que Moisés está a la izquierda y Elías a la derecha, lo que supone una variación clara con respecto a las iconografías precedentes y a los textos de Fourna. De hecho, en todas las imágenes que hemos consultado sobre la Transfiguración del Señor hemos encontrado la figura de Moisés a la derecha y a Elías a la izquierda. Posiblemente, la colocación consolidada iconográficamente se pueda justificar con la edad de los profetas y la colocación del más anciano a la derecha del Señor.

También en Karyes encontramos un icono portable (Fig. 394) que será de los primeros –que se conservan– que incluirá completamente el modelo que hemos visto en Teofanes el griego. Este icono ya incluiría los elementos básicos que vamos a encontrar más tarde en Teofanes de Creta y por ello debemos pensar que su propuesta no será novedosa aunque sí de gran importancia para la iconografía posterior. Uno de los elementos más característicos de esta pintura serán los nimbos de Cristo con la cruz interior de color negro.



Fig. 394. La Transfiguración. Karyes. S. XV

El icono de la serie del Dodecaorton que pintó Teofanes de Creta para el monasterio Megistis Lavras (Fig. 395) mostrará la versión simplificada del episodio con muchos elementos que cambiará definitivamente al realizar el mural (Fig. 396). Resulta francamente sorprendente la forma en que Teofanes realizará, en apenas un año, dos versiones de la misma escena cambiando tantos elementos y configurando una imagen totalmente renovada. Entre las diferencias más notables podemos ver cómo Moises todavía no lleva las tablas de la ley en sus manos, la omisión de las dos cuevas con las escenas anterior y posterior a la Transfiguración e incluso el estilo de mandorla luminosa que acabamos de ver en el icono de Karyes y que solo volverá a repetir en el icono que realiza para el monasterio Pantokratoros (Fig. 400).

Por otra parte, las figuras de los profetas aparecen aquí mucho más erguidas de lo que serán en las iconografías que realizará posteriormente.

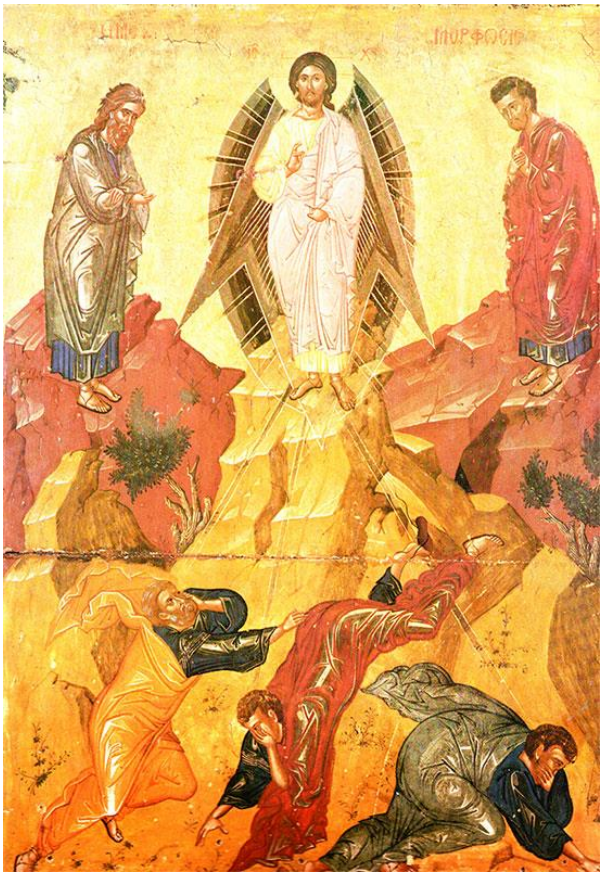


Fig. 395. La Transfiguración. M. Megistis Lavras. 1535

La pintura mural de Teofanes de Creta en el monasterio Megistis Lavras (Fig. 396) es posiblemente una de las obras que más se acerca a la descripción de Dionisio y posiblemente se trata de una de las fuentes principales que utilizó para componer su pasaje. La composición se enmarca en un formato semicircular que condiciona sensiblemente la disposición de las figuras –como podemos ver en las figuras de los profetas al lado de Cristo– ilustrando el episodio en un formato horizontal bastante original si tenemos en cuenta que la mayoría de las iconografías de esta escena son de formato vertical. Esta versión de Teofanes correspondería a la composición completa con las escenas secundarias que describe Dionisio. En los iconos anteriores hemos visto las versiones reducidas que solo presentan una figura de Cristo en el centro de la escena sobre la colina principal. Hasta el mural de Teofanes en Megistis Lavras, la mayoría de las iconografías que hemos encontrado en el Monte Athos presentan la versión simplificada. Pero a partir de este momento y en casi todos los iconos de la escuela cretense vamos a ver cómo los iconos incluirán las dos cuevas a ambos lados con las dos escenas que ya propuso Teofanes el griego.



Fig. 396. La Transfiguración. M. Megistis Lavras. 1535

La pintura de Teofanes presenta a una figura de Cristo rodeada por una mandorla luminosa mucho más desarrollada que las que hemos visto en los iconos anteriores. Debemos recordar que una de las características de este episodio que se refleja también con gran intensidad en los Evangelios –sobre todo en el de Mateo– es el aspecto luminoso que envolverá la figura de Cristo en el momento de su transformación. La luz divina, por consiguiente, tendrá un peso especial en la simbología de este pasaje[581]. De la misma manera, y conectando con este asunto veremos en todas las pinturas que las vestiduras de Cristo serán blancas como también señala Dionisio y como vimos en la cita anterior de los versículos de Mateo. Aunque este aspecto será una constante en la mayoría de las iconografías, encontraremos algunos iconos tempranos –como el que vimos en el monasterio Vatopedi (Fig. 385)– que no solo no representarán las ropas de Jesús con tonos blancos y resplandecientes sino que además no representarán la luz divina con tanta intensidad como vemos ahora.

El mural de Teofanes en Stavronikita (Fig. 397) realizado unos años después seguirá el mismo esquema y repetirá casi todos los prototipos que hemos visto en

[581] Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 181.

Megistis Lavras. Estas iconografías son, a nuestro parecer, las que ofrecerán a Dionisio la mayor parte de elementos iconongráficos que utilizará para su descripción.



Fig. 397. La Transfiguración. M. Stavronikita. Teofanes el Cretense. 1546

La coincidencia con la descripción del Manual de Dionisio es prácticamente completa y en algunos detalles podemos intuir que fueran estos murales los que influyeran a Dionisio en vez de, por ejemplo, el icono de Karyes. Uno de estos detalles podríamos encontrarlo en el fragmento de la descripción:

> *«Cristo ascendiendo con los tres apóstoles y **mostrándoles las colinas** de las montañas»*



Fig. 398. Detalle de las posturas de Cristo y sus manos en el mural de Teofanes de Creta y el icono de Karyes.

Este detalle podemos encontrarlo en las pinturas de Teofanes de Creta donde Cristo efectivamente muestra con su mano izquierda las montañas a donde se dirige con los apóstoles y sin embargo, en el icono de Karyes, Cristo no hace tal gesto.

El icono del monasterio de Stavronikita (Fig. 399) es otra obra de Teofanes en la que podemos ver algunas zonas exteriores dañadas donde se ha perdido el rastro completo de la pintura e incluso encontramos una parte central del cuadro, que coincide con la figura de Santiago, donde se halla una especie de parche que debe cubrir una parte también deteriorada.



Fig. 399. La Transfiguración. M. Stavronikita. Teofanes de Creta. 1546

Este icono supone un cambio con respecto a los demás por el hecho de que por estas fechas ya se había realizado el icono de Teofanes el griego (Fig. 382) que presentaba las tres escenas que describe Dionisio en su *Manual*. Aunque como podemos ver, Teofanes de Creta no incorpora las tres escenas a su obra, resulta cuanto menos curioso observar los huecos que se han dejado en las montañas laterales como

si estuviesen preparados para tal cometido. Comparándolo con otro icono Teofanes de Creta que se encuentra en el monasterio de Pantokrátoros (Fig. 400), podemos ver estos huecos en las montañas pero con el uso para el cual fueron «escavadas».

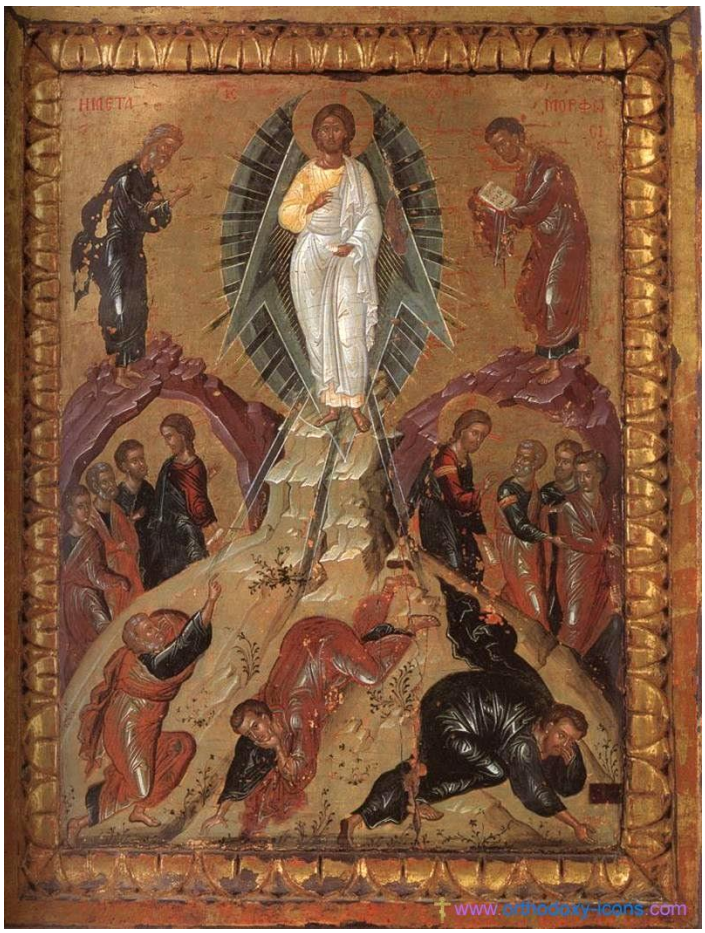


Fig. 400. La Transfiguración. M. Pantokrátoros. Teofanes de Creta. 1540

En cualquiera de los casos, Teofanes decide no incluir estas dos escenas dejando un hueco para ellas y crea con ello dos plataformas extrañas que ya poco tienen de parecido con la montaña alta a la que se refiere Mateo en su Evangelio. No aparecerá ninguna iconografía más en la que aparezcan estos huecos sin que se represente en ellas las dos escenas.

Otro de los temas interesantes en la comparación y análisis de estos dos iconos es la semejanza en la composición y en las formas de las figuras, que llegan a rozar la exactitud. Como podemos ver en la Fig. 401, las figuras que aparecen en la obra gozan de una similitud extraordinaria, no solamente por lo que se refiere a lo anatómico sino también en los dobleces de los ropajes y en la posición de los brillos en los mismos.

Las formas de las caras, las fisionomías, el color del pelo, todo es de un parecido asombroso. Incluso podemos encontrar zonas en el paisaje donde las plantas crecen hacia la misma dirección y con el mismo número de ramas. Eugène Melchior, en su libro, se refiere al asombroso parecido de algunas obras del Monte Athos diciendo:

> *«Las más recientes, como las más antiguas, a ocho siglos de distancia, tienen un mismo aire, unas mismas proporciones, unos mismos colores: las confundiríamos al primer vistazo […][582]»*

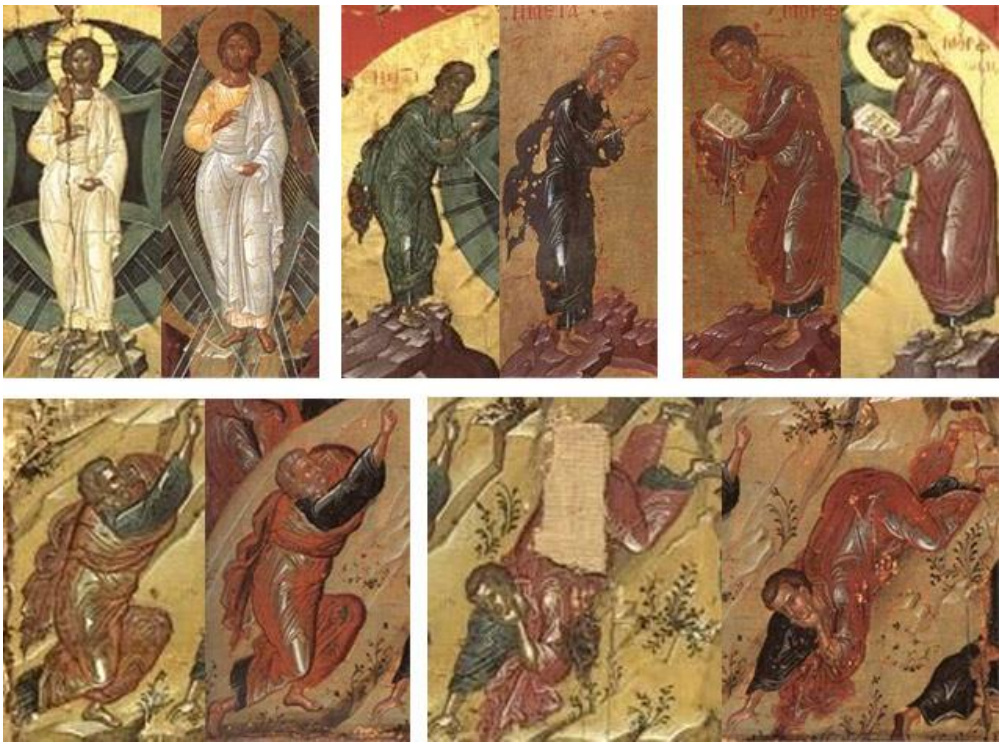


Fig. 401. Semejanzas entre los iconos de las Fig. 399 y Fig. 400

Sin embargo, encontramos una figura en la composición que altera toda la semejanza que se había establecido en la obra. El apóstol Juan, tendido en la esquina inferior derecha de la escena, modifica la posición de sus piernas en un juego de masas entre las telas y los pies (Fig. 402). En la primera ilustración los pies se dirigen hacia abajo y las ropas hacia arriba y en la ilustración siguiente en sentido opuesto. Parece ser que la posición encongida será la más utilizada por Teofanes ya que será la que veremos en todas las demás pinturas.

[582] de Vogüé, E.-M., & Strájov, N., (2007), *Dos viajes al Monte Athos*, Barcelona: Acantilado, pág. 83



Fig. 402. Figura de Juan. Cambios de posición y silueta según posición

En el iconostasio del monasterio Dionysiou encontramos un icono (Fig. 403) poco posterior a las pinturas de Teofanes de Creta que sin apenas variaciones, seguirá básicamente el modelo del icono de Stavronikita (Fig. 399). Las novedades más interesantes las podemos encontrar más bien a nivel plástico sobre todo por la variedad cromática que introduce en la zona de las montañas rocosas.

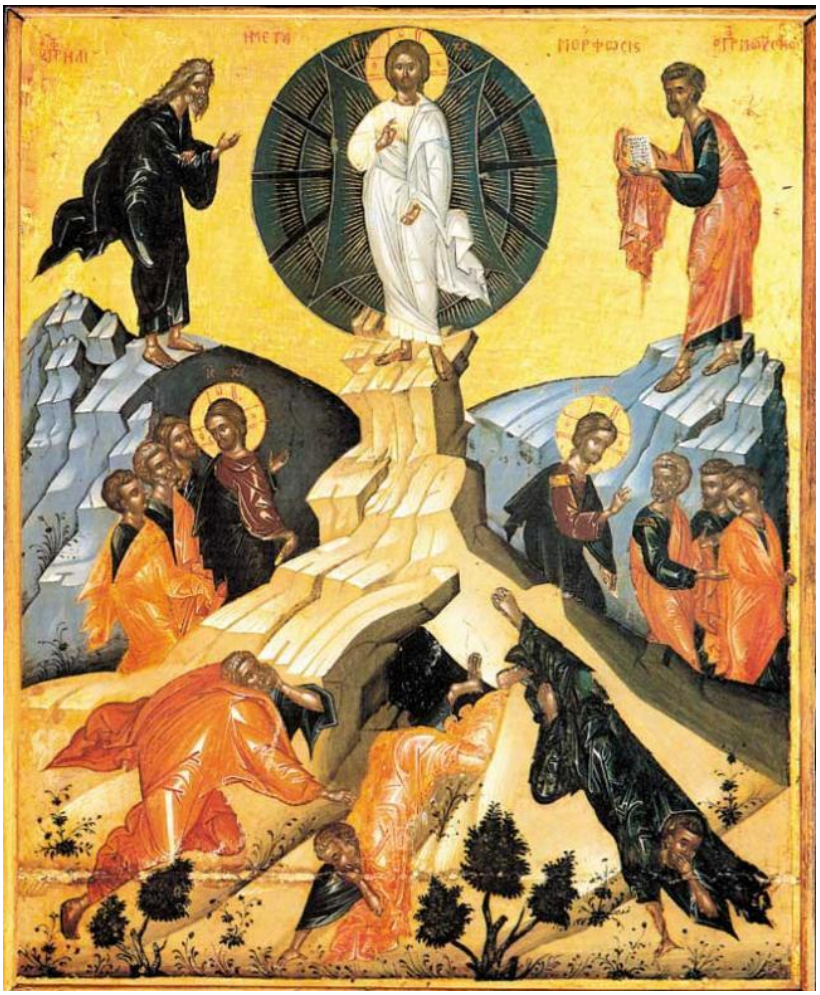


Fig. 403. La Transfiguración. M. Dionysiou. 1547

En el monasterio búlgaro de Zografou ncontramos un icono donde volvemos a ver representada las escenas adyacentes a la principal como ya vimos en el icono del monasterio Pantokrátoros (Fig. 400). En todas las iconografías donde se representan estas escenas se produce una composición simétrica en la cual Cristo siempre queda en la parte más central del icono, de forma que Jesús es el primero en subir al monte y el último en abandonarlo (Fig. 405). Esta composición la vamos a encontrar en muchas iconografías del tema aunque curiosamente el icono de Teofanes el griego, que supuestamente introdujo estas escenas, no sigue este esquema compositivo (Fig. 382).



Fig. 404. Transfiguración del Señor. M Zografos. S. XVIII



Fig. 405. Simetría de escenas secundarias

La característica más llamativa de este icono la encontramos en las vestiduras de Jesús que aparecerán en todas sus representaciones de color blanco. Sin embargo, esto no será un hecho habitual en la tradición iconográfica de esta escena ya que las vestiduras blancas se reservan para el momento mismo de la Transfiguración y no para las escenas anterior o posterior[583].

Para terminar, podemos ver otros elementos que se mantienen en todas las iconografías y que también describe Fourna en su *Manual*. Uno de estos elementos son los rayos luminosos que se dirigen a los apóstoles que a veces podemos verlos con

[583] Véanse todas las iconografías anteriores donde Jesús suele representarse con vestiduras oscuras y solo llevará ropas blancas en la zona central donde se produce la Transfiguración.

tonalidades blancas aunque algunos de ellos aparecen con colores oscuros bordeados de una fina línea blanca. Otro de los aspectos que se repetirá es la representación de Cristo bendiciendo[584], como expresa Fourna (εὐλογῶν), y que curiosamente en todas las iconografías lo hace con el brazo encogido hacia el cuerpo[585].

Una de las pinturas murales posteriores al Manual de Dionisio de Fourna que mantiene la composición completa y sigue sus indicaciones con cierta corrección la encontramos en el monasterio Gregoriou (Fig. 406). Las figuras mantendrán las posiciones que indica Fourna y tan solo se harán cambios significativos en elementos del fondo o en el significante[586] de los objetos. En esta versión vemos que las colinas de las montañas han perdido su configuración de estilo bizantino y los profetas incluso parecen estar flotando sobre unas nubes oscuras. No obstante la simetría de la composición se mantiene y se refuerza con los demás elementos que se añaden a ambos lados del eje. Por otro lado, la mandorla luminosa también cambia drásticamente su forma ofreciendo una versión mucho más llamativa y más gráfica del símbolo de luz divina.



Fig. 406. La Transfiguración. M. Gregoriou. 1779

[584] Sherrard, P., (1985), *Athos: The Holy Mountain*, New York: Overlook Books, pág. 80
[585] Esta posición tan poco variada en la escena de la Transfiguración se puede comparar con las variaciones que vimos en la escena del Bautismo.
[586] Con «significante» nos referimos aquí a la forma externa de las cosas. El cambio del significante no afecta al significado, por lo que el valor simbólico permanecerá inalterado.

Por último exponemos uno de los iconos que se han realizado recientemente en el Taller de iconografía del monasterio Vatopedi (Fig. 407). Curiosamente y a pesar de la descripción del Manual de Dionisio de Fourna o de la notable cantidad de iconongrafías en el Monte Athos que muestran la versión completa de la escena, aquí se ha optado por una versión simplificada con gran economía de recursos plásticos ya que se han omitido pequeños detalles como plantas, piedras o rocas adicionales.

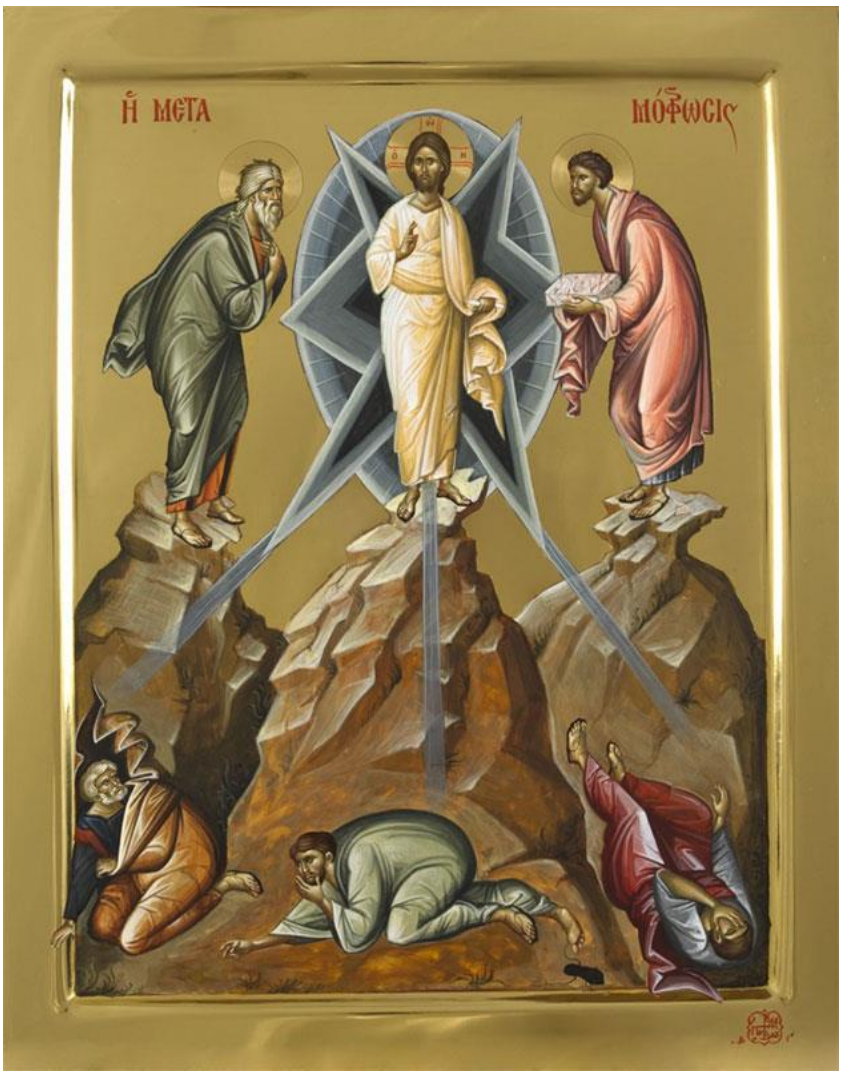


Fig. 407. La Transfiguración. M. Vatopedi. Siglo XXI

Este icono se basa fundamentalmente en el mural de Pansélinos en Protaton (Fig. 392) ya que las figuras de los apóstoles en la zona inferior son prácticamente idénticas e incluso la estructura de las rocas son muy parecidas. Sin embargo, en la zona superior vemos la corrección que realiza cambiando las figuras de los profetas –Moisés a la derecha y Elías a la izquierda– ya que las que pintó Pansélinos no se

corresponden con la descripción de Dionisio de Fourna ni tampoco con todas las demás iconografías.

Como conclusión podemos decir que la descripción de Dionisio de Fourna contiene todos los elementos de la versión completa y los expone con tal flexibilidad que permite que prácticamente todas las iconografías puedan identificarse. Para ello, Dionisio evita dar detalles de las posturas exactas de las figuras utilizando descripciones más generales como *«…echados sobre sí mismos y mirando hacia arriba»* que pueden interpertarse plásticamente de muchas formas diferentes.



5.5.17. **Cristo sana a un lunático hijo de un distinguido**



Ὁ Χριστὸς ἰώμενος τὸν σεληνιαζόμενον υἱὸν του ἄρχοντος

Ὁ Χριστὸς ἱστάμενος μὲ τοὺς Ἀποστόλους καὶ ἐμπρὸς εἰς τοὺς πόδας του εἷς νέος δεμένος μὲ ἅλυσες, κείμενος ὕπτιος ὡς νεκρὸς καὶ ἔχων ἀφροὺς εἰς τὸ στόμα του· καὶ εἷς δαίμων ἐξερχόμενος ἀπὸ στόμα αὐτοῦ καὶ ὁ πατὴρ αὐτοῦ γονατισμένος ἔχων τὰ χέρια ἁπλωμένα πρὸς τὸν Χριστόν. (Ματθ. ιζ΄, 14-18. Μάρκ. θ΄, 17-29. Λουκ. θ΄, 37-42)



Cristo sana a un lunático hijo de un distinguido

Cristo de pie con los apóstoles y ante él a sus pies un joven atado con cadenas, yace boca arriba como si estuviese muerto, con espuma en la boca. Un demonio sale de su boca, y su padre está de rodillas con las manos extendidas hacia Cristo. (Mt 17:14-18; Mc 9:17-29; Lc 9:37-42)

Esta escena pertenece a la serie de cura de endemoniados aunque Dionisio de Fourna haya preferido utilizar en este caso el término «*lunático*» en vez de «*endemoniado*». El motivo por el que Dionisio utiliza este término debemos encontrarlo en el Evangelio de San Mateo[587] 17:

> *«[14]Καὶ ἐλθόντων πρὸς τὸν ὄχλον προσῆλθεν αὐτῷ ἄνθρωπος γονυπετῶν αὐτὸν [15]καὶ λέγων· κύριε, ἐλέησόν μου τὸν υἱόν, ὅτι* ***σεληνιάζεται*** *καὶ κακῶς πάσχει…»*[588]

> *«[14]Cuando llegaron al gentío, vino a él un hombre que se arrodilló delante de él, diciendo:[15] Señor, ten misericordia de mi hijo, que es* ***lunático****, y padece muchísimo;… »*[589]

La descripción de Dionisio de Fourna, a pesar de ser breve, nos aporta bastantes detalles sobre la figura del endemoniado que en escenas anteriores no se mencionaban. Así, por ejemplo, ahora sabemos que el endemoniado es joven, está encadenado, está boca arriba como si estuviese muerto, le sale espuma de la boca y también le sale un demonio de la boca. Como podemos ver, esta vez la información es mucho más rica que en ejemplos anteriores. A pesar de todo este abanico de detalles que aporta Dionisio, las pocas pinturas murales de esta escena no presentan todas sus características.

En la pintura mural del monasterio Megistis Lavras (Fig. 408) podemos ver una escena en formato vertical donde aparece la figura de Cristo con la mano derecha extendida hacia el endemoniado en actitud de bendición y a su lado un hombre que,

[587] En los otros dos Evangelios de Marcos y Lucas no aparece el término «*lunático*».
[588] Aland, B. et al., (1993), *Novum Testamentum Graece*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, Mateo 17:14-15.
[589] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas, Mateo 17:14-15.

como sucedía en el icono de los endemoniados de Gadara (Fig. 368), se encuentra a un paso por delante de Cristo. Este hombre levanta la mano y mira hacia Cristo como si estuviera dirigiéndole algunas palabras o haciéndole alguna petición[590]. A diferencia de lo que expresa Dionisio en el *Manual*, el hombre está de pie y no arrodillado. La decisión de Dionisio de colocar al padre arrodillado no está muy clara ya que no hay alusiones en los Evangelios que lo justifiquen ni tampoco hemos encontrado iconografías anteriores al *Manual* que pudieran haber influenciado su decisión. La única hipótesis que creemos más posible es el hecho de que todos los diálogos de las Escrituras donde el padre clama la misericordia de Cristo, Dionisio intentara simbolizarlo plásticamente con el arrodillamiento.

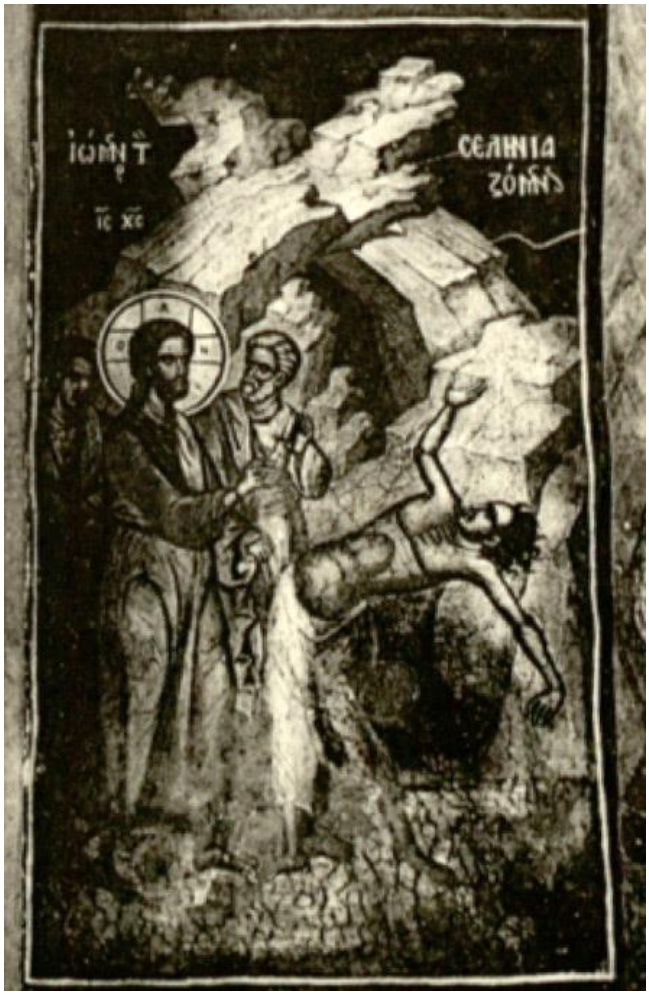


Fig. 408. Cristo sana a un lunático. Megistis Lavras. 1535

[590] Según los textos de los Evangelios el hombre, padre del endemoniado, está pidiéndole a Cristo que sane a su hijo ya que los discípulos no han podido curarlo.

Por otro lado, la figura del endemoniado tampoco obedece a la descripción de Fourna. Ni aparece encadenado, ni yace tirado sobre el suelo, ni salen demonios de su boca. En su lugar vemos, eso sí, una figura muy expresiva que renueva la forma vista hasta hora de representar a los endemoniados. La figura se arquea violentamente hacia atrás en una postura casi imposible –yaciendo boca arriba como decía Dionisio– y abre sus brazos completamente girando completamente las muñecas de sus manos. Esta posición tan sobrecogedora encarnaría los testimonios de sufrimiento del muchacho que aparecen en los textos des Evangelios.

El contexto donde se produce este episodio es incierto ya que Dionisio no aporta ninguna descripción ni especifica ningún lugar donde ocurren los acontecimientos. No obstante, en esta pintura mural y en las próximas existe cierta unanimidad en representar la escena siempre en el exterior.

En otra imagen del monasterio Dionysiou situada en el refectorio (Fig. 409), encontramos otra escena muy similar a la anterior, con un formato horizontal y con la figura del padre a la derecha de la composición. Aunque no se pueda apreciar en la imagen, un demonio sale de la boca del muchacho que se estremece abriendo los brazos bruscamente. Es una representación prácticamente idéntica a la anterior por lo que entendemos que fue influenciada por aquella.



Fig. 409. Cristo sana a un endemoniado. Refectorio M. Dionysiou.

La composición en forma de punta de flecha condiciona la disposición de los elementos, dejando la parte derecha donde se encuentra la punta con solo algunos

elementos paisajísticos, rocas y motivos vegetales. El hombre a la derecha, supuestamente el padre del endemoniado, debe encorvarse ligeramente para no salir del marco. El pie derecho de Cristo, sin embargo, sí que sobresale del marco creando un cierto efecto de profundidad (ver mejor en Fig. 410). Este recurso donde las figuras tienen que adaptarse al formato de la escena no será muy habitual entre las pinturas murales de los monasterios y creará una sensación de viñeta interesante. A la izquierda de la composición los apóstoles apenas tienen espacio para aparecer en la escena, sin duda también condicionados por el espacio que han necesitado las figuras principales.

La figura de Cristo mantiene una postura parecida a la de anteriores escenas[591] pero esta vez vemos una mezcla híbrida entre la postura estática y la postura en movimiento, resultando finalmente una postura imposible en la que no se corresponden las anatomías de las partes. Efectivamente podemos comprobar que los pies, con una forma triangular típica bizantina[592], se mantienen juntos en una posición de tres cuartos y apoyados sobre el suelo, mientras que la rodilla izquierda se flexiona hacia arriba perdiendo la correspondencia con el pie (Fig. 410).

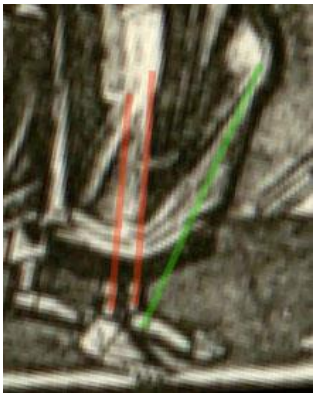


Fig. 410. Anatomía imposible en la figura de Cristo. Detalle.

La figura del muchacho endemoniado también presenta algunas peculiaridades anatómicas en el brazo izquierdo. Así vemos como el brazo izquierdo se estira perdiendo la forma de la articulación del codo y desvirtuando el grosor del brazo perdiendo volumen en el hombro y ganándolo en el codo cuando debería ser más bien al contrario.

En la otra pintura del refectorio (Fig. 411) vemos una escena mucho más elaborada que las anteriores donde encontramos más personajes y un escenario con tres elementos principales divididos por zonas. A la izquierda se ilustra una montaña, en el centro de la composición una formas vegetales en forma de arbustos grandes y a la derecha un castillo del mismo estilo que vimos en los endemoniados de Gadara (Fig.

[591] Ver las escenas anteriores donde se representan episodios de curas a endemoniados.
[592] Chalyvopoulou, E., (2005), *Relaciones entre la pintura románica y la pintura bizantina las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia : un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa*, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, pág. 331.

368). La similitud con esta imagen nos ha permitido descartar la idea de que se trate de otra representación de los endemoniados de Gadara ya que no suelen repetirse las mismas escenas en un conjunto mural.

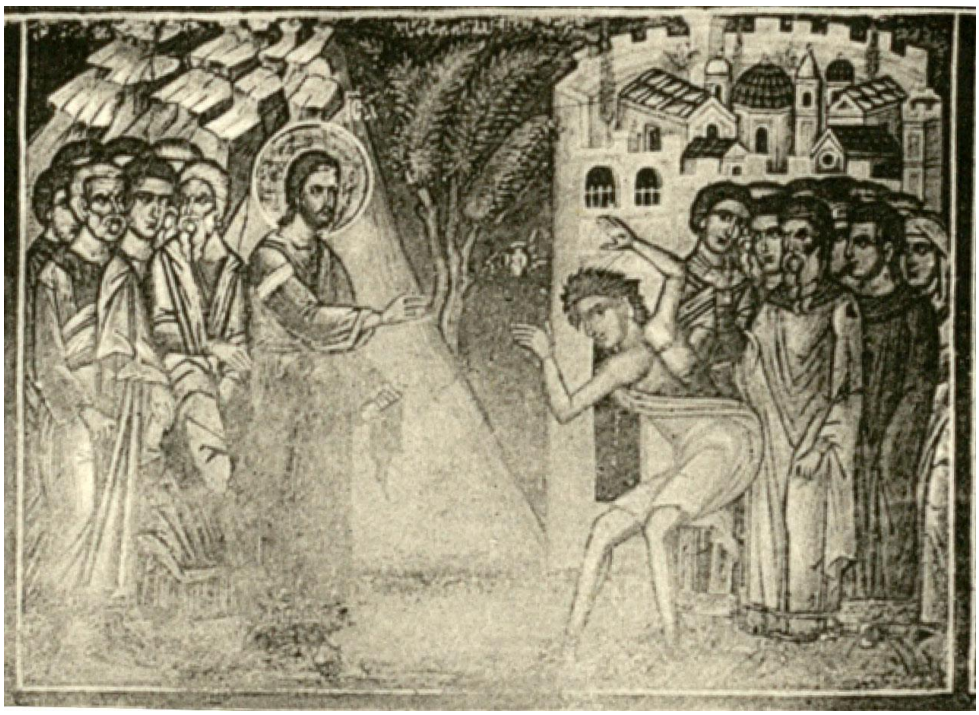


Fig. 411. Cristo sana a un endemoniado. Refectorio M. Dionysiou. 1547

Si observamos estas dos imágenes del refectorio del monasterio Dionysiou, vemos la gran coincidencia compositiva respetando las zonas donde aparecen los conjuntos de personajes. El grupo de Cristo y los apóstoles a la izquierda, el grupo de fariseos en la entrada del castillo a la derecha y el(los) endemoniado(s) ocupando una zona casi central.

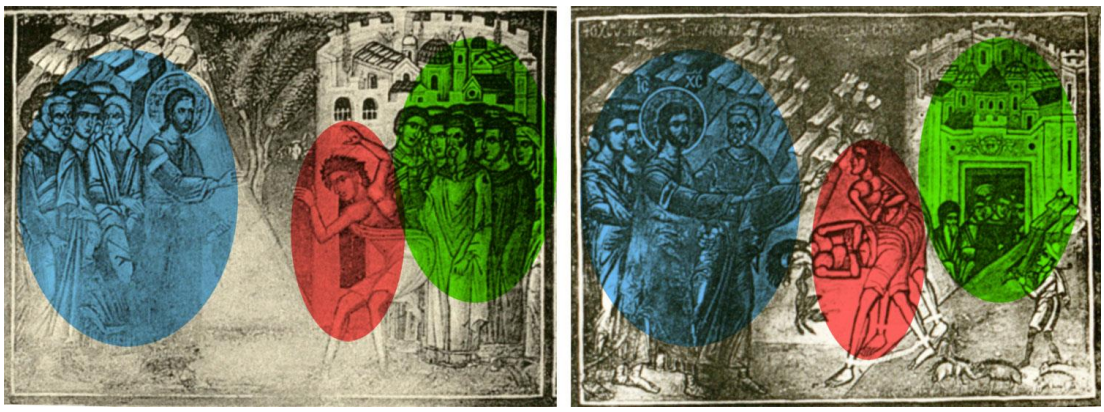


Fig. 412. Comparación de bloques compositivos de las Fig. 411 y Fig. 368

En este caso, el muchacho endemoniado levanta y abre los brazos y se inclina hacia adelante en una postura muy dinámica no vista hasta ahora pero que no coincide con la inclinación hacia atrás de las pinturas anteriores. Este detalle nos hace plantearnos que realmente se trate de la escena del lunático en vez de otro endemoniado diferente. No se reconocen demonios saliendo de su boca pero sin duda, por los movimientos violentos que hace y por el tratamiento plástico del cabello, debe tratarse de un endemoniado.



5.5.18. **La resurrección de Lázaro**



Ἡ ἔγερσις τοῦ Λαζάρου

Βουνὸν μὲ δύο κορυφὰς ὄπισθεν κάστρον φαινόμενον ὀλιγον, καὶ Ἑβραῖοι ἐξερχόμενοι ἀπὸ τῆς θύρας αὐτοῦ, φαινόμενοι ὡς τήν μέσην, ὄπισθεν τῶν βουνῶν κλαίοντες· καὶ ἔμπροσθεν τοῦ βουνοῦ μνημεῖον καὶ εἷς ἄνθρωπος τραβᾷ ἐξ αὐτοῦ τὸν λίθον, καὶ ὁ Λάζαρος ἱστάμενος ἐν μέσῳ τοῦ μνημείου καὶ ἄλλος ἄνθρωπος ξετυλίγων αὐτόν· καὶ ὁ Χριστὸς ἄντικρυ ἱστάμενος μὲ τὸ ἕνα χέρι εὐλογεῖ αὐτὸν καὶ μὲτὸ ἄλλο βαστᾷ χαρτὶ λέγον· «Λάζαρε, δεῦρο ἔξω»· καὶ ὄπισθεν τοῦ Χριστοῦ οἱ ἀπόστολοι καὶ εἰς τοὺς πόδας του ἡ Μάρθα καὶ ἡ Μαρὶ προσκυνοῦσα αὐτόν. (Ἰωάν. ια΄, 1-44)



La resurrección de Lázaro

Montaña con dos picos, y detrás un castillo apareciendo un poco y los Hebreos están saliendo por sus puertas, aparecen por la mitad, llorando por detrás de las montañas. Y enfrente de la montaña un sepulcro, y un hombre sostiene la lápida y Lázaro de pie en medio del sepulcro, mientras que otro hombre lo desenvuelve y Cristo enfrente de él, de pie, le bendice con una mano y con la otra sostiene un pergamino que dice: «Lázaro, sal fuera» y detrás de Cristo los apóstoles y a sus pies Marta y María adorándolo. (Jn 11:1-44)

La escena que describe aquí Dionisio tiene cierto peso dentro de la tradición iconográfica bizantina y por este motivo la veremos representada con bastante frecuencia en pinturas murales o iconos portables. El episodio de la resurrección de Lázaro pertenece a la serie de las fiestas litúrgicas que se representan en el Dodecaortón. La fiesta de la resurrección de Lázaro se celebra desde bastante temprano en el cristianismo, concretamente desde finales del siglo IV[593] y representa uno de los milagros más solemnes y celebrados del ciclo de milagros de Jesucristo.

Es una escena conmovedora que representa el momento en el que Jesús, cuatro días después de la muerte de Lázaro, llega a Betania y acude al sepulcro donde yace muerto. El episodio se describe solamente en el Evangelio de San Juan:

> *"[17]Vino, pues, Jesús, y halló que hacía ya **cuatro días que Lázaro estaba en el sepulcro**.[18] Betania estaba cerca de Jerusalén, como a quince estadios;[19] y muchos de los judíos habían venido a **Marta y a María**, para consolarlas por su hermano.[20] Entonces Marta, cuando oyó que Jesús venía, salió a encontrarle; pero María se quedó en casa.[21] Y Marta dijo a Jesús:*
>
> *–Señor, si hubieses estado aquí, mi hermano no habría muerto.[22] Mas también sé ahora que todo lo que pidas a Dios, Dios te lo dará.*
>
> *[23] Jesús le dijo:*
>
> *–Tu hermano resucitará.*
>
> *[24] Marta le dijo: Yo sé que resucitará en la resurrección, en el día postrero.*
>
> *[25] Le dijo Jesús: Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque esté muerto, vivirá.[26] Y todo aquel que vive y cree en mí, no morirá eternamente. ¿Crees esto?*
>
> *[27] Le dijo:*

[593] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 120

–Sí, Señor; yo he creído que tú eres el Cristo, el Hijo de Dios, que has venido al mundo.

28 Habiendo dicho esto, fue y llamó a María su hermana, diciéndole en secreto:

–El Maestro está aquí y te llama.

29 Ella, cuando lo oyó, se levantó de prisa y vino a él.30 Jesús todavía no había entrado en la aldea, sino que estaba en el lugar donde Marta le había encontrado.31 ***Entonces los judíos*** *que estaban en casa con ella y la consolaban, cuando vieron que María se había levantado de prisa y había salido,* ***la siguieron****, diciendo: Va al sepulcro a llorar allí.*

32 ***María****, cuando llegó a donde estaba Jesús, al verle,* ***se postró a sus pies****, diciéndole:*

–Señor, si hubieses estado aquí, no habría muerto mi hermano.

33 Jesús entonces, al verla llorando, y a ***los judíos que la acompañaban****, también llorando, se estremeció en espíritu y se conmovió,34 y dijo:*

–¿Dónde le pusisteis?

Le dijeron:

–Señor, ven y ve.

35 Jesús lloró.36 Dijeron entonces los judíos:

–¡Mirad cómo le amaba!

37 Y algunos de ellos dijeron:

–¿No podía éste, que abrió los ojos al ciego, haber hecho también que Lázaro no muriera?

38 Jesús, profundamente conmovido otra vez, vino al sepulcro. ***Era una cueva, y tenía una piedra puesta encima****.39 Dijo Jesús:*

*–****Quitad la piedra****.*

Marta, la hermana del que había muerto, le dijo:

–Señor, ***hiede ya****, porque es de cuatro días.*

40 Jesús le dijo:

–¿No te he dicho que si crees, verás la gloria de Dios?

41 Entonces quitaron la piedra de donde había sido puesto el muerto. Y ***Jesús, alzando los ojos a lo alto****, dijo:*

–Padre, gracias te doy por haberme oído.[42] *Yo sabía que siempre me oyes; pero lo dije por causa de la multitud que está alrededor, para que crean que tú me has enviado.*

[43] *Y habiendo dicho esto, clamó a gran voz:*

*–**¡Lázaro, ven fuera!***

[44] *Y el que había muerto salió, **atadas las manos y los pies con vendas**, y **el rostro envuelto en un sudario**. Jesús les dijo:*

*–**Desatadle**, y dejadle ir.» (Jn 11:17-44)*[594]

Como podemos observar, los versículos de San Juan describen extensamente este capítulo, aportando algunos de los detalles que aparecen en la descripción de Dionisio de Fourna. Así, veremos los personajes fundamentales, Cristo, Marta, María y Lázaro acompañados de los apóstoles por una parte y los hebreos que presencian la escena y ayudan a retirar la piedra del sepulcro de Lázaro por otra parte. Otros elementos del contexto donde se desarrolla la escena también son mencionados por San Juan y Dionisio de Fourna, como por ejemplo el sepulcro con la piedra. Igualmente, de los versículos de San Juan podemos deducir la postura de Lázaro en la iconografía, que Dionisio especifica en su texto como «*erguido*» o «*de pie*» y que veremos así representada en la mayoría de las iconografías.

En prácticamente toda la iconografía cristiana –no solo en la ortodoxa– se representa el momento en el que Jesús pronuncia con autoridad la orden a Lázaro de levantarse del sepulcro y salir fuera. A pesar de que el relato de San Juan es extenso y contiene los momentos previos al acontecimiento, es unánime la importancia de este momento en el que Jesucristo primero se dirige a su Padre para agradecerle que oiga sus palabras y, a continuación, expone la orden.

La pintura mural del monasterio Vatopedi (Fig. 413) es una de las primeras representaciones que encontramos de esta escena en el Monte Athos. Aunque la pintura está algo deteriorada y ha sido objeto de repintados posteriores[595], podemos reconocer la práctica totalidad de los elementos que describe Dionisio de Fourna en su

[594] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas, Jn 11:17-41

[595] Véase capítulo 2.4 sobre LA PINTURA

texto. Sin embargo, estos se representarán de una forma bien diferente a como veremos más tarde en la escuela cretense, algo más simétricos y con simplificación de algunas formas.



Fig. 413. La resurrección de Lázaro. M. Vatopedi. 1312

La pintura de Vatopedi se caracteriza por un acercamiento estilístico a la obra de Pansélinos en la iglesia de Protaton. De esta forma, podemos ver algunos detalles de esta obra que tienen relación inequívoca con la de Pansélinos, como por ejemplo la forma de representar las extremidades de las figuras, sobre todo las inferiores.

Si nos fijamos en los detalles de los pies de esta iconografía y los pies de en la pintura mural de «*La Ascensión*» de Cristo en Protaton (Fig. 414), realizada por Manuel Pansélinos, vemos unas directrices estilísticas muy parecidas que nos pueden llevar a pensar que pudieran haber sido realizadas por el mismo autor. La forma cóncava de las plantas de los pies, la anatomía y la aplicación de claroscuros es más que similar y denota una más que probable relación entre ambas pinturas. Tsigaridas también observa esta relación entre los dos murales pero supone que el exonártex de Vatopedi debe estar realizado al menos por dos autores diferentes[596] y esta pintura en concreto, a pesar de las similitudes, no estaría entre las que menciona como obra de Pansélinos[597].



Fig. 414. Similitudes de pies en «La Resurrección de Lázaro» en el M. Vatopedi y «La Ascensión» de Pansélinos

Otra de las características de este mural será el tratamiento de la profundidad que vemos especialmente en el paisaje cono varios planos de distancia en las figuras que disminuyen de tamaño en los planos más alejados. Como vemos, la disposición del contexto paisajístico no coincide completamente con la descripción de Dionisio de Fourna. Las montañas no muestran los dos picos que señala Dionisio y el palacio es más prominente de lo que en escribe en su texto.

Otros elementos nos hacen pensar que Dionisio no tomara esta iconografía como referencia para describir esta escena. El elemento más evidente es la colocación y la postura de Lázaro en el sepulcro. A pesar de lo que se puede deducir de los versículos de San Juan, el mural nos muestra una figura sentada –y no de pie como nos indica Dionisio–, vistiendo unas prendas blancas que no se corresponderían con los versículos de San Juan que dice «*atadas las manos y los pies con vendas*».

[596] Τσιγαρίδας, E. N. et al., (2008), *Μανουήλ Πανσέληνος Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág. 57.
[597] Τσιγαρίδας, E. N., (2003), *Οδηγός εκθεσέως Μανουηλ Πανσέληνος εκ του ιερου ναου του πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág. 22-24.

Por otro lado, es difícil reconocer la forma externa real de la tumba ya que la enorme losa que lleva el muchacho en la esquina derecha inferior de la escena no se corresponde con lo que parece ser la entrada a una cueva en la montaña.



Fig. 415. La resurrección de Lázaro. M. Pantokratoros. S. XV

Ya en el siglo XIV encontramos un icono en el monasterio Pantokrator (Fig. 415) que se ajusta a la descripción de Dionisio de Fourna y que muestra la configuración habitual de los iconos de la escuela cretense. Característico de esta escena es la montaña con dos picos que se eleva por detrás de las figuras y que aporta una estructura simétrica a toda la composición. Estas montañas hacen alusión a las afueras del poblado de Betania donde vivía Lázaro con su hermana. La situación y la forma del sepulcro podemos deducirlos de los versículos de San Juan:

"11:32María, cuando llegó a donde estaba Jesús…"

"11:38[…]Era una cueva, y tenía una piedra puesta encima..."

A diferencia del mural que acabamos de ver en el monasterio Vatopedi, la configuración de los elementos que componen la escena presentan un carácter mucho más simbólico –es el caso de la montaña misma o la apertura del sepulcro– y con una representación mucho menos narrativa. Por este motivo precisamente, aparecen muchas menos figuras de las que menciona la descripción de Dionisio o veremos en posteriores iconografías[598].

Como podemos ver, la zona del castillo que asoma entre las montañas se simplifica al máximo y no presenta las figuras que, según Dionisio de Fourna, están saliendo por las puertas del castillo. Este modelo lo encontraremos regularmente en iconos portables y no tanto en pinturas murales que suelen añadir otros elementos. Es el ejemplo de otro icono, también del siglo XV, que se conserva en la iglesia de Protaton en la capital de la santa montaña, en Karyes (Fig. 416). Aquí volvemos a ver la misma composición, reforzando la simetría en el paisaje y agrupando las figuras en bloques.

Resulta notable la gran coincidencia con la descripción de Dionisio de Fourna, sobre todo teniendo en cuenta el estilo literario del texto, de frases cortas, claras y concisas que se adaptan completamente a las estructuras geométricas y también concisas y de ambos iconos. El único elemento que no se ajusta al texto de Dionisio sería el grupo de hebreos que salen del castillo representado al fondo de la escena y que deberían encontrarse por lo tanto –y como indica claramente Dionisio en su texto– detrás de las montañas y no por delante de ellas como vemos en estos iconos.

En todas las iconografías encontraremos una cierta unanimidad en la posición de Jesucristo, que eleva su brazo derecho en dirección al sepulcro de Lázaro. Dionisio de Fourna no describe el alzamiento del brazo de Cristo como hace en otras escenas[599], aunque sí especifica el gesto de la mano que presenta la actitud de bendición. En este caso, Dionisio sí tendría buenas razones para haber incluido el término «*ἁπλώνον*» (*verbo extender*) en su descripción ya que estaría perfectamente justificado por la relevancia de la orden de Jesucristo y por la unidad que existe en la tradición bizantina

[598] Algo parecido veremos con un icono del s. XII en la escena de «*La entrada triunfal en Jerusalén*» (Fig. 442) que también muestra la simplificación de las formas y la economía de figuras.
[599] Ver por ejemplo la escena 27 cuando reprende a los vientos y el mar o en la escena 73 cuando maldice la higuera. Todas las escenas del capítulo 3 del Manual de Dionisio de Fourna las encontrará en el ANEXO I.

representando esta escena. Curiosamente, Kontoglou, en su libro *Ekfrasis*, describe también esta escena[600] pero esta vez sí indicará la posición extendida del brazo utilizando otro término, «*τεντωμένον*» (*estirado, tensado*) para referirse a la elevación del brazo además de indicar la acción de bendición de la mano.

En el icono de Protaton podemos ver el grupo completo de apóstoles detrás de la figura de Cristo como describe Dionisio mientras que en el icono de Pantokratoros solo veremos representados a tres de ellos. Otras diferencias podemos ver en el grupo de hebreos que aparecen alrededor de la figura de Lázaro así como en los dos hombres de la zona inferior que están sosteniendo la lápida y desenvolviendo a Lázaro de sus vendas. Estas diferencias así como el notable cambio en el estilo fisionómico de las figuras nos muestran el cambio iconográfico que se estaba produciendo hasta llegar al modelo tradicional cretense que veremos a continuación.



Fig. 416. La Resurrección de Lázaro. Iglesia Protaton. Karyes. S. XV.

[600] Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου, pág. 169.

En el monasterio Megistis Lavras (Fig. 417) encontramos una representación de Teofanes de Creta que respeta en su mayoría la estructura y composición de los iconos anteriores pero que aporta al menos un significativo cambio que corresponden más fielmente con la descripción de Dionisio de Fourna.

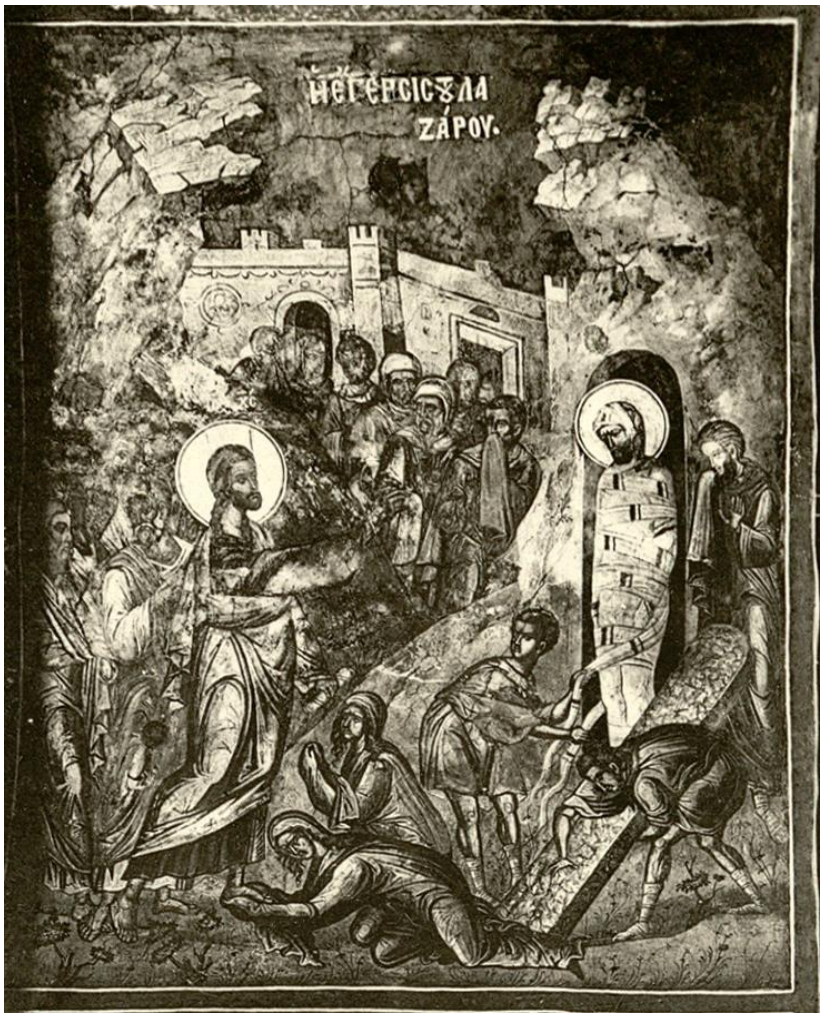


Fig. 417. La resurrección de Lázaro. M. Megistis Lavras. 1535

Se trata del grupo de hebreos que salen del castillo llorando y lamentándose y que esta vez, efectivamente aparecerán por detrás de las montañas. Al llevar este grupo de figuras hacia un plano posterior de la iconografía vemos que se produce una liberación de espacio en el primer plano que contribuye de forma efectiva a centrar la atención sobre las figuras más importantes. Como veremos en las próximas pinturas, esta será la composición predilecta de Teofanes de Creta que volverá a repetir sin apenas cambios en el monasterio Stavronikita y que servirá de modelo para algunas de las iconografías posteriores del Monte Athos.



Fig. 418. La resurrección de Lázaro. M. Stavronikita. 1546

A diferencia de los que sucederá con otras escenas, donde Teofanes cambia elementos iconográficos de unas pinturas a otras produciendo composiciones totalmente diferentes[601], en este caso observamos una sorprendente coincidencia entre las pinturas de Megistis Lavras y las de Stavronikita (Fig. 418). Esta composición se ajusta perfectamente a la descripción de Dionisio de Fourna y, a nuestro parecer, es la que debió de haber utilizado como referencia para describir su escena. Tan solo un

[601] Véanse las escenas de «*La entrada triunfal a Jerusalén*» o «*Descenso a los infiernos*» por ejemplo donde Teofanes varía significativamente la composición de los elementos iconográficos.

elemento del texto de Dionisio de Fourna no encuentra presencia en la tradición iconográfica bizantina de la escena. Se trata del trozo de pergamino que lleva Jesucristo en la mano y que, según Dionisio de Fourna debe llevar escritas las palabras: «*Lázaro, sal fuera*». A pesar de esto, no hemos encontrado ninguna iconografía donde se represente el pergamino abierto y donde puedan leerse estas palabras. Estas palabras, que representan el momento cumbre de todo el pasaje, son las que inspiran el momento preciso de la iconografía[602]. Como hemos visto hasta ahora y veremos en la mayoría de las pinturas posteriores, el pergamino aparece siempre enrollado en la mano izquierda de Jesucristo (Fig. 419). En algunos otros casos como en la pintura mural de Vatopedi (Fig. 413), correspondiente a la escuela macedonia, ni siquiera aparece el pergamino en las manos de Cristo.



Fig. 419. Diferentes representaciones del pergamino enrollado en la mano de Cristo. La resurrección de Lázaro.

Como podremos comprobar después de analizar algunas otras escenas que describe Dionisio, esta circunstancia va a cumplirse con cierta irregularidad entre las representaciones iconográficas. Así, encontraremos muchos ejemplos donde, como sucede en esta misma escena, Dionisio describe un pergamino donde se pueden leer ciertas palabras referentes a los Evangelios pero sin embargo en las pinturas aparecerá siempre un pergamino enrollado. Es el caso, además de la presente escena, de otras como «*Cristo tentado por el Diablo*», «*Cristo llama a Zaqueo*», «*Cristo apareciendo a María Magdalena*» o «*Cristo elogia la ofrenda de la viuda*». En otros pocos casos, la descripción de Dionisio de Fourna aparecerá reflejada también en las iconografías. Lo podemos ver en el ejemplo de «*Cristo enseñando a los hijos de Zebedeo*[603]» o «*La ascensión de Cristo*[604]».

[602] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 128.
[603] En la pintura mural del monasterio Hilandari, Cristo no muestra exactamente un pergamino sino más bien un libro abierto.
[604] En diferentes iconografías de esta escena encontramos sendos pergaminos abiertos con las inscripciones que describe Dionisio. No obstante, estos pergaminos no son portados por Cristo sino por los ángeles que aparecen en un primer plano.

Como dato curioso hay que señalar que en la escena de «*Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros*»[605] Dionisio sí especifica en su descripción que Cristo lleva en su mano un pergamino enrollado, lo que no sucede en las demás escenas a pesar de que también aparecerán enrollados.

La pintura mural de la iglesia del monasterio Stavronikita (Fig. 420) es la variación en formato horizontal de este episodio de los milagros de Cristo. En ella volveremos a encontrar una composición prácticamente idéntica a las dos pinturas anteriores con la salvedad de que el espacio se abrirá en los extremos laterales permitiendo representar a los apóstoles con más detalle.



Fig. 420. La resurrección de Lázaro. M. Stavronikita. 1546

Teofanes no solo insistirá en la composición de la escena sino también en la fisionomía y postura de las figuras. Esto lo podemos comprobar en el grupo de hebreos que salen del castillo, los cuales son prácticamente idénticos en las tres iconografías repitiendo la fisionomía, las posturas e incluso el tipo de vestimentas.

[605] Véase capítulo 5.5.9

Por otro lado, hay que destacar la introducción por parte de Teofanes de una nueva figura en la escena que no habíamos visto hasta ahora. Hablamos de la figura que aparece en el borde derecho de la composición, justo detrás de Lázaro (Fig. 421). Esta figura, que no se menciona en la descripción de Dionisio de Fourna ni en el Evangelio de San Juan, no realiza ninguna acción relevante para el sentido de la escena aunque repite el gesto de otra figura que aparece inmediatamente al otro lado de la figura de Lázaro. Así, con la mano derecha se lleva los ropajes hacia la cara como para taparse la nariz por el olor del muerto –recordemos que Lázaro lleva cuatro días muerto– y por otro lado, con la mano izquierda eleva el brazo y abre la palma de la mano hacia el frente. La posición de esta mano la veremos repetida en varias de las figuras de los hebreos que aparecen por detrás de la montaña y que Teofanes repetirá en sus pinturas de Megistis Lavras y Stavronikita.



Fig. 421. Figura ajena a la descripción de Dionisio de Fourna en diferentes iconografías de Teofanes de Creta.

Las figuras de Marta y María, hermanas de Lázaro, son posiblemente las figuras que menos van a cambiar en el transcurso evolutivo de esta iconografía. La posición que presentaban en la pintura mural de Vatopedi va a repetirse con cierta semejanza en las pinturas de Teofanes de Creta y seguirán el modelo propuesto hasta las iconografías más recientes. La posición de las dos mujeres no se describe en el texto de Dionisio de Fourna como lo hacía en otras muchas escenas, utilizando el término «*arrodillado*»[606], en su lugar, tan solo dirá que las dos mujeres se encuentran

[606] Ver las escenas de «*El nacimiento de Cristo*», «*El lavatorio sagrado*» o «*La oración de Cristo*» donde se utiliza de forma sistemática el término «*arrodillado*» («*γονατιστός*»). Para ver todas las escenas donde Dionisio emplea este término diríjase al capítulo 5.4.

«*a sus pies*» dejando cierta flexibilidad en la formas posibles de representación. Esta forma de describir la posición de las mujeres es mucho menos frecuente en los textos de Dionisio que la que expresa la posición arrodillada. No obstante, será habitual encontrar a una de las mujeres arrodillada y ungiendo los pies de Cristo[607] mientras la otra, también arrodillada, levanta la cabeza para mirar a Cristo[608]. Kontoglou, a diferencia de Dionisio, ofrece un texto mucho más extenso utilizando ambos términos para referirse a la posición de las dos hermanas de Lázaro[609].

En todas las escenas vistas hasta ahora, María se arrodilla en el suelo y se inclina tomando en sus manos los pies de Cristo. Esta acción es la que Dionisio intenta reflejar en su descripción aunque si tenemos en cuenta otros pasajes donde Dionisio utiliza el mismo término «*εἰς τοὺς πόδας του*» («*a sus pies*»), vemos que no se aplica con la misma intención en todos ellos[610]. De hecho, en esta escena no solo María se echa a sus pies sino que además los toma en sus manos para ungirlos. Iconográficamente, la representación de este momento no sigue unas pautas estrictamente cercanas a la realidad ya que la posición de Cristo no posibilitaría, en una situación real, que María tomara sus pies en las manos. Como podemos ver en todas las pinturas expuestas hasta ahora, el pie de Cristo que toma María es el que se asienta sobre el terreno y no el que está relajado y flexionado (Fig. 422).



Fig. 422. Esquema de la posición de Cristo con la pierna izquierda en tensión y la derecha relajada.

[607] Teniendo en cuenta los versículos del Evangelio de San Juan debemos pensar que debe de tratar de María que unge los pies de Cristo. Véase Jn 11:2.
[608] En la escena de «La adoración de los Reyes Magos», Dionisio utiliza el término «arrodillado» para referirse a una posición muy parecida a la de Marta en esta escena. Véase en el Anexo I la escena 6 del *Manual*.
[609] Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου, pág. 169.
[610] Véase el caso de la escena 5.5.17 «*Cristo sana a un lunático hijo de un distinguido*» donde la descripción de Dionisio, utilizando ambos términos vistos en esta escena, no coinciden con las representaciones iconográficas.



Fig. 423. La resurrección de Lázaro. M. Dionysiou. 1547

En el monasterio Dionysiou podemos contemplar uno de los iconos que forman parte del Dodecaortón en el iconostasio de la iglesia (Fig. 423) principal en el que se representa esta escena siguiendo claramente algunos de los prototipos que estableció Teofanes en las pinturas anteriores. La forma del castillo presenta la misma perspectiva que vimos en el icono de Teofanes en el monasterio Stavronikita (Fig. 418) y que podría considerarse como una evolución desde la forma plana que vimos en los primeros iconos hasta la que propuso Teofanes (Fig. 424).



Fig. 424. Evolución de la representación de los castillos hasta Teofanes de Creta.

No obstante, este icono portable se caracteriza por una mezcla de elementos entre los iconos que vimos del siglo XV y las propuestas de Teofanes. Una prueba de ello es la aparición de dos grupos de hebreos en vez de uno. De esta manera veremos por un lado el grupo que está junto al sarcófago de Lázaro de la misma manera que se representaba en los primeros iconos o en el mural de Vatopedi y por otro lado veremos el grupo de hebreos que sale del castillo detrás de las montañas como ya representa Teofanes y como expresa Dionisio en su descripción. Esta solución mixta, que no habíamos visto hasta ahora en las iconografías de la escuela cretense, ya se había sugerido, sin embargo, en la pintura del monasterio Vatopedi (Fig. 413).

Siguiendo con los elementos mixtos de este icono, debemos fijarnos en el grupo de la zona inferior donde aparecen las figuras de los hombres que apartan la losa del sepulcro de Lázaro y le quitan los vendajes. De nuevo vemos una figura, la que retira las vendas, que apunta a las iconografías de Teofanes. La figura que retira la losa parece proceder, sin embargo, de las iconografías anteriores ya que presenta una posición opuesta a las figuras de Teofanes.

Aunque la influencia de Teofanes de Creta estará muy presente en las pinturas posteriores a él, será en este icono del monasterio Dionysiou donde más claramente veremos la mezcla de elementos de diferentes fuentes. Dionisio de Fourna , en cambio, parece haber fundado su texto casi exclusivamente en las pinturas de Teofanes aunque no profundiza tanto en los detalles del episodio como recientemente hizo el aclamado hagiógrafo griego Kontoglou. A pesar del estilo lacónico de Dionisio de Fourna, este se permite, en esta escena, introducir un término –«*llorando*»– que hace alusión a la expresividad de las figuras en el contexto del episodio. Teniendo en cuenta que las descripciones de Dionisio no se caracterizan precisamente por la utilización de términos que hacen referencia a la expresividad o emociones de las figuras, creemos que se trata aquí más bien de un elemento heredado de lo que se narra en los Evangelios y no tanto una directriz para los hagiógrafos que deseen pintar la escena. Prueba de ello es que en las iconografías no se reconocen figuras que muestren el rostro con expresión de llanto o tristeza. Los rostros demuestran una expresividad neutra con

tendencia a la melancolía[611] como es frecuente observar en la mayoría de las pinturas de tradición bizantina (Fig. 425). Los ojos, en forma de pez y las cejas ligeramente onduladas se repiten en los diferentes rostros con asombroso parecido independientemente de la expresión que se desee representar.

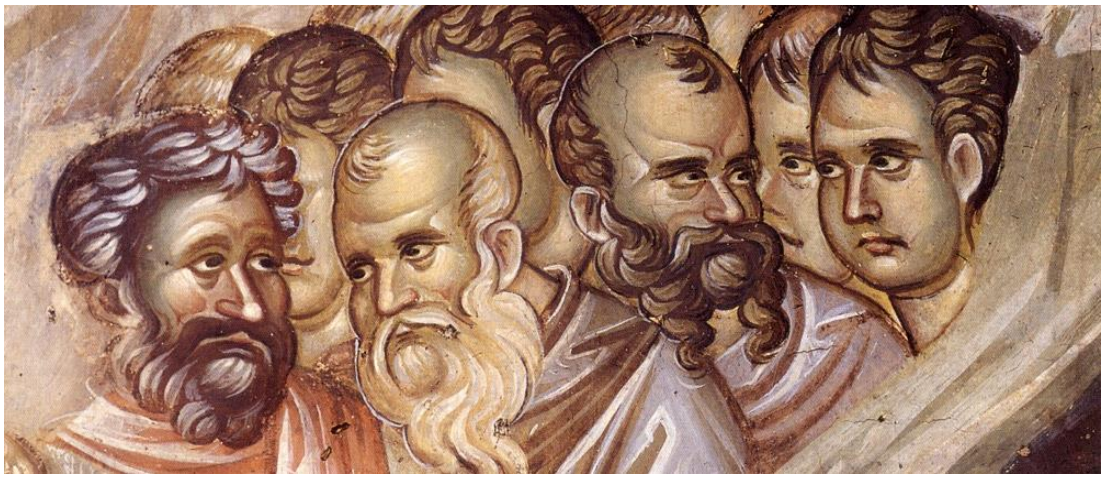


Fig. 425. Detalle de hebreos. Mural M. Vatopedi. 1312

En el Katholikón del monasterio Dionysiou encontramos una pintura mural (Fig. 426) que, a diferencia de lo que sucedía con el icono portable (Fig. 423), vuelve a retomar el modelo de Teofanes en su totalidad. Como podemos observar en muchas otras iconografías, Tzortzis sigue los prototipos de la escuela cretense que demostró un importante desarrollo a mediado s del siglo XVI y que importará elementos del arte que se realiza en Italia[612].

La similitud de esta pintura mural con la que hemos visto en el monasterio Stavronikita es asombrosa y demuestra el gran peso que tenía la figura de Teofanes de Creta en la pintura de la escuela cretense desarrollada en este siglo. Tzortzis no solo imita el número y la posición de las figuras sino que además reproduce con cierta exactitud las diferentes prendas que visten así como los colores de cada una de ellas. Hasta tal punto llega la imitación de Tzortzis que incluso reproduce la figura detrás de cuerpo vendado de Lázaro que sólo habíamos visto en Teofanes y que no formaba parte de la tradición iconográfica de esta escena.

[611] Chalyvopoulou, E., (2005), *Relaciones entre la pintura románica y la pintura bizantina las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia : un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa*, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, pág. 410.
[612] Συλλογικό Εργο, (2006), *Τοιχογραφίες Καθολικού Μονής Διονυσίου*, Ιερά Μονή Διονυσιου, pág. 23.

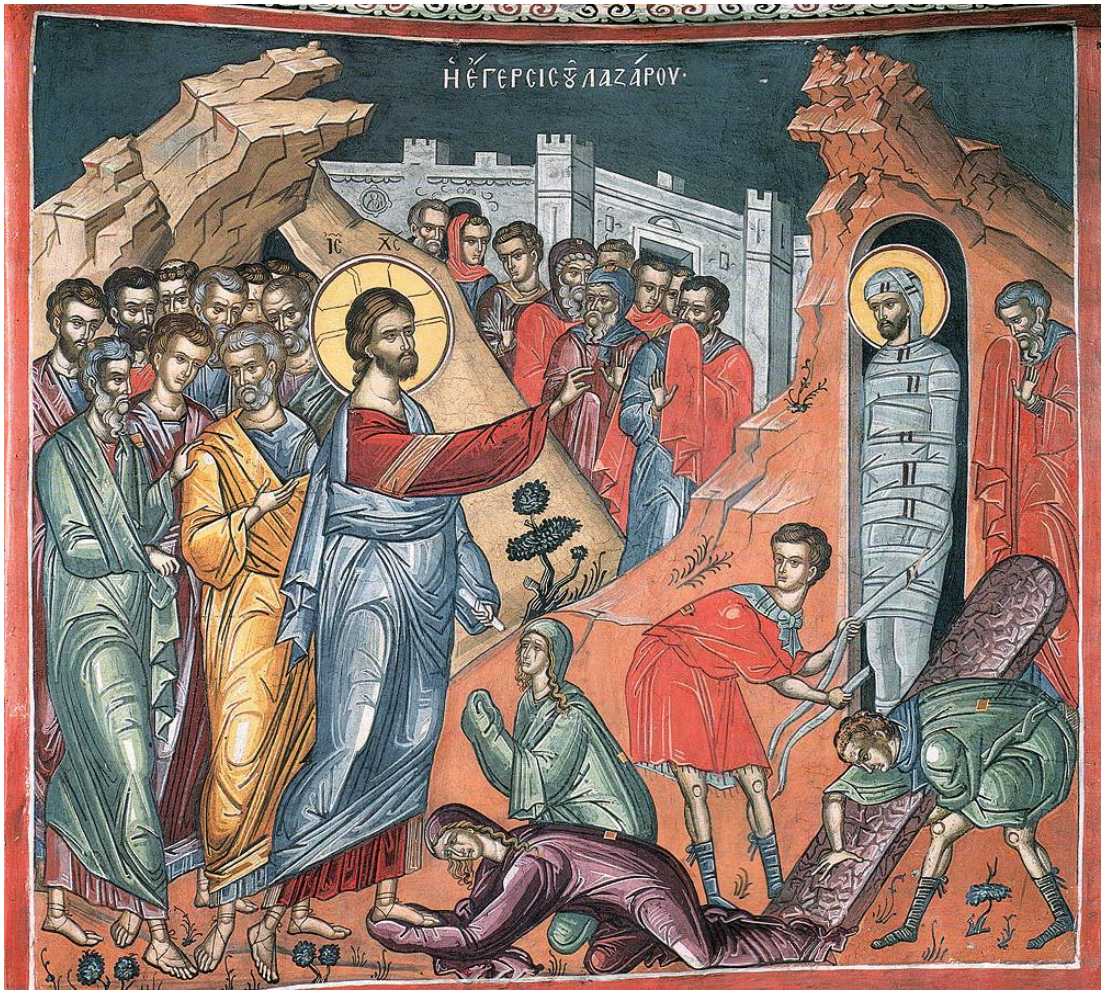


Fig. 426. La resurrección de Lázaro. M. Dionysiou. 1547

La única diferencia notable que podemos advertir en la pintura de Tzortzis se encuentra precisamente en la figura de Lázaro que esta vez, y a diferencia de las tres iconografías de Teofanes, se presenta mucho más estática y sin la característica inclinación hacia delante de la cabeza (Fig. 427). Curiosamente, esta rigidez en la figura de Lázaro la vimos también en el otro icono portable del mismo monasterio Dionysiou (Fig. 423).



Fig. 427. Diferentes inclinaciones de la cabeza de Lázaro en iconografías de Teofanes y Tzortzis.

En la pintura mural de la iglesia principal del monasterio Dochiariou (Fig. 428) vuelve a repetirse el mismo modelo de la escuela cretense sin apenas cambios con respecto a la propuesta de Teofanes. En la Capilla de San Jorge del monasterio San Pablo (Fig. 429) sucederá algo parecido pero con variaciones más notables en la representación de las figuras donde ya no se percibe de forma tan patente la imitación a Teofanes, sobre todo en las figuras de los apóstoles o los hebreos que salen del castillo. Observamos de esta manera una continuidad estilística que dura al menos dos siglos y que tendrá su máximo auge en el siglo XVI coincidiendo con el florecimiento de la pintura de la escuela cretense.



Fig. 428. La resurrección de Lázaro. M. Dochiariou. 1568 (izq.)

Fig. 429. La resurrección de Lázaro. Capilla San Jorge. M. San Pablo. 1555 (der.)

Será sobre todo a partir del siglo XVIII cuando vamos a asistir a un cambio radical en la representación iconográfica de esta escena y que romperá progresivamente con muchos de los modelos establecidos en la época de desarrollo de la escuela de Creta. Muchas de las estructuras heredadas de los siglos anteriores se mantendrán todavía en las iconografías. Es el caso de le composición y la disposición de las figuras que no difiere tanto de las que hemos visto en las pinturas de la escuela cretense. No obstante, las influencias de occidente se dejarán notar en la forma de representar el sepulcro y sobre todo la figura de Lázaro.

En la pintura mural del monasterio Filotheou (Fig. 430), de mitad del siglo XVIII, ya vemos este cambio de manera sustancial. La diferencia de 200 años entre

las iconografías anteriores y la de Filotheou hace patente no solo las variaciones compositivas sino también las de carácter estilístico. La mayor variación se produce en el sarcófago de Lázaro que aparece como una tumba de piedra dispuesta horizontalmente sobre el terreno siguiendo el estilo que vimos en la pintura mural de Vatopedi de la escuela macedonia[613]. En esta pintura, el muchacho que quitaba las vendas a Lázaro en las iconografías anteriores aparece aquí ayudando a Lázaro a incorporarse de la tumba. Este hecho, que como vimos en la pintura de Vatopedi no se corresponde con los versículos de Evangelio de San Juan ni con la descripción de Fourna empezará a ser una constante en iconografías posteriores. Del estilo macedonio proceden también los ropajes que cubren el cuerpo de Lázaro en lugar de las vendas.

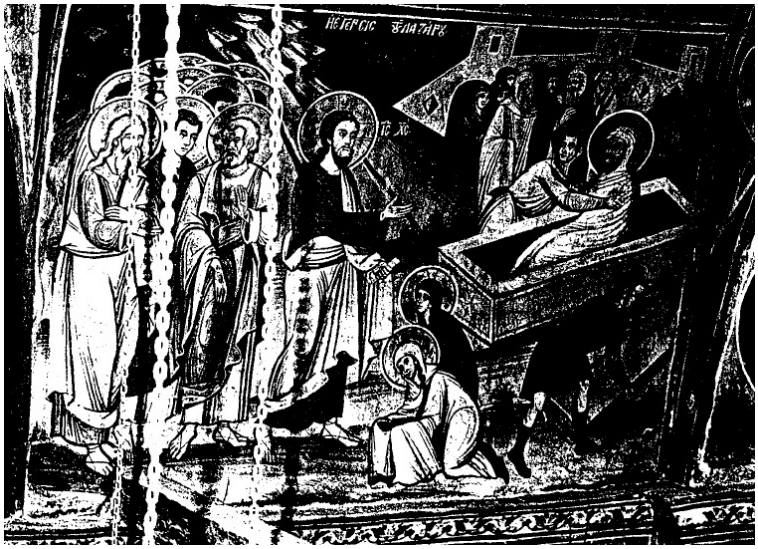


Fig. 430. La resurrección de Lázaro. M. Filotheou. 1757

Otros cambios importantes podemos ver en las figuras de las mujeres a los pies de Cristo. Por un lado destaca la reducción del tamaño relativo respecto a las demás figuras[614] y en segundo lugar advertimos un cambio en la acción que realiza María que ya no toma el pie de Cristo en sus manos aunque la figura mantiene el gesto que vimos en las iconografías de la escuela de Creta. La descripción de Dionisio, sin embargo, no es incompatible con este forma de representar esta acción ya que tan solo señala el lugar donde deben representarse pero no se mencionan más detalles.

[613] Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 74.
[614] Este recurso plástico volveremos a verlo más adelante en algunas iconografías de las escenas de «*La entrada triunfal en Jerusalén*» o en «*El ángel aparece a las mujeres que llevan especias y anuncia la resurrección*»

La disposición montañosa que describía Dionisio de Fourna ya no tiene la misma importancia para la composición de la escena pasando a ser un mero elemento paisajístico y relegando su presencia tan solo a la mitad izquierda de la escena.

En la pintura mural del claustro de Santa Ana (Fig. 431) se producen algunas novedades que modifican nuevamente la interpretación de este pasaje. La mayor modificación se produce otra vez en la figura de Lázaro. En este caso, el asistente que ayuda a Lázaro aparece por primera vez detrás de él y con unas proporciones mucho más pequeñas. La figura de Lázaro, que ya está de pie sobre el sarcófago, aparece por primera vez liberado de vendas e incluso extiende la mano derecha hacia Cristo, algo inédito hasta ahora, incluso en la pintura mural de Vatopedi.

Cabría entender que se trata de un momento del episodio inmediatamente posterior al que hemos visto representado hasta ahora, sin embargo no se correspondería con las acciones del resto de las figuras que mantienen las mismas posiciones que vimos antes. En cualquier caso, esta forma de representar a Lázaro no encontraría una justificación ni en los Evangelios ni en el texto del *Manual* de Dionisio de Fourna. Es más, tampoco encuentra precedentes en la tradición iconográfica de esta escena y como resultado no volveremos a verla representada así en pinturas posteriores.



Fig. 431. La resurrección de Lázaro. Claustro de Santa Ana. 1757



Fig. 432. La resurrección de Lázaro. M. Gregoriou. 1779

En el monasterio Gregoriou veremos una interesante pintura mural (Fig. 432), ya posterior al *Manual* de Dionisio, que introduce un fondo con un castillo o ciudad amurallada mucho más elocuente que en las anteriores iconografías, apareciendo ahora muros, torres y construcciones mucho más minuciosas. En este caso también aparecen las dos montañas a ambos lados de la composición pero sin el protagonismo de las pinturas anteriores.

Sin embargo, esta iconografía destacará sobre todo por dos elementos principales. En primer lugar por el sarcófago de Lázaro que se representa en forma diagonal en un intento de mezclar las dos tendencias que habíamos visto hasta ahora, la horizontal, de procedencia macedonia y la vertical, habitual en las pinturas de la escuela cretense. Además del resultado irregular que produce tal composición, debemos pensar también que dicha forma de ilustrar el episodio se aleja del Testamento de San Juan ya que éste sitúa el sepulcro inequívocamente dentro de una cueva (Jn. 11:38). De la descripción de Dionisio de Fourna se pueden desprender igualmente tales conclusiones.

En segundo lugar, y como elemento novedoso en la representación de esta escena, vemos el único ejemplo donde se reproduce el papiro de la mano izquierda de Cristo extendido y mostrando unas palabras (Fig. 433). Esta sería, por lo tanto, la única iconografía que estaría en consonancia con el texto del *Manual* de Dionisio de Fourna

en este aspecto. De hecho, a nuestro parecer, es muy probable que las indicaciones del *Manual* de Dionisio pudieran haber ejercido algún tipo de influencia en la introducción del manuscrito abierto en esta pintura. Para ello nos basamos fundamentalmente en dos aspectos principales. En primer lugar, el hecho de que no hayamos encontrado ejemplos de pinturas anteriores en las que se pudiera haber inspirado el hagiógrafo. Teniendo en cuenta que la mayoría de las iconografías extraen sus referencias de fuentes anteriores donde se representan los elementos habituales fijados como base de una tradición iconográfica, creemos improbable que en esta ocasión se trate de un elemento introducido aleatoriamente por el hagiógrafo. Por otro lado, de las escrituras del Evangelio de San Juan no se extrae ninguna conclusión sobre la forma de representar a Cristo en esta escena.

Por todo ello creemos que debe existir una relación directa con las indicaciones del *Manual*, ya sea a través de los mismos textos o mediante otros iconos portables que hubieran representado la escena según las indicaciones de Dionisio y hubieran servido de modelo al hagiógrafo del monasterio Gregoriou. No obstante, no resulta fácil para los investigadores determinar el grado de seguimiento del Manual[615] por parte de los pintores del monasterio Gregoriou, sobre todo por el hecho de no poder delimitar el modus operandi de los pintores de Kastoria[616].

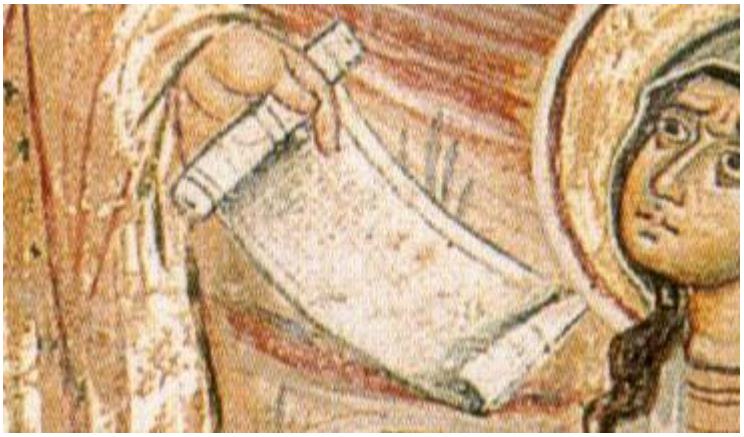


Fig. 433. Detalle del papiro extendido en la mano de Cristo. La resurrección de Lázaro. M. Gregoriou. 1779

[615] Συλλογικό Εργο, (1998), *Ιερά Μονή Οσίου Γρηγορίου - Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού*, I. M. Οσιου Γρηγοριου, pág. 92.
[616] Ciudad del norte de Grecia situada a orillas del lago Orestiada con cierta importancia en relación a la pintura bizantina. Según N. Zias las pinturas de la iglesia del monasterio fueron realizadas por los pintores Gabriel y Gregorio de Kastoria. Συλλογικό Εργο, (1998), *Ιερά Μονή Οσίου Γρηγορίου - Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού*, I. M. Οσιου Γρηγοριου, pág. 85.

En el claustro del Precursor, perteneciente al monasterio Iviron, podemos encontrar una pintura mural algo deteriorada (Fig. 434) que nos muestra una versión totalmente diferente a las anteriores no solo en el estilo pictórico, claramente influenciada por la pintura occidental[617], sino también en la composición general de la escena. De esta forma, observamos una composición de base triangular con las figuras de Jesucristo y Lázaro como claros ejes principales y la losa del sepulcro como tercer eje que cierra el triángulo (Fig. 435).





Fig. 434. La resurrección de Lázaro. Claustro del Precursor. M. Iviron. 1799 (izq.)

Fig. 435. Ejes compositivos en La resurrección de Lázaro. Claustro del Precursor. 1799 (der.)

En esta pintura son pocos los elementos que siguen la descripción de Dionisio de Fourna. Vemos la figura de Cristo alzando por primera vez la mano izquierda hacia arriba indicando la acción de Lázaro para levantarse. Aunque Dionisio no menciona en su texto cuál es la mano que levanta para bendecir a Lázaro y expresar la orden, sí que existe una consolidada unanimidad en toda la tradición iconográfica en representar

[617] En este caso, no compartimos la opinión de Bonovas cuando asegura que el origen de esta composición reside en la forma de composición de la escuela cretense. Véase: Μπονόβας, N. M., (2009), *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, pág. 150. En algunas de las pinturas del siglo XVI y XVII de la escuela italiana o francesa se pueden apreciar algunas interesantes similitudes en la forma de representar esta escena. Véase por ejemplo la versión de Sebastiano del Piombo de 1520 o la de Philippe de Champaigne un siglo después.

a Cristo utilizando la mano derecha para bendecir, curar o expresar órdenes. El mismo Dionisio de Fourna, en algunas de las escenas, sí describe este detalle mencionando el uso de la mano derecha[618].

Por otra parte, las figuras de María y Marta no aparecen delante de Cristo sino inmediatamente detrás de él. María está de rodillas y alza la cabeza para mirar a Cristo alejándose definitivamente del arquetipo tradicional y del texto de Dionisio. En estas últimas iconografías de finales del siglo XVIII y el siglo XIX (Fig. 434, Fig. 436 y Fig. 437) observamos un importante distanciamiento en el gesto de María de ungir los pies de Cristo. Efectivamente, ésta sigue apareciendo arrodillada a los pies de Cristo, tal y como especifica Dionisio de Fourna pero ya no tomará los pies de Cristo en sus manos como era usual en las pinturas de las escuelas macedonia y cretense.



Fig. 436. La resurrección de Lázaro. M. Zografou. 1817

Las pinturas murales de los monasterios Zografou (Fig. 436) y Vatopedi (Fig. 437) del siglo XIX presentan composiciones claramente basadas en los murales de las escuelas macedonia y cretense y representan dos escenas que aportan algunas novedades que curiosamente veremos reproducidas en ambos murales. La pintura

[618] Es el caso de algunas escenas como «*Cristo resucita a la hija de Jairo*», «*Cristo sana un sordo endemoniado*», «*Cristo bendice los cinco panes*», «*Cristo sana al ciego de Betsaida*», «*Descenso de Cristo a los infiernos*», «*La Resurrección de Cristo*», «*Cristo aparece a los apóstoles, come en su presencia*» o «*La palpación de Tomás*».

mural del monasterio Zografou resulta interesante en la medida en que respeta con cierta fidelidad las indicaciones del Manual de Dionisio de Fourna a pesar de las diferencias estilísticas con las iconografías anteriores. La figura de Cristo aparece en el centro de la composición elevando ambas manos hacia Lázaro que está de pie encima de un sarcófago que parece salir de una cueva en la montaña, como ya vimos sugerido en la pintura mural de Vatopedi (Fig. 413) y volvimos a ver repetido en el claustro de Santa Ana (Fig. 431).

En el grupo de judíos que aparece por encima del sarcófago de Lázaro vemos cómo una de las figuras eleva profusamente los brazos hacia el cielo en un gesto de expresividad por la maravilla del acontecimiento presenciado. Esta figura, que representa un paso más en el intento de dotar al episodio de un mayor dramatismo se repetirá curiosamente en el mural de la Capilla de Agia Zoni (Fig. 437), demostrando la conexión y la influencia de las pinturas en diferentes monasterios del Monte Athos.

Otra de las similitudes que se advierten es estas dos últimas pinturas es la disposición y tratamiento del fondo de la escena. La montaña con dos picos a la que se refiere Dionisio de Fourna ya no aparece, como vimos en los iconos de la escuela cretense, a ambos lados de la composición y reforzando una cierta simetría sino que ahora veremos la montaña –también con dos picos– a la derecha de la composición dejando toda la mitad izquierda para el castillo. Como ya vimos en la pintura de Gregoriou (Fig. 432), el castillo ya no volverá a representarse a la forma cretense y esto se mantendrá en la generalmente en las pinturas realizadas a partir del siglo XIX. Este tipo de representación, por otro lado, elimina la conexión con la descripción de Dionisio de Fourna que situaba al grupo de hebreos saliendo de las puertas del castillo, como vimos incluso en el mural de la iglesia de Vatopedi (Fig. 413).

La influencia de la obra de Dionisio en estas últimas obras estaría empañada por un intento de imitación de las pinturas de la era posbizantina, aunque sin la precisión de sus predecesoras y posiblemente dificultada por la irrupción del modelo idiorrítmico en los monasterios que proporcionó una extraña libertad en la vida monástica y devaluó aspectos importantes de la cultura[619].

[619] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 134.



Fig. 437. La resurrección de Lázaro. Capilla de Agia Zoni. M. Vatopedi. 1860

Para concluir podemos decir que la descripción de Dionisio de Fourna resulta lo suficientemente austera como para permitir cierta flexibilidad en la representación de la escena. A pesar de ello, observamos una gran unanimidad en las pinturas, sobre todo en las relacionadas con la escuela cretense. No obstante se echan de menos algunos detalles que observamos en otras escenas y que podrían haber contribuido a formar una idea más exacta de la representación. Es el caso de los gestos con las manos que no se mencionan como en el caso de Cristo que bendice con la mano derecha, así como otras acciones como la que realiza María de ungir los pies de Cristo que tampoco se detalla. Algunos otros detalles que se mencionan en el Evangelio de San Juan, y que veremos profusamente representados en la mayoría de las iconografías, tampoco se mencionan de forma específica dando lugar a diferentes tipos de representación a lo largo de los siglos. Es el caso de las vendas de Lázaro que en numerosas iconografías

se reconocen como vendas pero que a partir del siglo XVIII se representarán más bien como ropajes blancos que permiten ciertos movimientos a Lázaro que no se expresan en el Nuevo Testamento.

A pesar de todo ello, la composición general y los grupos de figuras que componen la iconografía han sufrido pocos cambios a lo largo de los siglos. De esta forma, la descripción de Dionisio de Fourna es muy cercana a las iconografías anteriores al Manual –exceptuando por supuesto el tema del manuscrito en la mano de Cristo– y las iconografías posteriores seguirán respetando en gran medida las directrices básicas de posición que indica Dionisio.



5.5.19. **La entrada triunfal en Jerusalén**



Ἡ βαϊοφόρος

Κάστρον καὶ ἔξωθεν βουνὸν καὶ ὁ Χριστὸς καθήμενος εἰς πωλάρι καὶ εὐλογῶν, καὶ ὄπισθεν οἱ ἀπόστολοι καὶ ἔμπροσθεν τοῦ Χριστοῦ ἐπάνω τοῦ βουνοῦ δένδρον, καὶ ἐπάνω τοῦ δένδρου παιδία κόπτουν κλαδία μὲ τζικούρια καὶ τὰ ρίχνουν εἰς τήν γῆν· καὶ ἄλλο παιδί ἀναβαῖνον καὶ βλέπον κάτωθεν τὸν Χριστόν»καὶ ὑποκάτω τοῦ πωλαρίου ἄλλα παιδία, ἄλλα βαστοῦν κλαδία, ἄλλα παλαίουν, ἄλλα στρώνουν ροῦχα καὶ ἄλλα ἐβγάνουν ἀγκάθια ἀπὸ τοὺς πόδας των· καὶ ἔξω τῆς πύλης τοῦ κάστρου Ἰουδαῖοι ἄνδρες καὶ γθναῖκες βαστάζουσαι παιδία αἰς τὰς ἀγκάλας καὶ εἰς τοὺς ὤμους των, βαστάζοντες καὶ αὐτοὶ κλαδία, καὶ ἄλλοι ἀπὸ τὰ τείχη καὶ παράθυρα τοῦ κάστρου βλέποντες πρὸς τὸν Χριστόν (Ματθ. κα΄, 1-9. Μάρκ. ια΄, 1-10. Λουκ. ιθ΄, 29-38. Ἰωάν. ιβ΄, 12-15)



La entrada triunfal en Jerusalén

Un castillo y montañas al fondo y Cristo sentado en una mula bendiciendo, y los apóstoles detrás de él y delante de Cristo, encima de la montaña, un árbol y encima del árbol hay niños que cortan ramas con hachas y las arrojan al suelo; y otro niño sube al árbol y mira hacia abajo a Cristo y debajo del asno hay otros niños, algunos con ramas, otros peleándose, otros extendiendo sus ropas y otros quitándose las espinas de sus pies. Fuera de las puertas del castillo, hombres y mujeres judíos, con niños en sus brazos y sobre sus hombros y llevando ramas

y otros miran a Cristo desde los muros y las ventanas de la ciudad. (Mt 21:1-9; Mc 11:1-10; Lc 19:29-38; Jn 12:12-15)

La escena, también conocida en la tradición no ortodoxa como "*Domingo de Ramos*", representa el momento en el que Jesús, sentado en una mula, se dispone a entrar en Jerusalén. Este acontecimiento tendrá lugar seis días antes de Pascua y llevará a Jesucristo y los apóstoles desde la aldea de Betania[620] a Jerusalén. La escena que describe Dionisio de Fourna se caracteriza por su estilo narrativo y por la cantidad de detalles que se expresan, algunos de los cuales no proceden directamente de los Evangelios.

> «*21:8 Y la multitud, que era muy numerosa, tendía sus mantos en el camino; y otros cortaban ramas de los árboles, y las tendían en el camino.*» Mateo 21:8

> «*11:8 También muchos tendían sus mantos por el camino, y otros cortaban ramas de los árboles, y las tendían por el camino.* » Marcos 11:8

> «*19:36 Y a su paso tendían sus mantos por el camino.* » Lucas 19:36

Como vemos, Dionisio de Fourna toma como referencia los versículos de los Evangelistas –excepto de Juan, que es muy breve y no incluye estos detalles– y completa su descripción con algunos otros elementos descriptivos tomados directamente de algunas iconografías conocidas por él, sobre todo, como veremos más adelante, de la pintura mural del monasterio Megistis Lavras.

Dionisio de Fourna comienza la descripción situando la escena en un castillo que representaría la ciudad de Jerusalén. Esta vez incluye además las montañas del fondo para reforzar el contexto exterior de la escena, marcando una diferencia con otras escenas donde no se aportan referencias del contexto[621].

[620] Betania está situada a 2,5 km de Jerusalén. En esta localidad también tuvo lugar el episodio de la resurrección de Lázaro. Juan 11:1. Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas, pág. 725.
[621] Es el caso de «Lamentación en la tumba» o «Cristo hablando a la Samaritana» por ejemplo.

Especial atención merecen todos los detalles que tienen relación con los niños que aparecen entre los personajes de la escena. Así, encontramos tres planos diferentes, uno superior formado por los niños encima del árbol, un plano medio formado por los niños que están en el suelo al mismo nivel que la mula de Jesús y los demás personajes y finalmente un plano inferior donde aparecen otros niños haciendo otras acciones diferentes a las que se describen en los Evangelios. Merece la pena comentar que en los Evangelios no se menciona en ningún momento que sean niños los que echan sus mantos al paso de Cristo ni los que cortan las palmas. Dionisio, sin embargo sí que especifica que las figuras son niños. Seguramente se trate de una aportación adquirida de la tradición iconográfica que en algún momento introduce las figuras de los niños[622].

La pintura mural del monasterio Vatopedi del siglo XIV, una de las primeras representaciones de esta escena que encontramos en los murales de los monasterios del Monte Athos y perteneciente a la escuela de Macedonia, es una de las versiones más diferentes por el estilo, claramente distante a los iconos de la escuela cretense, y por el hecho de distribuir los elementos en un espacio más abierto.



Fig. 438. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Vatopedi. 1312

[622] En otras pinturas e iconografías que representan esta escena, la presencia de niños es habitual aunque no exclusiva, de forma que veremos algunas en las que incluso aparecen mujeres u otros hombres junto a los niños que depositan sus ropas al paso de Jesucristo.

Antes de proseguir habría que advertir que esta imagen –posiblemente la única imagen accesible publicada en color– no representa toda la composición, y por lo tanto no se puede emitir un juicio de valor completo. Por este motivo incluimos otra imagen de Millet que fotografió este mural en 1927[623] y que presenta la composición completa.

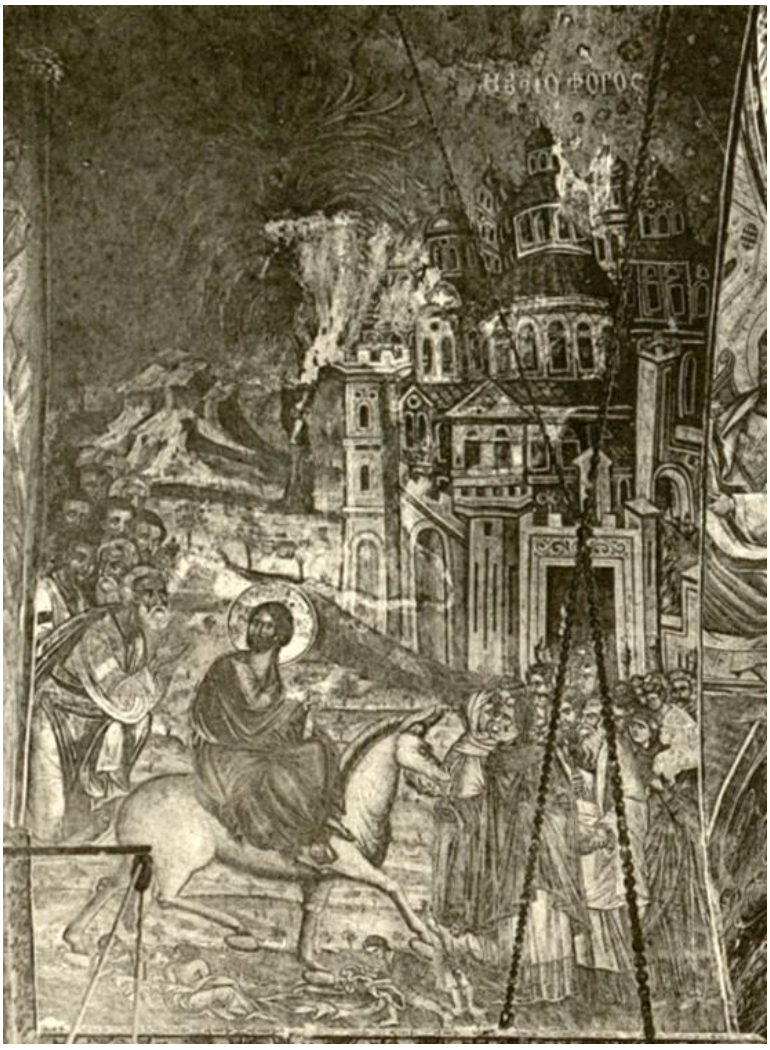


Fig. 439. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Vatopedi. 1312

Podemos observar el carácter monumental de la composición, donde cerca de los dos tercios superiores llenan el espacio con las montañas, el gran árbol y el castillo, que a pesar de la descripción de Dionisio de Fourna parece más bien un palacio.

A diferencia de lo que ocurre en los iconos cretenses, aquí distinguimos muy bien los planos donde se desarrollan las acciones, creando mediante las distancias[624] y

[623] Millet, G., (1927), *Monuments de l'Athos: I. Les Peintures*, París: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet
[624] Grabar, A., (2007), *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela, pág. 38.

los tamaños un efecto de profundidad poco habitual en las iconografías bizantinas[625]. Sin embargo, este recurso va a provocar algunas distorsiones de la realidad como la que se produce con el tamaño de la montaña, notablemente más pequeña que el árbol (Fig. 440). Estas proporciones, que no se corresponden con lo que es habitual observar en la naturaleza, constituyen un recurso simbólico muy practicado en el arte bizantino. En este caso, el árbol juega un papel más trascendente para el significado de la iconografía y por eso –y porque además debe albergar las figuras de los niños[626]– se pinta mucho más grande que la montaña. Recordando las palabras de Gombrich,



Fig. 440. Detalle de proporciones de la montaña y el árbol.

> *«…el artista no se proponía una imitación de formas naturales, sino más bien una distribución de símbolos sagrados tradicionales…»*[627]

Comprendemos así que lo que busca aquí el hagiógrafo es resaltar el árbol de la vida de forma que, a pesar de situarse al fondo de la escena, tenga un peso visual tan importante que no pase desapercibido por el espectador.

Por otro lado, a la derecha, vemos el majestuoso palacio que invade más de la mitad de la composición contrastando con el espacio natural que acabamos de ver. La obra del hombre vuelve a enfrentarse con la obra natural de Dios. El texto de Dionisio de Fourna nos indica que desde los balcones del castillo algunas personas se asoman para ver la entra de Jesucristo, sin embargo en esta pintura no advertimos estas figuras.

En la zona inferior de la composición se desarrolla la acción principal con la mayoría de figuras. Distinguimos aquí dos planos en los que se sitúan por un lado la escena de Cristo en la mula, los niños en el suelo y las figuras que salen de la ciudad y, por otro lado, otro plano posterior con las figuras de los apóstoles.

---

[625] Berger, R., (1976), *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*, Barcelona: Noguer, pág. 82-83.
[626] Aunque no se aprecia en la fotografía en blanco y negro de Millet, en el árbol aparecen las figuras de dos niños, uno en la copa del árbol y otro subiendo por el tronco.
[627] Gombrich, E. H., (1997), *La historia del arte*, London: Phaidon, pág. 181.

Esta zona se centra principalmente en la figura de Cristo sentada en la mula, que curiosamente sigue la misma tipología formal de otras que veremos en Protaton pintadas por Manuel Panselinos[628], especialmente en la forma de la cabeza y en la zona de la barba y la boca (Fig. 441).



Fig. 441. Similitud formal de la cabeza de Cristo con la iconografía del Bautismo de Pansélinos (izq.)

La postura de Cristo parece bastante forzada sobre todo en la zona del cuello y la cabeza, donde parecen fusionarse dos diferentes posiciones de forma no muy natural. Como veremos más adelante será habitual representar el cuerpo de Cristo en una dirección y la cabeza girando en sentido contrario. Esta misma fórmula la encontraremos en las dos posibles versiones, con el cuerpo hacia la derecha y la cabeza hacia la izquierda o viceversa. Además, como bien señala Dionisio de Fourna, Cristo está bendiciendo pero esta vez lo hace con las manos encogidas dentro de sus ropajes[629]. Solo será visible, por lo tanto, la mano derecha con la que bendice mostrando tímidamente los dedos y la mano izquierda en la que sostiene un manuscrito enrollado.

La mula en la que va montado Cristo aparece con la cabeza levantada mirando hacia delante. Este tipo de representación es una de las dos representaciones posibles de la mula y se diferencia claramente de la versión de la escuela cretense que veremos a continuación. Dionisio de Fourna no especifica nada sobre la postura de la mula y las diferencias vendrán condicionadas por las diferentes escuelas de pintura o las

[628] Se puede apreciar esta similitud especialmente en la Pintura de «*El Bautismo de Cristo*» que vimos anteriormente en la Fig. 336.
[629] Ver otras escenas con representaciones parecidas de bendición. «*La Anunciación*» o «*la Última Cena*» por ejemplo.

influencias anteriores. En este aspecto se advierte una cierta libertad no tanto de composición como sí de detalles posturales.

Seguidamente, advertimos una proporción relativamente grande en una de las figuras de los apóstoles que caminan inmediatamente detrás de la mula. Si la comparamos con la figura de Cristo apreciaremos la gran diferencia, más teniendo en cuenta que la mula que lleva a Cristo está en un primer plano y el apóstol camina en un segundo plano detrás de la mula.

En un pequeño icono encontrado en el monasterio Vatopedi (Fig. 442) podemos ver una de las versiones más tempranas conservadas en el Monte Athos sobre esta escena.

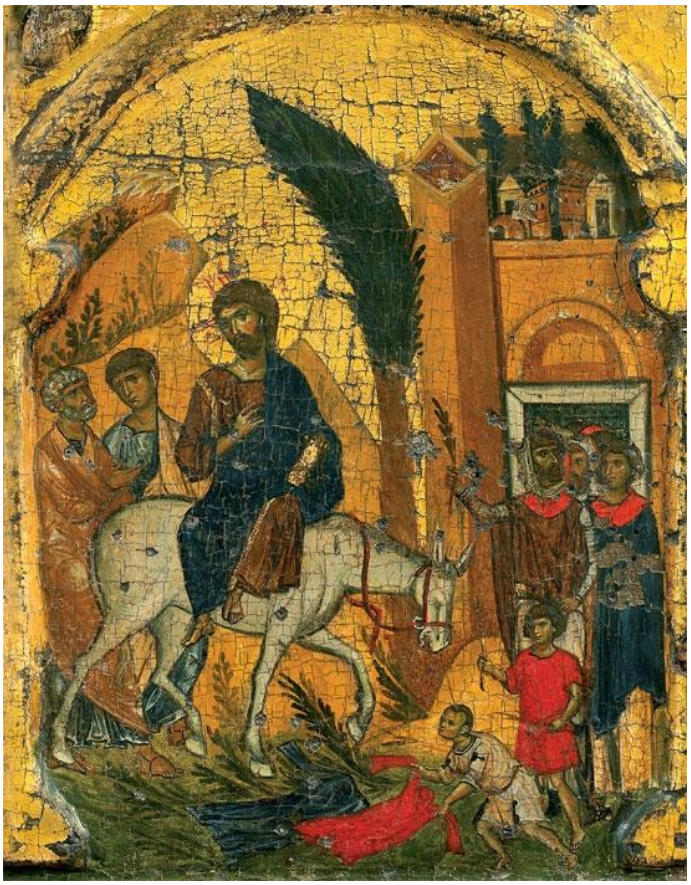


Fig. 442. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Vatopedi. S. XII

Se trata de una escena que contiene prácticamente todos los elementos característicos de la escena pero representada con una sencillez extraordinaria. Los rostros de todas las figuras están representados con una notable quietud y reposo

característica de los iconos del siglo XII, evitando cualquier expresividad de las emociones[630].

Un recurso plástico interesante que ya aparece en esta pintura y que curiosamente veremos repetido en muchas de las iconografías posteriores es la superposición de la patas de la mula con los pies de los apóstoles que caminan por detrás. Esto nos demuestra el peso de la tradición en la transmisión de modelos y composiciones a través de los siglos.



Fig. 443. Detalle de la superposición de las patas de la mula y los pies de los apóstoles. M. Vatopedi. S. XII.

Como veremos más adelante, las posturas y acciones de los dos niños que aparecen en la escena también se repetirán con bastante exactitud en las iconografías posteriores. En este caso se trata de los dos niños que según la descripción de Dionisio de Fourna, arrojan sus ropas en el suelo y llevan ramas en sus manos.

Por otro lado, el esquema compositivo que divide el formato en tres zonas verticales iguales (Fig. 444) coincidiría con el que vimos en la escena de «Cristo sanando a los endemoniados y echando los demonios a los cerdos» (Fig. 368). De hecho, cuando la escena lo permita y sobre todo cuando se desarrolla en el exterior, será habitual encontrar este tipo de composiciones con tres zonas diferenciadas encontrando a una lado –frecuentemente a la izquierda– las montañas y al otro lado la ciudad. Esta división en tres partes tan habitual en la iconografía bizantina tienen un fuerte carácter simbólico que podría relacionarse con la triple naturaleza de Dios en sus diferentes hipostasis. Tradigo establece una interpretación parecida identificando

[630] VVAA, (1997), *Treasures of Mount Athos. Catalogue of the exhibition*, Holy Community of Mount Athos, pág. 60.

la zona de la montaña como en entorno divino, el castillo con la ciudad de los hombre y la encina es el árbol de la vida que separa ambos espacios[631].

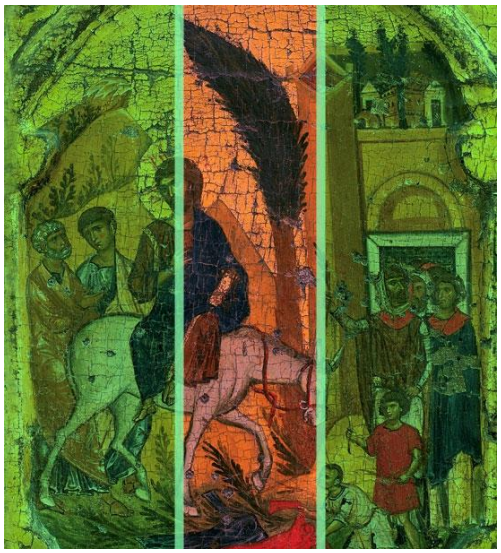


Fig. 444. Esquema compositivo en zonas verticales. M. Vatopedi. S. XII.

La encina, que queda aproximadamente en el centro de la composición, tiene una forma alargada y curvada que no se asemeja en casi nada a las posteriores representaciones, algo más frondosas y con una forma de la copa del árbol mucho más redondeada. Además, tampoco encontraremos coincidencias en otras iconografías del mismo periodo. Esta tipología parece proceder claramente de la tradición de los manuscritos iluminados como podemos ver en las siguientes imágenes.



Fig. 445. Tetraevangelios: Atenas B.N. gr. 93 (izq.) y Berlin q66 (der.)[632]

[631] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 130.
[632] Yota, E., (2001), *Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library . Contribution à l ' étude de l ' illustration des tétraévangiles du Xe au XIIIe siècle*, Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg

En el tetraevangelio de Berlin se puede observar un árbol muy parecido al de nuestro icono de Vatopedi pero esta vez con niños en él.

Una pintura mural que sigue un esquema bastante parecido al de este icono, aunque ya con los matices propios de la escuela cretense, es la pintura mural de la celda de Molivoklisía perteneciente al monasterio Hilandariou (Fig. 446). Desgraciadamente la pintura –fotografiada por Millet en 1927[633]– se encuentra en muy malas condiciones de conservación y apenas se pueden distinguir los detalles. Sin embargo, se puede apreciar una esquema muy parecido al icono anterior en la zona del castillo, aunque ye se observe una cierta evolución en la zona de las torres.

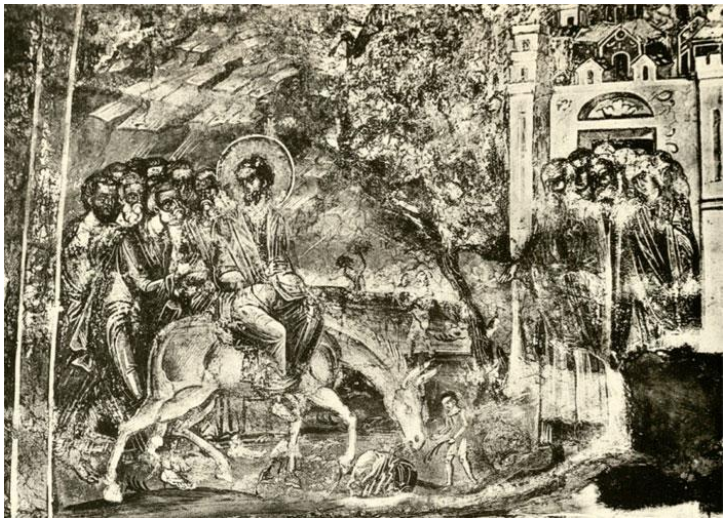


Fig. 446. Entrada triunfal en Jerusalén. Molivoklisia. M. Hilandariou. 1536

En el monasterio Megistis Lavras encontramos una representación característica de la escuela cretense (Fig. 447), no tanto por la composición, que es retomada de la tradición bizantina y de los tetraevagelios, sino por el estilo pictórico, las formas de las figuras y los elementos que componen el paisaje. Todos ellos llenan por completo la composición, dejando apenas espacio para el cielo. La composición vertical, tan frecuente en la escuela cretense[634], contribuye además a que el espacio horizontal se reduzca y los personajes se encuentren casi frente a frente. Podemos observar esta peculiaridad especialmente en los apóstoles, que se representan por detrás de la mula de Cristo en vez de a la izquierda, obligando a dos de ellos a aparecer

[633] Millet, G., (1927), *Monuments de l'Athos: I. Les Peintures*, París: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet
[634] Spunda, F., (1960), *Legenden und Fresken vom Berg Athos*, Stuttgart: Steinkopf Verlag, pág. 153.

por la derecha de la figura de Cristo, constituyendo un hecho aislado en la iconografía de esta escena.

Como vimos anteriormente, la figura de Cristo mantiene el cuerpo en una dirección y gira la cabeza en sentido contrario. En esta versión de Teofanes gira la cabeza hacia los apóstoles, concretamente hacia Pedro y parece estar hablando con él al mismo tiempo que bendice con la mano en dirección opuesta. Aunque veremos más adelante que las versiones sobre esta posición son variadas en la tradición iconográfica, podemos decir que esta versión será la que más veces se repita.

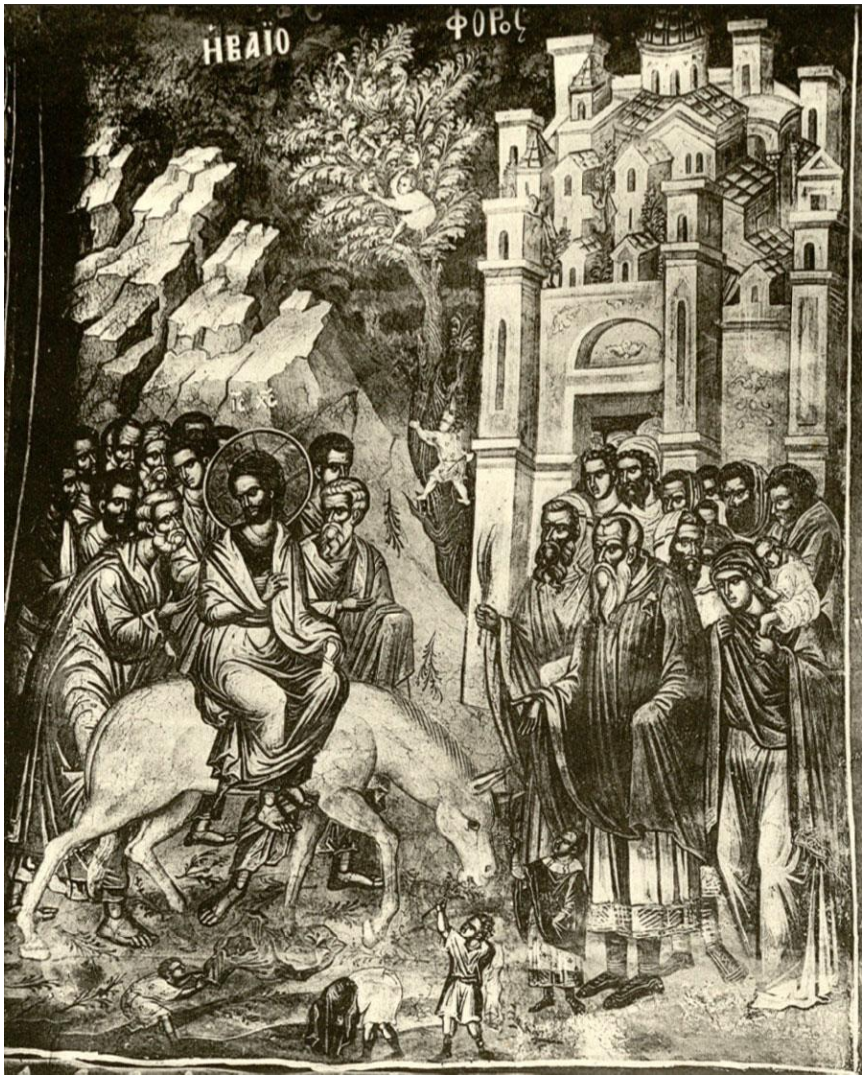


Fig. 447. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Megistis Lavras. 1535.

Entre el grupo de judíos que aparecen a la derecha de la composición, encontramos una mujer llevando a un niño en sus hombros que coincide con la descripción de Dionisio de Fourna y que ya vimos en la pintura mural de Vatopedi

(Fig. 438). En las demás iconografías se alternarán las representaciones con los niños en los brazos o en los hombros.

Entre el grupo de niños, vemos a dos de ellos a la derecha de la mula que llevan palmas en las manos y las agitan al paso de Cristo enfrente de ellos. Otro, a la derecha, extiende sus ropajes debajo de las patas de la mula y el último de ellos parece estar quitándose su túnica para echarla después también al suelo. Una figura muy parecida a esta podemos encontrar en un mosaico de la Capilla palatina de Palermo que data de 1150 (Fig. 448). Podemos pensar, por el gran parecido de la posición, que pudiera haber sido una posible influencia para Teofanes que, como ya vimos en otras escenas[635], suele utilizar referencias de otras obras de la tradición occidental. Además, es interesante indicar que esta figura no aparecerá en ninguna otra iconografía de esta escena en el Monte Athos excepto en la pintura mural del monasterio Stavronikita (Fig. 456) que fue pintada por el mismo Teofanes de Creta. Parece ser una exclusividad que añadió en los murales de los dos monasterios del Monte Athos ya que en las pinturas murales del Monasterio Anapausa de Meteora[636], que pintó casi veinte años antes, esta figura no aparece.

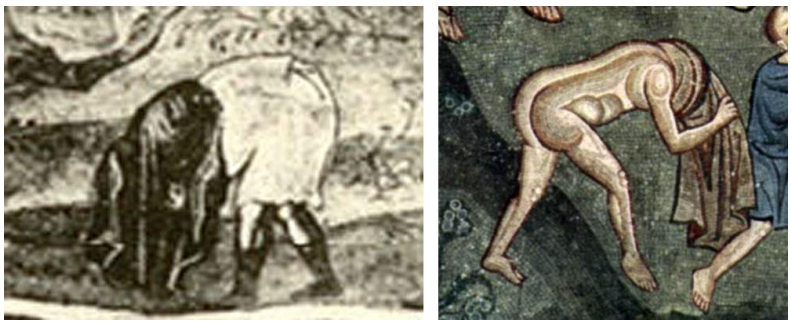


Fig. 448. Comparación de la figura de Teofanes con la del mosaico de la Capilla palatina de Palermo de 1150

Una vez más, advertimos el tamaño relativo tan desproporcionado de los niños en relación al resto de figuras. Resulta interesante ver cómo los niños que están subiendo al árbol, que están en un plano mucho más alejado, tienen el mismo tamaño que los niños en primer plano. Sin embargo, el tamaño relativo de los niños respecto

[635] Véase el ejemplo de las influencias en la escena del «*Infanticidio*», capítulo 5.5.8.
[636] Μπεκιάρης, Α., (2010), *Θεοφάνης ο Κρης, στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων: Theophanis the Cretan, to the Holy monastery of St Nicholas Anapausas Meteora*, Εκδόσεις Σταμούλης, pág. 134.

al árbol resulta razonable mientras que el tamaño de los niños en el suelo resulta claramente diminuto.

Teofanes de Creta también realizó un icono portable para el monasterio Megistis Lavras que forma parte de la serie del Dodecaorton en el iconostasio de la iglesia (Fig. 449). En este caso, Teofanes respeta la disposición de la escena pero hace importantes cambios en las posiciones de las figuras y la forma de los elementos del paisaje. De hecho, parece como si Teofanes, intencionadamente, hubiera querido realizar una versión diferente a la que hizo en los muros de la iglesia.



Fig. 449. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Megistis Lavras. 1535.

De esta manera, vemos cómo la figura de Cristo ha invertido completamente su posición, mirando ahora hacia los judíos en la puerta de la ciudad y con el cuerpo hacia los apóstoles. Estos, agrupados todos a la izquierda de la composición, presentan

incluso unas fisionomías diferentes a las anteriores, pudiendo observar incluso un intercambio en la longitud de las barbas entre los dos apóstoles más cercanos a Cristo (Fig. 450).

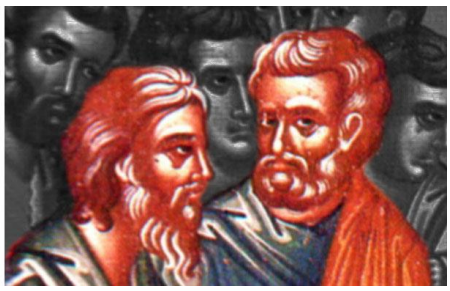



Fig. 450. Comparación de las fisionomías de los apóstoles en las pinturas de Teofanes.

Entre las figuras que representan a los judíos tampoco encontramos ninguna repetida. Todos los hombres cambian de alguna manera su posición, su fisionomía e incluso los ropajes. Incluso, uno de ellos lleva un extraño sombrero en la cabeza, que nos puede inducir a pensar en influencias de la pintura occidental que tantas veces dejará entrever Teofanes en sus obras[637]. La mujer se posiciona ahora en frente del grupo, de cara a Jesucristo, y lleva el niño en sus brazos en vez de en sus hombros. De esta manera, la descripción de Dionisio de Fourna incluiría las dos posibles posiciones que encontramos en las pinturas de Megistis Lavras.

En la zona inferior de este icono, entre las figuras de los niños, observamos a uno de ellos que se intenta sacar una espina del pie (Fig. 451). Esta figura, que veremos también en algunas otras iconografías de esta escena, representa al clásico «*Niño de la espina*» como también observa Mouriki[638]. Según este, la presencia de los niños en la



Fig. 451. Detalle. Niño de la espina.

[637] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 129.
[638] Mouriki, D., (1972), The Theme of the « Spinario » in Byzantine Art (πίν . 19-24), pág. 59.

escena de la «*Entrada triunfal en Jerusalén*» sería el resultado de una práctica usual de introducir elementos clásicos en escenas cristianas[639].

Finalmente, el único elemento que permanecerá idéntico en las dos versiones de esta iconografía de Teofanes en Megistis Lavras, será la figura de la mula.

La pintura mural del monasterio Xenofondos de 1544 (Fig. 453) sigue el esquema básico de composición de la escuela cretense pero con un estilo muy particular –como ya hemos podido comprobar en otras escenas–. El paisaje de la escena está compuesto por los tres elementos habituales –la montaña, el árbol y el castillo– pero representados esta vez de una manera mucho más esquemática. Podríamos decir que poco tiene que ver con la minuciosidad y los detalles que hemos visto en el icono anterior de Teofanes. El castillo se simplifica mediante unas formas rectilíneas formando una torre que nos puede recordar a la versión que vimos en el icono de Vatopedi (Fig. 442) pero con unas terminaciones mucho más toscas.

Entre el grupo de judíos que se encuentra en la puerta de entrada del castillo, vemos a una de las mujeres que se gira hacia fuera de la composición dando la espalda a la figura de Cristo. Esta postura que no es nada habitual en la tradición de la iconografía y que no especifica Dionisio en su descripción, parece ser una influencia de la pintura mural de Vatopedi (Fig. 438) donde vemos una figura muy similar.

Otra figura interesante que encontramos en esta pintura de Xenofondos es la extraña representación del chico que está en la copa del árbol (Fig. 452). Esta figura aparece siguiendo las indicaciones de la descripción de Dionisio de Fourna en el sentido de que vemos con cierta claridad el hacha que lleva en la mano con la que corta las ramas del árbol. Sin embargo no existen precedentes de una figura cortada en el cuerpo de la manera que se representa aquí. En un principio resulta bastante desconcertante encontrar una figura así ya que no corresponde en absoluto con la práctica habitual. Como vemos, las figuras de los niños en esta iconografía no son tan pequeñas como en las anteriores, lo que puede conllevar a una disposición algo irregular en la zona del árbol. Es el caso de los niños que están en la zona baja del árbol que no parecen estar escalando como en las demás pinturas, sino más bien parecen

[639] Mouriki, D., (1972), The Theme of the « Spinario » in Byzantine Art (πίν . 19-24), pág. 65.

estar colgados de las ramas. En la zona inferior de la pintura solo aparece un niño que está acercando una rama al hocico de la mula. En este aspecto se distancia bastante de la descripción de Dionisio de Fourna y creemos que poco pudo influir en él para elaborar su texto.





Fig. 452. Detalle de figura con hacha en el árbol

Fig. 453. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Xenofondos. 1544.

En el monasterio Stavronikita encontramos otras dos obras de Teofanes de Creta cerca de diez años posteriores a las de Megistis Lavras. En sus obras podemos reconocer su estilo particular de la escuela cretense y algunas similitudes con sus obras anteriores.

Comenzando por el icono portable (Fig. 454), este es uno de los 15 iconos que componen el Dodecaorton del iconostasio en la iglesia principal. Podemos observar el marco de color rojo que es una constante regular en todos los iconos de esta serie[640]. Destaca el fondo dorado que también es característico en todo el grupo de iconos.

[640] El color rojo se intercala con el color verde oscuro en 5 de los iconos, concretamente en los primeros de la serie. Ver capítulo 5.2 dedicado al Dodecaorton.

Observamos una interesante particularidad en las iconografías de Teofanes de Creta que repetirá en sus cuatro versiones de los dos monasterios. Se trata de las ramas de laurel que caen del árbol hasta el suelo y que después llevan los judíos en sus manos. Teofanes es el único que representa este elemento simbólico que Dialektópulos identifica como una alegoría del triunfo[641] –recordemos la alusión al título «*Entrada triunfal…*»–. Esta característica es clave para entender la influencia de las iconografías de Teofanes de Creta en el Manual de Dionisio de Fourna ya que éste sí incluye en su descripción este momento:

> «*…encima del árbol hay niños que cortan ramas con hachas y las arrojan al suelo.*»

De esta manera, encontramos ya varios elementos que coinciden con la descripción de Dionisio de Fourna y aparecen casi exclusivamente en las iconografías de Teofanes de Creta. Por un lado, los niños que se quitan las espinas que, después de Teofanes, volveremos a ver en otras iconografías y, por otro lado, las ramas de laurel cayendo del árbol que solo representa Teofanes de Creta.

En esta versión podemos apreciar bien el detalle del niño en el árbol que está cortando las ramas (Fig. 455) que, a diferencia de lo que nos dice Dionisio de Fourna, no utiliza un hacha[642] sino más bien una hoz. Como veremos en las siguientes iconografías, ambos instrumentos serán representados indiferentemente y en algunos casos incluso aparecerán sin ninguna clase de herramientas en las manos, como sucede en el icono del monasterio Dionysiou (Fig. 460).

A diferencia de los que sucedía con la pintura anterior del monasterio Xenofondos, aquí vemos un gran detalle en la fisionomía de las figuras, presentando una terminación casi escultórica. Dialektopulos se refiere a esta característica como una clara evidencia de la influencia de la pintura occidental, sobre todo de Italia[643]. Además, será una de las pocas iconografías donde no aparezcan las mujeres.

---

[641] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια. Pág. 130.
[642] El término utilizado por Dionisio es «*τζικούρια*» que es utilizado en un griego de la época bizantina y que significaría hacha. Véase referencia del término en Αδαμάντιος, Κ., (1832), *Ἀτακτα :Ἠγουν παντοδαπών εις την Αρχαίαν και την νέαν Ελληνικήν γλώσσαν αυτοσχεδίων σημειώσεων, καί τινων άλλων υπομνημάτων, αυτοσχέδιος συναγωγή. Τομος τετάρτος, μερος δευτέρον, αλφαβήτον δευτέρον*, Εκ της Τυπογραφίας Κ. Εβεράρτου, pág. 595.
[643] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 129.



Fig. 454. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Stavronikita. 1546.



Fig. 455. Detalle de niño cortando las ramas del árbol. M. Stavronikita 1546.

La otra pintura de Teofanes en el monasterio Stavronikita es la que encontramos en el Katholikón (Fig. 456). Se trata de una pintura mural que, desgraciadamente, presenta serios daños en la zona superior, sobre todo donde se representa el castillo.

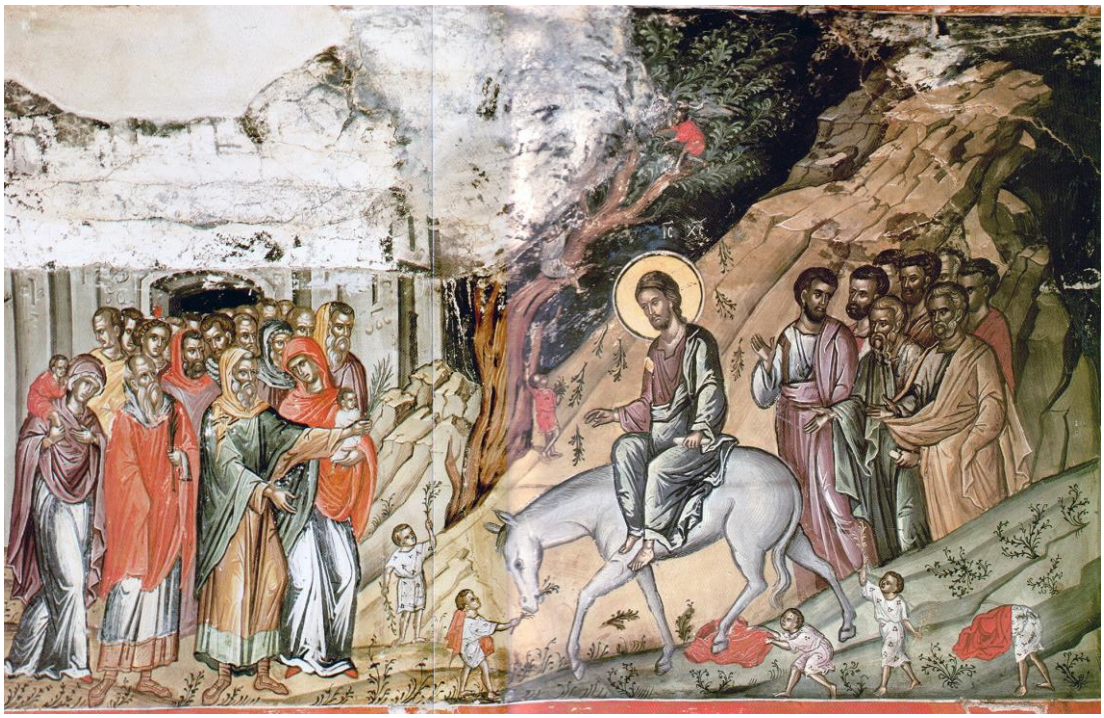


Fig. 456. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Stavronikita. 1546.

La pintura mural muestra todos los elementos propios de la escena, observando algunos de ellos característicos de Teofanes de Creta como las ramas de laurel o el muchacho desprendiéndose de sus ropajes en la esquina derecha. Sin embargo, lo más interesante de la pintura es que se trata de la única de todas las que hemos encontrado en el Monte Athos que representa la escena en sentido inverso a como se hace normalmente. De esta manera, vemos la mula andando desde la derecha a la izquierda y todos los personajes en los lugares opuestos a las iconografías anteriores.

Resulta difícil determinar un argumento válido para entender la decisión de Teofanes de representar la escena en sentido contrario. La teoría de que pudiera haber sido condicionado por el espacio arquitectónico no nos parece demasiado plausible ya que otras escenas igualmente condicionadas no han sido invertidas. Creemos más bien que se trataría de un afán –como hemos podido comprobar en sus otras pinturas– por no pintar cada escena siempre de la misma manera. En este sentido debemos alabar la

capacidad creadora e innovadora de Teofanes de Creta que – posiblemente por este motivo– tuvo tanto prestigio y reconocimiento entre los pintores posteriores.

Pero no será esta la única particularidad que encontraremos en la pintura del maestro cretense. Si nos fijamos en la figura de Cristo que monta en la mula, veremos que esta vez ha optado por representar a Cristo en una posición atípica ya que muestra el cuerpo y la cabeza hacia la misma dirección. Esto será más frecuente en pinturas del siglo XIX, como en los murales de los monasterios Gregoriou (Fig. 471), Zografou (Fig. 472) o Hilandari.

En esta pintura mural, el espacio juega un papel importante ya que permite que la escena se represente en un espacio mucho más abierto que el que vimos en iconos anteriores. Ahora, Teofanes dispone de suficiente holgura para representar las figuras y prueba de ello es el espacio libre que encontramos detrás de los apóstoles o incluso en el grupo tan números de judíos que se encuentran delante de la puerta del castillo. En este caso vemos las dos versiones de las mujeres que pintó Teofanes en el icono y en el mural del monasterio Megistis Lavras, y que coinciden claramente con la descripción de Dionisio de Fourna. Así, ahora vemos representadas en una misma escena la mujer con el niño en brazos y la mujer con el niño en sus hombros.

El espacio arquitectónico juega un papel muy importante en la pintura mural de Tzortzis en el monasterio Dionysiou (Fig. 457) puesto que, por la presencia de un vano, encontraremos dividida la zona en dos partes. Sin embargo, podemos decir que los elementos principales de la escena se ajustan bastante bien al espacio, dividiendo los motivos en tres zonas. De esta forma, la montaña y el árbol junto con la escena y los apóstoles se representan en los dos tercios de la izquierda del vano y el castillo con los judíos en el tercio de la derecha.

Analizando la imagen más detenidamente podemos ver las importantes influencias que se perciben de las iconografías de Teofanes de Creta, sobre todo de las del monasterio Megistis Lavras (Fig. 447). La primera gran influencia la encontramos en la figura de Cristo sobre la mula que es prácticamente idéntica a la que vimos en la iglesia de Megistis Lavras. Además, los apóstoles que aparecen por la derecha de Cristo y que consideramos como algo poco habitual en la escena, lo vemos ahora repetido con bastante exactitud fisionómica.



Fig. 457. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Dionysiou 1547.

En definitiva, todo el grupo de apóstoles que rodea a Cristo sigue la misma composición que la de Teofanes y registra fisionomías casi idénticas que el original (Fig. 458). La longitud de las barbas y el color de los cabellos se corresponden con asombrosa exactitud no dejando lugar a dudas de que Tzortzis lo utilizó de modelo para su mural de Dionysiou.



Fig. 458. Similitudes entre las figuras de Teofanes en Megistis Lavras (izq.) y Tzortzis en Dionysiou (der.)

De la misma manera encontramos muchas semejanzas entre las figuras de los judíos en la puerta del castillo. Sin embargo, la mujer que lleva en brazos al niño que aparece como la más adelantada del grupo hacia Cristo no será referencia de la pintura mural sino del icono del iconostasio (Fig. 449).

Aunque siempre siguiendo un mismo volumen compositivo, estamos acostumbrados a ver diferentes tipologías de castillo en cada una de las escenas, sin embargo, Tzortzis, una vez más, tomará como referencia el castillo del mural de Megistis Lavras del que copiará en esencia toda su estructura aunque haciendo leves cambios (Fig. 459).



Fig. 459. Similitudes entre los castillos de Teofanes en Megistis Lavras (izq.) y Tzortzis en Dionysiou (der.)

La gran aportación de Tzortzis al castillo será la adición de varias figuras que observan la escena desde el castillo y que no aparecían en el castillo de Teofanes –de hecho no aparecen en ninguna de las pinturas de Teofanes–. Esta nueva aportación de Tzortzis de espectadores en el castillo, junto la que veremos a continuación en el icono del iconostasio del mismo monasterio, podrían haber sido, según nuestra opinión, las que condujeran a Dionisio de Fourna a añadir este episodio en su descripción.

Formando parte de uno de los iconos del *Dodecaorton* en el iconostasio del monasterio Dionysiou, encontramos una pintura de la escuela cretense de 1547 (Fig. 460). A diferencia de lo que sucedía con el icono anterior, encontramos ahora una composición con muchas más figuras y detalles que no solo estarían en consonancia con la descripción de Dionisio de Fourna, sino que además añaden elementos adicionales a la escena habitual. De esta manera, comenzaremos observando un contexto paisajístico algo más rico en detalles que en iconografías anteriores, en el que incluso se ilustra un segundo árbol donde también se sube un niño. Dionisio de Fourna solo especifica la existencia de un árbol y en la mayoría de las iconografías se representará según el texto de Dionisio de Fourna, por lo que consideramos que se

trata de una cierta libertad interpretativa del autor que volveremos a ver en otros iconos de la misma serie de este Dodecaorton[644]. Lo mismo sucede con las arquitecturas, ya que encontramos el castillo principal a la derecha de la composición, como es habitual, y otra pequeña construcción que asoma detrás de las montañas a la izquierda. Con este recurso se consigue una simetría de elementos y además se equilibra la composición. Pero en esta imagen encontramos todavía un elemento arquitectónico más en la esquina inferior izquierda de la composición donde están los dos niños sacando la espina. Este elemento resulta sorprendente no solo por su aislamiento dentro de la composición, muy poco habitual en la tradición de la escena, sino porque constituye un juego de arquitecturas imposibles (Fig. 460). Si tenemos en cuenta la perspectiva del muro que fuga al horizonte, debemos considerar que el muro frontal es vertical y por lo tanto los niños estarían flotando en el aire en frente del muro y no sobre él.



Fig. 460. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Dionysiou. 1547

[644] Ver capítulo del Dodecaortón 5.2 donde se expone la serie completa.



Fig. 461. Detalle de niños sacándose la espina en arquitecturas imposibles.

Pero si hay una zona de la iconografía que destaca por sus diferencias con las otras versiones que hemos analizado y por sus elementos novedosos o inusuales, es el castillo, que ocupa casi toda la mitad derecha de la composición (Fig. 462).



Fig. 462. Detalle de los balcones del castillo. M. Vatopedi. S. XVI

Entre los elementos arquitectónicos más interesantes encontramos una serie de columnas de diferentes tonalidades que tienen un capitel aparentemente de estilo

corintio. Este resulta un elemento poco habitual no solamente en esta escena, sino en la iconografía en general que busca la simplificación de las formas arquitectónicas. La aparición de estos capiteles puede estar relacionado con la vuelta en la época bizantina del uso de los capiteles en combinación de los arcos[645].

Por otro lado nos llama la atención el gran número de figuras que están asomadas en los balcones y muros del castillo que son totalmente acordes a la descripción de Dionisio de Fourna. Además, observamos diferentes posturas y gesticulaciones y algunas de ellas que parecen estar hablando entre sí.

En general, la cantidad de figuras que forman la escena es muy numerosa si la comparamos con las escenas anteriores. De hecho, en el castillo se abren dos puertas en lugar de una como estábamos acostumbrados, y de ellas salen dos grupos de judíos formados por hombres y mujeres, la mayoría de los cuales, sorprendentemente, no están observando la escena de Cristo.

Pero posiblemente lo más interesante entre los abultados detalles de este castillo sea la representación –aproximadamente en el centro del castillo– de una pequeña cúpula negra con unas pequeñas figuras de demonios que parecen estar danzando (Fig. 462). Esta imagen, tan novedosa como turbadora, puede tener un significado profético de lo que le sucederá a Cristo más adelante. De hecho, la escena muestra paradójicamente a Cristo triunfante entrando en la ciudad de Jerusalén, y las mismas personas que ahora le halagan y le vitorean serán los que días más tarde le condenarán a la muerte. Los demonios representarían, por lo tanto, el mal y la hipocresía del pueblo de Jerusalén que más tarde condenará a su rey.

Habíamos visto la representación de los demonios en escenas donde la influencia de Satanás era mucho más evidente y requería una relación física con la víctima –como en las curas de endemoniados o poseídos–, sin embargo, este será uno de los pocos casos donde aparecerán estos pequeños demonios sin una relación aparente con las victimas poseídas. Es más, el hecho de que aparezca en el centro del castillo –que representa la ciudad de Jerusalén– nos invita a pensar que, efectivamente, simbolice la malicia común y general que dominaba al pueblo de Jerusalén.

[645] Angulo Íñiguez, D., (1962), *Historia del Arte. Tomo primero*, E.I.S.A., pág. 230.



Fig. 463. Entrada triunfal en Jerusalén. Dionisio de Fourna. Claustro Kavsokalivia. 1740

En el claustro de Kavsokalivia podemos ver un icono portable atribuido a Dionisio de Fourna o a su escuela (Fig. 463) que sigue la descripción que incluyó en su *Manual* pero dejando afuera los detalles de las figuras que observan desde los muros y ventanas del castillo así como la mujer que lleva a su hijo en sus hombros.

Como ya sucedía con la figura de Cristo en la pintura mural de Teofanes en el monasterio Stavronikita (Fig. 456), Dionisio también la representa con el cuerpo y cabeza en la misma dirección mirando hacia el pueblo judío.

Uno de los detalles más interesantes de esta pintura es que Dionisio representa con gran exactitud las cuatro acciones de los niños que describe en su *Manual*:

> *«…hay otros niños, algunos con ramas, otros peleándose, otros extendiendo sus ropas y otros quitándose las espinas de sus pies,…»*



Fig. 464. Detalle de los niños en el icono de Dionisio de Fourna según la descripción de su *Manual*

Esta coincidencia con la descripción del *Manual* no la veremos en ninguna otra iconografía, lo que demuestra la intención de Dionisio de aplicar a la práctica lo que escribía en sus textos. Por este motivo, resulta llamativo que, buscando esa coincidencia con su texto, no incluyera algunas figuras en las ventanas del castillo o la mujer con el niño en sus hombros. Nuestra hipótesis al respecto es que, teniendo en cuenta que en las iconografías de Teofanes de Creta tampoco aparecen las figuras en el castillo –de donde él recogía la mayoría de sus referencias–, es posible que Dionisio añadiera esta última parte de su texto un tiempo después del texto principal, una vez que hubiera visto las iconografías del monasterio Dionysiou donde sí aparecen estas figuras (Fig. 457 y Fig. 460). En cuanto a la mujer con el niño en sus hombros, creemos que no la incluyó más bien por un tema de espacio.

Otro elemento curioso del icono de Dionisio de Fourna es la parte que representa el árbol con tres muchachos en su copa que parecen estar cortando algunas de las ramas. Aunque la iconografía de Dionisio presenta algunos desperfectos alrededor de todo el árbol, podemos advertir una impresionante similitud con otro icono que hay la capilla de la Virgen Paramithia en el monasterio Vatopedi (Fig. 465).

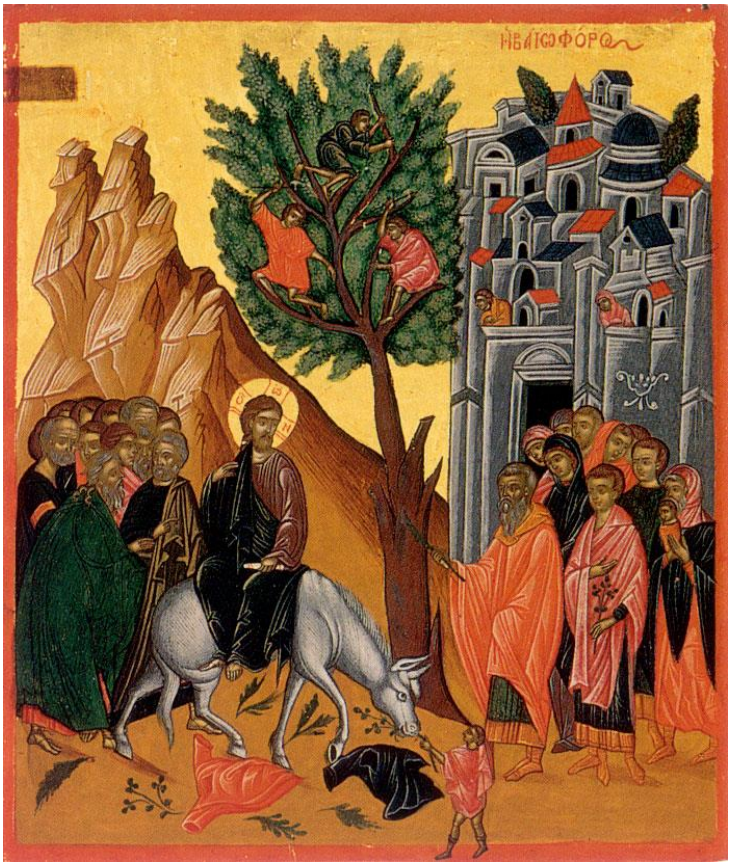


Fig. 465. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Vatopedi. 1711

Podemos observar cómo la estructura del árbol es prácticamente igual en ambos iconos y las figuras de los tres niños coincide con gran precisión en todos los aspectos plásticos (Fig. 466). Teniendo en cuenta que el icono del monasterio Vatopedi –perteneciente al iconostasio de la capilla de la Virgen Paramithia– data de una fecha donde Dionisio de Fourna ya estaba viviendo y trabajando en hagiografía en el Monte Athos, no sería descabellado pensar en la posible relación que pudiera haber tenido con el Taller de Dionisio de Fourna. De hecho, los dos iconos tienen puntos en común no solo en la zona del árbol sino en otros elementos como la montaña o el castillo que presentan una estructura también muy parecidas. ¿Es posible que el icono del monasterio Vatopedi pueda pertenecer también al Taller de Dionisio de Fourna?

Aunque resulta imposible ofrecer una respuesta a esta pregunta sin realizar un análisis minucioso de ambos iconos que nos pueda revelar alguna información sobre los materiales y soportes utilizados, podemos observar que, a pesar de las obvias similitudes formales de ambos iconos, existe una clara diferencia en cuanto a la técnica y a la configuración de las figuras. De esta forma, apreciamos una forma de trabajar los rostros y los ropajes de las figuras claramente diferente en ambos iconos, estando el icono del monasterio Vatopedi mucho más próximo a la técnica de la escuela cretense, mientras que en el icono de Dionisio de Fourna se observan elementos más característicos de la pintura realizada durante el Siglo XVIII.



Fig. 466. Detalle de semejanzas entre el icono de Dionisio de Fourna y el icono de Vatopedi.

Precisamente del siglo XVIII son las pinturas murales que encontramos en cuatro diferentes monasterios (Fig. 467, Fig. 468, Fig. 469 y Fig. 470) que fueron realizadas por los pintores Konstantinos y Athanasios[646] y que, por lo tanto, guardan entre sí bastantes similitudes en formato, estructura y composición.

Como podemos observar, el dominio del formato vertical que hemos visto hasta ahora –salvo algunas excepciones en el mural del monasterio Stavronikita o Dionysiou– y que era tan característico de la escuela de Creta[647], va a dar paso, sobre todo en la pintura mural, a una notable preferencia por formatos horizontales. En estas cuatro pinturas murales podemos ver esta tendencia y las consecuencias que produce dentro de la tradición iconográfica de la escena. La primera consecuencia que percibimos es que, al prescindir de la altura que tenía el formato vertical, el castillo debe representarse mucho más reducido de tamaño.

[646] Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη
[647] Spunda, F., (1960), *Legenden und Fresken vom Berg Athos*, Stuttgart: Steinkopf Verlag, pág. 153.



Fig. 467. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Filotheou. 1752.



Fig. 468. Entrada triunfal en Jerusalén. Claustro de Santa Ana. M. Megistis Lavras. 1757.



Fig. 469. Entrada triunfal en Jerusalén. Claustro de la Anunciación. M. Xenofondos. 1766.

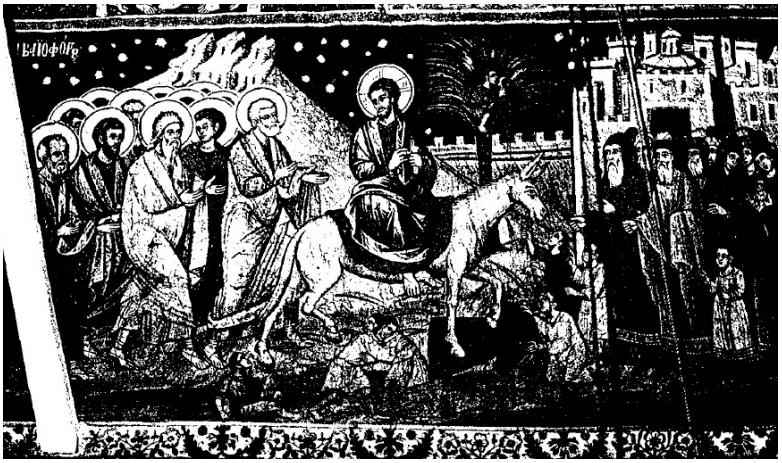


Fig. 470. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Xiropotamou. 1783.

De esta manera, veremos castillos mucho más simplificados, con una cierta tendencia a estructuras cuadradas y sin lugar a figuras que se asomen entre sus muros o ventanas presenciando la llegada de Cristo.

Algo parecido ocurrirá con los árboles, que pierden mucho volumen y protagonismo con respecto a las pinturas sobre formatos verticales. En la pintura mural del monasterio Xiropotamou, el tamaño se ha reducido tanto que más que un elemento fundamental de la escena –como demuestra el texto de Dionisio de Fourna o las iconografías anteriores–, pasa a ser un elemento secundario que se diluye en el fondo de la escena. Así pues, en toda esta serie de iconografías veremos solamente la figura de un niño en la copa del árbol y no tres, cuatro o incluso cinco como llegamos a ver en el icono de Dionysiou (Fig. 460).

Otro punto en común que observamos en estos cuatro murales es la representación de Cristo sobre la mula. En todas ellas se presenta a Cristo con la misma postura –el cuerpo en dirección al pueblo de la ciudad de Jerusalén y la cabeza girada hacia los apóstoles– y con la misma gesticulación en sus manos –bendice con la mano derecha y sostiene un manuscrito con la izquierda–. Así mismo, la mula se representa en las cuatro iconografías sin cambios significativos, con la cabeza erguida y la misma disposición de las patas.

En este aspecto vemos una gran diferencia entre la filosofía de Teofanes de Creta, que mostraba un gran esfuerzo e inquietud para que sus iconografías fueran siempre diferentes –y novedosas–, mientras que Konstantinos y Athanasios siguen

unas mismas pautas en la realización de sus pinturas con pocas variaciones significativas en su programa iconográfico.

No obstante, estas cuatro pinturas murales siguen estando en consonancia con la descripción del *Manual* de Dionisio de Fourna, encontrando variaciones sobre todo en las figuras de los niños o en los judíos que salen de las puertas del castillo. Aunque la influencia del *Manual* de Dionisio no se puede asegurar, podemos suponer que fuera conocido y utilizado por los hagiógrafos Konstantinos y Athanasios ya que separan apenas 20 años desde que Dionisio terminara su *Manual* y el comienzo de la obra de Konstantinos y Athanasios en los monasterios del Monte Athos.

En el monasterio Gregoriou encontramos una pintura mural de finales del siglo XVIII (Fig. 471) donde se dejan ver con más intensidad las influencias exteriores en el estilo pictórico y donde se denota una cierta libertad de ejecución por parte del pintor. Aunque se mantiene en gran medida la estructura compositiva de los elementos principales que describe Dionisio, observamos una tendencia mucho más narrativa que la que vimos en pinturas anteriores.



Fig. 471. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Gregoriou. 1779.

La disminución del castillo que habíamos visto en las iconografías anteriores por causa del formato horizontal es resuelto aquí de una manera radical, convirtiendo todo el fondo de la iconografía en un escenario arquitectónico grandioso que ya poco tiene que ver un castillo sino más bien con una ciudad completa. A pesar de esto, no vemos ninguna figura en las ventanas o muros de las casas, perdiendo el nexo con el *Manual* de Dionisio de Fourna. Además, el protagonismo absoluto del castillo en el contexto de la escena ha eliminado por completo el fondo montañoso al que se refería Dionisio, perdiendo de esta manera la división espacial que distribuía el formato en tres partes iguales (Fig. 444).

El árbol con los niños ha pasado a un segundo plano, llegándose a confundir con las arquitecturas de forma que pierde parte del protagonismo y de la carga simbólica que había tenido hasta ahora. De esta manera ahora tenemos una composición con dos grandes zonas, una a la derecha con la masa de gente del pueblo de Jerusalén y otra a la izquierda con Cristo en su mula y los apóstoles.

Finalmente, también percibimos un cambio notable en la representación de los niños que han aumentado el tamaño sensiblemente con respecto a las pinturas anteriores y ya no realizan las acciones que describe Dionisio sino que se mezclan con las otras figuras del pueblo.

En la iglesia principal del monasterio Zografou podemos ver otra pintura mural (Fig. 472) realizada a principios del siglo XIX que vuelve a modificar algunas de las estructuras tradicionales de la escena y ofrece una versión más naturalista del episodio. Esto lo advertimos en seguida en el fondo, que representa montañas y vegetación de una manera que ya nada tiene que ver con las estructuras montañosas y rocosas tan habituales en las pinturas de la escuela cretense. Este naturalismo restará protagonismo al símbolo al que estábamos acostumbrados y reducirá el árbol principal a un elemento más del paisaje donde ya no suben los niños para cortar las palmas.

Como podemos ver en la imagen, las personas que aparecen representadas se organizan en grupos que forman bloques cerrados, de forma que no veremos a ninguna figura individual en la composición realizando algunas de las acciones que describía Dionisio de Fourna.



Fig. 472. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Zografou. 1817.

Sin embargo, encontraremos dos elementos más que supondrán una ruptura –o una novedad– con respecto a todas las pinturas anteriores. En primer lugar descubrimos un grupo de jóvenes que acompaña a los apóstoles y que vemos aparecer inmediatamente detrás de la figura de Cristo. Aunque esto no conlleva ningún cambio al sentido fundamental de la escena, sí que es una ruptura con la tipología de representación posbizantina que acostumbraba a representar a Cristo y los apóstoles separados del pueblo.

Por otro lado, la figura de Cristo ya no monta sobre la mula con las dos piernas hacia el lado del espectador sino que ahora lo vemos montando una pierna a cada lado. Esto conlleva que ya no se pueda representar la figura de Cristo con el cuerpo hacia un lado y la cabeza hacia el lado contrario, como vimos en la mayoría de las pinturas.

Finalmente hemos querido incluir una interesante iconografía contemporánea realizada en el Taller de hagiografía del monasterio Xenofondos (Fig. 473) que resume las nuevas tendencias en la práctica de la pintura en el Monte Athos.

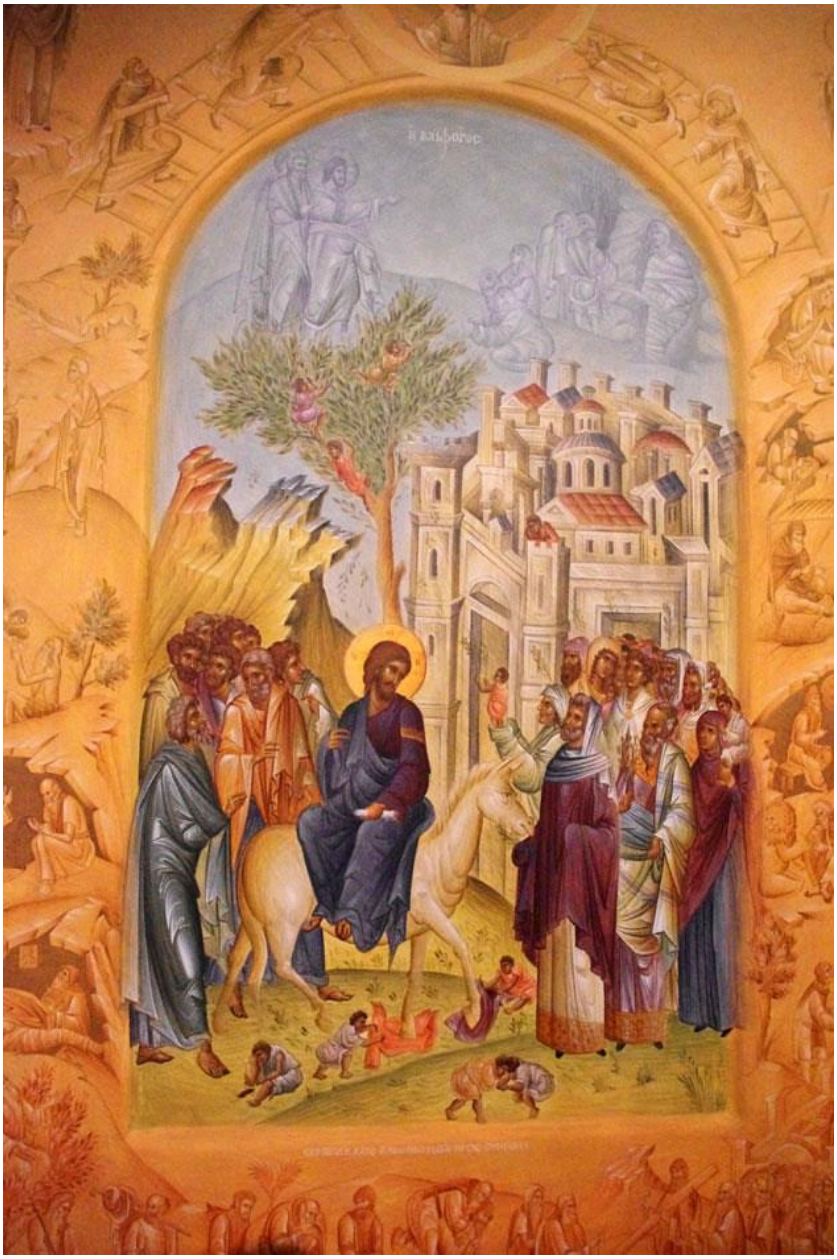


Fig. 473. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Xenofondos. S. XXI.

Como podemos ver, a pesar de tratarse de una pintura reciente, observamos un claro interés por rescatar la tradición iconográfica de la escena con una notable influencia de las pinturas de la escuela cretense.

Creemos que esta pintura resulta especialmente interesante porque, a pesar de ser de reciente creación, es la que mejor se ajusta a la descripción de Dionisio de Fourna ya que es la única que incluye todas y cada una de las acciones del *Manual* como si el hagiógrafo hubiera seguido las indicaciones de Dionisio al pie de la letra.

De esta manera, vemos el grupo de niños en la zona inferior de la escena y el otro grupo que sube al árbol, las dos mujeres que llevan a sus niños en brazos y en los hombros y también aparece la figura que se asoma desde los muros del castillo para observar la escena. Además, aparecen otros elementos que no describe Dionisio de Fourna pero que sin duda forman parte de la tradición iconográfica. Es el caso de la posición de la figura de Cristo con el cuerpo en dirección a los apóstoles y la cabeza girada hacia los judíos en el castillo.

Como conclusión, podemos decir que esta descripción de Dionisio de Fourna aporta bastantes detalles sobre la aparición de los diversos elementos de la escena incluyendo incluso algunos que no son tan comunes, como el de las figuras que se asoman en el castillo. Esto nos hace reflexionar sobre las posibles causas que pudieron conducir a Dionisio a tomar la decisión de incluir esta figura del castillo en su texto y dejar sin describir, sin embargo, otros aspectos que creemos importantes para la iconografía como es la posición de Cristo encima de la mula. Creemos que Dionisio de Fourna, conocedor de la variedad –dualidad más bien– en la representación de la figura de Cristo, aceptaría las dos versiones como válidas y no condicionantes para el sentido del pasaje y optaría finalmente por no aportar ningún detalle salvo el gesto de bendición.

Como volvemos a ver en este pasaje, la influencia de Teofanes de Creta sigue siendo fundamental para la descripción de Dionisio aunque podemos intuir también cierto peso de las pinturas del monasterio Dionysiou.

5.5.20. **La Última Cena**



Ὁ μυστικός δεῖπνος

Σπίτι καὶ ἐν αὐτῷ τράπεζα μέ ψωμία καί σκουτέλια μέ φαγητά, καί κανάτι μέ κρασί καί ποτήρι, και ὁ Χριστός καθήμενος ἐν αὐτῇ μετά τῶν ἀποστόλων• καί ἀπό τό ἀριστερόν μέρος ὁ Ἰωάννης, κείμενος εἰς το στῆθος αὐτοῦ• καί ἀπό τό δεξιόν ὁ Ἰούδας, ἀπλώνον τό χέρι του εἰς τό σκουτέλι καί βλέπων εἰς τόν Χριστόν (Ματθ. κζ', 20-29. Μάρκ. ιδ', 17-25. Λουκ. κβ', 15-21. Ἰωάν. ιγ', 2)



La Última Cena

Una casa y en ella una mesa con panes y platos con comida, y jarras de vino y vasos, y Cristo sentado y junto a él los apóstoles; y a la izquierda Juan, echado en su pecho y al lado derecho Judas, extendiendo su mano hacia el plato y mirando hacia Cristo. (Mt 26:20-29: Mc 14:17-25; Lc 22:15-21; Jn 13:2)

La descripción que hace Dionisio de Fourna destaca por su brevedad, sobre todo teniendo en cuenta su importancia dentro del mundo de la iconografía cristiana. Dionisio describe primero la mesa donde se sientan los apóstoles y Cristo de forma muy general, dejando muy abierta la opción de representación iconográfica. En la mesa hay panes, platos, vasos, jarras de vino y comida. La narración en los Evangelios de los apóstoles no es mucho más extensa que la de Dionisio ya que, más que narrar hechos, se suceden una serie de frases en forma de diálogos.

De las dos acciones que aparecen en el texto de Fourna, el reclinamiento de Juan sobre el pecho de Jesús solo aparece en los textos de San Juan, pero sin embargo no se hace alusión en ningún momento a la identidad del discípulo que está recostado.

> *«Y uno de sus discípulos, al cual Jesús amaba, estaba recostado al lado de Jesús. (Jn 13:23)»*

Existen diferentes autores que han propuesto varias teorías para identificar la identidad de este discípulo misterioso[648] pero nosotros nos vamos a quedar con la versión que dice que el discípulo amado es el mismo apóstol San Juan que escribe el Evangelio. Los dos últimos versículos del Evangelio de Juan pueden hacernos pensar que el texto de Fourna esté correctamente interpretado.

> *«Este es el discípulo que da testimonio de estas cosas y escribió estas cosas; y sabemos que su testimonio es verdadero. (Jn 21:24)»*

[648] La atribución de Juan el apóstol como discípulo amado fue sostenida de forma unánime desde el año 200 a lo largo de toda la antigüedad y el Medievo cristiano, y se mantuvo hasta el siglo XVIII cuando aparecen hipótesis que niegan la autoría del cuarto evangelio a un apóstol. Las teorías contemporáneas que existen se basan en los mismos evangelios. Los autores principales que han expuesto sus teorías acerca del tema son Hugh J. Schonfield que defiende que pueda haber sido un sacerdote del templo, Martin L. Smith que piensa que el discípulo amado es el mismo apóstol San Juan que escribe el Evangelio y otros autores que se muestran escépticos en considerar posible conocer la identidad del discípulo. Schonfield, H., (2004), *The Passover Plot: Special 40th Anniversary Edition*, Red Wheel Weiser, pág. 287

Las iconografías de la Última Cena suelen ubicarse con preferencia en el Trapeza (Refectorio) de los monasterios ya que es el lugar para la comida del día. En el *Manual* de Dionisio de Fourna encontramos un apartado muy interesante donde se dan instrucciones sobre cómo debe procederse para pintar cada una de las estancias importantes del monasterio. En esta guía, Dionisio nos dice que la escena de la última cena debe pintarse encima de la mesa del Igúmeno (abad principal del monasterio):

> *«Cuando quieras iconografiar el refectorio, primero iconografía la Santa Cena en la bóveda justo encima de la mesa del Igúmeno, y fuera de la bóveda, en los laterales, la Anunciación, y alrededor de ésta los milagros de Cristo; Cristo comiendo con los publicanos (ver Cap. 3 escena 31); Los apóstoles arrancando las espigas; Cristo bendiciendo los cinco panes... (ver Cap. 3 escena 42); la hospitalidad de Marta (ver Cap. 3 escena 54)…»*[649]

En el caso, por ejemplo, del Monasterio Megistis Lavras, el asiento del Igúmeno corresponde con el presidencial situado en el ábside.

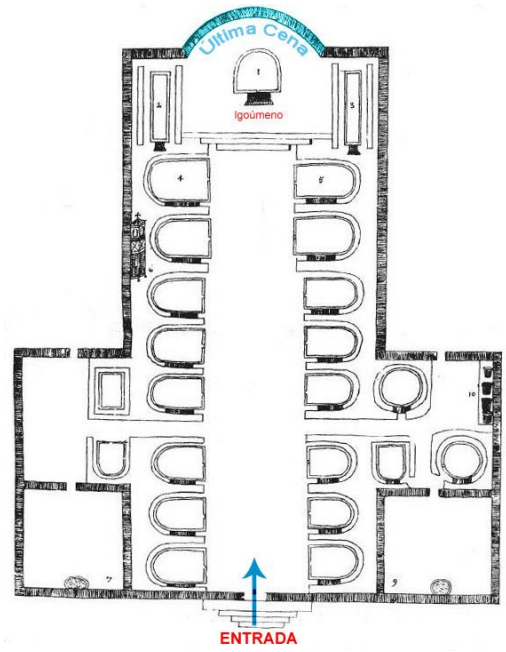


Fig. 474. Dibujo del Refectorio del M. Megistis Lavras. B. Bárski (1744)



Fig. 475. Refectorio del Monasterio Megistis Lavras. Mesa del Igúmeno y Última Cena.

[649] Traducción del primer fragmento del capítulo 6 del Manual de Dionisio de Fourna donde se dan instrucciones sobre los pasos que deben seguirse para iconografíar diferentes estancias del monasterio. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 222

Esta escena está precedida en las escrituras por el Lavatorio de pies[650], por lo que en algunas representaciones murales con la vida de Jesucristo podemos verla representada de forma secuencial antes de la Última Cena, pero lo más común es verla es un lugar destacado.

En una imagen temprana de la Última Cena correspondiente a un manuscrito del monasterio Dionysiou (Fig. 476) podemos ver una representación donde, a diferencia de los iconos que pasaremos a ver a continuación, no se representan las acciones de Juan y Judas. Los apóstoles aparecen sentados alrededor de la mesa circular y los apóstoles sentados en el banco del primer plano, giran su posición o tuercen las cabezas para no dar la espalda al espectador.



Fig. 476. La última cena. Miniatura de Evangelio manuscrito. M. Dionysiou. S. XI

Cristo aparece recostado en una hamaca a la izquierda de la mesa y se le diferencia de los demás tanto por la posición como por ser el único que se representa de cuerpo completo. Aparece bendiciendo a los discípulos, gesto que no recoge

[650] Según Tradigo, el Jueves Santo se celebran una serie de sucesos como son el Lavatorio de pies, la Última Cena, la Oración en el huerto y la traición de Judas. Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 131

Dionisio de Fourna en su *Manual*. Los demás apóstoles no se identifican, pero sí que hacen un gesto mirándose los unos a los otros como si en ese mismo momento Jesús hubiera dicho que uno de ellos le iba a traicionar.

Estas ilustraciones acompañaban a los textos de los Evangelios por lo que debían ajustarse a la escena de la escritura. Por lo tanto, dependería en gran medida del Evangelio al que acompañaran y de lo que fuera a representarse.

En otro bello icono del monasterio de Vatopedi del siglo XII (Fig. 477) vamos a ver algunas diferencias con respecto a la imagen anterior no sólo en cuanto a la estética, sino también en la composición y la acción.



Fig. 477. La Última Cena. M. Vatopedi. S. XII

Las tonalidades rojizas y el ambiente que se consigue son únicos, diferenciándose claramente de los demás iconos. Se consigue, a nuestro parecer, un clima que favorece el dramatismo de la escena y que ahonda más si cabe en el fatal momento de la traición.

Al igual que en la iconografía anterior, Cristo se encuentra en el extremo izquierdo de la mesa y, a su izquierda se disponen todos los apóstoles. Como veremos más adelante, encontraremos dos formas de representar esta escena, una con Cristo en el extremo izquierdo y otra donde Cristo aparece aproximadamente en el centro de la

mesa con los apóstoles alrededor. Dionisio de Fourna debe referirse en su descripción a la segunda versión ya que sitúa a las figuras de Juan y Judas a ambos lados de Cristo. La ausencia de arquitecturas en el fondo frontal de la imagen permite un contraste de las siluetas de los apóstoles y posibilita una lectura clara de las facciones de los personajes.



Fig. 478. Detalle de la Última Cena. M. Vatopedi. S. XII

La expresividad de los rostros es un elemento en la pintura bizantina que se utiliza para poner en contacto al espectador con la figura [651] y por lo tanto un elemento fundamental para establecer la vía de comunicación para llegar al arquetipo. Como muy bien anota Chalyvopoulou, en la pintura bizantina «*domina una expresión de la seria melancolía*[652] que ella justifica con un estudio pormenorizado individual de los detalles fisionómicos de las figuras. Efectivamente, podemos ver en este icono una expresividad fuera de lo común en los ojos de las figuras, todavía más acentuada que la que puede encontrarse en los demás iconos. El color, la luz tenue y la ausencia de contrastes intensifican esta percepción sutil y trágica del momento.

Debemos pensar que esta escena no solamente representa un momento histórico de la vida de Jesucristo, sino que además constituye el símbolo de un Sacramento para toda la comunidad cristiana. Por lo tanto debemos considerar el valor paralelo de los iconos en la liturgia bizantina.

Por otro lado la disposición de los apóstoles en la mesa resulta especialmente interesante ya que, si bien decide mostrar todos los comensales por un lado de la mesa para evitar el forzado de posturas que ocurría en la iconografía anterior, lo hace de una

[651] Chalyvopoulou, E., (2005), *Relaciones entre la pintura románica y la pintura bizantina las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia : un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa*, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, pág. 408
[652] Chalyvopoulou, E., (2005), *Relaciones entre la pintura románica y la pintura bizantina las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia : un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa*, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, pág. 410

forma que obliga a salir a algunas figuras de la escena. Es como si la mesa se hubiera quedado pequeña o como si el formato del soporte no hubiera sido suficiente para ubicarlos a todos de forma horizontal. Además, la mesa cobra una forma circular por un lado y cuadrangular por el otro, produciendo un efecto ambiguo y algo inquietante. Sin duda, esta solución se resolverá de manera más formal en los iconos que se realizan posteriormente.

Nos llama en especial la atención la figura de Juan, que se apoya sobre Jesucristo. La figura se representa en una edad avanzada, no coincidiendo con la fisionomía que debería haber tenido Juan en aquel entonces y tampoco con la mayoría de iconografías que encontramos en el Monte Athos. Leonardi nos dice, hablando de la iconografía de Juan en el arte, que…

> *«[…] parece que en los primeros siglos aún no se había fijado. No es casualidad que se distingan una tipología juvenil y otra senil: en general el Oriente bizantino lo representa anciano, calvo y barbudo, mientras que el Occidente medieval lo prefiere joven, y generalmente imberbe.»*[653]

…, por lo que podemos pensar que esta representación iconográfica haya podido ser realizada por algún autor de origen bizantino oriental o haya tenido influencias de este influjo artístico. No sería nada descabellado debido también a las diferencias cromáticas y formales que presenta la obra. Lo cierto es que Dionisio de Fourna no incluye posteriormente en su obra ninguna indicación referente a la edad con la que debía representarse al apóstol para evitar diferentes caracterizaciones.

Como ya sabemos, Dionisio de Fourna, en su *Manual*, se refiere a la figura de Manuel Pansélinos como el modelo a seguir en la creación de iconográfica y se refiere a él como el más grande pintor del Monte Athos[654]. Por todo ello prestaremos especial atención a la pintura mural que realiza Pansélinos en el Protaton de Karyes (Fig. 479).

Para comenzar, vamos observar detenidamente la arquitectura que forma el telón de fondo de la escena. Podemos ver claramente que la figura de Cristo es la que

[653] Leonardi, C., Riccardi, A., & Zarri, G., (2000), Diccionario de los Santos, Madrid: San Pablo, pág. 1363
[654] Véase capítulo 3.1 dedicado a DIONISIO DE FOURNA

determina el arranque de las construcciones estableciendo a partir de aquí una simetría hacia ambos lados. Eastmond se refiere a la perfecta ejecución simétrica de la perspectiva para reforzar la figura de Cristo[655] y lo califica como una solución innovadora hasta entonces no conocida. Sin embargo, en algo no estamos de acuerdo con Eastmond. Este afirma que, curiosamente, esta solución no se llevó a cabo en el exonártex del monasterio Vatopedi (Fig. 481) atribuido a sus colaboradores, sin embargo sí que realizan una composición muy parecida. Bien es verdad que la perspectiva en la parte más frontal es casi inexistente y solo se muestra en las construcciones laterales, pero la simetría sí que se respeta y recuerda a la pintura del Protaton. Tsigaridas dice además que una de las características de la obra de Pansélinos es precisamente la profundidad en la arquitectura[656]. En cualquier caso, la versión de Pansélinos resulta fascinante por el ambiente laberíntico que consigue con la perspectiva y constituye una alternativa muy interesante a los fondos arquitectónicos de las iconografías bizantinas que se caracterizan precisamente por ser más planos y algo más simples. Esta característica de profundidad que señala Tsigaridas se mantendrá, aunque quizás no tan notablemente, en el resto de la obra de Pansélinos.

En esta pintura vemos efectivamente un Juan apóstol joven, al estilo medieval occidental como comentaba Leonardi. Aunque la parte izquierda de la pintura mural se encuentra bastante deteriorada, vemos que la edad de los discípulos varía bastante de unos a otros.

Pansélinos vuelve a presentar novedades con respecto a los iconos anteriores, en primer lugar por la posición de los comensales. Cristo se encuentra en el centro de la mesa ocupando también el centro de la composición a diferencia de los iconos anteriores donde vimos siempre a Jesús sentado en el lateral izquierdo. Estas dos composiciones se van a alternar en la pintura bizantina aunque finalmente termina por establecerse esta última como la más usada. Sin embargo, la posición de Juan y Judas coincide con la que más tarde escribiría Dionisio en su *Manual*. Esta posición de Judas a la derecha inmediata de Jesús no la volveremos a ver en los demás iconos que

[655] Eastmond, A., & James, L., (2013), *Wonderful Things: Byzantium Through Its Art : Papers from the Forty-second Spring Symposium of Byzantine Studies, London, 20-22 March 2009*, Ashgate Publishing, Ltd., pág. 214

[656] Τσιγαρίδας, E. N. et al., (2008), *Μανουήλ Πανσέληνος Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág. 37

presentaremos por lo tanto es muy posible que sirviera de referencia a Dionisio para escribir la escena.

La mesa adopta una forma semicircular parecida a la que vimos en el icono anterior modificando la perspectiva bruscamente y así, poder presentar los objetos de la mesa al espectador. Esta mesa contiene bastantes más objetos que los que vimos en los iconos anteriores. Dionisio de Fourna describe expresamente algunos de los objetos que deben representarse en la mesa de la Última Cena. Resulta interesante la importancia en la representación de estos elementos y sin embargo, la ausencia de otros detalles que podrían ser de gran importancia para la escena.



Fig. 479. La Última Cena. Protaton. Karyes. 1290

En la mesa encontramos el pan, una fuente de comida, las jarras de vino y algunos vasos (Fig. 480). Estos objetos coinciden en gran medida con la descripción de Fourna. Lo que Dionisio describe como varios platos de comida aparece representado como una gran fuente de comida.



Fig. 480. Alimentos y objetos principales sobre la mesa de la Última Cena

Si escuchamos las escrituras, podemos encontrar una buena orientación en el versículo del Evangelio de Mateo donde dice «*El que mete la mano conmigo en el plato, ese me va a entregar*[657]». Sin embargo el término utilizado aquí «plato» no nos da una idea precisa de cuál podría ser el tamaño exacto del recipiente y por lo tanto no sabríamos qué objeto sería más apropiado para representar en la iconografía. Si buscamos en las fuentes originales podemos leer el mismo versículo «*ὁ δὲ ἀποκριθεὶς εἶπεν· ὁ ἐμβάψας μετ' ἐμοῦ τὴν χεῖρα ἐν τῷ τρυβλίῳ οὗτος με παραδώσει.*», donde el término «*τρυβλίῳ*» haría referencia a ese plato al que se refiere Valera. Las traducciones más comunes son de «plato» o «cuenco» siendo, por lo tanto, la forma de un plato hondo o una especie de bol la mejor manera de representarlo en la obra.

La siguiente pintura mural del monasterio de Vatopedi (Fig. 481) presenta una composición, como vimos en Pansélinos (Fig. 479), con el Cristo en el centro de la composición. Al igual que sucedía con éste, el Cristo no interactúa con los apóstoles sino más bien con el espectador. La posición recuerda por unos instantes a la de un Pantocrátor manteniendo incluso la mano un poco alzada en actitud de bendición. Con esta posición, parece como si se produjera una pausa en la escena mientras los apóstoles alborotados comentan la noticia de la traición de uno de ellos.

En esta pintura podemos advertir una clara influencia de la de Pansélinos, no solo por la disposición de las figuras alrededor de la mesa, sino también por el contexto arquitectónico que para haberse inspirado en la pintura de Protaton. La disposición simétrica de los arcos y la presencia de unas columnas similares a las de Pansélinos nos hacen pensar en la influencia de una misma escuela –la macedonia– en la ejecución de ambas pinturas. Lamentablemente, en esta última de Vatopedi debemos pensar en la interferencia sufrida por los posteriores repintes que han modificado el resultado final.

[657] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas, pág. 660



Fig. 481. La Última Cena. Exonártex M. Vatopedi. 1312

Como vemos (Fig. 482), la mano de Cristo no adopta la posición de bendición típica que vamos a encontrar en las demás iconografías[658]. En su lugar, extiende solamente el dedo índice en una actitud donde parece más bien indicar que «uno» de ellos lo entregará esa misma noche. Analizando las iconografías de la última cena en el Monte Athos podemos encontrar dos maneras diferentes de representar al Cristo, una con el brazo encogido y con la posición de los dedos propia de bendición y otra con el brazo elevado y con el dedo índice extendido (Fig. 483).

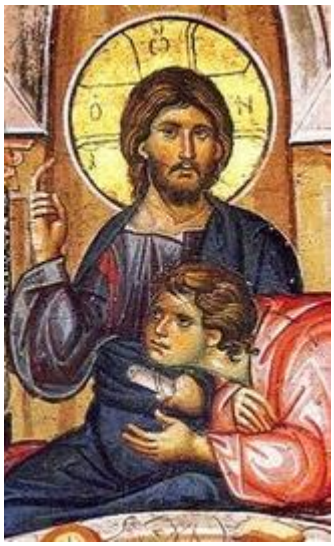


Fig. 482. Detalle de Cristo con el brazo levantado.

[658] Dionisio de Fourna especifica en el capítulo 6 de su *Manual* la forma de representar la mano de Cristo en posición de bendición. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 226



Fig. 483. Diferentes figuras de Cristo con mano en diferentes posiciones. Las tres primeras y las tres últimas son similares entre sí.

Llama especialmente la atención que en esta escena Dionisio de Fourna no realice ninguna indicación sobre la posición de las manos como hizo en otras iconografías –lo vimos por ejemplo en la Transfiguración–. Sin duda alguna, las manos juegan un papel muy importante en las descripciones de Dionisio de Fourna ya que son los gestos y los elementos que llevan los personajes en las manos los que van a condicionar toda la puesta en escena y la simbología. En esta escena sí resultaría conveniente la descripción de las manos de Cristo ya que condicionan totalmente la postura y el posible significado. De esta manera, tampoco hace alusión al pergamino que lleva Cristo en su mano izquierda en prácticamente todas las versiones iconográficas anteriores al siglo XVII. Un elemento de esta trascendencia no debería quedar al margen de la descripción, sobre todo teniendo en cuenta que Dionisio de Fourna basa gran parte de sus descripciones en iconografías ya existentes, especialmente las de Pansélinos y Teofanes de Creta. Por otro lado, la composición simétrica ayuda a dar más énfasis a la acción ya que el espectador percibe los elementos que rompen la simetría.

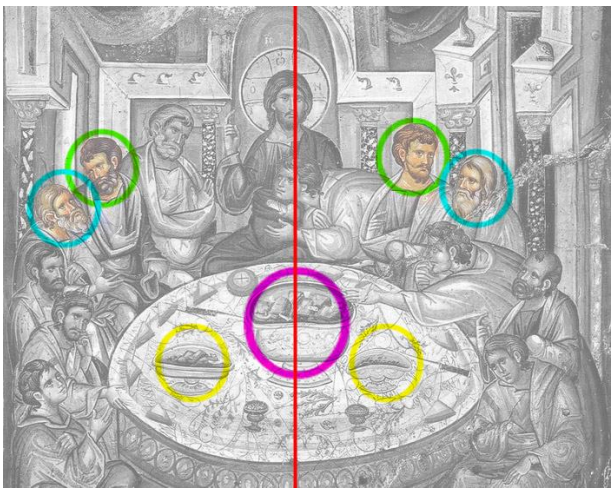


Fig. 484. Simetría en la composición. La Última Cena. M. Vatopedi. 1312

Este recurso ayuda a reforzar el equilibrio de la escena que será interrumpido por las acciones tanto de Juan como de Judas. Las dos líneas rojas representan estas acciones que salen fuera del círculo simétrico de los apóstoles. Este recurso lo vamos a encontrar en algunas de las iconografías que siguen el mismo esquema compositivo con Cristo en el centro de la imagen.

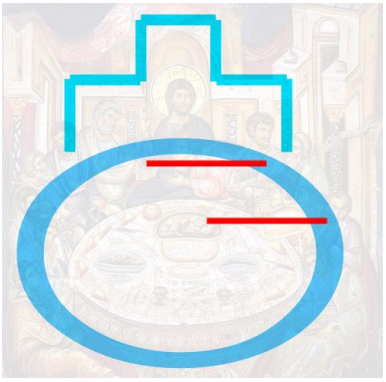


Fig. 485. Esquema de acciones que rompen la simetría.

En otro mural del monasterio de Vatopedi[659] (Fig. 486), de la misma fecha que el anterior, encontramos una composición que gira en torno a una mesa poligonal en la que no se definen demasiado bien sus límites. Supone una novedad con los iconos anteriores pero no será, en el futuro, una formula preferida para representar la escena. A diferencia de los iconos anteriores, los apóstoles se agolpan en la mesa de forma brusca llegando incluso alguno de ellos a quedarse bastante distanciado de la mesa.

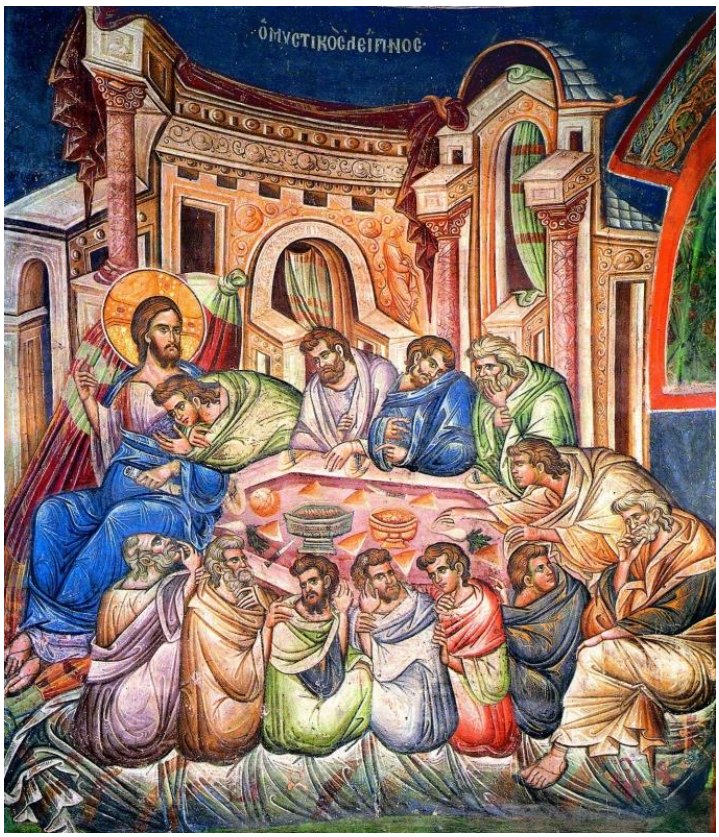


Fig. 486. La Última Cena. M. Vatopedi. 1312

[659] Este mural está situado en la nave principal del Katholikón.

Pero lo que resulta más abrumador si cabe es la posición y la anatomía de los apóstoles que llegan incluso a rozar lo imposible (Fig. 487). La anatomía de Jesús y Pedro son desproporcionadas creando una extraña sensación en la escena global. Al contrario de lo que sucedía en el icono de la Transfiguración, donde Jesucristo cambiaba sus proporciones creando un efecto armónico y jerárquico y acorde con la simbología y del concepto del arquetipo (Fig. 385), en esta pintura mural se pierden un poco todos estos referentes. Posiblemente, esta falta de «armonía» que se desprende del mural pueda tener mucho que ver con el hecho de que ha sido repintado en varias zonas[660], sobre todo en las caras, perdiendo gran parte de la expresividad y la frescura original.

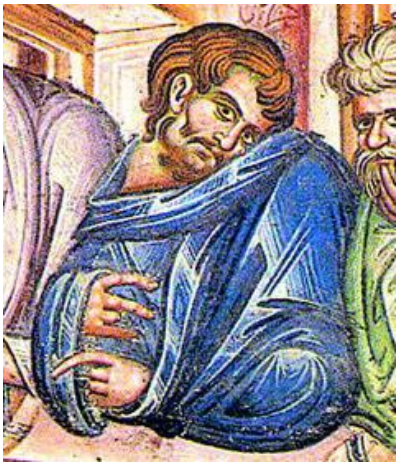


Fig. 487. Detalle del apóstol. M. Vatopedi. 1312

Otra de las características de esta obra es el tratamiento y colorido expresionista. En algunas partes del mural, sobre todo en fondos y en extremos veremos varias mezclas de colores que no son muy habituales en la pintura bizantina.

En 1535 Teofanes de Creta realizó las pinturas murales del refectorio y el Katholikón del monasterio Megistis Lavras. En el Katholikón (Fig. 488) encontramos una de las pinturas que mejor se ajusta al texto del *Manual de Pintura*. La disposición de los apóstoles alrededor de Cristo es parecida a la que vimos en Protaton y es la que mejor responde a la descripción de Dionisio. En el refectorio (Fig. 489), sin embargo, encontramos un mural que muestra a Cristo sentado en el centro de la mesa pero, al contrario de las indicaciones de Dionisio, coloca a las otras dos figuras protagonistas –Juan y Judas– al lado izquierdo de Cristo. Curiosamente, entre las dos posibles opciones que encontramos en la tradición iconográfica anterior al *Manual*, Dionisio elige para su descripción la versión que ilustra Pansélinos en Protaton (Fig. 479) y Teofanes en el Katholikón de Megistis Lavras (Fig. 488). Sin embargo, veremos que entre la extensa iconografía de esta escena que podemos encontrar en el Monte Athos,

[660] Τούτος, Ν., & Φουστέρης, Γ., (2010), *Ευρετήριον της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος - 17ος Αιώνας*, Άγιον Όρος: Ακαδημία Αθηνών, pág. 113.

la segunda versión con Juan y Judas a un lado de Cristo es tan popular o más incluso que la primera (Fig. 489, Fig. 490 y Fig. 491).

Otro de los aspectos que cambiarán en la iconografía a partir de las pinturas de Teofanes de Creta será el contexto arquitectónico. Ahora encontramos estructuras individuales a ambos lados de la escena y, aunque el ambiente laberíntico de Pansélinos ha desaparecido, seguiremos encontrando propuestas inverosímiles sobre todo en las dos pinturas de situadas en las iglesias de Megistis Lavras (Fig. 488) y Stavronikita (Fig. 491). Como podremos observar las perspectivas de los dos edificios en ambas iconongrafías difieren de tal manera que crearán un espacio imposible e independiente.

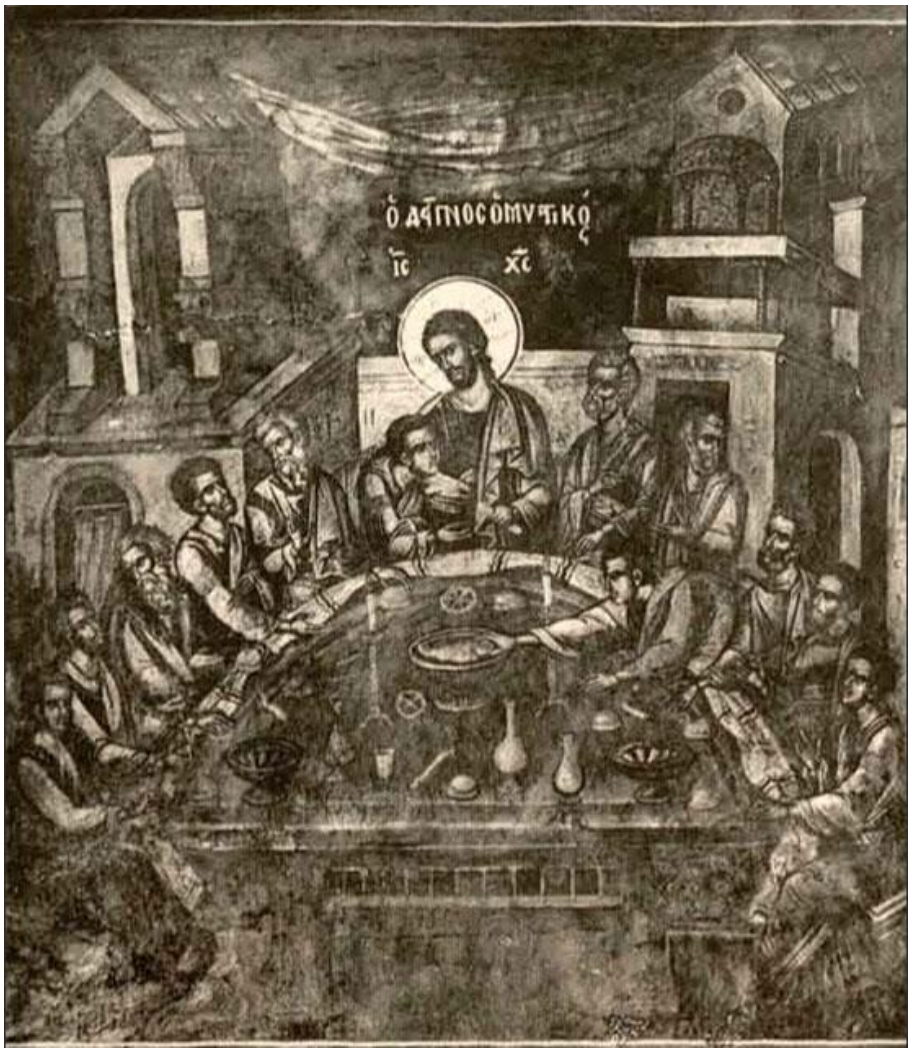


Fig. 488. La Última Cena. Katholikón del M. Megistis Lavras. 1535

Por otro lado, la postura y gestos de los apóstoles difiere bastante con la que vimos en las pinturas de la escuela macedonia. En este caso Teofanes representa a los apóstoles más estáticos y con una expresividad mucho más calmada que la que vimos en Protaton y sobre todo en los murales de Vatopedi. Esto mismo ocurrirá en el mural del refectorio de Megistis Lavras donde los apóstoles mantendrán una posición también estática con las únicas variaciones de movimiento en las manos o las cabezas.

La versión del refectorio presenta un formato horizontal que provoca la eliminación casi total del fondo arquitectónico. La solución aquí será más drástica que la que veremos en el refectorio del monasterio Stavronikita (Fig. 490).



Fig. 489. La Última Cena. Trapeza del M. Megistis Lavras. 1535

Las dos siguientes imágenes pertenecen al monasterio de Stavronikita, donde Teofanes de Creta realizó gran parte de su obra en el Monte Athos. Estas dos pinturas murales (Fig. 490 y Fig. 491) ponen de manifiesto la influencia que tenían las iconografías entre sí, sobre todo las que se encontraban físicamente cercanas. Llama poderosamente la atención el hecho de que, siendo dos iconografías del mismo autor y ejecutadas en el mismo año, Teofanes haya optado por realizar dos composiciones diferentes, una más en consonancia con la propuesta de Pansélinos, disponiendo a todos los apóstoles frontalmente hacia el espectador (Fig. 490), y otra colocando a los apóstoles alrededor de toda la mesa (Fig. 491) como hemos visto en el monasterio Vatopedi (Fig. 486). Además, podemos ver cómo en la primera iconografía Teofanes

opta por representar la aureola santa en todas las figuras[661] excepto en Judas y en la segunda iconografía tan solo se representa en la figura de Cristo. Una vez más vemos patente en estas pinturas la originalidad en Teofanes y sobre todo la búsqueda constante de diferentes soluciones para una misma escena.

Podemos ver la similitud que existe entre las dos figuras de Cristo (ver las dos primeras figuras en Fig. 483) lo cual denota la importancia del símbolo[662] y no tanto de la originalidad en la búsqueda de nuevas fórmulas.



Fig. 490. La Última Cena. Trapeza del M. Stavronikita. 1546

Y es que, aunque las composiciones son claramente diferentes y las figuras responden a un estilo de ejecución también diferenciado, podemos encontrar similitudes acentuadas en más figuras. Tanto la figura de Juan como la de Judas responden a patrones muy similares tanto en la postura y anatomía como en la vestimenta. Todos los apóstoles siguen un mismo prototipo fisionómico

[661] Advertir la diferencia entre la aureola circular de los apóstoles y la aureola cruciforme de Cristo. Úzquiza Ruiz, T., (2012), *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*, Lulu.com, pág. 32

[662] Resulta interesante en este aspecto tomar en consideranción la disertación sobre la imagen de Philip Sherrard cuando dice que la imagen no solo es una indicación de lo que representa sino que establece un vínculo físico con aquello que representa. De esta forma, conociendo o profundizando en la misma imagen estamos en el camino de hallar la revelación de lo que realmente es. Sherrard, P., (1985), *Athos: The Holy Mountain*, New York: Overlook Books, pág. 80



Fig. 491. La Última Cena. M. Stavronikita. 1546

Los cánones, junto con los prototipos asociados a las figuras de las escrituras, jugaron un papel muy importante en la iconografía de la Edad Media. Cuando no existieron manuales como el de Fourna, los hagiógrafos tenían que valerse de su observación, haciendo dibujos o copias de obras ya existentes. Hemos conocido de la existencia de una publicación relativamente reciente de una colección de dibujos antiguos hallados en el monasterio de Iviron que podrían haber servido de fuentes a los hagiógrafos para realizar sus obras.

Resulta especialmente interesante observar cómo Teofanes varía los modelos en la figura de Cristo en cada uno de los monasterios (Fig. 492). Así, en Megistis Lavras representa un Cristo que mira hacia la izquierda independientemente de la

situación del apóstol Juan que una vez aparece a su derecha y otra a su izquierda y en el monasterio Stavronikita siempre mira hacia la derecha. Curiosamente en todas estas representaciones Cristo no levanta la mano derecha como sucedía en las pinturas anteriores y además presentará siempre el gesto de bendición. Solo en la pintura mural del Katholikón de Megistis Lavras no se apreciará por la posición de Juan a la izquierda que oculta la mano de Cristo.



Fig. 492. Detalle de las figuras de Cristo en las pinturas de Teofanes de Creta.

Otro de los detalles interesantes será la diferenciación en la mirada de Cristo sobre todo en el monasterio Stavronikita donde podemos encontrar una versión en la que mira hacia el espectador y otra hacia los apóstoles. Dionisio de Fourna no se pronuncia al respecto y dejará abierta las opciones de interpretación. Igualmente Dionisio no menciona la presencia de los nimbos en las cabezas de las figuras y Teofanes tomará una decisión muy particular al respecto, dejando las pinturas murales en las iglesias de ambos monasterios sin nimbo y pintándolos, sin embargo, en los refectorios. Hay que destacar además, que en los casos en los que se presenta a las figuras con nimbo, Judas será el único que no la lleve.

Ya en los años contemporáneos al Manual de Dionisio de Fourna encontramos una pintura mural en el monasterio Iviron (Fig. 493) con un estilo más alejado de los prototipos de la escuela cretense. En esencia, la iconografía de la Última Cena apenas variará encontrando casi siempre los mismos elementos y las mismas fórmulas de presentar la escena. En el mural de Iviron podemos apreciar con gran claridad la referencia que hace Dionisio al momento en el que Judas acerca la mano al pan al mismo que tiempo que mira hacia Cristo. Resulta llamativo que siendo la descripción

de Dionisio tan corta en esta escena, haya decidido expresar este momento y este detalle en Judas y, sin embargo, apenas se aporten detalles de Cristo, Juan o incluso los demás apóstoles. En cualquier caso, aquí vemos a Judas mirando detenidamente a Cristo a diferencia de todas las iconografías de Teofanes donde este aspecto estaba ausente.



Fig. 493. La Última Cena. M. Iviron. 1726

Como podemos observar, los apóstoles más ancianos –excepto Juan– aparecen sentados más cerca de Cristo y los más jóvenes en las zonas más alejadas de la mesa. En esta pintura, la diferencia entre la edad de los apóstoles se hace mucho más patente no encontrando apenas apóstoles de mediana edad como sucedía en los murales anteriores.

Otro de los aspectos interesantes de esta pintura es la disposición de los objetos sobre la mesa, que siguen una colocación muy regular, prácticamente en línea, y con cierta tendencia hacia la simetría. Dionisio especifica algunos de los utensilios y comidas que deberían aparecer en la mesa: *«panes y platos con comida, y jarras de vino y vasos»*. Aunque Dionisio no especifica la presencia de cubiertos sobre la mesa, es frecuente encontrar cuchillos en casi todas las iconografías, sin embargo esta será

una de las únicas pinturas donde veremos tenedores en una forma parecida a los tenedores contemporáneos[663].

Podemos decir que la iconografía de «*La Última Cena*» es una de las que menos variaciones ha sufrido a lo largo del tiempo y, si bien a partir del siglo XVIII veremos algunos cambios en la forma de presentar la escena, en esencia, no veremos modificaciones sustanciales que puedan alterar el valor simbólico. A pesar de esto, vamos a encontrar algunas excepciones como la del monasterio Gregoriou (Fig. 494) que altera la forma tradicional de representar el momento de la cena con cambios tan significativos que pueden incluso modificar el valor simbólico de la escena.



Fig. 494. La Última Cena. M. Gregoriou. 1779

La parte superior de la pintura respeta en gran medida los modelos iconográficos que vimos en la escuela macedonia y cretense. Sin embargo, la figura de Judas será objeto de grandes cambios que afectarán no solo a la percepción plástica sino también a la interpretación del episodio.

[663] Tan solo volveremos a ver los tenedores en algunas iconografías de Gregoriou pero estos tendrán un aspecto mucho más primitivo que los de Iviron.

Posiblemente el elemento más impactante del conjunto sea el diablo que ataca por la espalda a Judas. Este diablo, que no tiene nada que ver con las representaciones que vimos en las iconografías de los endemoniados, es de proporciones mucho más grandes –de tamaño natural– y presenta una anatomía mucho más desarrollada mezcla de formas antropomórficas y animales[664]. Mantiene las alas[665] y el color negro propio de las criaturas de la oscuridad.

A pesar de que la presencia de este diablo es prácticamente inexistente en la iconografía de esta escena, podemos encontrar una referencia importante en el Evangelio de San Juan que puede justificar esta interpretación:

«A quien yo diere el pan mojado, aquél es. Y mojando el pan, lo dio a Judas Iscariote hijo de Simón. ***Y después del bocado, Satanás entró en él****.» (Jn 13:27)*

La personificación del demonio en la pintura de Gregoriou sería una forma gráfica de ilustrar los versículos de Juan aunque deberíamos entender que el demonio entraría en Judas de forma no visible. No obstante, el tamaño y la presencia del diablo dificulta este tipo de interpretación.

Los versículos citados del Evangelio de San Juan difieren significativamente de lo que describe Dioniso de Fourna en su *Manual*. Podemos decir que la escena que describe Dionisio y que se ilustra en todas las iconografías de la tradición bizantina coincide más bien con los Evangelios de Mateo y Marcos. Mientras que en estos es Judas quien se acerca a la mesa y toma el pan ante la mirada de los apóstoles, en el Evangelio de Juan es el mismo Jesús el que da el pan a Judas. En la pintura del monasterio Gregoriou no se representa ninguno de estos dos momentos. Más bien estaríamos viendo un momento inmediatamente posterior, cuando Judas ya ha comido el pan.

El hecho de que Judas se siente separado del resto de los apóstoles es extraño en la tradición iconográfica y podría estar relacionado con lo que acabamos de comentar. De esta forma, los apóstoles, ya conscientes de quién es el traidor, se apartan de Judas y éste queda aislado y bajo la influencia de Satanás. Se crean, por lo tanto,

[664] El aspecto es asociado a la deformidad propia del mal y las tinieblas. Barral Rivadulla, M. D., (2003), Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval, pág. 220.
[665] Las alas serían el resto de lo que queda de las criaturas angelicales que eran en un principio.

dos espacios bien diferenciados. Uno de ellos dominado por la influencia del Espíritu Santo que engloba a Cristo y el resto de los apóstoles, todos ellos con nimbo en la cabeza y, por otro lado, el espacio apartado donde está Judas, sin nimbo, dominado por el demonio.

Otro de los elementos que acompañan la iconografía de Judas en esta pintura es la bolsa de monedas que lleva en su mano derecha que hace referencia a la debilidad de la condición humana de Judas que prefiere traicionar y entregar a Jesús por un puñado de monedas. Este elemento no es habitual en las iconografías anteriores donde Judas aparece como uno más sin apenas distinciones físicas o simbólicas que lo diferencien del resto de los apóstoles. Sin embargo, en una pintura moderna que vimos en el refectorio del monasterio Karakalou (Fig. 495), encontramos una figura de Judas en una posición semejante a la habitual pero con la bolsa de monedas y otras distinciones físicas como la tez de piel, mucho más oscura que los demás apóstoles.



Fig. 495. La Última Cena. M. Karakalou. S. XX

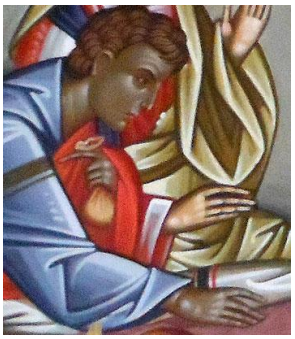


Fig. 496. Detalle de Judas. La Última Cena. M. Karakalou. S. XX

Finalmente presentamos un icono reciente del Taller del monasterio Xenofondos (Fig. 497) con una versión que unifica la Última Cena y el Lavatorio Sagrado en un mismo icono.



Fig. 497. La Última Cena y el Lavatorio sagrado. M. Xenofondos. S. XXI

Esta versión está claramente basada en la pintura mural del monasterio Vatopedi (Fig. 481). La composición, las figuras e incluso las arquitecturas del fondo son copiados con algunas variaciones en la figura de Juan.

Como conclusión, podemos decir que la descripción de Fourna es bastante breve, sobre todo teniendo en cuenta la importancia y trascendencia de la escena. De hecho, entre todas las escenas que podemos encontrar en las pinturas de los monasterios del Monte Athos, esta sería una de las que más veces es representada pero más breve resulta en la descripción de Dionisio de Fourna. La sencillez de la escena y la poca complejidad compositiva facilitan la brevedad descriptiva pero al mismo tiempo, se echan en falta más detalles en algunos aspectos como en lo relativo a las manos de los personajes.

5.5.21. **La Crucifixión**



Ἡ σταύρωσις

Βουνόν καί ἐν αὐτῶ ὁ Χριστός σταυρωμένος, καί ἀπό το ἕνα καί τό α ἄλλο μέρος αὐτοῦ δύο λησταί σταυρώμενοι• ὁ μέν ἐκ δεξιῶν στρογγυλογένης, μιξαιπόλιος, λέγων πρός τόν Χριστόν• «Μνήσθητί μου, Κύριε, ὅταν ἔλθης ‘ἐν τῆ βασιλεία σου»• ὁ δέ ἐξ εὐωνύμων γυρισμένος είς τα ὀπίσω, νέος ἀγένειος, λέγει• «Εἰ σύ εῖ ὁ Χριστός, σῶσον σεαυτόν καί ἡμᾶς». Καί αἰς τή ἐπάνω ἄκρην τοῦ σταυροῦ τοῦ Χριστοῦ καρφωμένος τίτλος μέ ταῦτα τά γράμματα: INBI• κάτωθεν δέ είς τά δεξιά μέρη εῖς στρατιώτης καθήμενος εἰς ἄλογον καί λογχεύων τήν δεξιάν πλέυράν τοῦ Κυρίου, καί αἶμαι καί ὕδωρ ἐξέρχεται ἐξ αὐτῆς• καί ὄπισθεν αὐτοῦ ἡ θεοτόκος λιποθυμισμένη καί οἱ ἄλλες μυροφόρες πιάνουσαι αὐτήν• καίι πλησίον αὐτῆσ ὁ Θεολόγος Ἰωάννης ιστάμενος μετά λύπης καί ἔχων τό χέρι του εἰς τό μάγουλόν του, καί ὁ ἅγιος Λογγῖνος ὁ ἑκατόνταρχος βλέπων τόν Χριστόν• ἔχων τήν χεῖρά του ὑψωμένην εὐλογεῖ τόν Θεόν• εἰς δέ τά ἀριστερά ἄλλος πάλιν ατρατιώτης καβαλλάρης• βαστῶν σπόγγον δεμένον εἰς καλάμι προσάγει αὐτόν πλησίον τοῦ στόματος τοῦ Χριστοῦ• καί πλησίον ἄλλοι στρατιῶται καί Γραμματεῖς καί Φαρισαῖοι καί λαός πολύς, ἄλλοι ὁμιλοῦντες ἀλλήλοις καί δεικνύοντες, ἄλλοι χάσκοντες καί λέγουσιν• «Ἄλλους ἔσωσεν, ἑαυτόν οὐ δύναται σῶσαι». Καί τρεῖς στρατιῶται καθήμενοι μοιράζουν τά ἱμάτιά του• ὁ εἷς εἰς τό μέσον αὐτῶν, ἔχων τούς ὀφθαλμούς κλεισμένους καί τά χέρια του άπλωμένα εἰς τό ἕνα καί ἄλλο μέρος είς τῶν ἄλλων δύο στρατιωτῶν τά χέρια• κάτωθεν δέ τοῦ σταυροῦ μικρόν σπήλαιον καί ἐν αὐτῶ ἡ κάρα τοῦ Ἀδάμ καί ἄλλα δύο κόκκαλα ράντιζόμενα ἀπό τό αἷμα τοῦ Χριστοῦ, ὀποῦ ἐχύνετο ἀπό τάς πληγάς τῶν ποδῶν του (Λουκ. κγ’, 33-43. Ματθ. κζ’, 36-56. Μάρκ. ιε’, 26-40. Ἰωάν. ιθ’, 18 κἐ).



La Crucifixión

Una montaña y en ella Cristo crucificado, y a uno y otro lado de Cristo dos ladrones crucificados, el de la derecha de barba redondeada y pelo gris diciendo a Cristo: «Acuérdate de mí, Señor, cuando llegues a tu reino»; el de la izquierda, un joven imberbe, se gira hacia atrás y dice: «Si tú eres Cristo, sálvate a ti y a nosotros». Y en la parte alta de la cruz de Cristo clavado una inscripción con estas letras: INBI; Abajo y al lado derecho un soldado sentado en un caballo y atravesando con una lanza el costado derecho del Señor, y sangre y agua salen de ella; y detrás de él la Virgen desmayada y las demás mujeres que llevan mirra la sostienen; y al lado de ellas Juan el Teólogo de pie con tristeza y con su mano en su mejilla, y San Longinos el centurión mirando a Cristo; con su mano alzada bendice a Dios; A la izquierda otro soldado en caballo; lleva una esponja atada a una caña que pone en la boca de Cristo; y al lado otros soldados y escribas y fariseos y abundante pueblo, algunos hablando entre ellos y señalando, otros bostezando y mirándole a él, otros extendiendo sus manos diciendo «Salvó a otros, no puede salvarse a sí mismo». Y tres soldados sentados se reparten sus ropas, el del medio con sus ojos cerrados y sus manos extendidas hacia los lados hacia las manos de los otros soldados; debajo de la cruz una pequeña cueva donde está la calavera de Adán y dos huesos chorreando sangre de Cristo, que cae de las heridas de sus pies (Lc 23:33-43; Mt 27:36-56; Mc 15:26-40; Jn 19:18-30)

La crucifixión representa una de las escenas de narración más extensas que podemos encontrar en la obra de Dionisio de Fourna. Aparecen detalles fisiológicos de las figuras que no aparecían en escenas anteriores y detalles minuciosos de la escena que prácticamente se habían obviado de forma general en otros pasajes. Así, por ejemplo si comparamos a nivel de detalle y de profundización los pasajes de «*La Última Cena*» y «*La Crucifixión*» encontramos un contraste muy significativo tanto de extensión como de detalle.

En primer lugar, la descripción de Fourna se justifica con la extensión de los Evangelios y la descripción de los detalles en estos. Por otro lado, las características del pasaje de tipo escenográfico propician la composición de una escena completa dividida en varios planos. Al fondo observamos el paisaje, después un plano intermedio con las figuras de los crucificados y un primer plano con las figuras al pie de los crucificados donde suceden parte de las escenas.

Para entender mejor la escena de Fourna y su relación con los Evangelios exponemos la siguiente tabla:

ESCENA	MATEO 27	MARCOS 15	LUCAS 23	JUAN 19
Montaña con los tres crucificados	33, 38	22, 25, 27	33	17, 18
Palabras de ladrón a la derecha			42	
Palabras de ladrón a la izquierda			39	
Título en la cruz	37	26	38	19
Soldado atravesando con la lanza el costado de Cristo				34
La Virgen desmayada junto a las mujeres y Juan el Teólogo				25
El centurión Longinos	54	39	47	
Soldado acercando esponja a boca de Cristo	48	36		29
Escribas y fariseos burlándose	41	31	35	
Soldados repartiéndose sus ropas	35	24	34	23

Analizando la tabla podemos extraer algunas conclusiones. En primer lugar, todo el pasaje está basado en los Evangelios canónicos excepto la última parte donde se describe la pequeña cueva y la calavera con los huesos de Adán. Esta escena puede ser considerada como una metáfora de la parte final de la crucifixión de Jesús, cuando se producen temblores de tierra y se desquebraja el suelo. En la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén, hay una grieta en la capilla de Adán. Tradigo dice que «*desde el siglo IV, esa grieta se considera un testimonio del terremoto que describe el Evangelio de la muerte de Cristo.* [666]», por lo tanto encontraríamos unas referencias históricas a la cueva que aparece debajo de la cruz de Cristo[667].

La representación de la calavera de Adán es un símbolo del pecado del hombre. Supuestamente el lugar de crucifixión de Jesucristo se realiza sobre la misma tumba de Adán representando Jesucristo al «nuevo Adán». La sangre de Cristo chorreando encima de los huesos es una metáfora de la limpieza de los pecados simbolizando la victoria sobre la muerte.

Otro de los rasgos especiales de esta descripción es la narración de las frases de los dos ladrones crucificados junto a Jesús que a pesar de no ser representadas mediante texto escrito en el mismo icono, Dionisio lo incluye en su descripción. En los iconos no aparecen en ningún momento los textos junto a los ladrones por lo tanto entendemos que se trata de un parafraseado del Evangelio de Lucas para contextualizar mejor la escena. Estos versículos, por lo tanto, no tendrán representación gráfica en ninguna de las iconografías que veremos.

Por otro lado, vemos la marcada diferencia del Evangelio de San juan con respecto a los otros tres. Dionisio no establecerá diferencias e incluirá elementos de los cuatro Evangelios prácticamente por igual. En este pasaje veremos la clara influencia en la descripción de Fourna de las iconografías más antiguas que son las que más figuras y más escenas incluyen.

[666] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 173
[667] Recordemos que la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén se encuentra situada aproximadamente en la montaña de Gólgota donde fue crucificado Jesucristo.

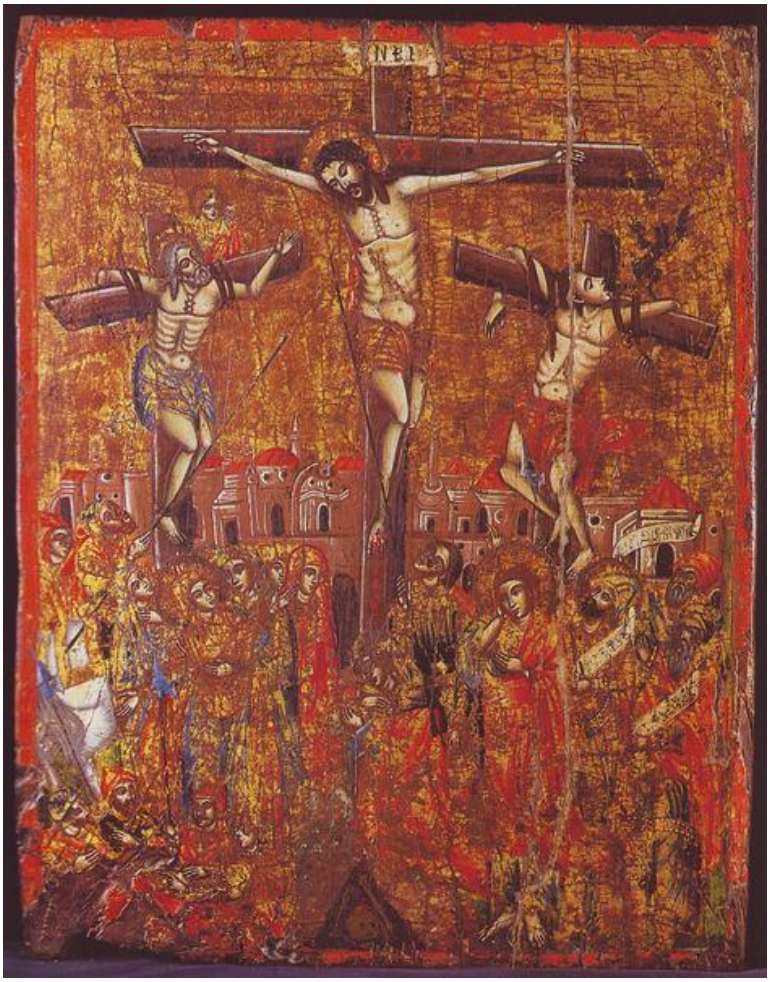


Fig. 498. Crucifixión. M. Pantokratoros.

En este icono del monasterio de Pantokratoros vemos una imagen algo deteriorada donde el fondo dorado ha salido por debajo de algunas figuras de la composición. Aunque no tenemos la fecha de realización del icono presuponemos que pueda ser temprana por el deterioro y por las características plásticas del icono. Podemos ver unos rasgos anatómicos particulares así como un expresionismo muy acentuado que no veremos en los iconos más tardíos.

Lo más interesante, sin embargo, es que podemos ver casi todos los elementos que describe Fourna en su texto, siendo este icono uno de los pocos que completan mejor la escenografía. Como veremos más adelante, será difícil encontrar iconos donde se representen todos los elementos descritos por Dionisio.

Los detalles llegan a incluso a ser más ricos que los propuestos por Dionisio. Podemos encontrar en los ladrones unas muestras de su naturaleza y su

comportamiento para con Jesús, en unas pequeñas representaciones justo al lado de sus caras que pueden llegar a pasar desapercibidas[668].



Fig. 499. Simbologías junto a las caras de los ladrones

En otras iconografías se ve más claramente estas figuras en forma de ángeles (bueno y malo) que susurran a los ladrones.

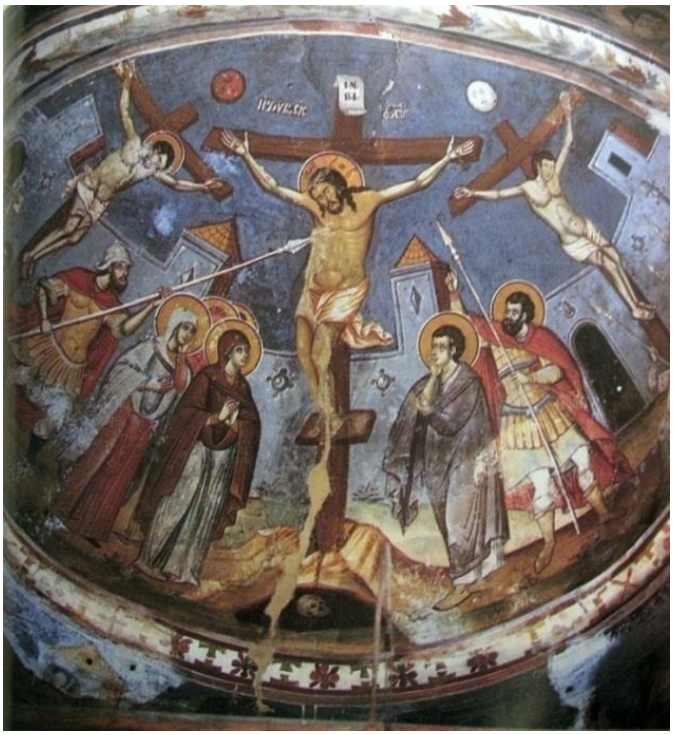


Fig. 500. La Crucifixión. M. Gregoriou

En esta pintura mural del monasterio de Gregoriou (Fig. 500) vemos una imagen más cercana a la iconografía tradicional bizantina. Las figuras que aparecen en la escena se han reducido considerablemente con respecto al icono anterior. No

[668] En la película «La Pasión de Cristo» de Mel Gibson aparece una escena donde un cuervo negro se acerca a la cruz del ladrón malo para picarle los ojos. Sorprendentemente, este icono recuerda a esta escena que por otra parte no tiene base en ningún Evangelio.

aparece representación popular (fariseos, escribas, etc.) ni el soldado con la esponja en la caña, ni los soldados repartiéndose las ropas de Cristo. Podemos decir que se ha prescindido de algunos detalles iconográficos a favor de una escenografía más sencilla, simétrica y equilibrada. La representación de personajes no santos se reduce a la del soldado con la lanza que atraviesa el costado de Cristo. La composición de la escena se adapta al formato de la cúpula donde se ha pintado, formando unas líneas onduladas en el horizonte que van a repercutir en todas las líneas compositivas.

Analizando la escena, encontramos otros elementos interesantes que no aparecerán en la descripción de Fourna y que, sin embargo, se basan en textos del nuevo Testamento.



Fig. 501. Sol y luna basada en textos del Apocalipsis

En la zona superior, en el cielo, aparecen el sol y la luna según escrituras que podemos encontrar en el Apocalipsis:

> *«Miré cuando abrió el sexto sello, y hubo un gran terremoto. El sol se puso negro como tela de luto, la luna entera se volvió toda como sangre, y las estrellas del cielo cayeron sobre la tierra, como la higuera deja caer sus higos cuando es sacudida por un fuerte viento. (Apocalipsis 6:12/13)*[669]*»*

En este caso, aunque las imágenes hacen claramente alusión a este pasaje, el sol no se representa negro, sino blanco. No obstante, las variaciones que vamos a encontrar sobre este tema son muy diversas, representándose el sol en otras iconografías también blanco, con caras, o con otras formas que pueden provocar muchas interpretaciones y situaciones ambiguas.

[669] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas, pág. 837.



Fig. 502. Sol y luna en parte superior de la cruz

Por ejemplo, estas imágenes de ángeles pueden producir cierta confusión ya que los colores son los que se nombran en el Apocalipsis, sin embargo la personificación que antes se había utilizado para representar al sol y a la luna, no se puede interpretar aquí como tales. En algunas otras iconografías aparecen estos ángeles grises sin la distinción de color entre ellos. En otras representaciones, incluso, aparecen los ángeles y el sol y la luna por otro lado.



Fig. 503. Dos ángeles en rojo y negro.

Otro de los aspectos a destacar del texto de Dionisio es la inscripción que aparece en la parte superior de la cruz. Según Dionisio, aparecerían las letras INBI, sin embargo en toda la iconografía analizada vamos a encontrar más variaciones. Si las inscripciones se hacen según la tradición ortodoxa, aparecerá la inscripción en griego: «*Ἰησοῦς ὁ Ναζωραῖος ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων*» lo que implica las iniciales INBI. Si por lo contrario se hace en latín, la misma inscripción se escribiría: «*Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum*» lo que imprime las iniciales INRI.



Fig. 504. Algunas inscripciones en la parte superior de la cruz

Además de estas dos que son las más utilizadas, podemos encontrar otras inscripciones menos comunes que derivan de algún otro idioma como el ruso o el serbio y otras inscripciones que en vez de utilizar un acrónimo, escriben varias

palabras. Lo importante, en cualquier caso, es que Dionisio decide incluir el acrónimo griego lógicamente por su procedencia y su idioma.

Este icono bastante deteriorado del monasterio Pantokratoros, muestra algunos de los elementos que hemos visto anteriormente. Por un lado, en la zona superior izquierda se adivina la figura de un ángel que no tiene connotaciones simbólicas de color ni de forma y por otro lado vemos que la inscripción de la cruz, esta vez, son unas palabras: «*ΙCΧC Ο Βασιλεὺς τῆς Δόξης*» (*«Jesucristo el Rey de la Gloria»*) que posiblemente esté más cerca de la situación que se diera en la realidad.



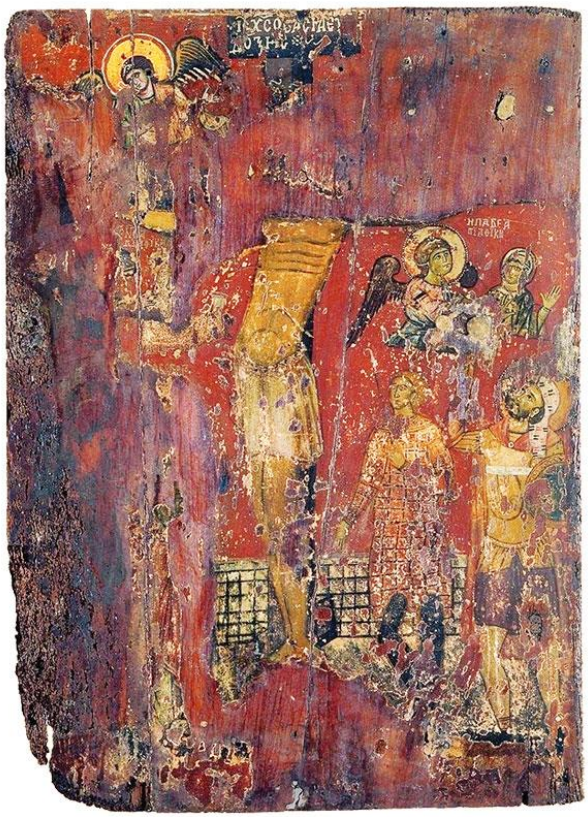


Fig. 505. La Crucifixión.
M. Pantokratoros. S. XIII

La pintura mural de Manuel Pansélinos en Protaton (Fig. 506) se encuentra bastante deteriorada y no permite fijarse en los detalles. Lo primero que llama la atención es que, a pesar de tratarse de una pintura mural con espacio suficiente para representar toda la escena, Pansélinos no incluye las figuras de los ladrones crucificados ni el soldado con la lanza. La influencia que pudiera haber ejercido en la descripción de Dionisio la creemos muy escasa a pesar de la importancia que le otorga en el prólogo de su Manual.



Fig. 506. La Crucifixión. Protaton. Manuel Pansélinos. 1290

Como podemos ver, la composición de Pansélinos es habitual en la iconografía de la escuela macedonia. De hecho, en la pintura mural del monasterio Vatopedi (Fig. 507) encontramos una composición muy parecida a la de Pansélinos con la presencia de los mismos elementos. A pesar de la longitud de la descripción de Dionisio de Fourna, las características de la representación de Cristo no se desarrollan de la misma forma que veremos en otras figuras como la Virgen. A pesar de esto, la figura de Cristo que veremos en Protaton estaría llena de expresividad que se consigue mediante la abrupta inclinación de la cabeza hacia la derecha y la tensión de las manos. La inclinación de la cabeza hacia la derecha será una de las características físicas de Cristo crucificado[670] que Dionisio omite en su *Manual*. Otra de las características comunes a todas las iconografías de esta escena serán los ojos cerrados de Cristo[671]. De hecho, la posición y la expresión de Cristo crucificado será una de las constantes más unificadas dentro del mundo iconográfico, no encontrando apenas ningún ejemplo diferente.

[670] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 136
[671] Existe sin embargo una de las primeras iconografías de la Crucifixión en Santa María Antigua en Roma en la que podemos ver los ojos abiertos. Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 137.

Dionisio de Fourna, al indicar solamente que Cristo está crucificado, olvida mencionar todos estos detalles que serán de especial importancia para la correcta presentación del episodio.

En la pintura del monasterio Vatopedi podemos ver cómo existen más elementos que coinciden con la descripción del Manual de Dionisio. Así, vemos a la Virgen desvanecerse en los brazos de las mujeres que llevan la mirra, algo que no sucedía en la pintura de Pansélinos. Además, Longinos, detrás de la figura de Juan el Teólogo, mira hacia Jesús crucificado y levanta la mano hacia el cuerpo de Cristo mientras que en Protaton no alzaba los brazos. En el caso de Juan el Teólogo, también existe una coincidencia mayor con el *Manual* ya que ahora agacha su cabeza y se toca la mejilla con su mano. Todas estas relaciones con el Manual se mantendrán en gran medida con la llegada de la era de esplendor de la escuela cretense e incluso se desarrollarán con más detalles.



Fig. 507. La Crucifixión. M. Vatopedi. 1312.

Precisamente será Teofanes de Creta en su mural del monasterio Megistis Lavras (Fig. 508) donde represente una de las escenas más completas y elaboradas y más inspiradoras para Dionisio de Fourna. La composición, con un formato horizontal, permite la inclusión de un gran número de figuras, algunas de las cuales –como el hombre a la izquierda que azota al ladrón crucificado– ni siquiera están presentes en la descripción de Dionisio.

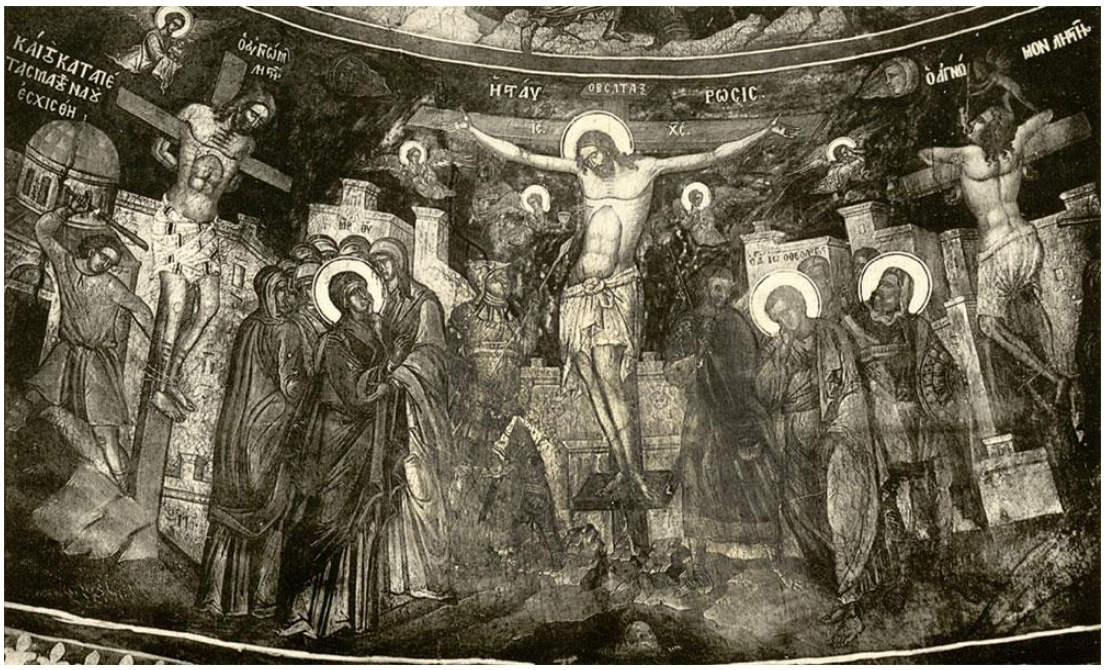


Fig. 508. La Crucifixión. M. Megistis Lavras. 1535.

A pesar de la complejidad de la escena de Teofanes de Creta, Dionsio de Fourna incluye algunos elementos que no solo no tendrán cabida en esta versión sino que además no veremos en ninguna de las iconografías del Monte Athos. Se trata del caballo en el que, según Dionisio, están montado el soldados que se acerca a Jesucristo con la lanza. Los soldados siempre aparecerán de pie (Fig. 509) lo que facilita la elaboración de la pintura en el tema de tamaños y proporciones.

En el detalle podemos observar las figuras de dos ángeles que se acercan por ambos lados al costado de Cristo (Fig. 509). Uno de ellos, a la derecha, parece recoger con una copa la sangre derramada por él. Este interesante detalle que no es documentado por Dionisio de Fourna sólo lo veremos en las pinturas murales de Teofanes de Creta en Megistis Lavras y Stavronikita y anteriormente en el mural de Pansélinos en Protaton.

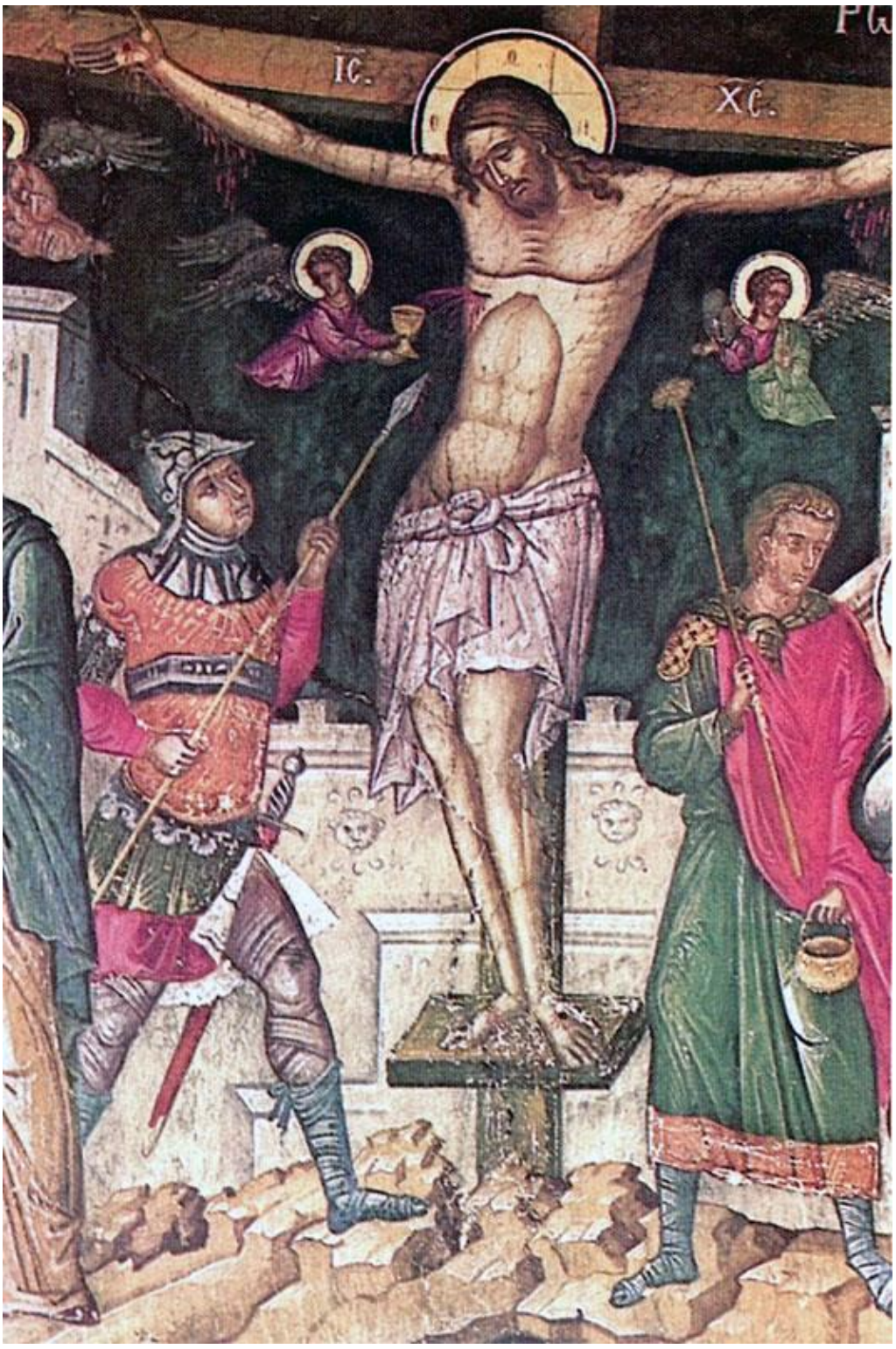


Fig. 509. Detalle de Cristo crucificado. La Crucifixión. M. Megistis Lavras. 1535.

Como podemos ver, la iconografía de la Crucifixión de Cristo va a ofrecer muchas variaciones en su representación, desde las más complejas y completas como la primera que vimos del monasterio de Pantokratoros o ahora en Megistis Lavras hasta las más sencillas y con mínima representación de personajes como podemos ver en el siguiente icono del monasterio de San Pablo (Fig. 510).

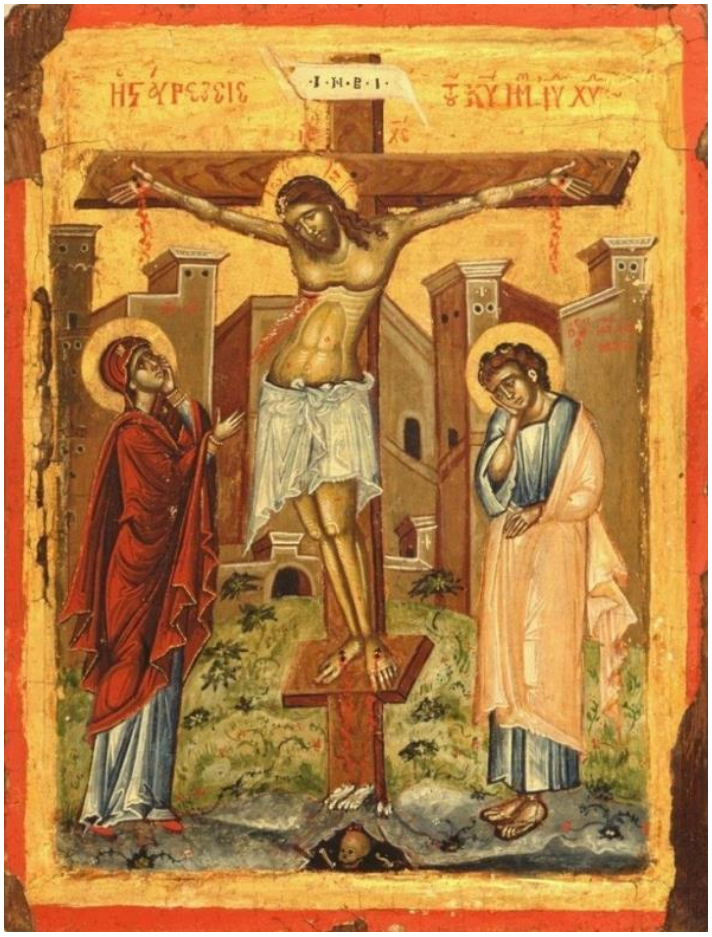


Fig. 510. La Crucifixión. M. San Pablo. 1723

Este icono se aleja bastante de la complejidad escenográfica que propondrá Dionisio en su *Manual*. Posiblemente la tradición iconográfica de la escena ha evolucionado en otras direcciones donde se han ido eliminando elementos más anecdóticos para dirigirse a un estilo más simbólico y sobrio. Esto va a suceder en muchos más iconos sobre todo a partir del siglo XVII donde vamos a ver con más frecuencia composiciones donde se han eliminado a los dos ladrones crucificados y se ha dejado como eje central, ocupando todo el espacio, la cruz de Jesucristo. A pesar de esta tendencia, Fourna opta por incluir todos los detalles escenográficos en su *Manual*.

Podemos observar, no obstante, cómo se mantienen algunos detalles como la sangre brotando de Cristo en todas las heridas. El soldado con la lanza que atraviesa el costado de Cristo ha desaparecido de la escena pero la herida brota como si se hubiera hecho en ese mismo momento. La tristeza penetra en los rostros de María y Juan en busca de ese contacto espiritual que surge entre el espectador de la trágica escena y el arquetipo de la Pasión que representa. Juan, con la mano en la mejilla tal y como describe Fourna mira hacia abajo con una expresión de tristeza contenida. La Virgen, en posición simétrica respecto a la cruz y en una postura parecida a la de Juan, con la mano izquierda en la mejilla, mira a Cristo desconsolada y con la mano derecha alzada hacia Jesús.

Un modelo no tan reducido como este se va a repetir con frecuencia, distanciándose claramente del texto de Fourna y produciéndose paralelamente otro canon o prototipo del pasaje narrado (Fig. 511). Este canon va a extraer las figuras de los soldados así como las figuras que representan al pueblo para dejar tan solo aquellas que de alguna manera acompañan a Jesucristo o representan a los que reconocen su santidad.

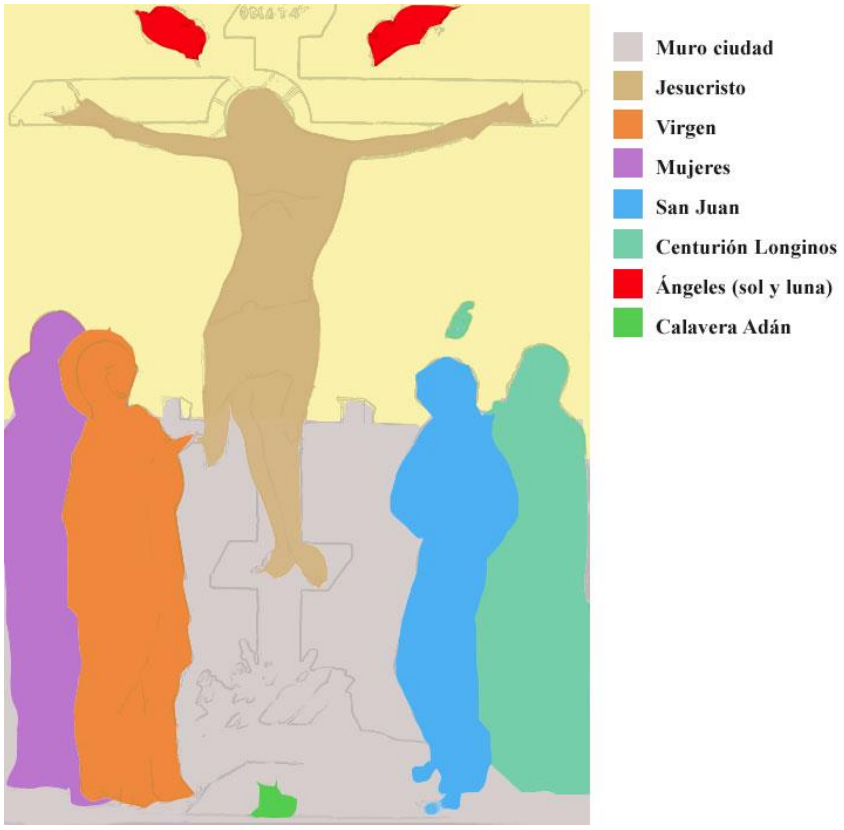


Fig. 511. Esquema compositivo de canon frecuente.

En el Monte Athos vamos a encontrar bastantes iconos que siguen este esquema y que incluso, como sucedía con iconos de otros pasajes, van a tener similitudes que rozan la exactitud. Esto sucede en los siguientes cuatro iconos donde vamos a encontrar puntos en común sorprendentes. Por ejemplo, la figura del centurión Longinos, se mantiene en todos ellos por detrás de la figura de San Juan donde, salvando las pequeñas diferencias relativas a la vestimenta o a los colores, mantienen todas una posición idéntica, elevando la mano derecha y mirando hacia Cristo tal y como especifica Dionisio.



Fig. 512. La Crucifixión. M. Megistis Lavras. Teofanes de Creta. 1535

En el icono del monasterio de Stavronikita (Fig. 513), también atribuido a Teofanes de Creta, vemos muchas similitudes pero también bastantes diferencias que son relevantes en cuanto a la descripción de Fourna. En este icono, San Juan no lleva la mano derecha a la mejilla, siendo este además del que realizó Pansélinos uno de los únicos analizados aquí que no cumple con el texto de Fourna. Otras de las diferencias notables es la posición de la Virgen y el consuelo de una de las mujeres que le

acompaña. Hasta ahora no lo habíamos visto en ningún icono excepto en el del monasterio de Pantokratoros (Fig. 505), donde a pesar del deterioro del mismo se puede intuir esta posición en las dos figuras. Si comparamos el icono de Stavronikita con el de Megistis Lavras veremos la importante diferencia en cuanto al gesto más hierático de la primera y el gesto mucho más pasional de la segunda. Aunque en las escrituras no se hace mención especial sobre el dolor de la Virgen María[672] en este momento, presuponemos que el texto de Fourna se acerque más a la realidad, aunque en estos iconos sea el prototipo menos reproducido.



Fig. 513. La Crucifixión. M. Stavronikita. Teofanes de Creta. 1546

Como podemos ver en el icono del iconostasio del monasterio Stavronikita (Fig. 513), la posición de la Virgen deja caer el peso del cuerpo sobre la mujer que la sostiene flexionando las rodillas y apoyando también la mano derecha sobre la mujer. Podemos observar el contraste con la posición mucho más hierática de la figura del

[672] En las artes plásticas, este dolor maternal de la virgen en el momento de la crucifixión se representa de forma magistral mediante el llamado «Stabat Mater» que es una secuencia católica del siglo XIII atribuida a Inocencio III y al franciscano Jacopone da Todi.

icono de Megistis Lavras. Incluso la cara está representada con mucha más carga dramática, sobre todo en la boca que alarga las comisuras y las desplaza sensiblemente hacia abajo.



Fig. 514. Movimiento anatómico de la figura de la Virgen

En los dos siguientes iconos, ambos del monasterio Pantokratoros, podemos ver todavía el mismo esquema de la serie.

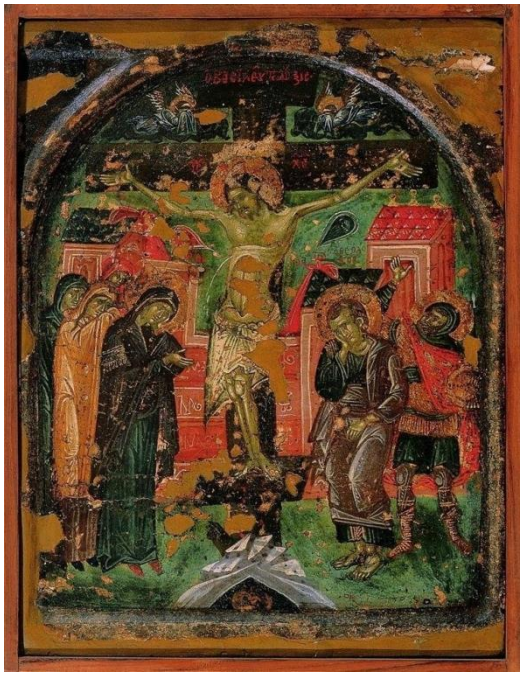




Fig. 515. La Crucifixión. M. Pantokratoros. S. XVI (izquierda)

Fig. 516. La Crucifixión. M. Pantokratoros. S. XIV (derecha)

La gran particularidad de estos dos iconos es el color verdoso utilizado en el fondo el cual no veremos en prácticamente ninguno de los demás iconos. Es clara la influencia que pudiera existir en el segundo icono a pesar de las diferencias de estilo que se pueden adivinar. Existe una gran diferencia en el modo de ejecución, notándose en el segundo un contraste de oscuros y claros mucho más acentuado que en el segundo. Simbólicamente también se perciben grandes diferencias que afectan de alguna manera a lo que más tarde escribirá Dionisio en su *Manual*. Es interesante mostrar la poca importancia que dota el primero de ellos a la sangre como símbolo de la limpieza de los pecados eliminando prácticamente cualquier rastro de ella en el icono. No encontramos sangre en las heridas de las manos ni de los pies y tampoco en la del costado de donde tan solo brota un chorro de agua[673].

Analizando bien el icono, observamos la existencia de unas pequeñas gotas de sangre que caen por debajo de los pies de Cristo hacia la calavera de Adán. Estas gotas son las que posibilitan la simbología de la limpieza de los pecados con la muerte de Jesucristo en la cruz. De no ser por estas pequeñas gotas, sería el único icono que no presentaría la sangre de todos los iconos en el Monte Athos.



Fig. 517. Rastros de sangre

En la pintura mural de Teofanes de Creta en el monasterio Stavronikita podemos ver una de las representaciones que más se acercan a la descripción de Fourna y posiblemente una de las que más hayan influido en la creación de su texto. Las similitudes con el mural del mismo Teofanes en Megistis Lavras son más que evidentes. En este mural, sin embargo, añade algunos otros elementos que Dionisio incluye en su texto y que, por ejemplo, no vimos en el monasterio del Gran Lavra. Así, veremos un grupo de tres soldados que se reparten las ropas de Cristo a la derecha de la composición que también estarían en consonancia con los versículos de los Evangelios:

«Y repartieron entre sí sus vestidos, echando suertes.»

[673] Recordemos el versículo 19:34 de San Juan donde apunta que de la herida del costado sale al instante sangre y agua.

Dionisio va más allá y profundiza en la expresión de uno de ellos añadiendo que debe representarse con los ojos cerrados y las manos extendidas hacia los otros dos soldados. Una vez más vemos cómo Dionisio ofrece detalles que apenas tendrán trascendencia en las iconografías posteriores mientras que los ojos cerrados y la expresividad de las extremidades del cuerpo de Cristo no son definidas en el texto de la escena.



Fig. 518. La Crucifixión. M. Stavonikita. Teofanes de Creta. 1546

Aparecerán prácticamente todos los detalles que describe Dionisio exceptuando la presencia de los fariseos y escribas burlándose. Además de esto, vemos otros elementos que no aparecían en las demás iconografías y que pretenden completar de alguna manera parte de los versículos de los Evangelios, sobre todo la última parte del pasaje que hace referencia a que el templo se rasgó y se abrieron los sepulcros:

> *«Entonces el velo del Templo se rasgó en dos, de arriba abajo; la tierra tembló, las rocas se partieron, los sepulcros se abrieron y muchos cuerpos de santos que habían dormido, se levantaron; (Mt 27:51-52)»*

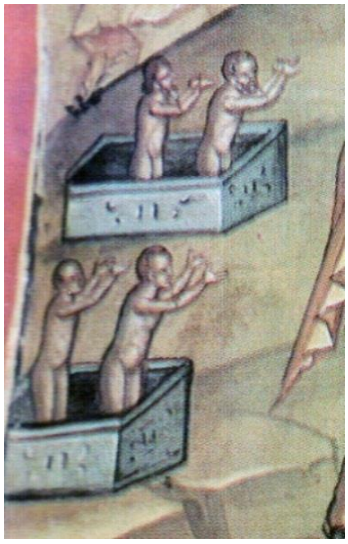


Fig. 519. Detalle. La Crucifixión. M. Stavonikita. Teofanes de Creta. 1546

Teofanes utiliza el fondo de la composición para añadir estos elementos y completar la escena que se describe en los Evangelios. Realmente, el primer plano de la pintura mural es prácticamente igual a los iconos que hemos visto en la serie anterior y es como si se le hubiera añadido un telón de fondo con toda la escenografía.

En este contexto apreciamos la posición del ladrón crucificado a la izquierda de Jesús. Tal y como también vimos en la pintura de Megistis Lavras, el ladrón es crucificado de espaldas. Esta posición, que no está documentada en los Evangelios, puede tener un valor simbólico para denotar la naturaleza del ladrón malo que no se arrepintió ni siquiera cuando estaba siendo crucificado. En la cruz ortodoxa encontramos un símbolo de estas dos diferentes naturalezas de los ladrones en la barra de la parte inferior que está inclinada en diagonal, simbolizando la parte que se eleva el paraíso a donde fue el ladrón bueno y la parte que desciende el infierno a donde fue el ladrón malo que no se arrepintió. En los evangelios apócrifos, aunque encontramos más detalles sobre los ladrones que en los canónicos, no existe documento que haga referencia a la crucifixión de espaldas del ladrón malo por lo que suponemos que esta representación sea un añadido simbólico de Teofanes a la trágica escena.

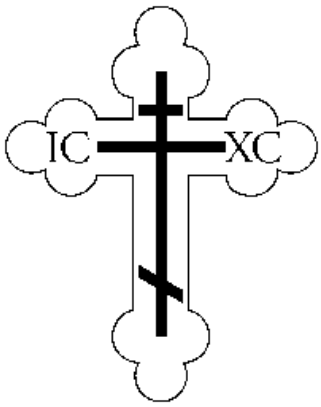


Fig. 520. Cruz ortodoxa

En las dos pinturas que encontramos en el monasterio Dionysiou vamos a encontrar los mejores ejemplos de recopilación de los detalles que hemos visto en las demás iconografías.

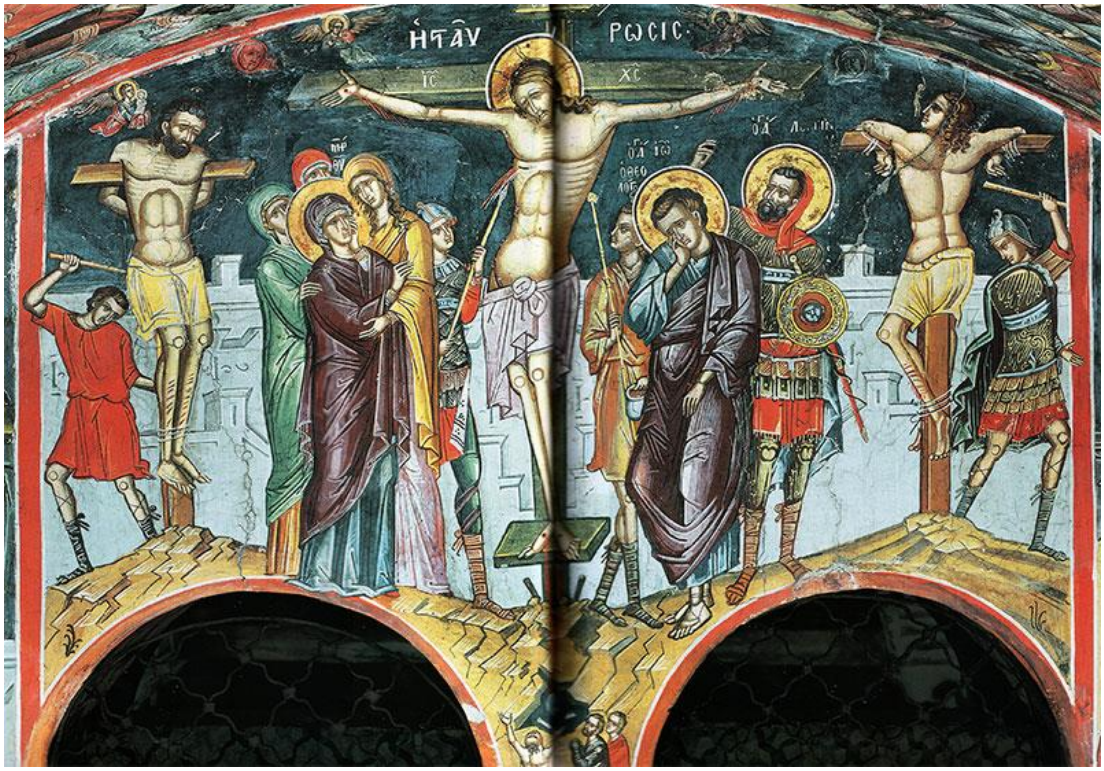


Fig. 521. La Crucifixión. M. Dionysiou. 1547

En la pintura mural del Katholikón vemos una composición horizontal con los mismos elementos que encontramos en el mural de Teofanes en Megistis Lavras. Tzortzis no añade ni quita elementos importantes, tan solo rebajará el número de fariseos que aparecían por detrás de la Virgen o San Juan. Todas estas figuras velarán por la simetría que es prácticamente perfecta.

Curiosamente, Tzortzis añade un detalle a su pintura mural que nos hace considerar seriamente la influencia que pudiera haber ejercido en el texto de Dionisio. Se trata de la sangre y el agua que brotan del costado de Cristo (Fig. 522) que hasta ahora no habíamos identificado en las iconografías presentadas[674].

[674] En algunos casos donde disponemos de fotografías de calidad limitada no podemos identificar con exactitud este detalle. Además, la visualización en persona de las pinturas murales no nos permiten discriminar este tipo de detalles por dos motivos principales: por la distancia –muchos de estos murales están en la parte superior de los muros de la iglesia– y por la falta de luz –en las iglesias no hay luz

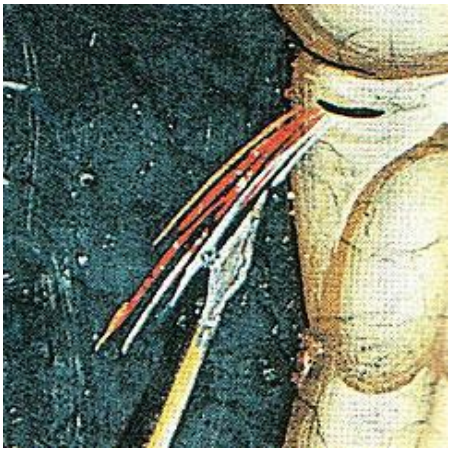


Fig. 522. Detalle de la sangre y el agua brotando del costado de Cristo. La Crucifixión. M. Dionysiou. 1547

Este detalle solo lo veremos en la versión de la pintura mural y será la única referencia plástica con el fragmento del texto de Dionisio.

Otro de los detalles interesantes es comprobar la diferenciación de criterios que utiliza Dionisio para incluir en su texto aspectos de la descripción de los personajes. De esta manera vemos que Dionisio expresa la postura de la mano de San Juan el Teólogo tocando su mejilla, pero sin embargo, de la Virgen María que aparece en todas las iconografías con la misma posición, no se especificará nada (Fig. 523).



Fig. 523. Detalle la Virgen y San Juan con la mano en sus mejillas. La Crucifixión. M. Dionysiou. 1547

Como hemos visto ya en otras escenas, la influencia de Tzortzis en las escenas del *Manual* de Dionisio es relevante en cuanto a que Tzortzis recoge en sus murales del monasterio Dionysiou gran parte de los elementos que había presentado Teofanes –muchos de ellos con gran originalidad– y los reinterpreta incluyendo en algunos casos detalles muy acertados de las Escrituras que Dionisio tendrá en consideración.

artificial, los vanos son muy pequeños y la luz de las velas es insuficiente para apreciar con claridad los murales más altos–.

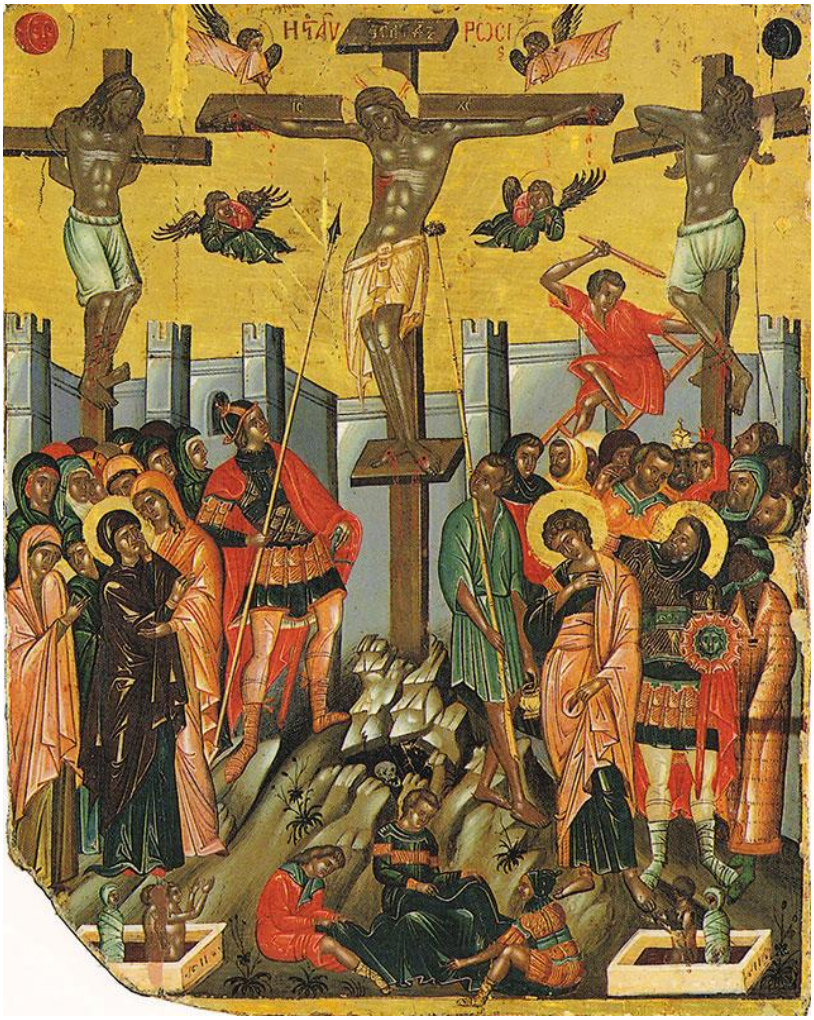


Fig. 524. La Crucifixión. M. Dionysiou. 1547

El icono del iconostasio en la iglesia del monasterio Dionysiou, que forma parte de la serie del Dodecaortón[675], es quizás la iconografía que mejor recoge los elementos de la descripción de Dionisio de Fourna. La correspondencia sería casi completa si no fuera porque San Juan el Teólogo aparece representado con la mano en el pecho en vez de la mejilla como describe Dionisio. Esta diferencia no es trascendental ya que la finalidad simbólica de tristeza y pena que pretende transmitir se consigue de las dos maneras posibles que hemos visto representar en las demás iconografías. Fijándonos en la figura de San Juan podemos ver las similitudes con la figura que pintó Teofanes en las dos pinturas del monasterio Stavronikita. En este caso Dionisio podría haberse decidido por la versión en el pecho pero finalmente se decantaría por la versión que veremos más veces reproducida en las iconografías anteriores a su *Manual*.

[675] Véase capítulo 5.2 EL DODECAORTON

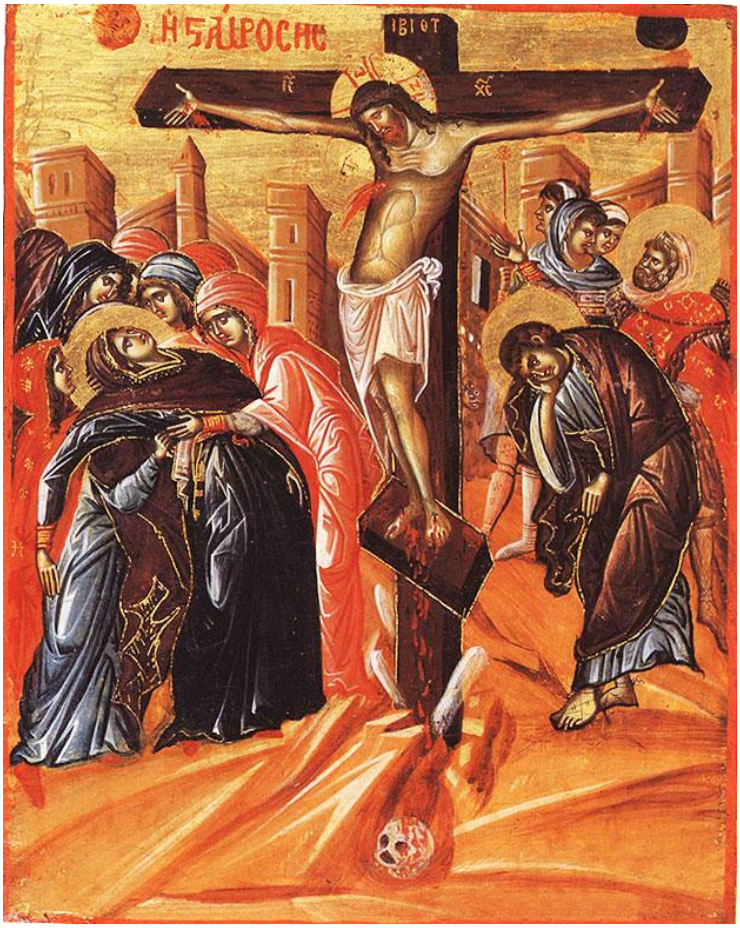


Fig. 525. La Crucifixión. M. Iviron. S. XVIII

En un icono del monasterio Iviron vamos a ver una interpretación ciertamente expresiva y con ciertos elementos llamativos como las líneas de perspectiva tan forzadas y tan poco coherentes entre sí. La cueva, situada debajo de la cruz de Cristo ha quedado reducida a la mínima expresión y encontramos sólo la calavera manchada de sangre. Las líneas del suelo son prácticamente una obra abstracta donde se ha perdido cualquier recuerdo de esas rocas pintadas con sumo detalle de los iconos anteriores. Otros detalles como el sol negro y la luna roja aparecen en la parte superior de la escena y detrás de San Juan aparecen los fariseos. Lo más característico de este icono es, sin embargo, las posturas llevadas al extremo tanto de la Virgen como de San Juan que inclinan sus cuerpos de forma brusca hasta adoptar posturas realmente poco ortodoxas. Si tomamos como referencia el texto de Dionisio de Fourna, veremos que este icono sería el que mejor expresa el desmayo de la Virgen ante la crucifixión de su hijo y cómo es soportada por las demás mujeres. En los demás iconos no se representa el dolor de la Virgen como se expresa en este. La fecha de realización hace posible

que el autor ya pudiera conocer el texto de Dionisio y su aplicación, aunque en este sentido se echaría de menos la incorporación de todas las demás figuras del pasaje.

A partir del siglo XIX encontramos pinturas en los monasterios del Monte Athos que van a responder a muy diferentes estilos artísticos. Algunos de ellos, como en el monasterio Hilandari (Fig. 526) van a mantener un estilo muy cercano a los que hemos visto de la escuela cretense respetando la composición y parte de los prototipos de Teofanes incluso, como es en el caso de Cristo, de Pansélinos en Protaton. Podemos ver la diferencia con la pintura de la capilla de Agia Zoni en el monasterio Vatopedi (Fig. 527) que apenas se realizará 50 años más tarde pero que ya muestra las influencias de las corrientes occidentales.

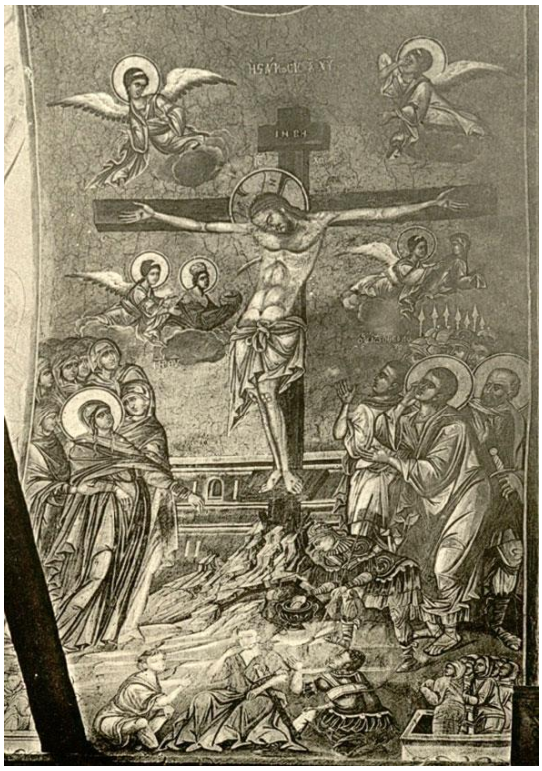




Fig. 526. La Crucifixión de Cristo. M. Hilandari. 1804 (izq.)

Fig. 527. La Crucifixión de Cristo. Capilla Agia Zoni. 1860 (der.)

En la pintura de Hilandari observamos el detalle del soldado que está mojando la esponja de agua en un cubo antes de acercársela a Cristo. Este momento que no lo hemos visto ilustrado en ninguna otra pintura obedecería a un momento inmediatamente anterior al que describe Dionisio en su Manual. Curiosamente solo aparece el soldado de la esponja pero se echa de menos el soldado de la lanza.

Realmente puede resultar confuso el hecho de que aparezcan algunos elementos y otros estén ausentes sobre todo teniendo en cuenta que ciertas acciones deberían estar relacionadas. Por ejemplo, el soldado que clava la lanza en el costado de Cristo y le brote de sangre.

La influencia del Manual de Dionisio de Fourna en estas pinturas es realmente imprecisa. Teniendo en cuenta la gran cantidad de iconos que van a ilustrar solamente la versión simplificada de la escena no será fácil determinar dónde ha habido influencia del *Manual* o dónde se han usado referencias de las iconografías anteriores.





Fig. 528. La Crucifixión de Cristo. M. Vatopedi. S. XXI (izq.)

Fig. 529. La Crucifixión de Cristo. M. Xenofondos. S. XXI (der.)

Finalmente presentamos dos iconos portables realizados recientemente en los talleres de dos diferentes monasterios del Monte Athos, Vatopedi (Fig. 528) y Xenofondos (Fig. 529). Salvando las obvias diferencias estilísticas de ambos iconos, resulta curioso observar que siguen patrones compositivos similares. En ellos solo aparecen las tres figuras fundamentales que forman un triángulo equilátero dominando el centro de la composición. El prototipo más antiguo que hemos encontrado de este

modelo iconográfico lo encontraríamos en interesantísimo icono mosaico del siglo XIII en el monasterio Vatopedi (Fig. 530). Además de este, encontramos otros ejemplos en un icono del siglo XIV en el monasterio Megistis Lavras y otro en Filotheu.

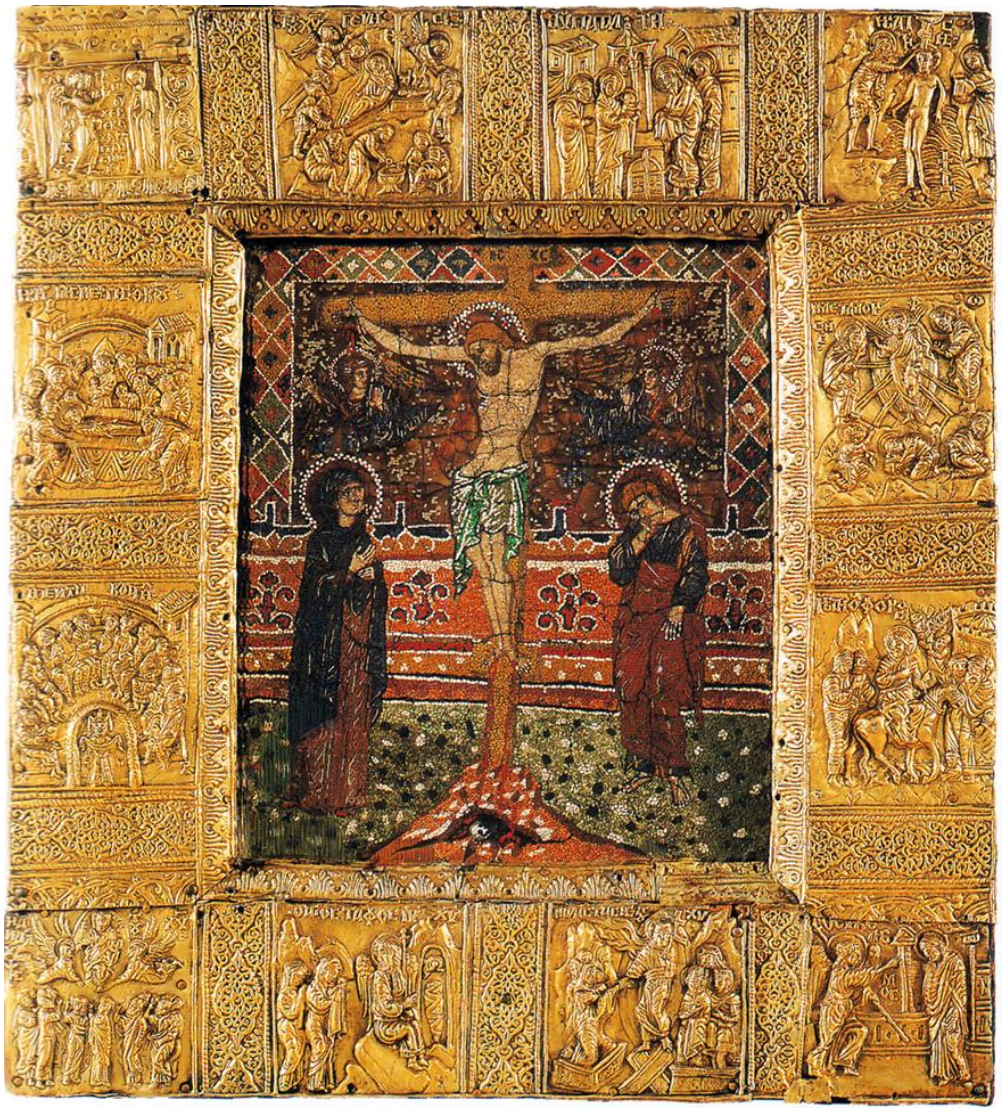


Fig. 530. La Crucifixión de Cristo. Icono mosaico. M. Vatopedi. S. XIII

Podemos decir que la descripción de Dionisio de Fourna no va destinada a este tipo de iconos sencillos, más orientados a ofrecer un golpe de efecto claro y simbólico que a desarrollar todo el relato de los Evangelios. Por este motivo serán pocas las referencias que puedan conectar con el Manual, sobre todo teniendo en cuenta que precisamente Dionisio no dedica demasiadas palabras a describir la postura y gestos de las figuras que se representan.

La longitud del texto de Dionisio se corresponde con la versión iconográfica que pretende desarrollar todo el acontecimiento de forma parecida a como se narra en los Evangelios. No obstante, y como comentábamos durante el análisis, las descripciones de los personajes son algo desequilibradas si tenemos en cuenta la importancia de cada una de las figuras y los detalles dedicados a cada uno de ellos.

Resulta especialmente confuso el uso que hace Dionisio de las citas a las palabras que pronuncian algunos de los personajes de la escena. En este caso, la descripción contiene citas de los dos ladrones crucificados al lado de Cristo y de algunos fariseos que contemplan la escena. A diferencia de otras escenas donde Dionisio especificaba que la cita debía aparecer en un texto dentro de la iconografía, en este caso Dionisio solo menciona aquello que pronuncian las figuras en el momento del suceso. Más que una orientación plástica para el hagiógrafo parece una cita de los Evangelios para que el pintor conozca el contexto de oral de lo que sucede en el momento de la escena.

5.5.22. **Lamentación en la tumba**



Ο επιτάφιος θρήνος

Πέτρα τετράγωνη καί μεγάλη καί είς αύτήν σινδόνι άπλωμένον καί ‘επάνω ὸ Χριστός κείμενος ὗπτιος γυμνός, και η Παναγία ἐπανωθεν του γονατισμένη φιλει το προόσωπόν του και ο ‘Ιωσηφ φιλει τούς πόδας του καί ο Θεολόγος στήν δεξιάν του καί όπισθεν του ‘Ιωσήφ ό Νικόδημος άκουμπίζων είς σκάλαν καί βλέπων πρός τόν Χριστόν καί πλησίον τής Παναγίας ή Μαγδαληνή Μαρία, έχουσα εκτεταμένας τάς χείρας ύψηλά είς το ένα καί άλλο μέρος καί θρήνούσα, καί αί άλλαι Μυροφόροι τραβοῦσαι τάς τρίχας των καί ὄπισθεν αύτών ό σταυρός με τον τίτλον, καί ύποκάτω τού Χριστού τό καλάθι τού Νικοδήμου μέ τά καρφιά καί τήν τανάλιαν καί σφυρί, καί πλήσίον αύτών άλλο σκεύος ώσπερ ὑδρία μικρή.



Lamentación en la tumba

Una gran piedra cuadrada con un sudario extendido y encima de él, Cristo desnudo en posición supina y la Virgen por encima de él y de rodillas, besa su cara y José besa sus pies y el Teólogo a su derecha y detrás de José, Nicodemo apoyado en la escalera y mirando hacia Cristo y junto a la Virgen, María Magdalena, con las manos alzadas hacia arriba hacia uno y otro lado, llorando y las otras mujeres portadoras de mirra tirándose de sus cabellos y detrás de ellos, la cruz con su rótulo, y debajo de Cristo la cesta de Nicodemo, con los clavos, las tenazas y el martillo y cerca de estos, otro recipiente como un cántaro pequeño.

Como podemos ver, la descripción de Dionisio de Fourna no se basa, esta vez, en ninguno de los textos de los Evangelios. En los textos tan solo se señala que fue José de Arimatea quien pidió el cuerpo de Jesús a Pilato y éste lo envolvió en una sábana limpia y lo sepultó. Esta sábana, o lienzos como se expresa en otros Evangelios, es lo que conocemos actualmente como la Sábana Santa[676], donde quedó impresa la imagen de Jesús. Esta imagen es importante para nuestro estudio en cuanto a que es considerada como una de las imágenes arquetipo de Cristo.

Por otro lado, Dionisio señala que este sudario reposa sobre una piedra cuadrada. Aunque no hay constancia según los textos canónicos de esta piedra, San Juan es el que más datos ofrece sobre el momento después de bajar a Cristo de la cruz. «*Tomaron, pues, el cuerpo de Jesús y lo envolvieron en lienzos con especias aromáticas, según la costumbre judía de sepultar. (Jn 19:40*[677]*)*».



Fig. 531. Piedra de la Unción en la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén

[676] También llamada Síndone o Santo Sudario es, según una constante tradición y como parecen verificar los numerosísimos estudios que se han llevado a cabo sobre el tema, el lienzo o sábana de la cual nos hablan los Evangelios: la sábana nueva y limpia en la cual José de Arimatea, con ayuda de Nicodemo, envolvió el cuerpo de Jesús tras su muerte en la cruz [Mt 27, 57ss; Mc 15, 42ss; Lc 23, 50ss; Lc 24, 12ss; Jn 19, 38ss; Jn 20, 5ss]. Fuente www.sabanasanta.org

[677] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas, pág. 733

Según datos históricos, se piensa que la Piedra de la Unción en la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén (Fig. 531) es el lugar donde se produciría la unción de Jesús y sería, por lo tanto, la piedra cuadrangular que describe Dionisio.

En los monasterios del Monte Athos podemos encontrar algunos ejemplos de esta escena que pertenecen a diferentes épocas. Una de las más conocidas es la pintura mural del monasterio Stavronikita pintado por Teofanes de Creta en el siglo XVI (Fig. 532). La mayoría de la descripción de la escena se corresponde fielmente a lo descrito en los textos de Fourna, sin embargo, la figura de Nicodemo no aparece en la composición. En su lugar encontramos la figura de un hombre trabajando con un pico en una fosa[678]. Sería arriesgado interpretar esta figura como Nicodemo puesto que permanece ajeno a lo sucedido en la escena. La vestimenta de esta figura está también claramente diferenciada de la del resto.



Fig. 532. Lamentación en la tumba. M. Stavronikita. Teofanes el cretense. Siglo 1546

Esta representación de «*La Lamentación en la tumba*» es una de las únicas pinturas bizantinas de este pasaje que añaden una figura ajena al contexto,

[678] Esta figura también aparece en el mural que pinta Teofanes de Creta en el monasterio Megistis Lavras. En este caso no hemos incluido la imagen por la baja calidad de la imagen y por la similitud compositiva con el mural de Stavronikita.

posiblemente en un intento de dotar la escena de una escenografía más realista. La totalidad de las imágenes de otras épocas que hemos consultado que representan este pasaje no añaden personajes ajenos al momento, todos participan. Este aspecto es una clara nota discordante en la tradición iconográfica de este pasaje bíblico.

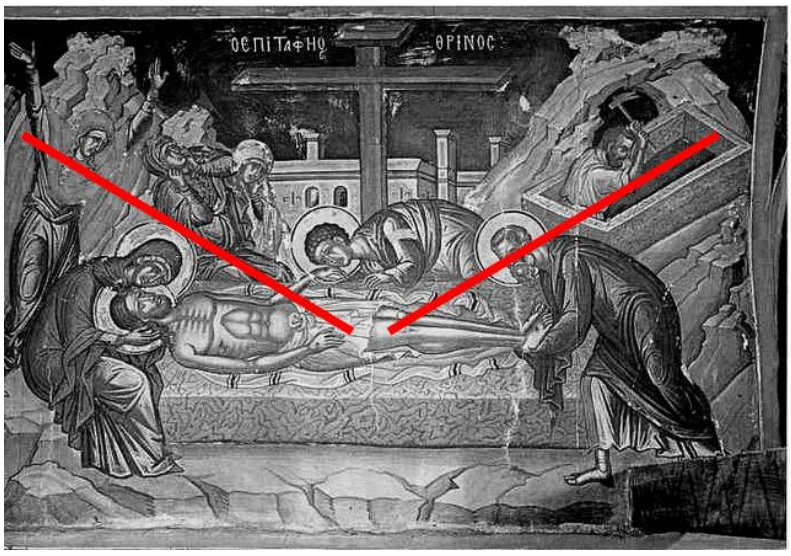


Fig. 533. Esquema compositivo. Lamentación en la tumba. M. Stavronikita. Siglo 1546

Pero, sin duda alguna, la ubicación de este personaje y la forma de la fosa donde trabaja tienen un claro valor compositivo para la escena final. Como podemos observar (Fig. 533) la fosa presenta una perspectiva forzada para realzar la diagonal que potencia la simetría con la disposición de las rocas y las figuras de la izquierda. Esta simetría se completa con la cruz en el centro de la composición, el suelo y la piedra con forma totalmente horizontal sobre la que reposa Cristo y las figuras.

Es difícil hallar un argumento que pueda justificar la falta del personaje de Nicodemo en la escena que pinta Teofanes, sin embargo, remitiéndonos a los textos de los Evangelios de los apóstoles[679] podemos comprobar cómo tan solo San Juan nombra la presencia de Nicodemo en la escena[680]. Teofanes de Creta debería tener bastantes conocimientos teológicos[681], por la tanto presumimos que, teniendo en

[679] Hacemos referencia aquí a los versículos: (Mt 27:57-61), (Mc 15:42-47), (Lc 23:50-56) y (Jn 19:38-42)

[680] Nicodemo no pertenece a la tradición de los Evangelios sinópticos (Mateo, Marcos y Lucas) y no aparece en ningún pasaje de estos Evangelios. El Evangelio de Juan es el único que lo menciona y dedica gran parte del capítulo 3 a su figura.

[681] En el año 1536, Teofanes se hizo monje del monasterio Gran Laura del monte Athos, por lo tanto es muy posible que durante todos los años de permanencia en los monasterios adquiriera una formación

cuenta las escrituras, pudiera haber decidido realizar una obra que rompe claramente con el canon hasta ahora más utilizado.

Es posible que Dionisio de Fourna, seguro conocedor de la obra de Teofanes, decidiera incluir la figura de Nicodemo en su obra[682] puesto que la mayoría de los iconos y pinturas murales anteriores a su obra, así lo representaban. Seguramente tuvo más peso la tradición y las obras en las que se basó para escribir su *Manual* que en las mismas fuentes escritas a las que hacen referencia las imágenes.



Fig. 534. Lamentación en la tumba. Monasterio Vatopedi. Siglo XIV

Si observamos la pintura del monasterio de Vatopedi (Fig. 534), mucho anterior a la de Stavronikita, podemos observar la figura de Nicodemo tal y como

teológica de cierta solidez. Ρηγόπουλος, Ι., Σαμπανίκου, Ε., Πετρίδου, Β., & Παυλόπουλος, Δ., (1999), *Ιστορία των Τεχνών. 'Εργα και Δημιουργοί*, Αθήνα: Παιδαγωγικό Ινστιτούτο

[682] La obra de Dionisio de Fourna es aproximadamente dos siglos posterior a las pinturas de Teofanes.

describe Fourna, apoyado en la escalera que han utilizado para bajar a Cristo de la cruz y mirando fijamente la figura de Cristo yacente.

La figura de José, ubicada en el mismo lugar que vimos en la pintura de Teofanes está ahora algo más inclinada hacia abajo y por lo tanto más cercana a los pies de Cristo. Según el texto de Dionisio de Fourna, José estaría besando los pies de Cristo pero en la tradición iconográfica apenas encontramos ejemplos exceptuando la pintura mural de Gregoriou (Fig. 543), posterior al *Manual* de Dionisio y muy posiblemente influenciada por éste.

La composición es prácticamente idéntica, diferenciándose la posición de algunos personajes como las mujeres de la izquierda y sobre todo la posición de la Virgen, que en este caso se coloca de frente al Cristo yaciente. Esta posición, mucho más natural que la de Teofanes, implica la ligera inclinación de la cabeza de Cristo hacia delante y, sobre todo, permite representar más fielmente la descripción del canon de Dionisio de Fourna que describe la figura de La Virgen María arrodillada. En la escena de Teofanes, la Virgen no está arrodillada ya que accede al rostro de Cristo por su espalda. Resulta interesante comprobar que la posición más repetida en la iconografía bizantina sea la de la Virgen acercándose a Cristo por su espalda y que Dionisio, sin embargo, haya elegido incluir en su descripción la posición menos habitual.

Habría que tener en cuenta que a diferencia de las demás escenas de Dionisio, en esta no se exponen los versículos de los Evangelios en los que se basa. Es decir, esta escena no recoge fuentes de las Sagradas Escrituras donde pueda buscar una concordancia con la representación. Por lo tanto, esta descripción se basará fundamentalmente en el conocimiento de la iconografía existente. No tenemos muchos datos de la vida de Dionisio, pero por lo que se conoce parece que su vida la pasó fundamentalmente en Grecia, entre su tierra natal y el Monte Athos, por lo que sus textos deberían basarse, sobre todo, en la obra que hubiera podido ver en todo este entorno geográfico. Sobre todo le influirían las dos escuelas más características, la macedonia y la cretense. En cualquiera de los casos, es difícil establecer una razón clara que haya llevado a Dionisio a colocar a la Virgen en esta posición.

En este icono del monasterio de Pantokratoros (Fig. 535) vemos una escena que destaca por la sobriedad de la decoración paisajística que es prácticamente sustituida por un fondo dorado y por las figuras que están realizadas con una base de tierra tostada oscura.

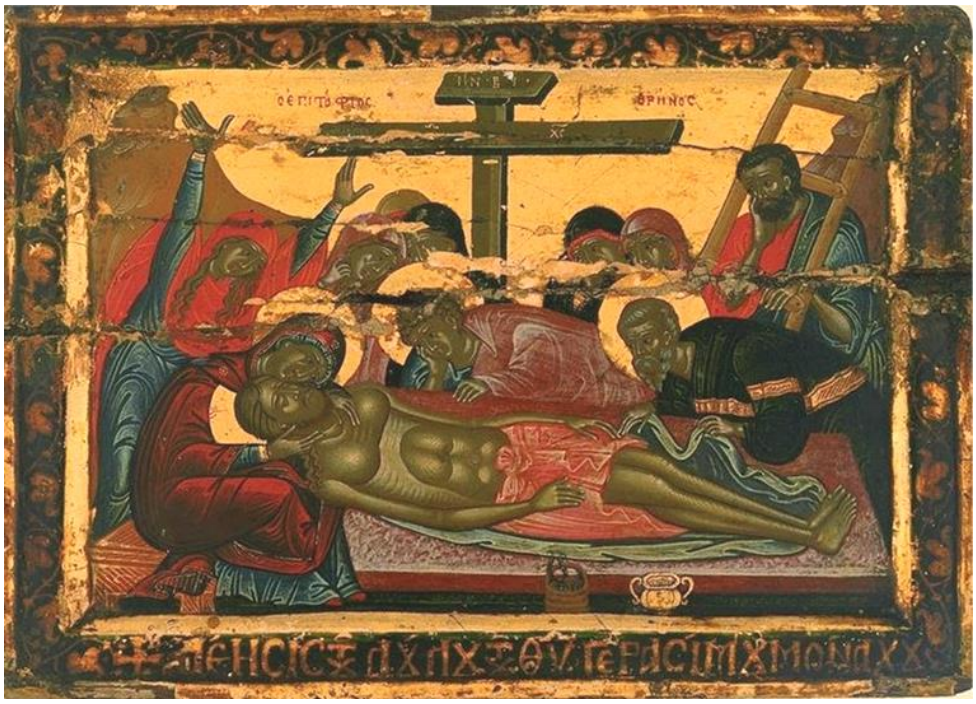


Fig. 535. Lamentación en la tumba. M. Pantokratoros. S. XVI

Podemos ver cómo el dibujo se ha realizado sobre la base oscura y se han ido añadiendo los brillos con un tono ocre claro consiguiendo un efecto prácticamente escultórico (Fig. 536**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**). Todas las figuras siguen este sistema, incluso las ropas también son en su mayoría dicromáticas. La técnica en la pintura bizantina sigue una progresión que va de lo oscuro a lo claro, de la sombra a la luz. «*Una vez iluminado el icono se aplican las líneas de vida en la carnadura: líneas de blanco en el rostro, manos y pies.*» [683]. De esta forma se produce una simbología no sólo en lo que se representa sino también en cómo se representa ya que el proceso mismo de creación del icono es un símbolo de la revelación y la iluminación que se recibe de Dios.

[683] Cibeira, C., (2004), El diálogo con el icono. Aproximaciones hermeneúticas a la escritura iconográfica



Fig. 536. Detalle de las cabezas de Cristo y la Virgen

Esta composición coincide prácticamente con la descripción de Dionisio excepto la posición de la Virgen que vuelve a presentarse por la espalda de Jesucristo.

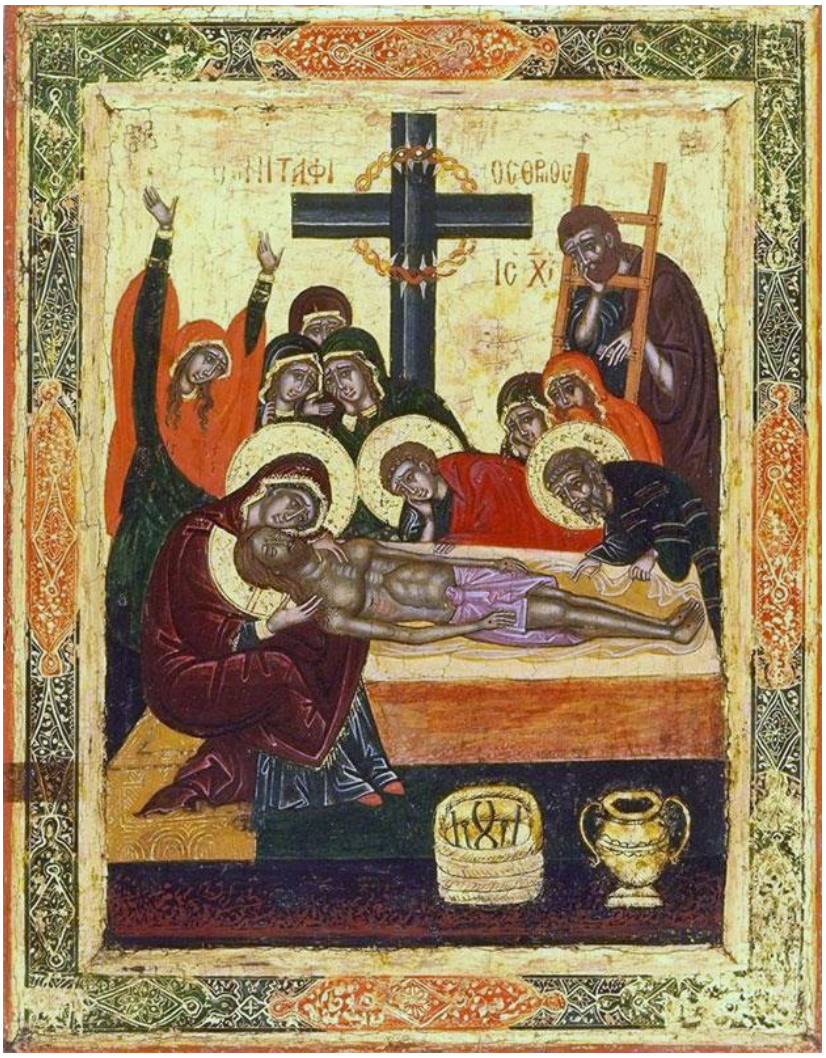


Fig. 537. Lamentación en la tumba. M. San Pablo. 1616

En el monasterio de San Pablo encontramos una imagen muy parecida a la anterior aunque en formato vertical (Fig. 537). Prácticamente todas las figuras tienen

una semejanza casi total, incluso la figura de Nicodemo con la cabeza introducida en un hueco de la escalera y las manos apoyadas tanto en la cabeza como en el peldaño son de una igualdad asombrosa. No cabe duda que esta semejanza en toda la iconografía es fruto de las fechas próximas de creación. Desconocemos los autores de los iconos por lo que sólo podemos aventurarnos a decir que por las diferencias patentes de estilos es muy probable que fueran autores diferentes que hubieran vivido posiblemente en la misma época e incluso que hubieran trabajado juntos. Existe además otro icono muy parecido a estos, sobre todo al del monasterio Pantokratoros, que se halla en el museo bizantino de Atenas y que data aproximadamente del siglo XVII. Fue realizado por Emmanuel Lampardos (Fig. 538).



Fig. 538. Lamentación en la tumba . Emmanuel Lampardos. Museo Bizantino de Atenas. S. XVII

Aunque el estilo cambia bastante, las figuras están colocadas exactamente igual dejando incluso los mismos huecos y vacíos entre las figuras. Estas semejanzas entre los iconos pone de manifiesto la tradición imitadora existente en la pintura bizantina de este período.

Vamos a detenernos por un momento en otros dos elementos que describe Fourna en su texto y que en este icono aparecen de forma notable a diferencia de las demás iconografías donde, o bien no aparecen, o lo hacen de forma



Fig. 539. Cesta con herramientas y cántaro

muy desapercibida. Nos referimos a la cesta con las herramientas y el cántaro (Fig. 539). Estos dos elementos que aparecen como complemento al contexto de la escena no aparecen en los iconos más tempranos que vimos al principio. Por lo tanto, parece ser que estos elementos se consolidaron en un momento más maduro de la iconografía. Fourna lo incorpora al final de su descripción a modo de complemento escenográfico colocándolo debajo de la piedra donde está Cristo.

Una pintura interesante por la cercanía a la descripción del *Manual* de Dionisio es la del mural de la iglesia del monasterio Dionysiou. Curiosamente, Tzortzis no solo sigue las referencias de las pinturas de Teofanes sino que, esta vez, parece apoyarse más bien el icono del monasterio Pantokratoros (Fig. 535).



Fig. 540. Lamentación en la tumba. M. Dionysiou. 1547

Las figuras se disponen exactamente como describe Dionisio pero sin embargo, José no adopta la posición encogida para besar los pues de Cristo.

En la pintura mural del monasterio en la capilla de San Juan el Teólogo del monasterio Dionysiou del siglo XVII (Fig. 541) se puede observar cómo algunos de los aspectos que destaca Fourna desaparecen o se suavizan, en gran parte por limitaciones espaciales. Así, vemos cómo María Magdalena apenas alza las manos o cómo la escalera de Nicodemo ha sido totalmente eliminada de la escena.



Fig. 541. Lamentación en la tumba. Capilla de S. Juan el Teólogo. M. Dionysiou. S. XVII

A pesar de la baja calidad de la imagen hemos creído necesario incluir aquí la versión de Dionisio de Fourna de esta escena para comprender mejor la situación de las figuras que describe en su *Manual*.

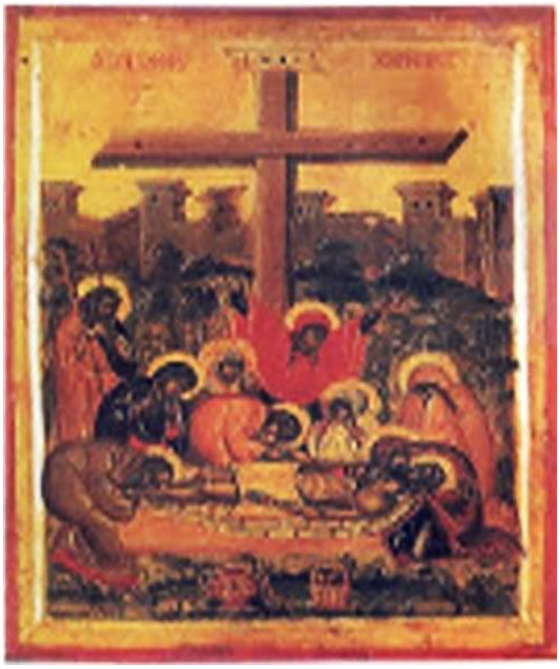


Fig. 542. Lamentación en la tumba. Dionisio de Fourna. Karyes. 1711

El icono de Dionisio nos muestra por primera vez –aunque no la única[684]– la composición de la escena de forma invertida con la Virgen a la derecha. Sin emabargo, si seguimos las indicaciones de la descripción de Dionisio esta distribución de la escena no sería la correcta ya que *a la derecha* de José no se representa figura alguna.

Resulta especialmente gráfica la posición de José que efectivamente se inclina de forma pronunciada para besar los pies de Cristo. Ya hemos visto que apenas existen iconografías donde se refleje claramente este hecho y, por eso, el icono de Dionisio y también su descripción resultarían en cierta medida originales[685].

A partir de la compilación del *Manual* podemos ver alguna otra iconografía que mostrará a José besando los pies de Cristo y que creemos podría haber sido influenciado por el Manual de Dionisio. Es el caso de la pintura mural del monasterio Gregoriou.



Fig. 543. Lamentación en la tumba. M. Gregoriou. 1779

[684] En el claustro de Kavsokalivia existe una pintura mural realizada por Mitrofanes de Chíos en 1777 que también presenta la forma invertida.
[685] Ya vimos algunas otras escenas donde esta originalidad o exclusividad en la iconografía y texto de Dionisio también coincidían.

Sin embargo la similitud con el texto no termina de corresponderse tanto como cabría esperar. Aunque es posible que en este caso la arquitectura haya condicionado la composición encontramos a un Nicodemo sin la escalera que abre sus brazos en una actitud de asombro que poco tiene que ver con la pose reposada que suele expresar cuando aparece apoyándose en la escalera.

Por último, la pintura mural del monasterio Zografou (Fig. 544) es una versión muy diferente a las que hemos visto hasta ahora. El fondo se reduce ocultando parte de la cruz y tan solo un fragmento de castillo en la zona izquierda nos sitúan en contexto.

Los personajes se disponen en una fila horizontal que se rompe por la figura de la Virgen que se acerca a su hijo para besarle. La expresividad de las mujeres que lloran, extienden sus manos y se tiran de los pelos se reduce aquí a unas figuras estáticas con una misma posición y con neutralidad en la expresión de los rostros. En este caso no mueven las cabezas hacia arriba o hacia abajo según la acción que están realizando. Ni siquiera Nicodemo aparece detrás de José como describe Dionisio, todo lo contrario lo veremos aparecer sujetando la sábano a la cabeza de Jesucristo.

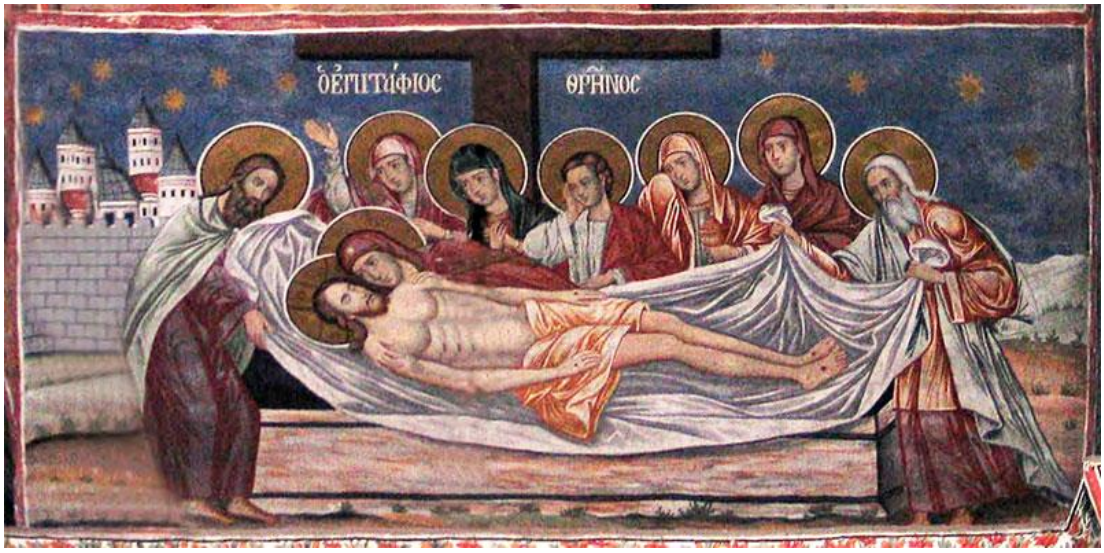


Fig. 544. Lamentación en la tumba. M. Zografou. 1817

La descripción de Dionisio de Fourna se ajusta en gran medida a las pinturas anteriores al Manual, sobre todo al icono del siglo XIV de Vatopedi o al mural de Dionysiou. Al no existir apenas variaciones de la iconografía la coincidencia entre iconografías y texto de Fourna es elevada. No obstante, y gracias a la existencia del

icono de Dionisio en su celda de Karyes, podemos comprobar cómo algunos detalles de la descripción responden a una interpretación propia que Dionisio, posiblemente reinterpretando iconografías tempranas de la escena.

Teniendo en cuenta las iconografías que hemos utilizado en este capítulo observamos una cierta omisión en el texto de Dionisio acerca de la acción que realiza el Teólogo. En la mayoría de las pinturas, sin embargo, aparece tomando –y besando– la mano de Cristo.

5.5.23. **Descenso de Cristo a los infiernos**



Ἡ εἰς τὸν Ἅδης κάθοδος τοῦ Κυρίου

Ὁ Ἅδης ὡς σπήλαιον σκοτεινὸν ὑποκάτωθεν βουνοῦ, καὶ ἄγγελοι λαμπροφοροῦντες δένουσι μὲ ἅλυσες τὸν Βεελζεβοὺλ (τὸν ἄρχοντα τοῦ σκότους) καὶ τοὺς δαίμονας, ἄλλους δέρνοντες, ἄλλους κυνηγοῦντες μὲ κοντάρια· καὶ μερικοὶ ἄνθρωποι γυμοὶ δεμένοι μὲ ἅλυσες καὶ βλέποντες ἄνω· καὶ κλειδωνίες πολλές κατατζακισμένες καὶ αἱ πύλαι τοῦ Ἅδου ξερριζωμέναι καὶ ὁ Χριστὸς πατῶν ἐπ'αὐτὰς καὶ βαστῦν μὲ τὴν δεξιὰν τὸν Ἄδαμ, μὲ τὴν ἀριστερὰν τὴν Εὔαν· Καὶ ἐκ δεξιῶν του ὁ Πρόδρομος ἱστάμενος καὶ δεικνύων τὸν Χριστόν· καὶ ὁ Δαβὶδ πλησίον αὐτοῦ καὶ ἄλλοι δίκαιοι βασιλεῖς μὲ στέφανα καὶ κορόνας· ἀριστερὰ δὲ ὁ Ἰωνᾶς καὶ Ἡσαΐας καὶ Ἱερεμίας οἱ προφῆται καὶ ὁ δίκαιος Ἄβελ καὶ ἄλλοι πολλοί, ὅλοι μὲ στέφανα, καὶ κύκλῳ του φῶς ἄπειρον καὶ ἄγγελοι πολλοί.



Descenso de Cristo a los infiernos

El infierno como una caverna oscura debajo de una montaña y ángeles brillantes atando con cadenas a Belcebú (el señor de la oscuridad) y los demonios, algunos golpeando, otros luchando con lanzas. Y algunos hombres desnudos, atados con cadenas mirando hacia arriba. Y muchas cerraduras rotas y las puertas del infierno derribadas, y Cristo sobre todos ellos y sosteniendo con la mano derecha a Adán y con la izquierda a Eva, y a su derecha el Precursor de pie y señalando a Cristo. y junto a él David y otros reyes justos con halos y coronas. A la izquierda están los profetas Jonás, Isaías y Jeremías, y el justo Abel y

muchos otros, todos con halos y alrededor de todo esto una gran luz y muchos ángeles.

Este capítulo del *Manual* de Dionisio de Fourna puede resultar confuso ya que se complementa con el capítulo siguiente dedicado a «La Resurrección» y las iconografías mezclan los títulos con las formas iconográficas. Así, muchas iconografías tituladas «*Ἡ ἀνάστασις*» (*La Resurrección*) representan en realidad lo que Dionisio de Fourna titula «*Descenso a los infiernos*». Es por este motivo que vamos a analizar aquí todas las imágenes que se corresponden o acercan a la descripción de Dionisio de Fourna aunque en su título original escriban «*Ἡ ἀνάστασις*» (*La Resurrección*). Puesto que en el Monte Athos encontramos muchas más representaciones que siguen la descripción de Fourna de este capítulo, no ha de extrañar que incluyamos aquí muchas más iconografías que en el capítulo siguiente aunque el lector debe entender estos dos capítulos como uno solo. No en vano, Tradigo advierte de que

> *«La iconografía ortodoxa no representa la salida de Cristo del sepulcro. Prefiere mostrarlo resucitado, con el cuerpo glorioso derribando las puertas del infierno»*[686]

y por este motivo no es de extrañar que hasta el siglo XVIII haya habido tantas versiones de esta iconografía y tan pocas, sin embargo, de la Resurrección como se suele representar en la tradición occidental y como describe Dionisio de Fourna en el siguiente capítulo de su *Manual*.

Respecto a esta preferencia de no representar a Cristo levantándose del sepulcro, Dialektópulos advierte que el motivo principal es porque esta forma de representar la escena distorsiona la realidad y deshace el verdadero misterio[687].

Según Grabar, la forma iconográfica de representar a Cristo triunfante de pie sobre el infierno y el mal proviene de la época después de la iconoclastia bizantina:

> *«[…]el ortodoxo, opuesto al iconoclasta, debía mostrarse como vencedor y luchando por Cristo. La victoria de la ortodoxia está representada según la fórmula antigua continuada a través de los siglos*

[686] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 143.
[687] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 165.

por el arte oficial de los emperadores: el triunfador está de pie sobre su adversario tendido, o sentado y con los herejes vencidos a sus pies.»[688]

Esta escena describe el supuesto descenso de Cristo a los infiernos entre su sepultura y su resurrección. Curiosamente este episodio no está reflejado en los textos de los cuatro evangelistas y tan solo podemos tomar algunas pequeñas referencias de algunos salmos del Antiguo Testamento o de los Hechos de los Apóstoles en el Nuevo. Otras referencias debemos buscarlas en los evangelios apócrifos, concretamente en el evangelio apócrifo de Nicodemo.

Una de las características principales de esta escena es el gran número de diferentes versiones que encontraremos de la misma escena, lo que Grabar atribuye a la falta de creación de un modelo fijo[689]. Dionisio de Fourna, en su texto, establece dos espacios diferenciados donde se desarrollan varas acciones. Empieza describiendo la zona del infierno con algunos detalles de los ángeles que encadenan a Belcebú, de otros demonios y de los hombres encadenados en el infierno. La segunda mitad de su descripción detalla la escena en la zona superior alrededor de la figura de Cristo.



Fig. 545. La Resurrección. M. Megistis Lavras. S. XII

Aunque Haustein-Bartsch declara que en la pintura de iconos griega y rusa no aparece la representación de la Resurrección de Cristo hasta el siglo XVII[690], nosotros hemos encontrados algunas pinturas bastante anteriores que demuestran lo contrario.

En un icono portable del siglo XII del monasterio Megistis Lavras (Fig. 545) observamos una representación antigua de esta escena con muy pocas referencias a la zona del infierno ya que tan solo se intuyen en la zona inferior las dos tapas de los sepulcros de Adán y Eva. Cristo, en medio de la

[688] Grabar, A., (1998), *La iconoclastia bizantina*, Madrid: Ediciones AKAL, pág. 230.
[689] Grabar, A., (1998), *La iconoclastia bizantina*, Madrid: Ediciones AKAL, pág. 231.
[690] Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 54.

escena abre levemente los brazos pero sin llegar a coger de las manos a Adán y Eva. La reducción de figuras representadas se lleva al límite, siendo ésta una de las iconografías más sencillas de las encontradas en el Monte Athos. De hecho, solo encontraremos versiones parecidas en algunas iluminaciones de manuscritos de la época. Posiblemente, iconos como este estarían basados en modelos primitivos de la escena que sirvieron a su vez de referencia para la evolución que sufrió en la época posbizantina.

En la pintura mural de *Manual* Pansélinos en la basílica de Protaton (Fig. 546) encontramos una composición más elaborada pero todavía con poco protagonismo de la zona de los infiernos. Esta pintura, a pesar de la admiración confesada de Dionisio de Fourna por el gran maestro de la escuela macedonia, no debió servir como referencia para escribir su texto en el *Manual* ya que no será hasta el período de esplendor cretense cuando se forme el modelo que finalmente servirá de referencia para iconografías posteriores.



Fig. 546. Descenso a los infiernos. Protaton. Manuel Pansélinos. 1290.

Aunque esta imagen no corresponde exactamente con la descripción de Dionisio de Fourna ya podemos reconocer algunos de los elementos importantes de la iconografía. Cristo, a diferencia del icono anterior ya se encuentra situado encima de las puertas del infierno derribadas y colocadas en cruz una encima de la otra. Aunque Dionisio no especifica esta colocación de las puertas del infierno y veremos versiones diferentes en iconografías posteriores, esta será la versión más repetida. Como cita Haustein-Bartsch, las puertas derribadas del infierno son el resultado de la negativa de Satán a abrir las puertas cuando vino Cristo[691]. De la misma forma vemos los cerrojos y llaves de las puertas del infierno quebrados flotando en la oscuridad del infierno. Cristo se inclina notablemente para alcanzar con su mano derecha la muñeca de Adán y traerlo de las tinieblas. Con la mano izquierda sujeta una gran cruz que emerge hasta ocupar todo el espacio donde se representa el cielo. Esta versión, que no es la más extendida entre las pinturas del Monte Athos es una de las posibles y aceptadas representaciones de este episodio. Dialektópulos divide los posibles momentos a representar en tres[692]. Sin embargo, estos tres momentos[693] que él menciona solo se corresponden con la versión donde Cristo coge a Adán –y no a Eva– de la mano:

1. Cristo se inclina para agarrar a Adán y sacarlo de los infiernos.
2. Cristo lleva a cabo la acción de traer a Adán de la oscuridad.
3. Cristo se muestra en un primer plano frente al espectador.

Según Dialektópulos, la justificación de que Cristo solo rescate a Adán del infierno estaría motivada por el significado de su propio nombre, Adán, que significa *ἀνθρωπος* (*ser humano*) y por lo tanto incluiría también la salvación de todos los hombres y mujeres[694]. Sin embargo, como veremos más adelante, la iconografía evolucionará de tal manera que se llegará a una representación más simétrica con Adán y Eva a ambos lados de Cristo y éste agarrando a los dos de sus manos[695]. Esta última

[691] Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 54.
[692] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 158.
[693] Estos tres momentos a los que se refiere Dialektópulos durarían realmente un espacio muy corto de tiempo, lo que se tarda en inclinarse y volver a erguirse, pero es interesante observar los diferentes significados simbólicos que se pueden obtener iconográficamente representando uno u otro momento.
[694] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 162.
[695] Como veremos, existe también la versión asimétrica donde Adán y Eva están a un lado de Cristo y éste agarra también a los dos de las manos.

versión, sin citar la posición –y por lo tanto tampoco la inclinación– de Cristo será la que finalmente incluya Dionisio de Fourna en su *Manual*.

La iconografía de Pansélinos, que correspondería con el primer momento que cita Dialektópulos, presenta una inclinación en el cuerpo de Cristo que no volveremos a ver en el resto de iconografías de esta escena. La figura expresa un sentido de movimiento que no es usual entre los iconos bizantinos, más bien estáticos en sus figuras. Además , fijándonos en algunos detalles en la construcción fisionómica de las figuras, se observa un volumen y una amplitud en los ropajes de que caracterizan la obra de Pansélinos[696].

La pintura mural que encontramos en el monasterio Vatopedi (Fig. 547) difiere mucho de la pintura de Pansélinos aunque algunos autores como Tsigaridas opinan que sería una obra realizada por el mismo Pansélinos o pintores del círculo de Pansélinos[697]. Sin embargo, las diferencias evidentes entre las dos pinturas en cuanto a la composición y las formas de las figuras nos sugieren que el autor de este mural fuera otro pintor. Como vemos, la composición ha cambiado por completo mostrando las figuras en lugares opuestos a la anterior. Ahora Cristo se alza erguido agarrando las manos de Adán y Eva que se encuentran ambos a la izquierda de la composición. Esto da como resultado un modelo nuevo de representación que no volveremos a ver en las demás pinturas del Monte Athos a excepción de un icono contemporáneo del taller del monasterio Vatopedi [698] (Fig. 548) que parecer ser una copia de este mural.



Fig. 547. Descenso a los infiernos.
M. Vatopedi. 1312

[696] Τσιγαρίδας, E. N. et al., (2008), *Μανουήλ Πανσέληνος Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág. 37.
[697] Τσιγαρίδας, E. N. et al., (2008), *Μανουήλ Πανσέληνος Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág. 57.
[698] Una visión actual del Taller del Monasterio Vatopedi puede verse en el capítulo TALLERES DE ICONOGRAFÍA pág. 109



Fig. 548. Descenso a los infiernos. M. Vatopedi. 2012

Este icono de reciente creación respeta a su antecesor en casi todos los aspectos compositivos y de color a excepción de la túnica que viste Cristo. Curiosamente, las ropas de Cristo no siguen el modelo de Vatopedi y se tornan totalmente blancas siguiendo el ejemplo de Pansélinos (Fig. 546)[699]. Aunque la decisión del cambio de color podría estar motivada tan solo por un tema plástico de contraste con el fondo ya

[699] También encontramos referencias en iconos rusos del siglo XVI donde no solamente Cristo aparece vestido totalmente de blanco, sino que además aparece la mandorla del fondo en el mismo color azul claro que en el nuevo icono de Vatopedi. Ver: Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 55.

azulado de la aureola detrás de la figura de Cristo, pensamos que se trata también de un tema simbólico donde el color blanco simboliza la pureza y santidad de Cristo[700].

Otra de las nuevas aportaciones del mural de Vatopedi es la inclusión de los dos ángeles encadenando a Belcebú[701] en la zona del infierno y que coincidirá con la primera parte de la descripción de Dionisio de Fourna[702]. Resulta interesante observar la diferencia existente entre el mural original y la copia del icono portable del Taller de Vatopedi (Fig. 549) donde los ángeles tienen un tratamiento diferente en la zona de las alas. Creemos que este cambio en los colores claros y brillos de las alas pueden deberse a una clara influencia del *Manual* de Dionisio de Fourna cuando utiliza el término «*λαμπροφοροῦντες*» (literalmente «*vistiendo ropajes brillantes*»)[703] y que puede haber influido en la nueva interpretación de los hagiógrafos de Vatopedi. Si comparamos ambas pinturas, reconoceremos la nueva interpretación de Vatopedi que contrasta con las alas con colores oscuros y apagados del mural.



Fig. 549. Detalle de los ángeles encadenando a Belcebú. M. Vatopedi. 2012

Por otra parte, atendiendo a la figura de Belcebú, podemos observar una interesante diferencia entre las dos iconografías del monasterio Vatopedi. En la versión mural des siglo XIV vemos un Belcebú con un rostro aparentemente parecido en forma

[700] Para ver algunas referencias sobre la simbología de los colores se puede consultar: Bruce-Mitford, M., (1997), *El Libro Ilustrado de los símbolos*, Mexico: Editorial Diana, pág. 106.
[701] Belcebú es una de las muchas manifestaciones del demonio que no debe confundirse con Satanás. Para más información: https://es.wikipedia.org/wiki/Belcebú
[702] Elvira, sin embargo, insiste en que Dionisio de Fourna hace referencia a Satán en este episodio pero los textos de la versión de Kerameos-Papadopulos son inequívocos cuando Dionisio escribe «*Βεελζεβοὺλ*», por lo tanto creemos que se equivoca en tal afirmación y, sobre todo, en no añadir el término Belcebú entre otros que utiliza como Hades o Satán. Ver: Elvira, M. Á., (1994), De Hades a Satán. Un problema iconográfico en la Anástasis bizantina., pág. 148.
[703] Ver lo que al respecto comenta Barrar sobre la luz de los ángeles: Barral Rivadulla, M. D., (2003), Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval, pág. 214.

y color al de las demás figuras, sin embargo, en la nueva versión del icono portable encontramos a un Belcebú antropomorfo con el cuerpo desnudo y oscuro[704] y los cabellos y barba canosos, símbolos éstos de su inmoralidad e imperfección[705]. Esta versión contrasta vivamente con la imagen luminosa grande, alzada y pura de Cristo y contribuye a plasmar la antítesis entre las dos naturalezas del bien y el mal.

En otro icono del monasterio Dionysiou (Fig. 550), perteneciente a la serie del Dodecaorton[706], observamos una propuesta original de esta escena en la que aparecen elementos nuevos que no incluye Dionisio de Fourna en su *Manual*. Encontramos una composición con más espacio para elementos circundantes y donde la escena principal, situada en el centro del formato, se reduce en relación a las iconografías anteriores. La composición queda pues dividida en tres zonas con forma horizontal. La primera zona corresponde al primer tercio superior donde se ilustran fundamentalmente las montañas de fondo. Situados en ambos lados cerca de los ángulos del soporte aparecen las figuras de dos profetas –aparentemente Jonás a la izquierda e Isaías a la derecha– con sendos manuscritos en sus manos. En la segunda franja horizontal, que ocupa la zona central de la composición, se desarrolla la toda la escena principal del descenso a los infiernos. La parte más original, sin embargo, la constituye el último tercio que se forma en la zona inferior del icono y que representa dos escenas de las mujeres que llevan especias a la tumba de Cristo. Según nuestro modo de ver, estas escenas pueden estar relacionadas con la simultaneidad de los episodios, ya que es probable que ambas escenas transcurrieran realmente en el mismo momento. De este modo, vemos representadas dentro de una escena otras dos escenas que Dionisio de Fourna describe en su *Manual* inmediatamente después de la Resurrección y que serán –como veremos más adelante– materia de representación en iconos independientes[707].

[704] Según Yarza, los seres negros simbolizarían las tinieblas. Ver: Yarza Luaces, J., (1979), Del ángel caído al diablo medieval, pág. 305.
[705] Barral Rivadulla, M. D., (2003), Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval, pág. 219.
[706] Ver capítulo dedicado al Dodecaorton, pág. 181.
[707] Estas escenas las veremos a continuación en la escena 100 del capítulo 3 del Manual de Dionisio de Fourna.



Fig. 550. Descenso a los infiernos. M. Dionysiou. S. XVI.

En el fragmento central de este icono, donde se representa le escena principal del Descenso, vemos que las figuras de Adán y Eva ya están situadas a ambos lados de la figuras de Cristo aunque éste tan solo agarra la mano de Adán. Se trata de una versión más de las posibles posiciones de las figuras o quizás de un paso adelante hacia la versión definitiva de esta escena que se establecerá más tarde. En cualquier caso, la posición de Cristo bastante inclinado y agarrando a Adán nos recuerda a la iconografía de Pansélinos aunque en posiciones invertidas.

En la pintura mural del monasterio Megistis Lavras (Fig. 551) encontramos una de las composiciones más cercanas a la descripción de Dionisio de Fourna. Lo primero que llama la atención es que ya aparece la figura de Cristo erguida en el centro de la composición y tomando de la mano tanto a Adán como a Eva.

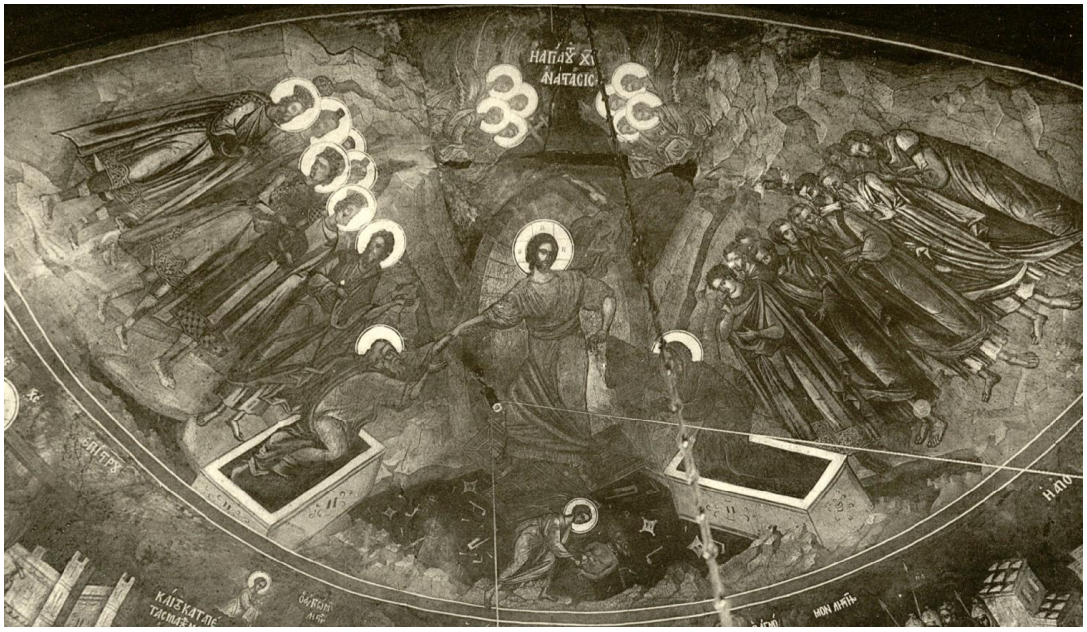


Fig. 551. Descenso a los infiernos. M. Megistis Lavras. 1535.

Es una posición dinámica donde Cristo abre las piernas, flexionando la derecha, signo del esfuerzo que hace para atraer a Adán y Eva de los Infiernos. Esta posición, que ya la vimos de forma parecida en la pintura mural de Vatopedi (Fig. 547), es la que más veces se repetirá a partir de este momento en las iconografías posteriores, evidenciando la gran influencia de las pinturas de Teofanes de Creta en este monasterio.

Siguiendo la descripción de Dionisio de Fourna, el infierno se ilustra como una caverna oscura debajo de una montaña que se respeta en la iconografía de Teofanes de Creta como también se respetaba en las pinturas anteriores, aunque siempre variando el protagonismo que se le concedía a la cueva. Así, en esta pintura mural del monasterio Megistis Lavras tiene mucha más importancia que la que se otorgó por ejemplo en Vatopedi (Fig. 547), donde la cueva del infierno apenas es un fondo negro que se intuye detrás de las figuras. Tradigo relaciona esta cavidad con la escena de *la Natividad* donde se representa de forma parecida la cueva donde se encuentra María con el Niño recién nacido[708]. Y es que, aunque se podría interpretar esta cavidad oscura como «las tinieblas de un mundo incrédulo»[709] donde nació Jesucristo y, por lo tanto,

[708] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 143.
[709] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 105.

su paralelismo o relación con el infierno del *Descenso a los Infiernos*, creemos que se trata más bien de un recurso plástico en la representación de cuevas[710].



Fig. 552. Detalle del infierno. M. Megistis Lavras. 1535.

La pintura de Teofanes difiere con la descripción de Dionisio de Fourna ya que éste, utilizando el sustantivo en plural «*ἄγγελοι*», da a entender que debe haber más de un ángel encadenando a Belcebú. Aunque Dionisio no da un número concreto de los ángeles, lo habitual es no encontrar nunca más de dos ángeles. Teofanes representa esta vez tan solo a un ángel aunque, como veremos más adelante, no suele representar ninguno de ellos en sus iconografías de esta escena[711]. Constituye este, por lo tanto, el único ejemplo de las pinturas de Teofanes que incluye un ángel, influenciado posiblemente por alguna iconografía anterior como la del monasterio Vatopedi (Fig. 547).

Por otro lado, encontramos una figura de un hombre encadenado detrás del ángel que representa a los hombres no arrepentidos que no conseguirán la salvación de las tinieblas[712]. Aunque Dionisio de Fourna también expresa la escena en plural, aquí aparece tan solo un hombre con una cadena al cuello (Fig. 552). Por el contrario, no aparecen demonios revolviéndose en la oscuridad tal y como comenta Dionisio y

[710] Existen muchos otros iconos y pinturas murales donde se representan cuevas en un estilo muy parecido al que encontramos en *La Natividad* o incluso en *el Descenso a los Infiernos*. Es el caso, por ejemplo, de los iconos que representan al profeta Elías delante de una cueva o el de Las mujeres en el sepulcro. Otro ejemplo interesante son los iconos sobre Juan el Teólogo, ilustrando la cueva en la isla de Patmos donde escribió los versículos del Apocalipsis.

[711] Los ángeles tampoco aparecen en los murales de esta escena que Teofanes pintó en el Monasterio de San Nicolás Anapausas en Meteora en el año 1527, es decir, antes que los murales de Megistis Lavras. Ver imagen en: Μπεκιάρης, A., (2010), *Θεοφάνης ο Κρης, στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων: Theophanis the Cretan, to the Holy monastery of St Nicholas Anapausas Meteora*, Εκδόσεις Σταμούλης, pág54.

[712] Brockhaus comenta este acontecimiento haciendo referencia a la pintura de la Capilla de San Nikolás en el Monasterio Megistis Lavras que veremos más adelante. Brockhaus, H. E., (1891), *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig: Elibron Classics, pág. 131.

tan solo encontraremos un ejemplo claro aunque único de este hecho en la Capilla de San Nicolás del Monasterio Megistis Lavras (Fig. 561).

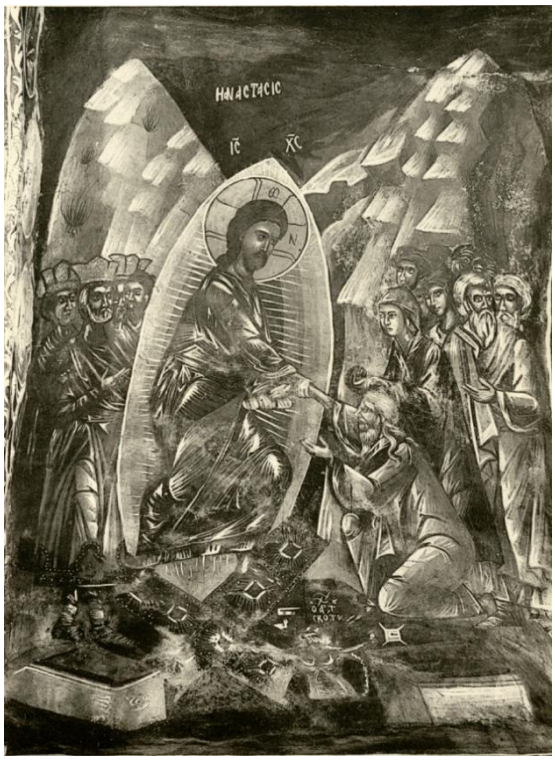


Fig. 553. Descenso a los infiernos. M. Xenofondos. 1544.

La versión de la pintura mural del monasterio Xenofondos vuelve a retroceder a la propuesta de Pansélinos, con Adán a la izquierda y Eva, de pie, detrás de Adán. Aunque muy distanciado del estilo de Pansélinos, vemos algunos elementos que sin duda provienen de éste. Es el caso de las puertas del infierno que se elevan notablemente ofreciendo una perspectiva forzada parecida a la del Protaton. Del mismo modo, las montañas del fondo tienen estructuras parecidas a las de Pansélinos y forman una composición muy similar. Posiblemente las diferencias más patentes las veamos en la figura de Cristo resucitado, que en vez de inclinarse tan bruscamente como la figura de Pansélinos, parece haber tomado algunas referencias de otras iconografías anteriores. En este sentido podemos observar las patentes similitudes con un manuscrito iluminado del Monasterio Iviron (Fig. 554). Obviando las diferencias en el estilo plástico y los ropajes del Cristo podemos intuir un parecido indiscutible en la postura de e inclinación de la figura, incluso en otras figuras como la de Adán y Eva.


Fig. 554. Descenso a los infiernos. Manuscrito iluminado del M. Iviron. 1250.

En el monasterio Stavronikita (Fig. 555) se encuentra una de las pinturas murales más representativas de esta escena que, junto con la de Megistis Lavras (Fig. 551), significa una referencia para las iconografías posteriores. Teofanes, que pinta este mural algunos años después que el de Megistis Lavras, mantiene las figuras principales prácticamente sin cambios. Sin embargo, en esta pintura mural, la zona del infierno que suele cobrar un cierto protagonismo en otras iconografías, se reduce aquí hasta una pequeña apertura en el suelo donde se asoman dos figuras masculinas encadenadas por el cuello.



Fig. 555. Descenso a los infiernos. M. Stavronikita. 1546.

Sin embargo, una de las características más significativas de esta pintura mural de Teofanes –y que volverá a repetir en su versión en icono portable (Fig. 556) – será la representación de las puertas del infierno dentro de la cueva, medio visibles y sin superponerse en forma de cruz. Como consecuencia, Cristo aparece en ambas iconografías de pie sobre el suelo rocoso, alejándose considerablemente de la representación tradicional bizantina a la que se refería Grabar[713] y que presenta a Cristo triunfante sobre las puertas del infierno. Como veremos a continuación, la modificación de este elemento en la iconografía de Teofanes no viene motivado por un ímpetu creativo espontáneo sino que, una vez más, como ya vimos en la escena del

[713] Ver texto de la nota 688.

Infanticidio[714], Teofanes toma como modelo un icono anterior y lo imitará hasta conseguir prácticamente una copia.

En la zona superior, a ambos lados de la mandorla de Cristo, vemos las figuras de dos ángeles que llevan en sus manos la Cruz y la lanza que simbolizan la victoria de la Muerte mediante la muerte de Cristo en la Cruz[715]. Dionisio de Fourna, al final de su descripción, menciona que la escena se completa con halos de luz y la presencia de muchos ángeles al estilo como vimos en la otra pintura mural de Teofanes de Creta en Megistis Lavras (Fig. 551). En este mural, sin embargo, reduce la presencia de los ángeles a dos, uno a cada lado, de forma que mantiene la simetría de la composición y refuerza la carga simbólica de la Cruz y la lanza que portan. Esta última versión, diferente a la que describe Dionisio de Fourna, será la que más se extienda en la iconografía posbizantina, sobre todo en los iconos portables. Resulta por ello interesante que Dionisio optara por la versión menos extendida y que solo encontraremos en el monasterio Megistis Lavras –en el Katholikón y en la Capilla de San Nicolás– y en monasterio Dionysiou (Fig. 558).

También en el monasterio Stavronikita, en un icono del iconostasio, perteneciente a la serie del Dodecaortón, vemos la otra propuesta de Teofanes que, como comentábamos anteriormente, se basa en otro icono del siglo XV atribuido, según Chatzidakis[716], a Andreas Ritzos[717]. Aunque los dos iconos son prácticamente idénticos, sorprendentemente Teofanes elimina en su versión los dos ángeles del cielo y pinta tan solo un arco rojo que cubre la parte superior de la misma manera que en los demás iconos de la serie del Dodecaorton. Son realmente escasas las iconografías de esta escena en el Monte Athos donde no se presentan las figuras de los ángeles en el cielo. Tan solo en algunos manuscritos ilustrados, como el visto anteriormente (Fig. 554), o en iconos anteriores al siglo XIII encontramos algunos ejemplos sin los ángeles. Los motivos por los que Teofanes elimina los ángeles son difíciles de determinar, todavía más teniendo en cuenta que en otros iconos de la serie del Dodecaorton sí representa a los ángeles, como es el caso de *la Ascensión* o *el*

[714] Ver Fig. 301 y Fig. 302.
[715] Grabar, A., (1998), *La iconoclastia bizantina*, Madrid: Ediciones AKAL, pág. 231.
[716] VVAA, (1997), *Treasures of Mount Athos. Catalogue of the exhibition*, Holy Community of Mount Athos, pág. 137.
[717] Andreas Ritzos (1421-1492) fue un importante hagiógrafo cretense de la época posbizantina con gran repercusión durante la segunda mitad del siglo XV.

Nacimiento de Cristo (Fig. 252), o incluso *la Asunción de la Virgen*, donde aparece un grupo de ángeles rodeando la figura de Cristo.



Fig. 556. Descenso a los infiernos. M. Stavronikita. 1546.



Fig. 557. Anastasis. Museo Hermitage. S. XV [718]

En cualquier caso, Teofanes de Creta ofrece en un intervalo inferior a un año dos versiones del «*Descenso a los infiernos*» que difieren bastante en estilo y composición. De esta manera, reconoce los dos prototipos más habituales en la representación de la escena. Según nuestra opinión, esto no es un caso aislado en las pinturas de Teofanes de Creta y según ya pudimos comprobar en otras escenas –como por ejemplo en «*la Entrada triunfal a Jerusalén*» (Fig. 447 y Fig. 449)– Teofanes suele variar intencionadamente los elementos de sus composiciones introduciendo componentes novedosos o aportando versiones diferentes –aunque igualmente legítimas– en la posición de las figuras o disposición de los elementos.

[718] Fuente: http://www.templegallery.com/main.php?mode=5&p1=xmas2011/1970_fig_d.jpg



Fig. 558. Descenso a los infiernos. M. Dionysiou. 1547.

En la pintura mural del monasterio Dionysiou encontramos una imagen muy parecida a la que realizó apenas diez años antes Teofanes en Megistis Lavras y, probablemente, una de las escenas que más se acerca a la descripción de Dionisio de Fourna. En este caso, Tzortzis recupera la composición de Teofanes en su totalidad con apenas algunas leves diferencias como es el caso del infierno que esta vez se abre en toda la franja horizontal del suelo.

Dionisio de Fourna describe dos grupos de personas a ambos lados de la figura de Cristo. Estos grupos –llamados *los justos del Antiguo Testamento*[719]– suelen variar en número y forma de unas iconografías a otras. Así, encontraremos algunos iconos más antiguos donde apenas se representan tres figuras incluyendo al Precursor y dos reyes (Fig. 545), o incluso la pintura mural de Pansélinos que presenta a San Juan junto a Abel en un grupo donde no aparecen los profetas (Fig. 546). En el mural de Dionysiou –y también en Megistis Lavras– aparecen los grupos prácticamente como los describe Dionisio de Fourna. Por un lado, a la derecha de la figura de Cristo:

> *«Καὶ ἐκ δεξιῶν του ὁ Πρόδρομος ἱστάμενος καὶ δεικνύων τὸν Χριστόν· καὶ ὁ Δαβὶδ πλησίον αὐτοῦ καὶ ἄλλοι δίκαιοι βασιλεῖς μὲ στέφανα καὶ κορόνας»*

[719] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa

«a su derecha el Precursor de pie y señalando a Cristo. y junto a él David y otros reyes justos con halos y coronas»



Fig. 559. Detalle de San Juan el Precursor junto a los Reyes. M. Dionysiou. 1547.

A la derecha, y según prototipo iconográfico, reconocemos la figura del Precursor que mira a los reyes y levanta la mano señalando a la figura de Cristo. Inmediatamente al lado de la figura del Precursor se encuentra la figura del rey David que se representa en avanzada edad como signo de su larga longevidad. Probablemente, la figura al lado del rey David sea la del rey Salomón, hijo de David –por lo que se representa más joven– y descendiente de éste en el trono. Como podemos observar, no todos los representados en este grupo tienen coronas, de hecho, las figuras que ocupan la segunda fila tienen halos pero no coronas, lo que nos puede hacer pensar que solo se trate de profetas y no de reyes.

Por el otro lado Dionisio describe el segundo grupo:

«ἀριστερὰ δὲ ὁ Ἰωνᾶς καὶ Ἡσαΐας καὶ Ἱερεμίας οἱ προφῆται καὶ ὁ δίκαιος Ἄβελ καὶ ἄλλοι πολλοί, ὅλοι μὲ στέφανα»

«A la izquierda están los profetas Jonás, Isaías y Jeremías, y el justo Abel y muchos otros, todos con halos»

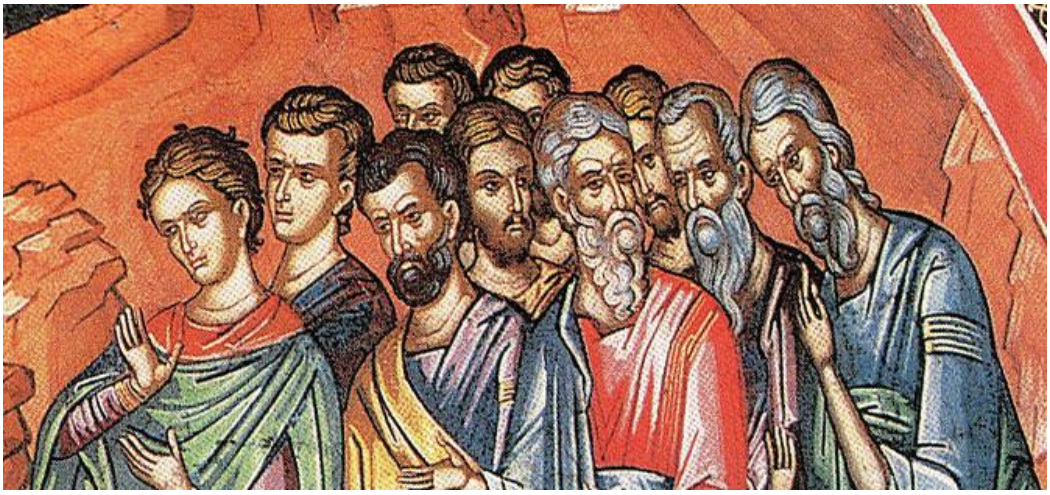


Fig. 560. Detalle de Abel y los profetas. M. Dionysiou. 1547.

Lo primero que nos llama la atención de este grupo de figuras es la falta de halo a diferencia de lo que ocurría con las figuras del primer grupo. Dionisio de Fourna aclara que todos llevarían el halo. No encontramos muchos iconos que coincidan en este aspecto con la descripción de Dionisio de Fourna y los pocos que coinciden son en su mayoría posteriores al siglo XVIII (Fig. 571 y Fig. 572).

La colocación de las figuras parece distribuirse por edades, de forma que encontramos la figura más joven, Abel, al frente del grupo e Isaías, el más anciano, al final del grupo[720]. Las otras dos figuras, también con el pelo canoso, que acompañan a Isaías deben ser Jonás y Jeremías.

Siguiendo con el tipo de composición de la escuela cretense, encontramos una interesante pintura mural en la capilla de San Nicolás (Fig. 561), en el monasterio Megistis Lavras, que aporta algunas modificaciones al modelo visto en el Katholikón (Fig. 551) o en el monasterio Stavronikita (Fig. 555). Todas estas modificaciones, sin embargo, estarían en consonancia con la descripción de Dionisio de Fourna y de alguna manera parecen completar aquellas partes de la descripción que en otras iconografías no se ilustraban.

[720] Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 54.

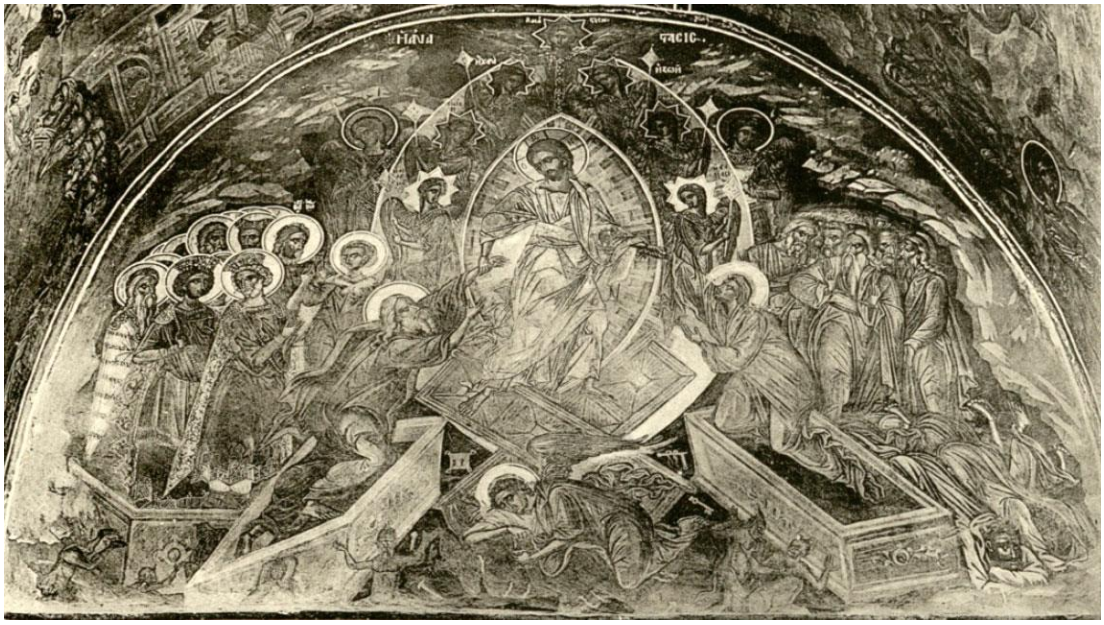


Fig. 561. Descenso a los infiernos. Capilla San Nicolás. M. Megistis Lavras. 1560.

La parte central de la composición se mantiene fiel a la versión de la escuela cretense vista en otros monasterios, pero la zona del cielo y el infierno aportan grandes novedades. Así, en el cielo y alrededor de la figura de Cristo se abre otra mandorla donde se inscriben sendas figuras de ángeles, simétricamente dispuestos, hasta completar un total de siete figuras. Todas ellas llevan unas varas a modo de cetro con una estrella luminosa en su extremo superior. Además, los dos ángeles inmediatamente al lado de Cristo presentan halos luminosos en sus cabezas en forma de estrellas. La composición se completa con otros dos ángeles, de tamaño claramente mayor, por detrás y fuera de la segunda mandorla. Esta representación, que no tienen precedentes y no volveremos a ver con esta misma configuración, podría haber tenido gran influencia en la descripción de Dionisio de Fourna cuando describe «*alrededor de todo esto una gran luz y muchos ángeles*»[721].

Por otro lado, en el infierno, volvemos a ver una representación también diferente a las precedentes y con cambios sustanciales en la narrativa de la escena. En primer lugar, encontramos la figura de un ángel debajo de las puertas del infierno que curiosamente parece estar durmiendo encima del Señor de las Tinieblas que está encadenado al él[722]. Esta representación del ángel reposando sobre Belcebú también

[721] Al respecto resulta interesante el comentario de Barral sobre la correspondencia iconográfica de los ángeles con la luz o incluso como fuentes propias de luz. Ver: Barral Rivadulla, M. D., (2003), Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval, pág. 214.
[722] Brockhaus, H. E., (1891), *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig: Elibron Classics, pág. 131.

es original y no se muestra hasta este momento en las iconografías que siempre han presentado al ángel o a los ángeles de forma activa y en el momento de encadenar al «Señor de las Tinieblas».



Fig. 562. Detalle del infierno. Descenso a los infiernos. Capilla S. Nicolás. M. Megistis Lavras. 1560

Rodeando al ángel, aparecen numerosas figuras de pequeños demonios gesticulando y con las manos abiertas que se corresponden estrechamente con la descripción de Dionisio de Fourna: «*los demonios, algunos golpeando, otros luchando con lanzas*», y que completa por primera vez una representación iconográfica de la zona del infierno tal y como describe Dionisio. Esto nos devuelve al posible peso que pudiera haber atribuido Dionisio de Fourna a esta pintura mural para escribir su descripción, más aún teniendo en cuenta que apenas hay otra iconografía anterior al *Manual* que represente de forma tan cercana lo que describe Dionisio.

Por otro lado, en la zona derecha de la pintura mural, donde se encuentra la figura de Eva y los profetas, vemos un hombre agachado –aparentemente más de uno– en el suelo que no parecen tener ninguna relación nítida con la representación tradicional de la escena y tampoco con la descripción de Dionisio de Fourna. En el evangelio apócrifo de Nicodemo encontramos, sin embargo, algunos pasajes que nos pueden ayudar a interpretar este pasaje.

Con frecuencia se utiliza la expresión de «*caer como muertos*» para expresar el estupor o sorpresa ante algunos de los acontecimientos que tienen lugar alrededor de la Resurrección de Cristo. En ciertos versículos se comenta que los profetas, ante algunos acontecimientos como el rescate de Adán de los infiernos se sentían tan impresionados:

> *«[4]Y asimismo todos los santos de Dios se prosternaron a los pies del Señor, y dijeron con voz unánime: Has llegado, al fin, Redentor del*

mundo, y has cumplido lo que habías predicho por la ley y por tus profetas»[723]

Por ello, no descartamos que pueda tratarse de una representación basada en los apócrifos y que intentaran expresar plásticamente esta rendición a los pies de Cristo. De la misma manera, en los apócrifos se narra la experiencia de José de Arimatea que al ver a Jesús dice:

«[…] y, acometido de terror, caí por tierra.»

A falta de una descripción de Dionisio de Fourna de este episodio, esta escena sería una expresión plástica de la mezcla de los sentimientos de admiración y miedo que hubiera producido entre los testigos presentes una experiencia tan misteriosa como esta.



Fig. 563. Descenso a los infiernos. M. Dochiariou. 1568.

En la pintura mural que encontramos en el monasterio Dochiariou (Fig. 563) volvemos al modelo presentado por Teofanes en Megistis Lavras (Fig. 551) sin apenas modificaciones relevantes excepto por el grupo de ángeles (Fig. 564) que se reduce en esta pintura hasta dos y que se basan claramente en el modelo de Teofanes en el monasterio Stavronikita (Fig. 555).

[723] Evangelio apócrifo de Nicodemo XXV, 4.



Fig. 564. Detalle. Ángeles con los símbolos de la Pasión de Cristo. M. Dochiariou. 1568

En el monasterio Pantokratoros existen dos iconos portables que a pesar de sus estructuras compositivas tan parecidas, presentan claras diferencias no solamente en la disposición de los elementos que se representan sino también nivel plástico, definiendo estilos bastante distantes.

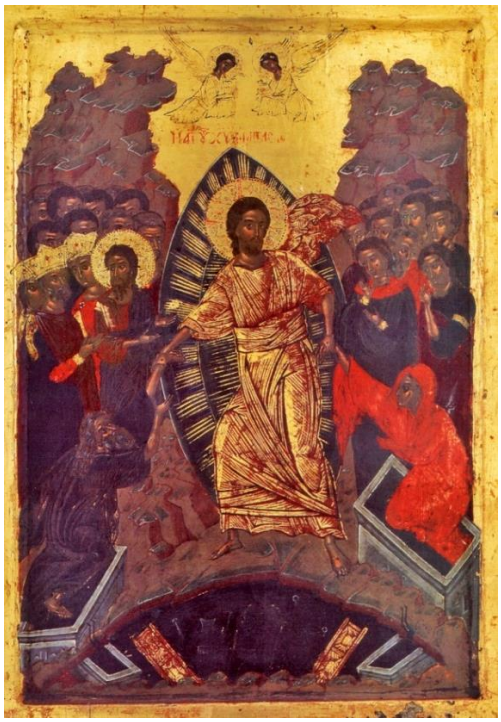




Fig. 565. Descenso a los infiernos. M. Pantokratoros. S. XVI. (izq.)

Fig. 566. Descenso a los infiernos. M. Pantokratoros. S. XVII. (der.)

En primer lugar observamos las diferencias en las puertas del infierno, que en el primer icono (Fig. 565) aparecen dentro de la cueva oscura de las tinieblas pero sin llegar alcanzar los pies de Cristo. Esta representación, que es la primera en establecerse como modelo, la vimos en uno de los iconos más antiguos de esta escena en el Monte Athos (Fig. 545). El segundo icono presenta ya las puertas en forma de cruz y bajo los pies de Cristo.

La composición del primer y más antiguo de los iconos recuerda a la utilizada por Teofanes en Stavronikita (Fig. 555)[724] ya que el grupo de figuras principales es prácticamente una copia de la anterior de ésta. El segundo icono, que también tiene una composición parecida, difiere sin embargo en las posturas de las figuras que ya no son copias exactas de los modelos de Teofanes y que han perdido algo del dinamismo que tenían las precedentes. Así, en la figura de Cristo, podemos observar una figura más erguida y estática que ha perdido parte de la inclinación de la figura del icono anterior y que ya nada tiene que ver con aquella propuesta de Pansélinos en el Protaton (Fig. 546).

Por otro lado, los grupos de reyes y profetas ocupan lados opuestos en ambos iconos y en el segundo de ellos se reducen las figuras considerablemente.

Pero posiblemente lo más interesante de estos iconos se centre en el tratamiento de los colores que tanto difieren de las propuestas anteriores. Aunque de forma más notable en el segundo icono que en el primero, observamos una tonalidad oscura[725] en los colores utilizados para los rostros y las tonalidades de la piel. El negruzco color base se parece el mismo que se utiliza también para los cabellos de forma que parece ser un tono uniforme para toda la figura que más tarde se moldeará con los tonos brillantes superpuestos. Además, la forma de las figuras, algo más redondeadas que las anteriores nos indican que estos iconos pudieran haber sido realizados por otra escuela iconográfica diferente a la cretense de Teofanes pero que no duda en utilizar elementos de la iconografía de la escuela de Creta.

En el monasterio San Pablo encontramos otros dos iconos (Fig. 567 y Fig. 568) del siglo XVIII con propuestas muy diferentes entre sí pero que utilizan elementos de las iconografías anteriores y presentan algunas novedades. En la zona inferior de ambos iconos encontramos la zona del infierno que es donde encontramos la mayoría de las diferencias con las propuestas anteriores. Así, en el primer icono (Fig. 567) podemos ver una representación del infierno en forma de cavidad o gruta[726] al estilo

[724] Χρυσοχοΐδης, K. et al., (1998), *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, Αγιον Όρος: Ιερά Μονή Παντοκράτορος, pág. 132.
[725] Χρυσοχοΐδης, K. et al., (1998), *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, Αγιον Όρος: Ιερά Μονή Παντοκράτορος, pág. 132
[726] Strezova, A., (2014), The Fresco of the Anastasis in the Chora Church, Canberra: Australian National University, pág. 142.

como vimos en algunas iconografías de *La Natividad* y que llega hasta un nivel de minimalismo apenas visto hasta entonces. En la cueva del infierno no hay figuras algunas ni de ángeles ni de demonios y tan solo observamos en el centro un símbolo que parece representar la cerradura del infierno con la llave introducida en ella. Además, las mismas formas de las puertas del infierno se duplican de forma que aparecen bajo los pies de Cristo y de nuevo en la cueva del infierno a base de líneas blancas.

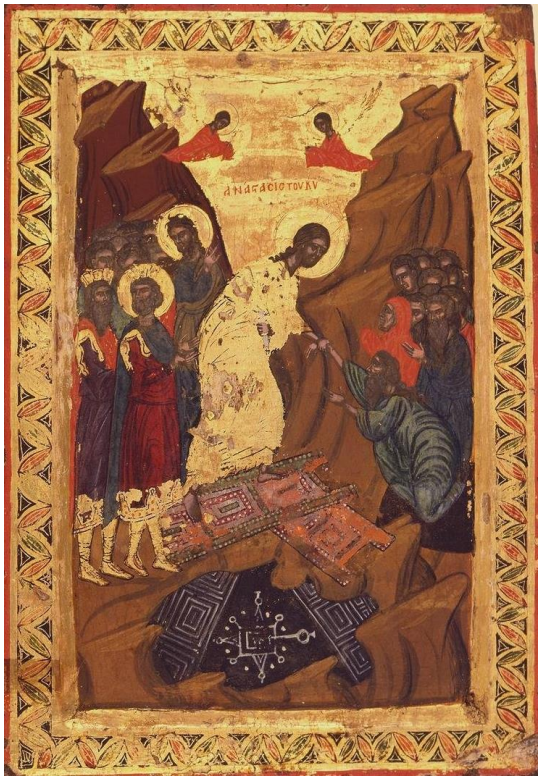




Fig. 567. Descenso a los infiernos. M. S. Pablo. S. XVIII (izq.)

Fig. 568. Descenso a los infiernos. M. S. Pablo. S. XVIII (der.)

El segundo icono (Fig. 568) muestra una configuración al estilo del modelo cretense, pero con algunas interesantes variaciones como la disposición horizontal y simétrica de los sarcófagos de Adán y Eva. En este caso, a diferencia del ejemplo anterior, la zona del infierno, aunque presente, cobra una menor importancia reduciendo su espacio y mostrando tan solo una zona oscura con algunas cadenas y una cerradura muy parecida a la que hemos visto en el ejemplo anterior.

En cuanto a los colores, vemos una interesante introducción de los tonos rosados en la zona de los sarcófagos y la túnica de Cristo que suelen ser muy frecuentes en los iconos encontrados en el monasterio Pantokratoros del siglo XVII y XVIII.



Fig. 569. Descenso a los infiernos. Dionisio de Fourna. 1711.

Especial atención podemos conceder al siguiente icono de Dionisio de Fourna (Fig. 569) en la celda de Timios Prodromos (del Precursor) de Karyes. El icono, que

data de 1711, es anterior a la compilación de su *Manual* y presenta algunos detalles que se alejan de su descripción posterior.

El icono presenta un estilo personal que mantiene la composición de la escuela cretense pero con un tratamiento plástico más cercano a los iconos del siglo XVIII de los monasterios Pantokratoros y San Pablo que acabamos de ver.

Dionisio compone una escena en base al modelo de la escuela cretense con una posición de Cristo algo más forzada que la tradicional que vimos en Stavronikita (Fig. 555). Los pies de Cristo, alineados en diagonal necesitan de la flexión de la pierna derecha para mantener una posición verosímil, conformando una de las poses más dinámicas junto con la que representaba Pansélinos en Protaton (Fig. 546). Las puertas del infierno, presentadas prácticamente de frente y cruzadas, surgen de una gran cueva oscura que llena todo el suelo. Una serie de formas se pueden reconocer debajo de las puertas del infierno (Fig. 570) aunque es difícil delimitar si se trata de una gran figura o varias figuras de menor tamaño. En cualquier caso, es difícil identificar una figura o figuras de ángeles encadenando a Belcebú por el deterioro y la oscuridad de los detalles. En este caso, la posterior descripción de la escena no correspondería en su totalidad con este temprano icono de Dionisio.



Fig. 570. Detalle. Figuras en el infierno. Descenso a los infiernos. Dionisio de Fourna. 1711.

Otras novedades aparecen entre las figuras de los profetas y reyes que rodean la figura de Cristo. Por una lado, vemos por primera vez la figura del Precursor, a la derecha de Cristo, llevando un cetro terminado en forma de cruz. Esta inclusión puede tener influencias de la cultura occidental ya que este elemento no es usual en la figura de San Juan el Bautista en la iconografía bizantina. Por otro lado, creemos que la supresión de los ángeles del cielo, que en otras pinturas son los portadores de los símbolo s de la pasión, podría ser una de las razonas por la que sea ahora el Precursor el que la lleve consigo. A la izquierda de Cristo aparece una figura de un profeta portando en las manos lo que parece ser un libro. Sin embargo, teniendo en cuenta el

icono anterior del monasterio Dionysiou (Fig. 550) y algunos iconos ortodoxos rusos del siglo XVI, podemos asegurar de que se trata de Moisés portando las Tablas de la Ley[727]. Curiosamente, Dionisio no incluirá más tarde estos detalles en su inscripción, seguramente consciente de la escasa tradición de su representación sobre todo en las pinturas murales, donde aparecen las figuras de los profetas y Reyes sin apenas elementos identificativos.

A partir de finales del siglo XVIII y el siglo XIX vamos a ver cambios muy significativos en la iconografía, que sin apartarse totalmente de los modelos de la escuela cretense, presentan, sin embargo, un estilo plástico más orientado a la mezcla de fuentes occidentales y orientales.

En el monasterio Gregoriou (Fig. 571) vemos una composición que mantiene la figura central de Cristo delante de la mandorla de luz y agarrando a las figuras de Adán y Eva según el modelo cretense. La posición de Cristo y la colocación de sus pies nos recuerda a la propuesta de Dionisio de Fourna que vimos en el icono anterior. Las puertas del infierno han perdido por completo la estructura que tenían en las iconografías anteriores y si bien lo habitual es encontrar a Cristo reposando de sus pies en cada una de las puertas, aquí lo vemos sobre una de las puertas que ya no tiene la textura de madera que tenían sus predecesoras.

El infierno presenta a unos demonios que han perdido su forma antropomórfica tan usual en el arte medieval y ahora encontramos en su lugar unos monstruos alados[728] con cuernos y colas que bien podrían parecerse a las formas escondidas del icono de Dionisio de Fourna. Este tipo de representación que habrá ido evolucionando desde el siglo XII, se hará más popular entre las iconografías del Monte Athos a partir del siglo XVIII y apenas veremos estos monstruos en pinturas anteriores. Dionisio de Fourna no especifica exactamente la forma de los pequeños demonios que aparecen en su escena pero, teniendo en cuenta las iconografías que pudo haber utilizado como referencia, es más certero pensar en una forma antropomórfica como han ilustrado recientemente los hagiógrafos del monasterios Vatopedi (Fig. 548).

[727] Haustein-Bartsch, E., (2008), *Iconos*, Köln: Taschen, pág. 54.
[728] Barral Rivadulla, M. D., (2003), Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval, pág. 221.

Por otro lado, la zona de los profetas, reyes y ángeles se distribuye en franjas horizontales que juegan con diferentes planos de profundidad. Esto se puede observar muy bien en los planos creados por el grupo de reyes por delante de la mandorla de Cristo y por otros lado el grupo de profetas por detrás de la mandorla. Si bien en la iconografía posbizantina encontramos algunos recursos que contribuyen a dotar a la obra de profundidad y perspectivas[729], este tipo de recursos será más usual en la iconografía desarrollada a partir del S.XVII bajo la influencia de corrientes occidentales.



Fig. 571. Descenso a los infiernos. M. Gregoriou. 1779.

Quizás, unas de las particularidades de esta pintura mural sea la ausencia de un fondo montañoso o un cielo. Todas las figuras se disponen de forma contigua sin apenas dejar un espacio libre en el fondo recordando a un cierto horror vacui tan característico del barroco de los siglos XVII y XVIII en Europa. De esta forma se pierde un poco de la singularidad narrativa que vimos en los iconos y murales anteriores y se da paso a un tipo de iconografía más ostentosa y de colorido más

[729] Para este tema se puede ver la obra de Manuel Pansélinos y las características plásticas que aportan profundidad a su obra: Τσιγαρίδας, E. N. et al., (2008), *Μανουήλ Πανσέληνος Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág. 37.

homogéneo. A pesar de todo esto, la descripción de Dionisio de Fourna sigue estando acorde con la representación, y en el algunos detalles como en la zona superior de los ángeles podríamos incluso decir que se produce una cercanía más afín que en otras iconografías de precedentes.

Nuestra siguiente iconografía corresponde a una pintura mural del monasterio Zografou (Fig. 572) que, como vimos en otras escenas, incorpora modificaciones formales a la representación clásica del episodio. La figura de Cristo, que sigue manteniendo la postura según el prototipo de la escuela cretense, aparece ahora con una pose más relajada que las precedentes. Detrás de él, la mandorla se ha reconvertido mostrando ahora un brillo en forma de estrella dorada que cobra un desmesurado protagonismo ocultando incluso elementos importantes de la iconografía como las puertas del infierno derribadas a los pies de Cristo.



Fig. 572. Descenso a los infiernos. M. Zografou. 1811.

En la zona superior vemos que los ángeles de las iconografías anteriores se han convertido ahora en querubines[730] alados. Este tipo de representación se hará más habitual en la última etapa del periodo posbizantino y en el Monte Athos no los

[730] Bonovas los identifica como dos serafines. Μπονόβας, N. M., (2009), *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, pág. 198.

encontraremos entes del siglo XVIII. En este caso adoptan una forma simplificada en la que se representa solo la cabeza y las alas y tendrían un carácter ornamental[731] además de simbólico.

Los santos y reyes a ambos lados de la figura de Cristo se multiplican con respecto a iconografías anteriores mediante el recurso de la repetición de aureolas detrás de las figuras principales.

En esta iconografía, sin embargo, la zona del infierno apenas cobra protagonismo y se reduce a un pequeño hueco oscuro debajo de la figura de Cristo donde se perciben algunas formas apenas irreconocibles. En este aspecto, vemos cómo esta iconografía del monasterio Zografou no se acerca mucho más que las anteriores a la descripción de Dionisio de Fourna, al contrario de lo que sucedía con otras escenas donde se percibía una clara influencia del *Manual*.

En el claustro de San Demetrio Lakkou, perteneciente al monasterio San Pablo, podemos encontrar una pintura mural de reciente creación que se adapta a un espacio semicircular y reinterpreta visiblemente la versión de Manual Pansélinos en Protaton.



Fig. 573. Descenso a los infiernos. Claustro San Demetrio Lakkou. M. San Pablo. S. XXI

A pesar de tomar como referencia la pintura de Pansélinos, se pueden observar importantes aportaciones del hagiógrafo sobre todo en el aspecto anatómico. De esta manera, respetando completamente la postura de Adán podemos ver cómo se han reinterpretado los pies para adaptarlos a una anatomía más «precisa» (Fig. 574).

[731] Barral Rivadulla, M. D., (2003), Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval, pág. 216.

Veremos otros ejemplos parecidos en las manos de Cristo o en las manos de San Juan Bautista, donde no solo se modificará la anatomía sino que además cambiará completamente el gesto de las manos, eliminando la flexión de los dedos corazón y anular hacia el pulgar como vimos en la pintura de Pansélinos.



Fig. 574. Comparativa anatómica entre la versión de Pansélinos y la nueva pintura del claustro S. Demetrio Lakkou

Finalmente mostramos una iconografía del taller de hagiografía del monasterio Xenofondos (Fig. 575) que muestra una versión moderna en la que se incluyen, en el marco del soporte, otras escenas de la vida y milagros de Jesucristo. Resulta interesante apreciar la similitud en el tratamiento de los ropajes de Cristo con el icono contemporáneo que vimos en el monasterio Vatopedi (Fig. 548). Ambos muestran a Cristo con vestiduras totalmente blancas y unas tonalidades muy similares que no son frecuentes entre las iconografías de periodos anteriores.

Uno de los aspectos más interesantes de esta pintura es la postura de Cristo que, al contrario de lo que sucedía con el icono de Vatopedi, parece no haber sido tomada completamente de iconografías anteriores. Si bien la posición más parecida a esta la encontramos en la capilla de San Nicolás en el monasterio Megistis Lavras (Fig. 561), la gesticulación de los brazos aparece ahora mucho más relajada que en cualquiera de las versiones vistas anteriormente.

En la parte superior, el grupo de ángeles se agrupa en una aureola semicircular que nos puede recordar a la del monasterio Filotheou[732], aunque en este caso se representan con una tonalidad monocroma a modo de relieve escultórico. Este recurso, que aporta también un cierto sentido de profundidad, es novedoso si lo comparamos con iconografías de la época posbizantina.

[732] No hemos incluido la imagen en nuestro análisis por reducir la extensión del capítulo. No obstante se puede consultar en: Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 108 anexo de imágenes.



Fig. 575. Descenso a los infiernos. M. Xenofondos. 2006.

La versión representada en esta pintura es la que más se acerca a la descripción de Dionisio de Fourna, si bien no llega a cumplir con todos los elementos que aparecen en el texto. Es el caso de la cueva oscura que representa el infierno, donde encontramos la figura de Belcebú atada de manos y pies, pero no aparecen los ángeles que custodian su condena ni los demás pequeños hombre y demonios a los que se refiere Dionisio en su descripción.

Para finalizar podemos ver cómo la descripción de Dionisio de Fourna supone en este caso una directriz que difícilmente encuentra una representación totalmente fiel por la complejidad de sus diferentes escenas y por las transformaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo. Una vez más, podríamos decir que la representación de Teofanes en el monasterio Megistis Lavras (Fig. 551) sería la iconografías más cercana a la descripción de Dionisio de Fourna. Las zonas del cielo con los ángeles y sobre todo el infierno son las más sensibles a los cambios a través del tiempo. La zona central donde se presentan las figuras permanece prácticamente igual en cada una de sus dos versiones más habituales. De esta manera, resulta difícil encontrar una iconografía que contenga todos los elementos que describe Dionisio de Fourna. Las escenas que presentan la escena del infierno más fiel a le descripción de Fourna, como el reciente icono del Taller de iconografía del monasterio Vatopedi (Fig. 548), representan sin embargo el grupo de figuras de Cristo, Adán y Eva siguiendo el prototipo diferente al cretense que es el que describe Dionisio de Fourna.

5.5.24. **La Resurrección de Cristo**



Ἡ ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ

Μνημεῖον ὀλίγον ἀνεῳγμένον καὶ δύο ἄγγελοι καθήμενοι εἰς τὲς ἄκρες του λευκοφόροι, καὶ ὁ Χριστὸς πατῶν ἐπάνω τοῦ σκεπάσματος τοῦ μνημείου, μὲ τὴν δεξιὰν εὐλογῶν, μὲ τὴν ἀριστερὰν βαστῶν φλάμπουρον μὲ χρυσὸν σταυρόν, καὶ ὑποκάτω αὐτοῦ στρατιῶται, καὶ μακρόθεν αἱ Μυροφόροι βαστάζουσαι τὰ μύρα (Ματθ. κη΄, 2. Μάρκ. ις΄, 1. Λουκ. κδ΄, 1. Ἰωάν. κ΄, 1).

La Resurrección de Cristo

Sepulcro algo abierto y dos ángeles de blanco, sentados en sus extremos y Cristo con sus pies sobre la lápida del sepulcro. Con la mano derecha bendice, con la izquierda lleva un estandarte con una cruz de oro, y debajo de él soldados, y a lo lejos portadoras de mirra. (Mt 28:2; Mc 16:1; Lc 24:2; Jn 20:1)

Enlazando el tema iconográfico con el de la escena anterior encontramos bajo el título más habitual «*Ἡ ἀνάστασις*» (*La Resurrección*) la versión occidental de este episodio. Como comentábamos en el capítulo anterior, resulta interesante observar que Dionisio, en este caso, incluye una segunda descripción con la versión occidental del mismo episodio.

Teniendo en cuenta, por la tanto, el carácter de esta escena que se aleja del modelo ortodoxo bizantino, no es de extrañar que en el Monte Athos no encontremos apenas iconografías de esta versión del acontecimiento. En algunos casos, podemos encontrar en algunas iglesias bizantinas iconografías posteriores al siglo XVIII donde a modo de solución se opta por representar ambas escenas, el «*Descenso a los Infiernos*» abajo y «*La Resurrección de Cristo*» arriba[733]. En cualquier caso, las iconografías que hemos podido encontrar son todas ellas posteriores a la compilación de Dionisio de Fourna, lo que nos hace pensar que, en este caso, Dionisio no pudo tomar referencias directas de las pinturas murales del Monte Athos y muy probablemente tuviera que basarse en iconos portables y pinturas exteriores a los límites de la península atonita.

Dionisio de Fourna hace una descripción bastante breve en la que se limita a nombrar los elementos que deben aparecer en la imagen pero sin aportar apenas detalles de las figuras o del paisaje. Tan solo la figura de Cristo merecerá algunas aclaraciones para detallar las posiciones y acciones de las manos.

La escena se ha trasladado al sepulcro mismo de Cristo y ya no aparecerá ningún indicio del infierno o de las demás figuras simbólicas que aparecían en la escenas de «*Descenso a los Infiernos*». En cierta manera volvemos al lugar donde se desarrolla la escena de «*La guardia vigilando la tumba*» ya que aparecen también los soldados y las mujeres que llevan las especias. Los elementos de ambas escenas son muy similares a excepción, como es natural, de la presencia de Cristo.

Al contrario de la escena anterior, este episodio es narrado por los cuatro Evangelistas en mayor o menor medida pero siempre coincidiendo en lo elemental con

[733] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 165.

la descripción de Dionisio de Fourna. Cabe destacar, no obstante, que en la versión de Papadopoulos-Kerameus[734], la referencia a los versículos de los Evangelistas es incorrecta ya que solo se cita los versículos donde comienza el pasaje pero no donde termina.

La diferencia más notable entre los versículos de los Evangelios y la descripción de Dionisio de Fourna es probablemente la presencia de Cristo. De esta manera, en los Evangelios cuando María Magdalena, María y Salomé fueron al sepulcro no hallaron ni vieron a Cristo resucitado:

«*24:2 Y hallaron removida la piedra del sepulcro;*

24:3 y entrando, no hallaron el cuerpo del Señor Jesús.» (*Lucas 24*)

Sin embargo, en la descripción de Dionisio de Fourna y en las iconografías de la escena, es la figura de Cristo resucitado la que ocupa toda la atención y protagonismo. De esta manera, vemos la importancia de Cristo en la carga simbólica de la escena y cómo la tradición iconográfica ha replanteado el episodio tomando referencias seguramente de iconografías anteriores donde la figura de Cristo ocupa el lugar central de la imagen. En este sentido, merece la pena mencionar el paralelismo que existe entre las dos escenas de la Resurrección de Cristo de la versión bizantina y la versión occidental.

En la pintura mural del monasterio Filotheou (Fig. 576) encontramos una representación que corresponde en su mayoría con la escena de Dionisio de Fourna. Cristo resucitado, ocupando el centro de la composición, se eleva por encima del sepulcro que está abierto y donde se pueden apreciar los restos de la mortaja. Posiblemente sea esta la diferencia más notable –aunque no especialmente relevante– entre la iconografía y el texto de Dionisio de Fourna. Dionisio utiliza el término «*ὀλίγον*» que hemos traducido por «*un poco*» y que hace referencia al grado de apertura del sepulcro. Sin embargo, en la mayoría de las iconografías vamos a ver el sepulcro bastante abierto hasta el punto de distinguir lo que hay dentro de éste.

[734] Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 110.

En esta iconografía, coincidiendo con la descripción de Dionisio de Fourna, Cristo aparece con la mano derecha elevada, bendiciendo y con la mano izquierda lleva el estandarte con la cruz de oro, símbolo de la Pasión. La figura se muestra erguida pero no presenta una postura natural como si estuviera de pie. En su lugar la figura parece elevarse encima del sepulcro como si estuviese flotando en el aire.

Sin embargo, observando la figura de Cristo de esta iconografía, habría que mencionar una gran diferencia en relación a las figuras de Cristo según la tradición bizantina. Si antes se representaba a Cristo completamente cubierto con sus ropajes, en la iconografía de «*La Resurrección de Cristo*» en su versión occidental aparecerá prácticamente siempre con el torso desnudo. Curiosamente, Dionisio de Fourna no menciona este detalle que nosotros consideramos tan significativo y relevante en la diferenciación iconográfica de las dos escenas.



Fig. 576. La Resurrección de Cristo. M. Filotheou. 1752

Sin embargo, revisando todas las demás escenas de Dionisio de Fourna, veremos que en algunas escenas tan relevantes como «*La Crucifixión de Cristo*» Dionisio de Fourna no ofrece ninguna orientación en relación a cómo debe representarse la figura de Cristo. No obstante, en otras escenas como «*La Burla*», Dionisio de Fourna no duda en comenzar su descripción haciendo alusión a la desnudez del cuerpo de Cristo utilizando el término «*γυμνός*» (desnudo). Aunque pueda resultar, en principio, algo desconcertante el hecho de que Dionisio utilice sin

un criterio aparente estas descripciones, seguramente prefiriera establecer un punto al comienzo del ciclo de la Pasión donde menciona el término «*γυμνός*» (desnudo) y no volver a repetirlo, dando por hecho en el resto de las escenas de la Pasión que se debe representar a Cristo de la misma manera que en la escena precedente[735].

Dos ángeles de blanco aparecen sentados en los extremos opuestos del sarcófago siguiendo muy de cerca la descripción de Dionisio de Fourna. Un ángel se presenta de frente en un primer plano ganando en tamaño respecto al segundo ángel que aparece de espaldas y alzando levemente la mano hacia la figura de Cristo. Esta notable diferencia en el tamaño de los ángeles no parece haberse utilizado aquí de forma simbólica o como recurso plástico para realzar la profundidad de la escena sino más bien como necesidad espacial, para no absorber el espacio de Cristo.

A la derecha de la escena aparece un grupo de soldados con lanzas que miran sorprendidos la figura de Cristo sobre ellos. En el primer plano observamos a uno de ellos todavía sentado en el suelo que parece haberse despertado precipitadamente y señala también a la figura de Cristo. Su lanza aún permanece en el suelo junto al sarcófago. Dionisio de Fourna no ofrece detalles sobre los soldados, sin embargo se representarán siguiendo directrices de los textos de los Evangelios.

A la izquierda de la composición encontramos las mujeres que llevan mirra a la tumba. Dionisio de Fourna no especifica cuántas deben representarse ni las identifica, lo que deja abierta la opción a los hagiógrafos para interpretar la escena. Como sucedía con los soldados, la pintura del monasterio Filotheou parece haber tomado las referencias de los Evangelios, concretamente del Evangelio de San Marcos que es el único de ellos que especifica que son tres mujeres y las identifica con nombres propios.

«*16:1 Cuando pasó el día de reposo, María Magdalena, María la madre de Jacobo, y Salomé, compraron especias aromáticas para ir a ungirle.*» (*Marcos 16*)

En la iconografía vemos también a tres mujeres llevando en sus manos los recipientes con las especias para ungir el cuerpo de Cristo. Dos de ellas, en primer

[735] Para más conclusiones acerca de este aspecto véase el capítulo 6 CONCLUSIONES, pág. 619.

plano, se representan con gestos muy parecidos dirigiendo sus miradas al ángel delante de ellas. Una tercera permanece oculta tras las dos primeras.

En este punto merece la pena prestar atención al detalle de las mujeres que miran al ángel frente a ellas y no miran a Cristo resucitado. Según los Evangelios, las mujeres, cuando llegan al sepulcro, lo encuentran vacío y no encuentran el cuerpo de Cristo. En su lugar encuentran al ángel que les da la noticia de la Resurrección de Cristo. Esto demuestra, una vez más, la simultaneidad en la representación iconográfica de varios momentos diferentes en una misma escena. Debemos pensar, entonces en dos instantes que ocurren en momentos diferentes, por un lado la Resurrección mientras los soldados duermen y por otro lado la llegadas de las mujeres después de Cristo resucitado.

Además, como dato interesante, cabe decir que este episodio de las mujeres con las especias es realmente el tema principal de la siguiente escena de Dionisio de Fourna y es objeto de otro asunto iconográfico. Es decir, la iconografía ha incorporado en «*La Resurrección de Cristo*» el tema de «*El ángel aparece a las mujeres que llevan especias y anuncia la resurrección*»[736]. Por lo tanto, en el próximo capítulo[737] volveremos a tratar el tema de las mujeres que llevan las especias de forma individual.

Por otro lado, a lo lejos, detrás de las figuras de las mujeres aparece un castillo que esta vez no es comentado por Dionisio de Fourna. En otra pintura mural del monasterio Xiropotamou (Fig. 580), realizada 30 años después, encontramos un castillo muy similar al de esta iconografía. Podemos ver el paralelismo en la composición del paisaje (Fig. 576) y podemos pensar que el de Filotheos habrá servido de referencia al de Xiropotamou.



Fig. 577. Analogías entre los castillos en las pinturas del M. Filotheou y Xiropotamou

[736] También llamado en la iconografía ortodoxa «Ο Λίθος» (La Piedra).
[737] Ver capítulo siguiente, 5.5.25.

Finalmente, en esta iconografía se observa una cierta concordancia compositiva con la versión ortodoxa de la Resurrección del mismo monasterio (Fig. 577). Si observamos las zonas o masas donde se representan cada uno de los elementos relevantes de la escena, advertiremos un cierto paralelismo, lo que nos invita a pensar que, a pesar de tratarse de versiones diferentes de un mismo tema iconográfico, los artistas han utilizado los mismos esquemas compositivos para componer las dos escenas independientemente de influencias externas. Los colores dividen las dos composiciones en zonas con elementos que pueden tener una cierta relación.

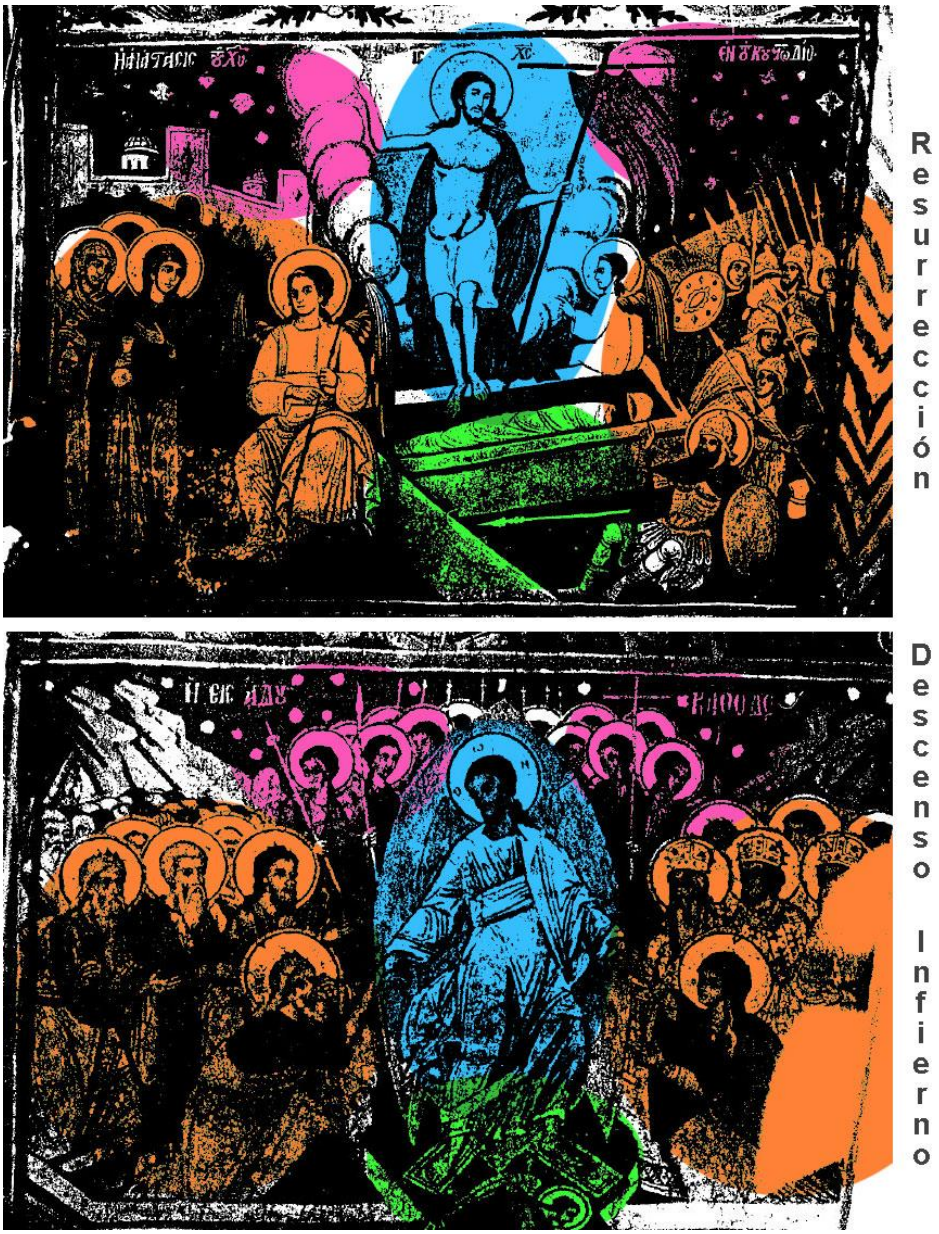


Fig. 578. Similitudes compositivas entre «La Resurrección» y el «Descenso a los Infiernos» en pinturas del M. Filotheou.

En el monasterio Gregoriou encontramos otra pintura mural (Fig. 579) que sigue las directrices del *Manual* de Dionisio de Fourna pero con una propuesta plástica algo diferente a la anterior.

La figura de Cristo aparece elevándose en el cielo pero esta vez sin presentar contacto alguno con el sepulcro, distanciándose ligeramente de la descripción de Dionisio y mostrando más las influencias de las pinturas occidentales. En este caso Cristo porta un estandarte con forma de cruz más discreto que en la pintura del monasterio Filotheou. La postura, también erguida, carece del movimiento que vimos en el ejemplo anterior.



Fig. 579. La Resurrección de Cristo. M. Gregoriou. 1779

A la izquierda vemos un ángel que está sentado encima de la tapa de piedra del sepulcro. A diferencia de la pintura de Filotheou, aquí solo vemos un ángel que mira también hacia las mujeres que están al otro lado de la tumba. Según algunos autores, la incorporación del ángel en esta escena proviene de la tradición ortodoxa[738] que como comentábamos anteriormente será objeto de representación aparte. Las mujeres, a la derecha de la composición, son más numerosas que en la pintura anterior,

[738] Συλλογικό Εργο, (1998), *Ιερά Μονή Οσίου Γρηγορίου - Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού*, I. M. Οσιου Γρηγοριου, pág. 57.

acercándose por lo tanto más al Evangelio de Lucas que dice: «*… y algunas otras mujeres con ellas*».

Debajo de la escena, una serie de soldados, que no se representan de cuerpo entero, miran hacia arriba la figura de Cristo. Algunos de ellos, en el vértice derecho, todavía parecen estar durmiendo tal y como se especifica en los Evangelios. Dionisio de Fourna, en este caso, solo menciona la presencia de algunos soldados pero no especifica si duermen o están despiertos ni la acción que realizan. En este sentido se distancia de lo que vimos en otras escenas como en «*La guardia vigilando la tumba*» donde sí especificaba que los soldados estaban durmiendo. Siguiendo la comparación con esta escena, vemos otra iconografía de «*La Resurrección de Cristo*» en el monasterio Xiropotamou (Fig. 580) donde la iconografía de los soldados durmiendo a los pies de la tumba se acerca mucho a las iconografías anteriores de «*La guardia vigilando la tumba*». Como podemos apreciar, la mayoría de los soldados duermen tumbados en el suelo y solamente algunos de ellos detrás del sepulcro están de pie observando la escena.



Fig. 580. La Resurrección de Cristo. M. Xiropotamou. 1783

Esta pintura mural se aleja sensiblemente del texto de Dionisio de Fourna ya que elementos importantes como las mujeres que portan la mirra o los ángeles no aparecerán en los lugares que menciona Dionisio. Es más, tampoco aparecen en las

zonas más habituales que podemos encontrar en la iconografía cristiana desviándose, por lo tanto, de la tradición. Según Tsigaridas, este tipo de representación de influencias occidentales empieza a aparecer en el Monte Athos a partir de los años de ocupación turca, en el siglo XV[739]. El ángel, que aparece inclinado horizontalmente por detrás de la figura de Cristo lleva en sus manos la tapa de piedra de la tumba de Cristo aunque se echa de menos el grupo de mujeres que llevan las especias a la tumba.

A la derecha de Cristo aparece una figura masculina con halo que se dirige a Cristo extendiendo su mano hacia él. A pesar de que lleva una lanza en su mano izquierda, descartamos la idea de que se trate de un soldado como los demás del grupo y creemos que pueda tratarse de uno de los discípulos de Cristo que viene a comprobar la tumba después de que las mujeres –Maria Magdalena, Salome y María– le hayan avisado de la desaparición del cuerpo de Cristo en la tumba. Para ello nos basamos en los textos del Evangelio de San Juan que dice así:

> *«[20:3]Y salieron Pedro y el otro discípulo, y fueron al sepulcro. [20:4]Corrían los dos juntos; pero el otro discípulo corrió más aprisa que Pedro, y llegó primero al sepulcro. [20:5]Y bajándose a mirar, vio los lienzos puestos allí, pero no entró...» (Juan 20)*

o en el Evangelio de San Lucas que difiere del de Juan por la mención única de Pedro y la ausencia del otro discípulo:

> *«[24:12]Pero levantándose Pedro, corrió al sepulcro; y cuando miró dentro, vio los lienzos solos, y se fue a casa maravillándose de lo que había sucedido....» (Lucas* 24*)*

Por lo tanto, esta figura podría representar a este discípulo anónimo que llega primero a la tumba y espera a Pedro o a Pedro mismo. En ambos casos estaría justificada la ausencia de las mujeres que llevan la mirra ya que se trataría de una escena posterior en el tiempo, y por lo tanto, también posterior a la escena que está describiendo Dionisio de Fourna. Narrativamente podemos pensar que las mujeres con

[739] Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 135.

la mirra acaban de salir de la escena y poco tiempo después entra en escena el discípulo que se sorprende y alza la mano expresando su admiración.

Una representación muy parecida de esta escena encontraremos en el claustro de Santa Ana (Fig. 581). Podemos observar cómo la figura de Cristo mantiene una posición casi idéntica a la anterior salvo en pequeñas excepciones como la mano izquierda que sujeta el estandarte que se flexiona más que en la figura de Xiropotamou o el color más oscuro de la capa. Completan la composición la figura del discípulo a la derecha de Cristo y el ángel con la piedra de la tumba a su izquierda.

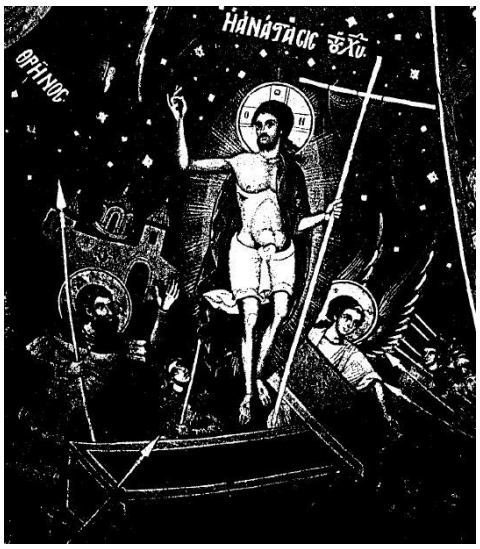


Fig. 581. La Resurrección de Cristo. Claustro de Santa Ana. 1757.

En el claustro de Kavsokalivia, cercano al de Santa Ana, encontramos un icono portable sin fecha pero sin duda posterior al siglo XVIII (Fig. 583), que mantiene presentes los elementos descritos por Dionisio de Fourna pero con algunas variaciones en la forma y otras más notables en el estilo. En primer lugar, la figura de Cristo presenta una postura diferente a las precedentes, adquiriendo ahora una actitud más dinámica cruzando las piernas y girando levemente el cuerpo hacia un lado. Asimismo gira la cabeza ligeramente hacia abajo en una posición paralela a la del ángel lo que supone una cierta ruptura con las iconografías anteriores donde la mirada de Cristo se dirigía hacia al frente en dirección al espectador.

Por otro lado, y como sucedía con los dos ejemplos anteriores, aparece un solo ángel –y no dos como describe Dionisio– que sujeta la piedra de la tumba en posición vertical. En este caso el ángel no mira hacia las mujeres portadoras de especias y en su lugar la mirada se pierde hacia la derecha por fuera de los límites del icono. El interior de la tumba no se muestra al espectador y en su lugar apreciamos una larga túnica que se alarga horizontalmente por encima del sepulcro.

Las mujeres, representadas en fila, se disponen con idénticas posturas llevando en sus manos los recipientes donde llevan los ungüentos. Lo más interesante resulta descubrir que una vez más, las inclinaciones de sus cabezas son iguales que las de Cristo y el ángel, creando de esta manera una conexión gestual entre el grupo de figuras protagonistas en la escena (Fig. 582).



Fig. 582. Similitud en la inclinación de las cabezas. Claustro Kavsokalivia.

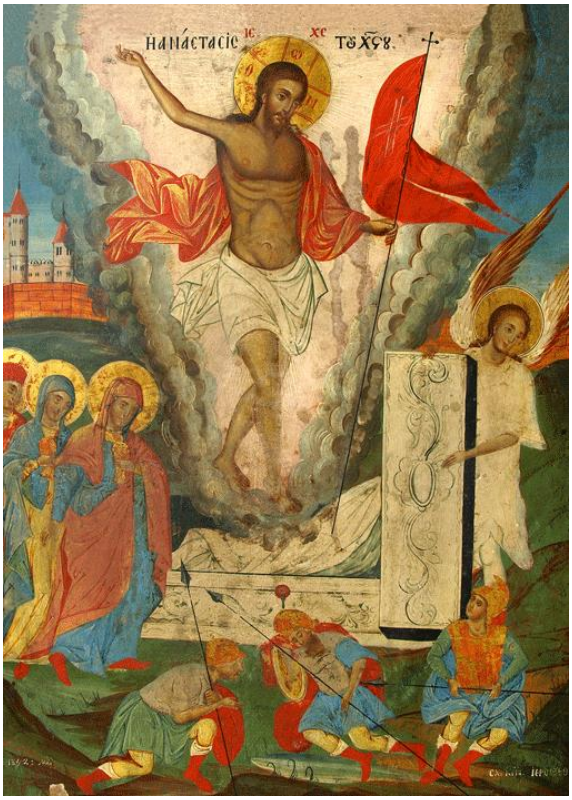


Fig. 583. La Resurrección de Cristo. Claustro Kavsokalivia.

El grupo de tres soldados a los pies del sepulcro contrasta notablemente con el mural de Xiropotamou donde se representaba un grupo mucho más numeroso. Además, plásticamente han sufrido una disminución importante de tamaño con respecto a las demás figuras remarcando simbólicamente su menor importancia dentro del conjunto de figuras. Esta forma de representar las figuras puede resultar confusa

en un primer momento ya que según una ley lógica de perspectivas, las figuras en un primer plano deberían ser más grandes que las que están en planos posteriores[740]. Este elemento simbólico sería, sin embargo, una marca procedente de la iconografía bizantina y que aquí se introduce como huella de la influencia que todavía ejerce sobre la iconografía occidental.

En la pintura mural del monasterio Zografou (Fig. 584) vemos quizá la representación más occidentalizada estilísticamente de todas pero con toda consideración hacia la descripción de Dionisio de Fourna. Los elementos aparecen dispuestos siguiendo las mismas premisas que en las iconografías anteriores pero introduciendo más detalles narrativos. Así, vemos una escena con una carga escenográfica mucho más enérgica donde las nubes y los brillos son más abundantes. Esto podría estar basado en el Evangelio de Mateo, donde se mencionan algunos fenómenos naturales en el momento de la Resurrección[741]:

> *«[28:2]Y hubo un gran **terremoto**; porque un ángel del Señor, descendiendo del cielo y llegando, removió la piedra, y se sentó sobre ella.....» (Mateo 28)*



[740] Gombrich, E. H., (1997), *La historia del arte*, London: Phaidon, pág. 114.
[741] Μπονόβας, N. M., (2009), *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, pág. 200.

Fig. 584. La Resurrección de Cristo. M. Zografou. 1817

La figura de Cristo se envuelve en unos lienzos dorados poco habituales entre este tipo de iconografías en el monte Athos. Podemos ver que debajo de ellos se encuentran los ropajes que muestra en otras escenas como «*Lamentación en la tumba*» o «*El Descenso*», lo que nos devuelve la idea de que pueda tratarse de un añadido posterior para añadir un carácter más sublime al misterio de la resurrección.

En las figuras de los soldados vemos algunos recursos más característicos del periodo del Renacimiento como son los escorzos o las figuras de espaldas en un primer plano para realzar la sensación de profundidad de la escena[742]. En un cuadro de Giotto, «*El entierro del Cristo*», vemos un recurso parecido al que utiliza el hagiógrafos de Zografou colocando una figura de espaldas en el primer plano de la escena para resaltar la profundidad (Fig. 585).

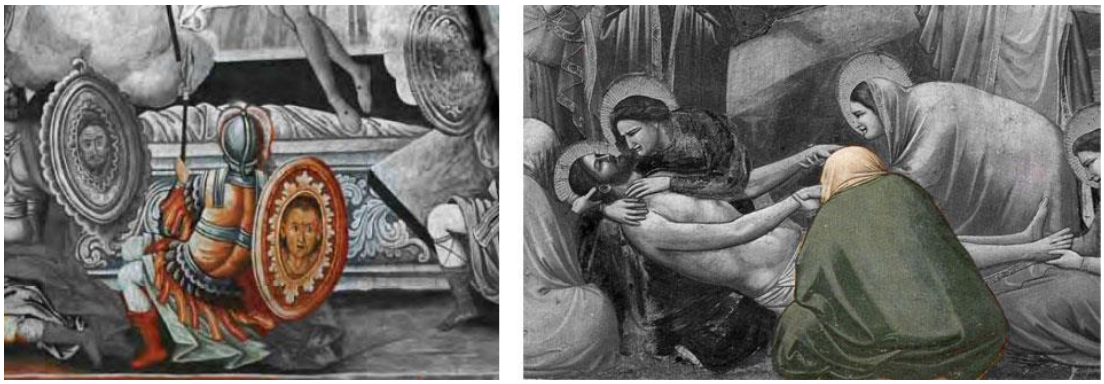


Fig. 585. Comparación de figuras de espaldas en primer plano entre iconografía del M. Zografou y «El entierro del Cristo» de Giotto.

Finalmente, a la izquierda de la imagen, vemos a las tres mujeres que llevan la mirra que están algo más alejadas del sepulcro coincidiendo con la descripción de Dionisio de Fourna.

Como conclusión podemos decir que la breve descripción de Dionisio de Fourna aporta cierta flexibilidad a la interpretación plástica de la escena. A pesar de esto, los elementos principales se mantienen generalmente presentes y se completan con detalles extraídos de los versículos de la los Evangelios. Al contrario de lo que sucedía en la escena de «*El infanticidio*», donde Dionisio de Fourna ofrecía muchos más

[742] Gombrich, E. H., (1997), *La historia del arte*, London: Phaidon, pág. 201.

detalles de las mujeres yaciendo con sus hijos[743], aquí Dionisio se limita a decir el lugar donde deben representarse las figuras pero no indica ninguna de las características gestuales o posturales.

De la misma forma, Dionisio comienza su descripción situando la escena sobre el sepulcro medio abierto pero no indica referencias sobre el contexto espacial ni tan siquiera de las nubes o el humo supuestamente provocado por un terremoto como menciona Mateo en su Evangelio.



[743] Ver capítulo 5.5.8 El infanticidio.

5.5.25. El ángel aparece a las mujeres que llevan especias y anuncia la resurrección



Ὁ ἄγγελος φανεὶς ταῖς Μυροφόροις εὐαγγελίζεται τὴν ἀνάστασιν

Μνημεῖον ἀνεῳγμένον καὶ εἰς τὸ σκέπασμά του ἄγγελος λευκοφόρος καθήμενος, μὲ τὸ ἕνα χέρι βαστῶν κοντάρι καὶ μὲ τὸ ἄλλο δείχνων τὸ σάβανον καὶ τὸ σουδάριον μέσ'στὸν τάφον καὶ αἱ Μυροφόροι ἔμπροσθέν του βαστάζουσαι τὰ μύρα. (Ματθ. κζ΄, 5-7. Μάρκ. ις΄, 1-7. Ἰωάν. κ΄, 11-13).



El ángel aparece a las mujeres que llevan especias y anuncia la resurrección

Una tumba abierta, con un ángel vestido de blanco sentado en la cubierta; en una mano tiene una vara y con la otra muestra la mortaja y el sudario dentro de la tumba y ante él las mujeres que llevan las especias. (Mt 27:5-7; Mc 16:1-7; Jn 20:11-13)

Como hemos visto en el capítulo anterior, esta escena, que aquí se representa de forma independiente, se incluye habitualmente dentro del capítulo de «*La Resurrección de Cristo*». Sin embargo, la repetición estaría de alguna manera justificada ya que aquí volveremos a ver de nuevo la versión ortodoxa bizantina. De esta manera, Dionisio cubre prácticamente todo el episodio según las dos versiones que podemos encontrar en la costumbre iconográfica de este episodio (Tabla 6).

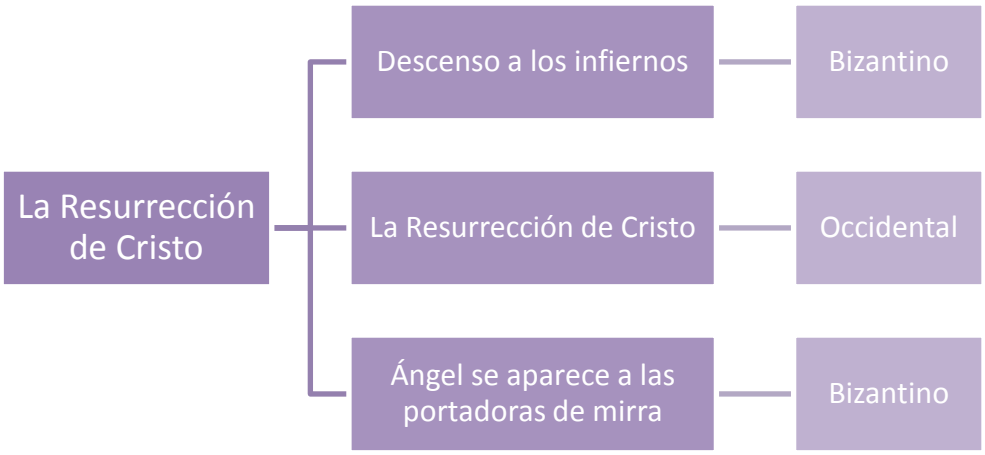


Tabla 6. Esquema de las descripciones conectadas relativas al episodio de la Resurrección de Cristo.

A pesar de que Dionisio de Fourna utiliza aquí un título muy descriptivo de la escena, en la tradición bizantina podremos encontrar también estas iconografías bajo el nombre de «*ο Λίθος*» *(La Piedra)* por la alusión al momento en que el ángel mueve la piedra del sepulcro de Cristo[744].

La primera nota de contraste entre las dos descripciones de Dionisio de Fourna es que en «*La Resurrección de Cristo*», comienza la descripción mencionando a dos ángeles sentados en el sepulcro y, sin embargo, en esta escena, solo menciona a un

[744] En relación a este tema es interesante la disertación de G. Millet sobre las diferencias entre los bizantinos y latinos a la hora de determinar la forma y el material del sarcófago de Cristo: Millet, G., (1916), *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*pág. 522.

ángel. Las iconografías tampoco son unánimes y encontraremos algunas que representan un ángel y otras que representan a dos.

Esta dualidad en las descripciones de Dionisio de Fourna se observa curiosamente también en los Evangelios puesto que, si bien Mateo y Marcos mencionan solo un ángel sentado en el sepulcro, Lucas y Juan se refieren a dos ángeles sentados en los dos extremos del sepulcro:

«*[28:2] porque **un ángel** del Señor, descendiendo del cielo y llegando, removió la piedra, y se sentó sobre ella.*» (*Mateo 28*)

«*[16:5] Y cuando entraron en el sepulcro, vieron a **un joven** sentado al lado derecho, cubierto de una larga ropa blanca; y se espantaron.*» (*Marcos 16*)

«*[24:4]Aconteció que estando ellas perplejas por esto, he aquí se pararon junto a ellas **dos varones** con vestiduras resplandecientes.*» (*Lucas 24*)

«*[20:12] y vio a **dos ángeles** con vestiduras blancas, que estaban sentados el uno a la cabecera, y el otro a los pies, donde el cuerpo de Jesús había sido puesto..*» (*Juan 20*)

La decisión de Dionisio de Fourna de mencionar solo un ángel es incierta y difícil de determinar pero nosotros suponemos que podría haberse basado en el icono de Teofanes (Fig. 589) del monasterio Stavronikita, que parece coincidir en su mayoría con la descripción de Dionisio.

La pintura mural del monasterio Megistis Lavras, pintada por Teofanes de Creta en 1535, es una pintura que todavía mantiene reminiscencias de las escenas anteriores de «*La Resurrección de Cristo*» y «*La guardia vigilando la tumba*» ya que, a pesar de focalizar el tema de la escena en las mujeres y los ángeles, aparecen todavía

los soldados durmiendo al lado del sepulcro. Esta iconografía, como vimos en casos anteriores, ejercerá una gran influencia en iconografías posteriores sobre todo entre las realizadas en el siglo XVI[745]. A diferencia que en la iconografía de «*La Resurrección de Cristo*», en este caso todos los soldados aparecen durmiendo ya que se supone un momento anterior a la Resurrección y por lo tanto el ruido de los terremotos que se producen en el momento de la Resurrección todavía no han despertado a los soldados[746]. Como vimos en el icono de «*La Resurrección de Cristo*» en el claustro de Kavsokalivia (Fig. 583), aquí los soldados también se representan con un tamaño relativo más pequeño que los ángeles o las mujeres que llevan las especias.



Fig. 586. Mirad el lugar donde yace el Señor. M. Megistis Lavras. 1535

Los dos ángeles sentados al lado del sepulcro dirigen su mirada hacia las mujeres que se aproximan. Dando por hecho que Dionisio solo menciona un ángel, las demás características coinciden con su descripción. Así, podemos ver que los ángeles visten de blanco, llevan una vara y señalan con la otra mano hacia el sepulcro donde

[745] Véanse las siguientes iconografías de los monasterios Hilandari, Dionysiou donde los soldados se representan de una forma similar a los de Teofanes.
[746] Este episodio solo es mencionado en el Evangelio de San Mateo.

se ve la mortaja y el sudario[747]. La fisionomía de los ángeles no es detallada por Dionisio pero veremos cómo Teofanes compone unos ángeles que tienen bastante relación con el que representó en «*La Anunciación*» del monasterio Stavronikita (Fig. 230), siguiendo un prototipo caracterizado por unas alas que se tuercen de forma inversa y que producen una insólita sensación de movimiento. Esta forma particular de representar los ángeles será repetida posteriormente por los hagiógrafos de Hilandari y Dionysiou aunque más tarde volverá a representarse según la forma convencional con las alas simétricas.

Por otro lado vemos la representación tan solo de dos mujeres que llevan especias a la tumba, contrastando notablemente con la iconografía del capítulo anterior donde siempre se representaban 3 mujeres. Esta contradicción se debe fundamentalmente a que la iconografía de «*La Resurrección de Cristo*», de influencias occidentales, se basa en el Evangelio de Marcos[748] que identifica a tres mujeres llevando especias:

«*16:1 Cuando pasó el día de reposo, María Magdalena, María la madre de Jacobo, y Salomé, compraron especias aromáticas para ir a ungirle*.» (*Marcos 16*)

mientras que la presente escena, de configuración bizantina, se basa en el Evangelio de Mateo que solo menciona a dos mujeres:

«*28:1 Pasado el día de reposo, al amanecer del primer día de la semana, vinieron María Magdalena y la otra María, a ver el sepulcro.*» (*Mateo 28*)

Las dos mujeres, con una expresión de sorpresa, que se intensifica con la posición de los brazos, miran atentamente al sepulcro abierto y vacío. Plásticamente solo se diferencian por los colores de los ropajes ya que los rostros siguen unos modelos fisionomicos casi idénticos.

Aunque Dionisio de Fourna no especifica el contexto espacial donde se desarrolla la escena, podemos ver cómo Teofanes compone un fondo montañoso con

[747] Robin Cormack hace alusión a este capítulo cuando habla de algunas famosas reliquias como la Sábana Santa de Turín o la piedra del sepulcro de Jesucristo: Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 155.
[748] Millet también lo identifica con el Evangelio de Mateo 28:2. Millet, G., (1916), *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*pág. 537.

tres marcadas colinas que acentúan el paralelismo con los tres bloques de figuras protagonistas. Como veremos más tarde este esquema cambiará en las versiones donde solo se representa un ángel pero sin embargo seguirán manteniendo el paralelismo esta vez con dos colinas y dos bloques de figuras (Fig. 588 y Fig. 589). El paisaje se completa con una pequeña cueva entre los dos ángeles donde aparece una inscripción «*Ο ΑΓΙΟ ΤΑΦΟC*» *(El Santo Sepulcro)* con una configuración que recuerda a la cueva de «*La Natividad de Cristo*» o de «*El Descenso a los Infiernos*».

En la celda de Molivoklisía del monasterio Hilandari (Fig. 587), encontramos otra pintura, un año posterior a la de Megistis Lavras, que es una representación prácticamente idéntica en elementos y composición pero en un formato horizontal. Para adaptar la escena se ha procedido a nivelar los elementos superiores y los inferiores comprimiéndolos en un menor espacio y reduciendo el número de figuras en el grupo de soldados.

Las figuras de los ángeles y las mujeres son reproducidas aquí siguiendo los modelos de Teofanes con bastante exactitud, respetando las formas de las alas de los ángeles, los gestos de los ángeles y las mujeres.



Fig. 587. El ángel aparece a las mujeres que llevan especias. Molivoklisia. M. Hilandari. 1536.

La pintura mural de monasterio Xenofondos (Fig. 588) cambia la configuración de la escena mostrando un solo ángel en posición Fontal sentado directamente sobre el sarcófago abierto. Algo más cerca de la descripción de Dionisio de Fourna, esta

iconografía muestra, sin embargo, algunos elementos contradictorios con el supuesto desarrollo del episodio.

En primer lugar, el ángel se muestra en una postura frontal sin mirar a las mujeres y aparentemente algo más adelantado que ellas. Aunque Dionisio de Fourna no hace mención alguna sobre los gestos de las figuras en la escena, es habitual tener en consideración los Evangelios y representar de forma simbólica el momento en que el ángel se dirige a las mujeres y les muestra los restos de las mortajas en la tumba:

«*28:5 No temáis vosotras; porque yo sé que buscáis a Jesús, el que fue crucificado.*» (*Mateo 28*)

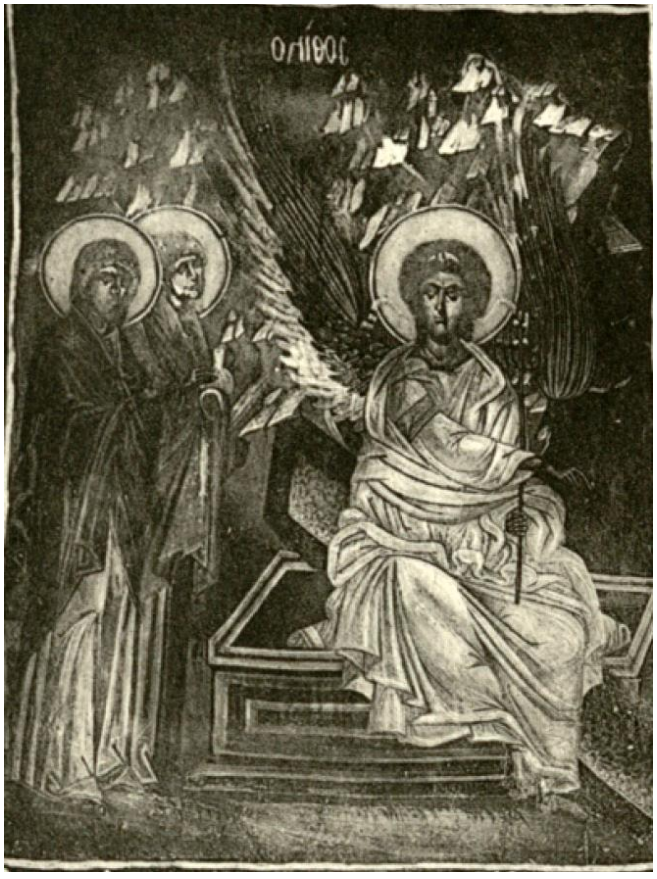


Fig. 588. La Piedra. M. Xenofondos. 1544

Por otro lado, el gesto del ángel con el brazo extendido hacia delante no corresponde tampoco con la descripción de Dionisio de Fourna ya que Dionisio especifica que éste señala hacia las mortajas dentro del sepulcro. En este caso, el ángel está sentado sobre el mismo sepulcro ocultando las mortajas y dificultando su visibilidad. Esta posición se aleja también de la tradición iconográfica de la escena que

siembre representa al ángel o los ángeles sobre la piedra removida que tapa el sepulcro y no sobre el sepulcro mismo. Como consecuencia, el gesto del ángel no parece tener sentido lógico y parece más bien un descuido del hagiógrafo al ajustar su composición.

En el icono que encontramos en el iconostasio del monasterio Stavronikita (Fig. 589) vemos otra versión de Teofanes de Creta donde se representan todos los elementos de la composición conforme a la descripción de Dionisio de Fourna. Como vemos, en esta ocasión Teofanes se decanta por otra composición algo diferente a la que años antes realizó en el monasterio Megistis Lavras (Fig. 586), representado ahora solamente un ángel y prescindiendo de los soldados que duermen al lado del sepulcro.



Fig. 589. Mirad el lugar donde yace el Señor. M. Stavronikita. 1546

A diferencia de lo que sucedía con la pintura mural del monasterio Xenofondos, aquí el ángel está sentado sobre la cubierta del sarcófago y señala con su mano extendida correctamente hacia las mortajas que hay dentro.

La composición sigue el modelo de Megistis Lavras pero suprimiendo el tercer cuarto de la imagen por la derecha, eliminando por lo tanto el segundo ángel. Además, Teofanes modifica algunos aspectos de la composición para adaptarlo al nuevo formato. Así, vemos cómo la piedra que cubría el sarcófago está ahora tendida sobre el suelo de forma horizontal[749] –y no diagonal como vimos anteriormente– creando el lugar idóneo para el asiento del ángel. Por este motivo, el ángel no es idéntico que el de Megistis Lavras ya que ha tenido que modificar la posición de la parte inferior del cuerpo con el fin de adaptarse al nuevo asiento. Las alas vuelven a presentar una disposición más ortodoxa dejando visible todo el cuerpo del ángel.

Por otro lado, el sarcófago que parece elevarse del fondo oscuro de la cueva nos recuerda mucho al «pesebre» que vimos en «*La Natividad*» (Fig. 258) del monasterio Dionysiou y simbólicamente se establece una relación entre el nacimiento y la muerte de Jesucristo mediante elementos iconográficos similares como la cueva oscura del suelo (Fig. 590). La cueva de «*La Natividad*» simbolizaría, por lo tanto, el santísimo sepulcro de Cristo que encontramos ahora en esta iconografía[750]. Además, es preciso señalar que la posición de las mortajas de Cristo en el sarcófago –con la cabeza a la izquierda– respeta la misma posición que en «*La Natividad*» que curiosamente es inversa al resto de las iconografías de esta escena.



Fig. 590. Comparación de sarcófago y pesebre en las pinturas de «Mirad el lugar donde yace el Señor» en M. Stavronikita y «La Natividad» en M. Dionysiou.

[749] Curiosamente Teofanes de Creta pinta unos años antes una iconografía muy parecida a esta en el monasterio de San Nicolás Anapavsa en la región de Meteora pero representando la tapa de piedra inclinada. Ver Μπεκιάρης, A., (2010), *Θεοφάνης ο Κρης, στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων: Theophanis the Cretan, to the Holy monastery of St Nicholas Anapausas Meteora*, Εκδόσεις Σταμούλης, pág. 156.
[750] Διαλεκτόπουλος, A., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 170.

Las dos mujeres que llevan mirra se acercan a la tumba con expresión de miedo en sus rostros. La mujer de la izquierda se representa con algunas de los elementos simbólicos que suelen utilizarse en la iconografía de la Virgen. Por un lado viste una túnica de color morado que suele cubrir la parte superior del torso[751] y por otro lado se pueden apreciar las estrellas que se dibujan en la túnica[752] y que también podemos reconocer en todas las iconografías ortodoxas de la Virgen.



Fig. 591. Detalle de mujer con elementos iconográficos de la Virgen. M. Stavronikita. 1546

Aunque Dionisio de Fourna no especifica la identidad de las mujeres que llevan la mirra a la tumba, en el Evangelio de San Mateo aparece una alusión a «*…la otra María*» que podría referirse a la Virgen pero también a las otras mujeres que se llaman María. Algunos autores afirman que en los Evangelios no se menciona la presencia de la Virgen en este episodio[753]. Damaskinos Stouditis, en el siglo XVI ya señaló las mujeres que, junto a la Virgen María, llevaron mirra a la tumba de Cristo contando hasta el número de 7[754]. Además, nos narra la anécdota del episodio –que ilustra esta escena de Dionisio de Fourna– en la que la Virgen, todavía muy apenada y afectada por la muerte de su hijo, decide ir a visitar con María Magdalena la tumba en la madrugada del sábado al domingo[755] pero sin llevar los ungüentos ya que todavía no estaban preparados[756]. Este relato de Damaskinos coincide en parte con la iconografía

[751] Véase el capítulo 5.5.5 La Anunciación.
[752] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 168.
[753] Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 135.
[754] Las siete mujeres que menciona Damaskinos son: María Magadalena, Salomé, Ioanna, María la hermana de Lázaro, Marta, María la mujer de Clopás y Susana. Véase: Αντωνιάδου, Ε., (2011), *Δαμασκηνου στουδιτου θησαυροσ'' περιστατικα συγγραφησ, περιεχομενο, σπουδαιοτησ*, Αριστοτέλειο Μανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, pág. 72.
[755] Hasta el mismo suceso de la Resurrección de Cristo, el sábado, séptimo día de la semana, era el día de reposo. Después se consagró al domingo en memoria de su Resurrección.
[756] ο Στουδίτης, Δ., (1751), *Θησαυρός Δαμασκηνού, υποδιακόνου και Στουδίτου, του Θεσσαλονικέως : Μετά της προσθήκης εν τω τέλει και ετέρων επτά Λόγων ψυχοφελεστάτων, και της εξηγήσεως του Πάτερ ημών*, Κρήτη: Πανεπιστήμιο Κρήτης, pág. 462.

de la escena donde se representan las dos mujeres –una de ellas la Virgen María– pero con los frascos de ungüentos en las manos.

Sorprendentemente Dionisio de Fourna no menciona la presencia de la Virgen María en la iconografía a pesar de las marcas iconográficas que aparecen en sus ropajes. En otras iconografías –como en «*La Anunciación*»– donde su identidad es evidente Dionisio no necesita especificar las marcas simbólicas que la identifican, sin embargo, en esta iconografía, no solo no menciona dichos elementos sino que además no la nombra por su nombre propio ni establece ninguna orientación para el hagiógrafo.

En la siguiente pintura mural del monasterio Dionysiou (Fig. 592), Tzortzis compone un escena con una gran influencia de la pintura de Teofanes en Megistis Lavras. Al igual que sucedía con la iconografía del monasterio Hilandari, el formato horizontal obliga a ajustar la escena suprimiendo parte del cielo pero por lo demás el resto de los elementos se mantienen prácticamente idénticos al modelo de Megistis Lavras. La única zona donde Tzortzis se permite hacer algunos cambios es en el grupo de soldados donde vemos cómo, a pesar de utilizar los mismos modelos posturales de las figuras, cambia algunas de lugar eliminando incluso una de ellas.



Fig. 592. Mirad el lugar donde yace el Señor. M. Dionysiou. 1547

Por último encontramos una iconografía posterior al *Manual* de Dionisio de Fourna en el monasterio Xiropotamou que cambia radicalmente el modelo visto hasta ahora para crear una escena más naturalista y comunicativa entre el grupo de mujeres y los ángeles.

Vemos ahora un grupo de tres mujeres que se acercan al sarcófago entre las cuales no se distinguiría la figura de la Virgen María[757]. Este momento debería ser, por lo tanto, posterior al que vimos en las pinturas anteriores y podría referirse a un capítulo posterior al que nos mencionaba anteriormente Damaskinos. En cualquier caso, la actitud de las mujeres también difiere mucho de la que vimos en las iconografías anteriores puesto que ahora sus rostros no expresan temor y además levantan sus manos hacia los ángeles. Esta diferente actitud nos demuestra de alguna manera que las mujeres ya son conocedoras del suceso de la Resurrección de Cristo y avanzan al sepulcro con expresión de júbilo.



Fig. 593. La Piedra. M. Xiropotamou. 1783.

Por otro lado, los ángeles también han cambiado su posición y ahora aparecen sentados en el mismo sarcófago. Además, en lugar de señalar hacia el interior del

[757] Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 136.

sarcófago, interactúan con las tres mujeres extendiendo sus manos hacia ellas. Mantienen una postura más natural pero por otro lado pierden parte de la distinción y sutileza que expresaban en las otras pinturas.

El paisaje también ha cambiado su configuración presentando ahora tres árboles en línea en lugar de las montañas rocosas que aparecían en las pinturas anteriores. Estos nuevos elementos constituyen indicios de la influencia occidental y de las nuevas corrientes italianizantes. El paisaje, sensiblemente más luminoso nos indica que la escena transcurre ahora de día, reforzando la teoría que comentábamos anteriormente de que se trate de una escena algo posterior a las precedentes.

Como vemos, a pesar de que esta pintura fue realizada varias décadas después de la compilación del *Manual* de Dionisio de Fourna, son escasos los elementos que coinciden con su descripción.

Como conclusión podemos decir que esta descripción se antoja algo corta para todos los detalles que contiene y Dionisio de Fourna omite algunas características que consideramos muy relevantes para la iconografía como la identidad de la Virgen María. Otros elementos como la cueva en el suelo en la que está el sarcófago tampoco se mencionan a pesar de la conexión que tiene con la escena de «*La Natividad*» o «*El Descenso a los Infiernos*». El icono de Teofanes de Creta del monasterio Stavronikita se ajustaría, sin embargo, a todos los elementos que describe Dionisio.

5.5.26. **El descenso del Espíritu Santo**



Ἡ κάθοδος τοῦ ἁγίου πνεύματος

Σπίτι καὶ οἱ δώδεκα ἀπόστολοι καθήμενοι κύκλῳ, καὶ ὑποκάτω αὐτῶν καμάρα μικρὴ καὶ μέσα εἰς αὐτὴν εἰς ἄνθρωπος γέρων, βαστῶν ἔμπροσθέν του μανδήλι μὲ τὰ δύο χέρια, καὶ μέσ'στὸ μανδήλι δώδεκα χαρτία τυλιγμένα, φορῶν καὶ εἰς τὴν κεφαλὴν κορώναν, καὶ ἐπάνωθεν αὐτοῦ ταῦτα τὰ γράμματα: Ο ΚΟΣΜΟΣ. Καὶ ἐπάνωθεν τοῦ σπιτίου τὸ ἅγιον πνεῦμα ὡσὰν περιστερὰ, καὶ τριγύρου αὐτοῦ πολὺ φῶς καὶ δώδεκα πύριναι γλῶσσαι ἐξερχόμεναι αὐτοῦ καὶ καθεζόμεναι ἐφ'ἕνα ἕκαστον τῶν ἀποστόλων. (Πράξ. β΄, 1 κέί)



El descenso del Espíritu Santo

Una casa y los doce apóstoles sentados en círculo, y debajo de ellos un pequeño arco y dentro de él un anciano llevando enfrente suya un paño con las dos manos, y dentro del paño, doce papiros enrollados y llevando en su cabeza una corona. Y encima de todo esto las palabras: EL MUNDO. Y encima de la casa, el espíritu santo en forma de paloma, y mucha luz a su alrededor y doce lenguas de fuego saliendo de allí y posándose sobre cada uno de los apóstoles. (Hch 2:1-inf)

La escena «*El descenso del Espíritu Santo*» es conocida también –y se representará con este título en la iconografía bizantina– con el nombre de «*Pentecostés*». ¿Por qué utiliza entonces Dionisio de Fourna otro título para referirse a esta escena? La respuesta podríamos encontrarla en el hecho de que Pentecostés es un término que no solo hace referencia al acontecimiento del descenso del Espíritu Santo cincuenta días después del Domingo de Pascua de Resurrección sino que además, antes de la llegada de Cristo, servía para nombrar la fiesta de recolección que celebraban los judíos siete semanas –cincuenta días– después de la Pascua. Más tarde pasó a conmemorar la Alianza del Sinaí cincuenta días después del éxodo. El título de Dionisio de Fourna, por lo tanto, hace referencia solamente al acontecimiento puntual cuando el Espíritu Santo desciende hacia los apóstoles en forma de lenguas de fuego.

El término «*Pentecostés*» procede del adjetivo griego «*πεντηκοστός*» relativo al número ordinal quincuagésimo (50) que es el que simbólicamente marca los días que separan los diferentes acontecimientos nombrados anteriormente de la fiesta de la Pascua o del comienzo de la salida de Egipto.



Fig. 594. Título utilizado en todas las iconografías de la escena «El descenso del Espíritu Santo» .

En los versículos de Hechos de los apóstoles se describe este acontecimiento de forma también breve pero muy expresiva:

> *«2:1 Cuando llegó el día de Pentecostés, estaban todos unánimes juntos. 2:2 Y de repente vino del cielo un estruendo como de un viento recio que soplaba, el cual llenó toda la casa donde estaban sentados; 2:3 y se les aparecieron lenguas repartidas, como de fuego, asentándose sobre cada uno de ellos.2:4 Y fueron todos llenos del Espíritu Santo, y*

comenzaron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les daba que hablasen.»

Como podemos observar, la descripción de Dionisio coincide con los versículos del Nuevo Testamento en el contexto donde se desarrolla la acción. Así ambos textos sitúan la escena en una casa[758] donde están reunidos los apóstoles. En las iconografías, sin embargo, veremos una forma de representar el interior de la casa que nos parecerá más bien situarnos el exterior. Las diferentes arquitecturas que vemos en el fondo son más propias de fachadas de edificios que del interior de una casa. Esta combinación de espacios será posible gracias a la interpretación de los siguientes versículos de Hechos de los Apóstoles que nos explican cómo multitud de personas, alarmadas por el estruendo, acuden al lugar donde estaban reunidos los apóstoles y son testigos de cómo hablan en diferentes lenguas:

«2:6 Y hecho este estruendo, se juntó la multitud; y estaban confusos, porque cada uno les oía hablar en su propia lengua.»

Llegados a este punto podríamos considerar la interpretación de Dialektópoulos que sostiene que las iconografías –al menos las de la escuela cretense– transcurren en una plaza exterior en vez del interior de una casa. En las diferentes pinturas veremos soluciones variadas destacando las pinturas a partir del siglo XVIII donde se empiezan a observar cambios substanciales en el contexto espacial.

Una de las pinturas más antiguas que se conservan en el Monte Athos sobre este pasaje del Nuevo Testamento lo encontramos una vez más en la pintura mural de Pansélinos en Protaton (Fig. 595). A pesar de su grave deterioro en la mitad derecha –perdiéndose la representación de 3 apóstoles–, podemos valorar el conjunto por su economía de elementos y por una composición que deja pocos espacios vacíos. A pesar de que la pintura es congruente con la descripción de Dionisio de Fourna, echamos de menos el protagonismo de la zona del cielo de donde surgen las lenguas de fuego.

Como hemos podido ver ya en otras escenas de nuestro análisis, es frecuente encontrar en los murales de Pansélinos algunos elementos iconográficos que todavía

[758] Dialektópoulos, sin embargo, interpretando las iconografías de Teofanes de Creta, opina que la escena se desarrolla en una plaza. Véase: Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 194.

no están tan desarrollados como después lo hará la escuela cretense. Así, al igual que sucede en esta escena con la zona del cielo, vimos también algo parecido en la zona del infierno en el «*Descenso de Cristo a los infiernos*»[759] que no se desarrolla con la misma intensidad que en las pinturas posteriores. En este caso, vemos algunas marcas de los rayos de fuego en la zona superior pero sin el contraste y color que veremos en iconos del siglo XVI.

La arquitectura también ocupa un plano secundario y apenas tendrá el protagonismo que vimos por ejemplo en «*La Última Cena*»[760] o en «*El lavatorio sagrado*». Las pocas formas arquitectónicas que vemos detrás de los apóstoles no siguen una lógica espacial ya que no encontramos un lugar donde se junten las paredes con el suelo de la estancia. Este recurso, frecuente en Pansélinos lo veremos repetido en algunas otras iconografías de la escuela cretense.



Fig. 595. Pentecostés. Iglesia de Protaton. Karyes. 1290

[759] Véase capítulo 5.5.23
[760] Véase capítulo 5.5.20

Las dos versiones de Teofanes de Creta en el monasterio Stavronikita guardan muchas similitudes entre sí. En estas pinturas reconocemos el modelo que se seguirá durante toda la época de esplendor de la escuela cretense hallando en ellas algunas diferencias significativas con la pintura de Pansélinos.

La pintura mural de la iglesia principal (Fig. 596) presenta serios daños en la zona central que afectan, sobre todo, a las figuras de los apóstoles de la fila izquierda. No obstante, podemos intuir con cierta seguridad la posición y actitud de cada uno de ellos. Así, de la misma manera que comienza describiendo Dionisio de Fourna en su *Manual*, los apóstoles se sientan en círculo –más bien en semicírculo– de cara al espectador. Como veremos más adelante, la posición y movimiento de los apóstoles va a variar sensiblemente de unas iconografías a otras. Dionisio de Fourna no indica nada al respecto, dejando libertad absoluta al hagiógrafo para su representación. Curiosamente, Dionisio no menciona los nombres de los apóstoles ni indica quiénes son los que presiden la zona superior, dejando un cierto vacío que deberá ser completado por los conocimientos previos de los hagiógrafos o por la imitación de iconografías anteriores –como se había venido haciendo hasta ahora–. En cualquier caso, existe una clara unanimidad en identificar a algunos de estos apóstoles por sus símbolos iconográficos que tampoco describe Dionisio.

En la zona superior encontramos a Pedro, sentado a la izquierda llevando en su mano izquierda un manuscrito enrollado y bendiciendo con la mano derecha (se aprecia más claramente en el icono, Fig. 597). Pablo sentado a la derecha, lleva un libro en sus manos que representa sus Epístolas[761]. A partir de ellos se representan los demás apóstoles[762], Mateo, Lucas, Simón, Bartolomé y Felipe por la izquierda y Juan, Marco, Andrés, Santiago y Tomás por la derecha[763]. Será usual –al menos en las iconografías del periodo de la escuela cretense– representar al tercero de los apóstoles de cada fila con la cabeza girada hacia afuera, al contrario que los demás apóstoles. Así, en las dos iconografías de Teofanes de Creta veremos los dos apóstoles sentados en la tercera fila con la cabeza en sentido contrario a la dirección del cuerpo.

[761] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 194.
[762] Kontoglou ofrece otro orden, situando a Andrés después de Pedro y a Simón después de Pablo. Véase: Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου, pág. 184.
[763] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 152.

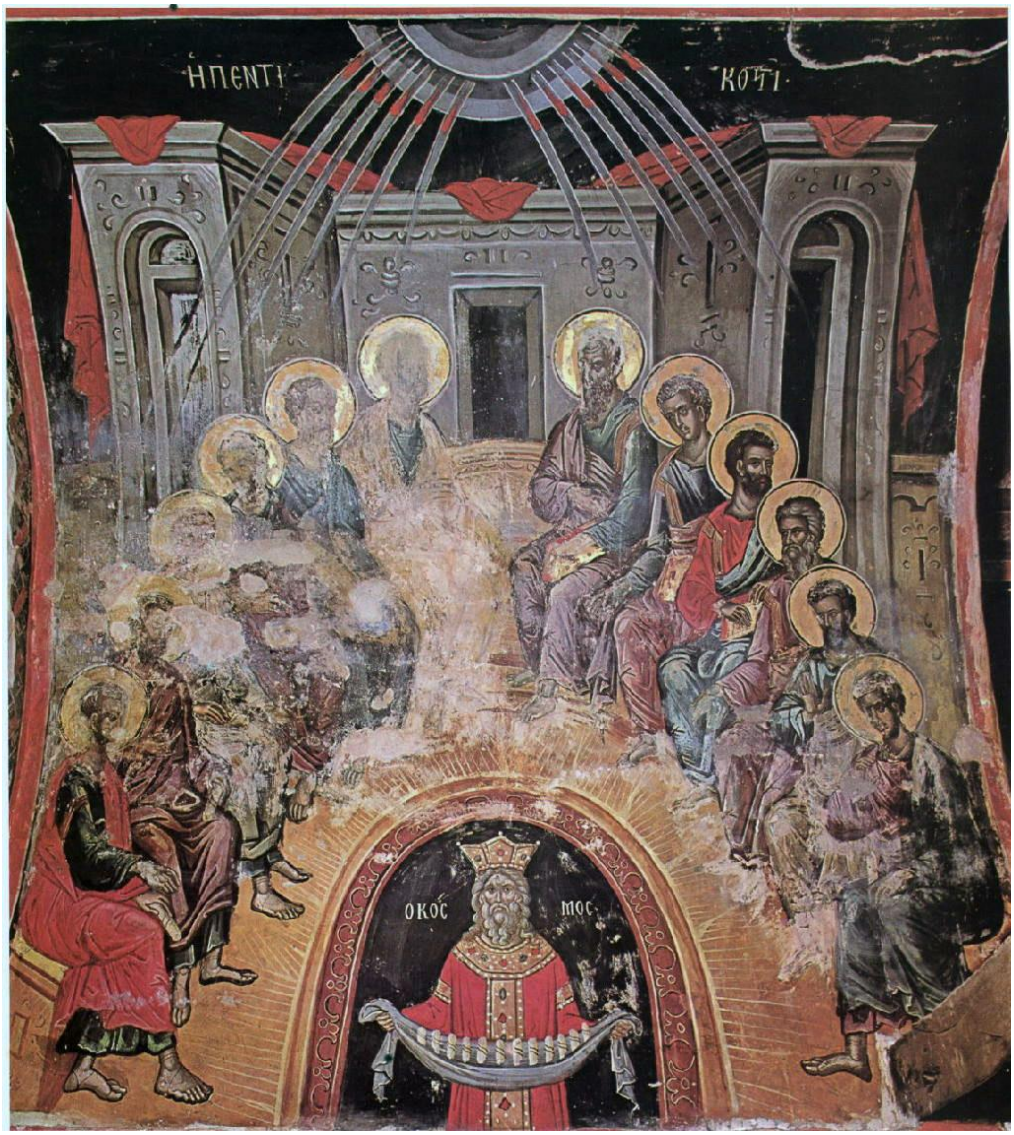


Fig. 596. Pentecostés. M. Stavronikita. 1545.

Entre San Pedro y San Juan queda un espacio vacío que es frecuentemente interpretado como el lugar que debería ocupar Cristo[764]. Este espacio es reforzado por la arquitectura del fondo que representa una puerta abierta en el lugar donde debería estar sentado Jesús. Este hueco es llenado por la representación más arriba del Espíritu Santo en forma semicircular. Podemos encontrar un paralelismo entre esta iconografía y la que vimos al comienzo de nuestro análisis con la escena de «*Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros*» (Fig. 324) donde, siguiendo un esquema compositivo semicircular casi idéntico a este, vimos a la figura de Jesús con 12 años

[764] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 152.

presidiendo la reunión con los maestros, exactamente en el mismo lugar que queda ahora vacío.

A pesar de las grandes similitudes de las dos iconografías de Teofanes, encontramos un detalle interesante que las diferencia y que Dionisio no especifica en su descripción. Se trata de las aureolas doradas o nimbos de los apóstoles, que en el caso de la pintura mural sí aparecen pero en la versión de icono portable de la serie del Dodecaortón no es representada (Fig. 598). Como hemos podido comprobar en escenas anteriores, Teofanes opta con frecuencia a variar elementos de sus composiciones para ofrecer diferentes versiones de un mismo pasaje.



Fig. 597. Pentecostés. M. Stavronikita. 1546.

Como podremos ver en las siguientes iconografías de esta escena, aunque no existe una clara unanimidad en la representación de los nimbos en los apóstoles, la gran mayoría de las iconografías sí que las incluyen, siendo solo algunos pocos iconos portables los que prescinden de ellos. Dionisio de Fourna no menciona los nimbos de los apóstoles en esta escena y curiosamente tampoco lo hará en el resto de escenas excepto en «*Descenso de Cristo a los infiernos*» donde sí menciona este detalle en las figuras de los profetas y reyes del Antiguo Testamento[765]. No obstante, teniendo en cuenta que en todas las escenas encontramos numerosas variaciones entre las figuras que llevan nimbo o no, creemos que Dionisio, ante tal variedad de versiones optó finalmente por no incluir estos elementos en sus descripciones[766].



Fig. 598. Versiones de Teofanes de Creta en el M. .Stavronikita de Apóstoles sin y con nimbo.

El icono del iconostasio de monasterio Dionysiou (Fig. 599) es uno de los que presentan la versión de los apóstoles sin nimbo. Además, vemos las principales características de la escuela cretense en la composición y en los elementos principales como por ejemplo la arquitectura. En esta caso se han mezclado –con algunas

[765] Véase capítulo 5.5.23

[766] Kontoglou no menciona los nimbos de los apóstoles en su descripción aunque hemos observado que utiliza dos formas diferentes para referirse a ellos: Apóstoles o Santos Apóstoles. Al final de su texto, sin embargo, añade un apéndice interesante sobre la presencia de los nimbos en las iconografías de los Apóstoles. Según este, existe una ausencia de nimbos en los Apóstoles en toda la serie del Dodecaortón excepto en la escena de «Pentecostés» donde estaría justificado por el contacto que se produce con el Espíritu Santo. Véase: Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου, pág. 184-186.

variaciones– las columnas y las fachadas que aparecen en las pinturas de Teofanes de Creta en el Monasterio Megistis Lavras[767] y en Stavronikita (Fig. 596 y Fig. 597).



Fig. 599. Pentecostés. M. Dionysiou. 1547.

En esta pintura volvemos a ver una arquitectura con formas imposibles como curiosamente ya vimos en «*La entrada triunfal en Jerusalén*», otro icono de la serie de este Dodecaortón en el monasterio Dionysiou (Fig. 460 y Fig. 461). Así, las columnas, los arcos y los planos que fugan crean un efecto de profundidad extraño e inverosímil en un espacio abierto con el fondo dorado difícil de concretar. En este caso, la casa a la que hacen referencia los Evangelios y la descripción de Dionisio es poco reconocible.

[767] En esta escena no hemos incluido la imagen del mural de Teofanes de Creta en el monasterio Megistis Lavras. No obstante, véase: Millet, G., (1927), *Monuments de l'Athos: I. Les Peintures*, París: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, pág. 118.

Si comparamos este icono con la pintura mural de la iglesia (Fig. 600) que data del mismo año, veremos que aunque la composición permanece prácticamente idéntica, algunos elementos cambian sustancialmente. El contexto arquitectónico se enriquece con arcos y bóvedas y el cielo ahora invierte sus colores pasando del brillo del dorado que hemos visto en el icono al azul oscuro característico de las pinturas murales de todo el Katholikón. Precisamente en esta zona del cielo encontramos representado el Espíritu Santo según la manera que expone Dionisio de Fourna en su descripción. Esta forma, que incluye una paloma, es totalmente inusual en la tradición iconográfica de la escena y sorprende que Dionisio la haya incluido en su texto. De hecho, hasta ahora y en general en los iconos bizantinos y posbizantinos no veremos representada la paloma en ninguno de ellos.



Fig. 600. Pentecostés. M. Dionysiou. 1547.

Según Kontoglou, la representación de la paloma en esta escena sería una mala práctica ya que este símbolo es característico de la escena de «*El Bautismo de Cristo*»[768] (Fig. 343). De hecho, el mural del monasterio Dionysiou es una de las únicas iconografías anteriores al siglo XVIII que representa la paloma.



Fig. 601. Detalles de palomas en diferentes iconografías de Pentecostés.

Es difícil sugerir qué razones pudieron llevar a Dionisio de Fourna incluir la paloma en su descripción –y en su pintura (Fig. 607)–. La más plausible, para nosotros, sería la influencia de las corrientes occidentales que introdujeron de forma generalizada el símbolo de la paloma en la mayoría de las iconografías que debieran representar al Espíritu Santo. Un ejemplo lo encontramos en la pintura del Greco –también de raíces cretenses y activo en el siglo XVI como Teofanes de Creta– donde se representa a los Apóstoles junto a la Virgen que miran hacia el cielo donde se encuentra la paloma del Espíritu Santo. Dionisio de Fourna se decanta esta vez por lo

[768] Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου, pág. 186.

moderno en vez de la tradición al igual que Tzortzis en su pintura mural, apartándose de las iconografías de Teofanes de Creta, representa la paloma entre los círculos luminosos del cielo. En este sentido, y teniendo en cuenta las obras analizadas anteriormente donde vimos la estricta influencia de Teofanes en Tzortzis y las pocas variaciones que éste aplicaba en sus iconografías, resulta tanto más sorprendente la decisión de Tzortzis en esta pintura. Cabría por tanto preguntarse por qué Dionisio de Fourna describe en esta escena al Espíritu Santo en forma de paloma y, sin embargo, en la escena del Bautismo –donde la tradición bizantina sí la representa– no hace mención de ella. Es muy posible, puesto que en la época de compilación del Manual de Dionisio creció una gran disposición a representar la paloma en las iconografías –véanse iconografías a partir del siglo XVIII–, que Dionisio y su discípulo optaran por incluir este elemento en su texto a la vista del peso que estaban ejerciendo las nuevas tendencias. En cualquier caso, la pintura de Tzortzis constituye el único ejemplo anterior al siglo XVII que hemos encontrado en el Monte Athos donde se representa la paloma.



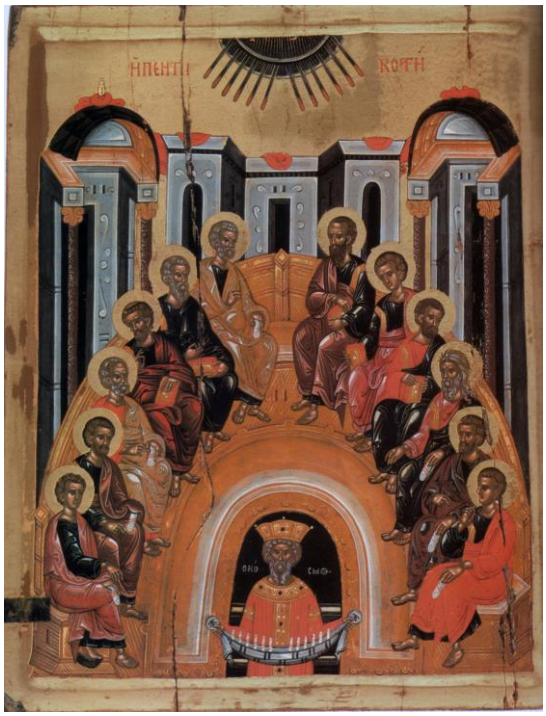


Fig. 602. Pentecostés. M. Xenofondos. S. XVII. (izq.)

Fig. 603. Pentecostés. M. Pantokratoros. Finales S. XVII. (der.)

Los siguientes iconos del siglo XII en los monasterios Xenofondos (Fig. 602), Pantokratoros (Fig. 603) y Hilandari (Fig. 604) siguen el esquema habitual de la escuela cretense con pocas variaciones significativas en la composición.

Existe una cierta variación en la representación de los doce rayos que descienden hacia la cabeza de los apóstoles. Según el texto de Dionisio:

> *«[…]y* ***mucha luz*** *a su alrededor y* ***doce lenguas de fuego*** *saliendo de allí y* ***posándose*** *sobre cada uno de los apóstoles.»*



Fig. 604. Pentecostés. M. Hilandari. S. XVII.

El texto de Fourna es bastante afín a la forma de representación de la escuela cretense aunque veremos algunas versiones donde solo se representarán los rayos sin la característica terminación en forma de lengua de color rojo. Es el caso del icono de Dionysiou (Fig. 599) donde solo aparecen los rayos. Sin embargo hay que destacar la

importancia de las lenguas que representan simbólicamente el don[769] que reciben los apóstoles de hablar en diferentes lenguas[770] por gracia del Espíritu Santo. La mayoría de los iconos incluyen estas lenguas aunque encontraremos variaciones en la longitud de los rayos, de forma que algunos se quedarán en la zona del cielo y apenas se prolongarán hacia los apóstoles (Fig. 602 y Fig. 603) y otros extenderán sus rayos acercándose a la cabeza de los apóstoles pero sin llegar a posarse sobre ellos como sucede en las pinturas de Teofanes de Creta (Fig. 596 y Fig. 597) o en este último icono del monasterio Hilandari (Fig. 604).

A partir del siglo XVII asistiremos a una interesante evolución en la forma de representar este episodio que suprimirá la representación de los rayos progresivamente hasta llegar a la versión –de tipo occidental– donde las lenguas se sitúan justo encima de las cabezas de los apóstoles[771]. Kontoglou también se refiere a esta escena situando –e ilustrando– las lenguas de fuego encima de las cabezas de los apóstoles pero sin renunciar a los rayos de luz[772]. Este forma de ilustrar la escena estaría, sin embargo, algo más cerca a los versículos de los Hechos y a la segunda parte del texto de Fourna:

«[2:3] *y se les aparecieron lenguas repartidas, como de fuego,* ***asentándose*** *sobre cada uno de ellos.*» *(Hch 2:3)*

«…y ***posándose*** *sobre cada uno de los apóstoles.»* (*Hermineia 3, 111*)

En la capilla de San Juan el Teólogo del monasterio Dionysiou (Fig. 605) vemos un ejemplo donde los rayos se prolongan hasta tocar la cabeza de los Apóstoles apareciendo encima de sus cabezas unas lenguas –más bien con forma de gotas– que ya se dibujan incluso dentro del nimbo. Esta iconografía, por lo tanto ya presenta todas los elementos que describe Dionisio de Fourna.

Otro de los elementos importantes de la descripción de Dionisio que todavía no hemos comentado es la figura del hombre que aparece en la zona inferior de la

[769] El don de lenguas es también llamado «*glosolalia*», del griego «γλώσσα» (lengua) y «λαλεῖν» (hablar).
[770] Brockhaus hace referencia al momento, en la torre de Babel, donde se produce el desconcierto de la humanidad por la imposición de las diferentes lenguas. Véase: Brockhaus, H. E., (1891), *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig: Elibron Classics, pág. 134.
[771] Nos remitimos de nuevo a la pintura del Greco donde se puede apreciar con claridad este tipo iconográfico.
[772] Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου, pág. 184.

iconografía dentro de un semicírculo. Esta figura tiene cierto peso en el texto –Dionisio dedica casi un tercio de su descripción a él– y en la imagen –es constante en todas las iconografías hasta, al menos, el siglo XVIII– y en el transcurso del tiempo no ha sufrido apenas variaciones (Fig. 606). Se trata de la figura de un hombre de avanzada edad vestido con ropajes reales y llevando una corona en su cabeza. Esta figura representa al viejo mundo que vive en pecado y en las tinieblas[773] –por eso se representa siembre con un fondo oscuro– y espera ser salvado por el Espíritu Santo[774]. No en vano, la inscripción que acompaña siempre a la figura «Ο ΚΟΣΜΟΣ» (EL MUNDO) hace referencia a este símbolo.



Fig. 605. Pentecostés. Capilla de San Juan el Teólogo. M. Dionysiou. 1608

Como decíamos más arriba, esta figura mantendrá sus características iconográficas prácticamente durante todo el tiempo que dura su existencia y, al menos en el Monte Athos, desde la época de esplendor de la escuela macedonia hasta finales

[773] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 198.
[774] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 152.

del siglo XIX. La unanimidad es sorprendente tanto en la posición de la figura y su situación en el contexto como en la fisionomía, vestimenta y forma de llevar los manuscritos con las predicaciones de los apóstoles[775] (Fig. 606). Aunque Dionisio de Fourna no hace mención –simbólicamente– de la condición de rey de la figura ni especifica el tipo de ropas que lleva, sí menciona la corona en su cabeza. Por este motivo podremos ver en algunas ocasiones donde el hombre aparece vestido con ropas más opulentas y otras veces con una túnica con algunas formas en forma de cruz.



Fig. 606. Evolución de la iconografía del Rey «MUNDO» en la escena de «Pentecostés» en el Monte Athos. 1290-1860

[775] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 152. Al respecto cabe indicar que Dialektópoulos hace una interpretación diferente de los 12 papiros señalando que simbolizan las diversas lenguas que utilizaron los apóstoles para predicar la palabra de los Evangelios. Véase: Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 198.



Fig. 607. Pentecostés. Dionisio de Fourna. Karyes. 1711.

El icono portable de Dionisio de Fourna (Fig. 607) es importante en nuestro estudio no solo porque pertenece al mismo Dionisio y nos ofrece la versión del pintor que compuso el *Manual* sino porque además significará un punto de inflexión en la pintura iconográfica de esta escena, al menos en el Monte Athos. Teniendo en cuenta

que este icono es bastante anterior al Manual[776], podemos apreciar fácilmente las diferencias entre la pintura y el texto. Así, Dionisio de Fourna no solo introduce la paloma que sí incluirá más tarde en su *Manual* sino que además incluye a la Virgen sentada en el centro de los apóstoles presidiendo la reunión y ocupando el hueco que quedaba vacío en las iconografías anteriores. Este hecho puede estar avalado por las corrientes occidentales que introdujeron también a María en las iconografías e incluso por el hecho de que María hubiera estado presente en la reunión de Pentecostés cuando sucede el episodio[777]. En este último caso, algunos autores piensan que su presencia aquí no estaría relacionada con el Nuevo Testamento sino que sería un reducto de las fiestas celebradas a partir del siglo V en Asia Menor, Siria y Palestina[778]. Sin embargo, para la tradición bizantina y posbizantina supone un giro a la fórmula seguida hasta ahora que no tendrá cabida finalmente en el *Manual*. Posiblemente, Dionisio, consciente del impacto que produce la introducción de la figura de María en la tradición del mundo bizantino y atendiendo a las premisas que expone en el prólogo de su Manual, donde expresa el deseo de ensalzar las grandes obras clásicas, finalmente optará por no incluir la figura de María en su descripción de la escena. Se produce por lo tanto una contradicción entre el texto y el icono de Dionisio que debemos entender dentro de un contexto temporal donde, por un lado se están recibiendo frecuentes influencias del mundo occidental –sobre todo Italia y Venecia– y por el otro quiere realizar una obra de retroceso en el tiempo plasmando las características de las escenas desde un punto de vista de la tradición clásica.

A partir de este momento, y en un período frecuentemente nombrado como la tercera fase de la pintura posbizantina en el Monte Athos[779], vamos a encontrar frecuentes iconografías con la figura de la Virgen de la misma forma que ilustra Dionisio de Fourna. Es el caso de la pintura mural de la Capilla de San Nicolás en el monasterio Iviron (Fig. 608), donde no solamente aparece la figura de la Virgen, sino también se produce un notable giro en la forma de representar la escena –en contraposición a la manera de la escuela cretense– que por otro lado puede estar

[776] Se está de acuerdo en datar esta obra 20 años aproximadamente de la compilación del *Manual*.
[777] Carmona Muela, J., (1998), *Iconografía cristiana. Guía Básica para Estudiantes*, Madrid: ISTMO, pág. 159.
[778] Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 77.
[779] Συλλογικό Εργο, (2011), *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου*, Ιερά Μονή Καρακάλλου, pág. 465.

justificada en parte por la arquitectura. Los apóstoles ya no se disponen en forma semicircular como decía Dionisio y lo hacen sin embargo en forma cuadrangular pegándose a los extremos del formato. A pesar del espacio vacío que se crea en el centro de la estancia, no aparece ninguna figura del rey representando al mundo.

En cuanto a la representación del Espíritu Santo, vemos que la paloma ya ha afianzado su presencia en la iconografía y los rayos de luz que salen de ella ya no sirven para desplazar las lenguas de fuego a los apóstoles sino que realizan una función estrictamente simbólica llevando la luz del Espíritu Santo al mundo.

Esta pintura mural servirá de modelo para la que se realizará un siglo más tarde en la Capilla Agia Zoni del monasterio Vatopedi (Fig. 611). Como podemos comprobar, se repite la composición y disposición de las figuras alrededor del borde del formato y se recuperarán algunos otros elementos como el fondo arquitectónico a base de arcos así como las nubes que envuelven la paloma del Espíritu Santo.



Fig. 608. Pentecostés. Capilla de San Nicolás. M. Iviron. 1726.



Fig. 609. Pentecostés. Claustro de Santa Ana. M. Megistis Lavras. 1757.





Fig. 610. Pentecostés. M. Gregoriou. 1779 (izq.)

Fig. 611. Pentecostés. Capilla de Santa Zoni. M. Vatopedi. 1860 (der.)

Posiblemente la pintura mural del monasterio Gregoriou (Fig. 610) aporte las novedades más significativas y más apartadas tanto de la tradición como del Manual de Dionisio de Fourna. En primer lugar resulta especialmente sorprendente la presencia de un número tan elevado de apóstoles que se sitúan sobre pequeños pedestales y miran fijamente a la figura de la Virgen sentada en el centro de la composición. Todos ellos presentan una pequeña lengua de fuego encima de sus cabezas y dentro del nimbo dorado (Fig. 612). La Virgen, eleva ambas manos hasta la altura del pecho en una actitud de bendición. Esta pose será la más frecuente en las iconografías donde está presente (Fig. 608 y Fig. 609).



Fig. 612. Detalle de los apóstoles y la Virgen. Pentecostés. M. Gregoriou. 1779.

Por otro lado, y rompiendo nuevamente con el modelo visto en las iconografías anteriores y el texto de Fourna, veremos en el hueco del suelo, donde antes se representaba siempre la figura del rey MUNDO, cómo ahora se representan una serie de hombres y mujeres encerrados y mirando desesperadamente hacia arriba donde se sienta la Virgen. Con este tipo de representación observamos un alejamiento del *Manual* de Dionisio de Fourna que no se producía con otras escenas del mismo monasterio[780].

[780] Véase por ejemplo la escena del «*Descenso de Cristo a los infiernos*» (Fig. 571) o «*La Resurrección de Lázaro*» (Fig. 432) donde incluso aparecen elementos descritos por Dionisio de Fourna que no aparecían en ninguna otra pintura.

Como conclusión diremos que la descripción de Dionisio atiende los aspectos más generales de la iconografía pero deja muchos detalles importantes sin tratar como por ejemplo la identidad de los apóstoles, los objetos que llevan en sus manos así como los gestos de algunos de ellos. Curiosamente, Dionisio presta más atención a la descripción de la figura del rey que se encuentra en la zona inferior de la iconografía sosteniendo los papiros enrollados –y que en algunas iconografías incluso ni siquiera aparece– que a la descripción de los propios apóstoles. No obstante, estamos ante una de las iconografías que han mantenido su forma y composición más consistentemente a largo del tiempo –desde el siglo IX aproximadamente[781]– a pesar de los cambios sufridos a partir del siglo XVIII.

[781] Βαφειάδης, K. M., (2008), *Η Ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις Αρχές του 17ου Αιώνα. Ο Ζωγράφος Δανιήλ Μοναχός*, Δάφνη, Άγιον Όρος: Ιερά Μονή Διονυσιου, pág. 112.

5.5.27. **Cómo se representa la mano que bendice**



Πῶς ἱστορίζεται ἡ εὐλογοῦσα χείρ

Ὅταν ποιῇς εὐλογοῦσαν χεῖρα, μὴ σμίγῃς τᾶ τρία δάκτυλα ὁμοῦ, ἀλλὰ σμίγε τὸν μεγάλοω δάκτυλον μὲ τὸν παραμέσον μόνοω· διότι ὁ μὲν ὀρθὸς δάκτθλος, ὁ λεγόμενος λιχανός, καὶ τὸ λίγισμα τοῦ μέσου δακτύλος τὸ **ΙC** *ὄνομα σημαδέυουσι, διότι ὁ ὀρθὸς δάκτυλος σημειώνει τὸ* **Ι**, *ὁ δὲ κυρτός, ὁποῦ εἶναι πλησίον του, τὸ* **C**, *ὁ δὲ μεγάλος δάκτυλος καὶ ὁ παράμεσος, ὁποῦ σμίγουν ἀλλήλοις πλαγίως, καὶ τὸ λίγισμα τοῦ μικροῦ δακτύλου, ὁποῦ εἶναι πλησίον, το* **ΧC** *ὄνομα σημειοῦσι· διότι ἡ πλαγιότης τοῦ μικροῦ δακτύλου, ὁποῦ γίνεται μαζὶ μὲ τὸν παράμεσον, τὸ* **Χ** *στοιχεῖον δεικνύει, ὁ δὲ μικρὸς δάκτυλος, ὁποῦ ἔχει τὸ κυρτὸν σχὴμα, τὸ μετὰ τοῦτο C σημαδεύει· διὰ τῶν ὁποίων τὸ* **ΧC** *ὄνομα δείκνυται, καὶ διὰ τοῦτο ἐκ θείας προνοὶας ὑπὸ τοῦ δημιουργοῦ τῶν ὅλων οἱ δάκτυλοι τῆς ἀνθρωπίνης παλάμης τοιουτοτρόπως ἐπλάσθησαν καὶ ὄχι περισσότεροι ἢ ὀλιγώτεροι, ἀλλ'ὅσοι εἶναι ἀρκετοὶ νὰ δηλώσουν αὐτὸ τὸ ὄνομα.*



Cómo se representa la mano que bendice

Cuando pintas la mano que bendice, no juntes los tres dedos, sino solo el pulgar con el anular de forma que el dedo recto, llamado índice y el dedo corazón curvado forman el nombre **IC**, *de forma que el dedo índice significa la* **I**, *y el doblado que está a su lado, la* **C**, *el pulgar y el anular, se cruzan y la curvatura del dedo meñique que está al lado, forman el nombre* **XC**; *la parte curvada del dedo meñique, donde se*

junta con el anular, indica la $\mathcal{X}$*, y el meñique, donde se curva, la* $\mathcal{C}$*. De esta manera forman el nombre* $\mathcal{XC}$ *y mediante la divina providencia y la creación de los dedos del hombre que están hechos de tal forma que no son ni más ni menos sino suficientes para significar este nombre.*

Hemos incluido la traducción de este fragmento del capítulo 6 del Manual de Dionisio de Fourna para ayudar a ilustrar la mano de bendición que tantas veces a parecerá en las iconografías de la pintura bizantina y en general de la iconografía religiosa ortodoxa. Aunque no siempre encontraremos las mismas posiciones, la que aquí describe Dionisio será la más utilizada en la representación iconográfica del Cristo Pantocrátor.

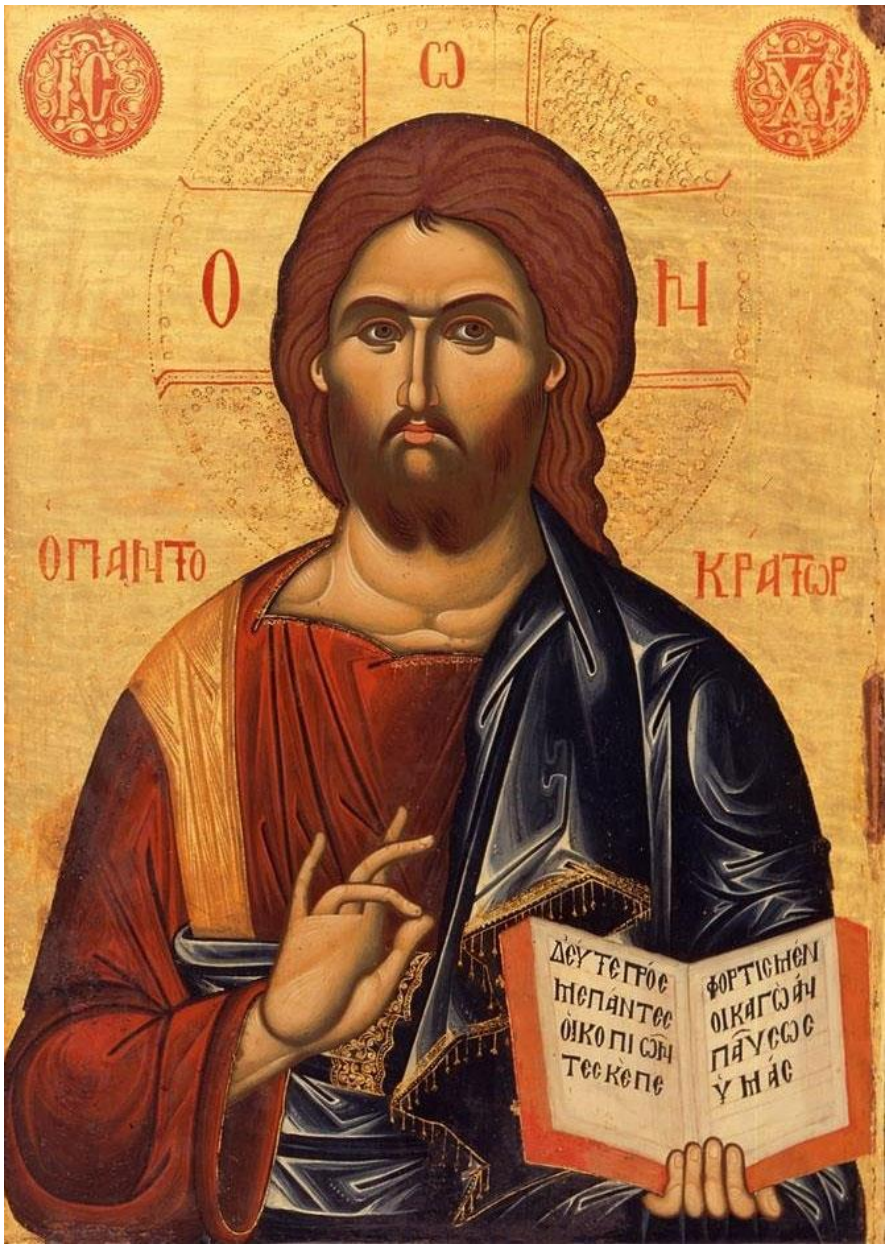


Fig. 613. Cristo Pantocrátor. M. San Pablo. 1734

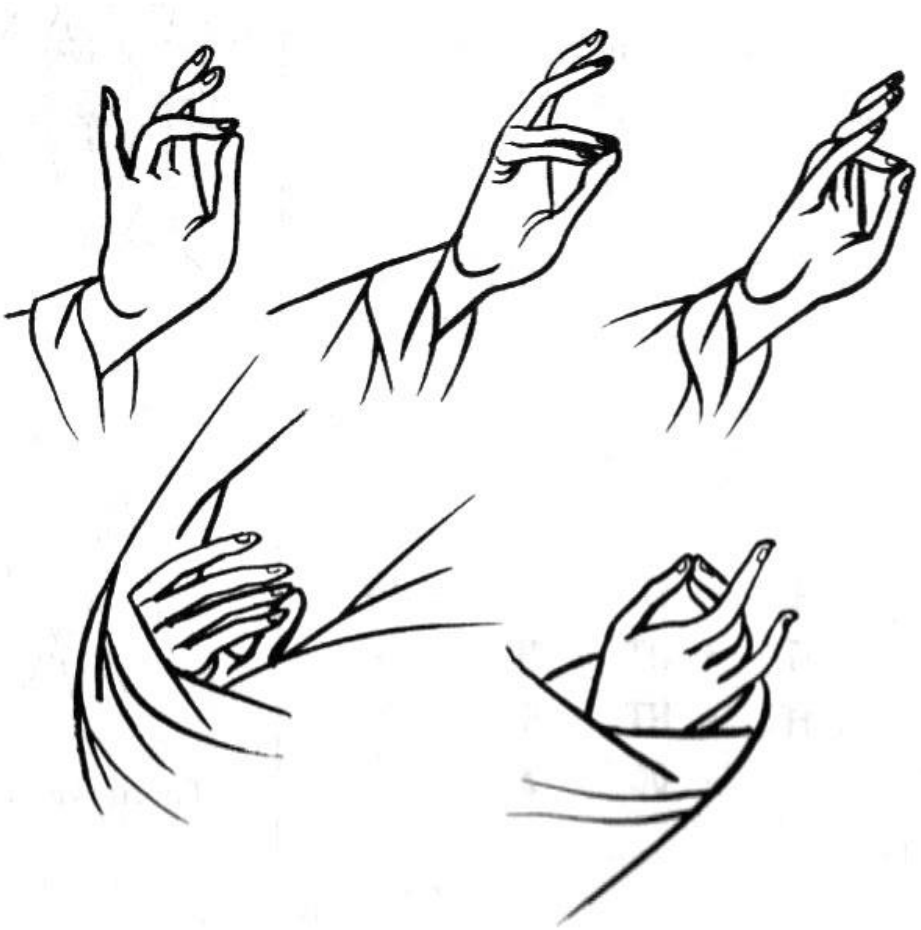


Fig. 614. Diferentes versiones de la mano que bendice. Publicado en la versión rumana del Manual.[782]

[782] Bojin, M., (2000), *Erminia picturii bizantine*, Editura Sophia, pág. 348

VI

CONCLUSIONES

6. CONCLUSIONES

Después de estos últimos cinco años trabajando en el proyecto de la presente tesis, traduciendo el Manual de Dionisio de Fourna, viajando al Monte Athos, recopilando y clasificando imágenes para nuestra base de datos y analizando los capítulos, podemos decir que ha sido una tarea larga pero muy apasionante. Con nuestro estudio creemos haber aportado cierta claridad a la obra de Dionisio de Fourna y su relación con los murales y los iconos portables de los monasterios y claustros del Monte Athos. Sin embargo, nuestro trabajo no termina con la finalización de esta tesis. Cada día conocemos nuevas obras del Monte Athos o descubrimos alguna celda con valiosas pinturas murales que han estado durante muchos años abandonadas[783] y que esperan para ser recuperadas y estudiadas. Esperamos que nuestro trabajo pueda servir de base para futuras investigaciones sobre la obra de Dionisio y, en general, sobre la pintura iconográfica del Monte Athos.

Por otro lado, esperamos que esta tesis sirva para dar a conocer en nuestro país el ingente patrimonio cultural y artístico del Monte Athos y mediante el conocimiento se contribuya a mejorar su conservación de forma que las próximas generaciones puedan ser testigos de este lugar maravilloso, aislado del mundo, donde el presente parece convivir aún con el pasado.

Aunque esta tesis termina aquí, nuestra labor continuará en los próximos años, clasificando nuevas imágenes en nuestra base de datos, traduciendo otros fragmentos de la obra de Fourna y analizando sus relaciones con la pintura iconográfica de los monasterios de la península atonita.

A continuación exponemos detalladamente las conclusiones a las que hemos llegado después de nuestro análisis:

[783] Recordemos el claustro de San Demetrio o la nave de San Jorge (4.3) que están siendo actualmente restaurados.

6.1. Influencias precedentes

Dionisio de Fourna, en la introducción de su *Manual*, cita a Manuel Pansélinos como el más grande artista digno de admiración y al que todos los hagiógrafos deberían imitar. Sin duda alguna, Dionisio copió e imitó al maestro de Tesalónica como podemos ver en algunos iconos. Sin embargo, esta imitación no se basa tanto en la composición de las escenas como en la fisionomía de las figuras, sobre todo en los cánones de la figura de Cristo.

Las descripciones de Fourna están basadas en las iconografías anteriores a su *Manual*, sobre todo con gran influencia de la escuela cretense y más concretamente de las pinturas de Teofanes de Creta. En este sentido, veremos cómo la mayoría de las descripciones de Dionisio de Fourna siguen esquemas de iconografías que presentan escenas no demasiado simbólicas o simplificadas –como por ejemplo iconos anteriores al siglo XIV–, ni demasiado narrativas –como el caso del mural de Vatopedi o incluso las pinturas del mismo Pansélinos–.

A pesar de la influencia de Teofanes y de la escuela cretense, aparecen elementos aislados en las descripciones de Dionisio que no forman parte de la tradición bizantina de las escenas y suponen un claro ejemplo de intrusión occidental en la iconografía posbizantina. Es el caso de la figura de la paloma en la escena de «*El descenso del Espíritu Santo*» que Dionisio menciona –y representa (Fig. 607)– a pesar de ser una rareza entre las iconografías anteriores al siglo XVIII.

6.2. Influencia posterior

Hemos podido comprobar en muchas de las iconografías posteriores al *Manual* de Dionisio de Fourna de qué manera ha ejercido una influencia más o menos patente en las pinturas iconográficas del Monte Athos.

Lo más interesante que podemos deducir después de nuestro análisis, teniendo en cuenta una perspectiva diacrónica del *Manual* de Dionisio de Fourna, es la evolución que ha sufrido la trascendencia del libro de Dionisio desde su compilación hasta

nuestros días. Así, podemos atestiguar con el presente trabajo que en el Monte Athos existe una reciente activación de prestigio del *Manual* ya que, en iconografías contemporáneas existe una inclinación a realizar obras con fuerte influencia del periodo de la escuela cretense pero que se completan con elementos extraídos de las escenas del *Manual* de Dionisio de Fourna[784].

De esta forma, podemos decir que las iconografías modernas que se realizan en el Monte Athos muestran dos tipos de influencias:

- *Influencia visual*. La mayoría de los talleres de iconografía en el Monte Athos utilizan las referencias visuales como principal fuente para la creación de nuevas iconografías. Por un lado, tenemos las fuentes directas de las propias pinturas que se encuentran en los monasterios de la península del Monte Athos. En segundo lugar, las nuevas tecnologías han permitido un claro auge en el uso de dispositivos electrónicos o medios de reproducción para obtener modelos y referencias de otras obras que se encuentran en otras ubicaciones[785].
- *Influencia literaria*. Todos los talleres del Monte Athos conocen y poseen algún ejemplar de la obra de Dionisio de Fourna. Aunque el uso de las referencias literarias es menos inmediato que la referencia visual, podemos decir que en los monasterios donde las tecnologías están poco o nada presentes los manuales de iconografía como el de Dionisio de Fourna cobran mucha más importancia. Además del *Manual* de Dionisio de Fourna se utilizan otros como el de Kontoglou[786] o Kordis[787]. En el monasterio Xenofondos existe un Taller importante de iconografía con el monje Lucas Xenofontinos que está desarrollando una importante obra iconográfica moderna donde se pueden ver las influencias claras del *Manua*l de Dionisio de Fourna.

[784] Ver el ejemplo de la pintura del monasterio Xenofondos que ilustra la escena de «*La entrada triunfal en Jerusalén*» (Fig. 473) y que muestra muy claramente estas dos influencias.
[785] En nuestro viaje de 2012 al monasterio Vatopedi pudimos ser testigos del uso de los medios electrónicos para acceder y catalogar imágenes de iconografías no solo de pinturas del Monte Athos sino de iconografía en general.
[786] Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου
[787] Κόρδης, Γ. Δ., (2010), *Αυγοτέμπερα με υποζωγράφιση. Το χρώμα ως φως στη βυζαντινή ζωγραφική: Θεωρία και πρακτική*, Αρμός

6.3. Composición del texto

Después del análisis de las obras creemos que se pueden extraer algunas conclusiones acerca de la forma en que Dionisio de Fourna pudo haber compuesto su obra. Una de los aspectos que más nos llama la atención es la diferenciación que existe entre algunos capítulos –sobre todo los más distanciados entre sí cronológicamente– en aspectos como la extensión, el vocabulario utilizado y, sobre todo, los elementos que integran la escena.

Así, por ejemplo, es interesante contrastar la longitud descriptiva en escenas como «*La Crucifixión*» en relación a «*La Última Cena*» donde apenas se dedican 4 líneas. A pesar de que la diferencia entre estas dos escenas en cuanto al número de acciones que tienen lugar a cabo es evidente, la extensión del texto y la profundización en los detalles es muy dispar.

Otro ejemplo lo constituye la escena «*El Bautismo de Cristo*»[788] donde, a pesar de la extensión y los detalles del texto, no se incluye la forma de la paloma que está presente en casi todas las iconografías. Por el contrario, en «*El descenso del Espíritu Santo*» sí se incluye la paloma a pesar de que no es frecuente en la tradición bizantina. Teniendo en cuenta que la «*Hermineia*» debió ser una obra elaborada durante un largo periodo de tiempo, con la influencia de diferentes fuentes –escritas y plásticas– y con la participación en su composición del discípulo de Dionisio, Cirilo de Chíos, creemos que existe una cierta heterogeneidad entre el formato de algunas escenas. Detectamos escenas donde se presentan elementos de diferente peso iconográfico con importancia variable.

En otros casos se hace patente la influencia de las corrientes artísticas que tienen presencia en el momento de compilación del Manual. Aunque Dionisio pretende realizar una obra *«atemporal»* en la que se reflejen las directrices principales para conseguir realizar una obra fiel a los cánones bizantinos[789], en algunos casos se produce la introducción de elementos de la iconografía occidental –seguramente por

[788] Véase capítulo 5.5.10

[789] Recordemos que Dionisio, en su introducción, invita a los hagiógrafos a tomar los clásicos como referencia para realizar buenas iconongrafías.

la fuerte influencia iconográfica– como es el caso del cuchillo en «*Caín mata a Abel*»[790] o de la paloma en «*El descenso del Espíritu Santo*»[791].

6.4.Dualidad de escenas

En algunos casos, esta influencia es tan fuerte que se producen escenas duales que responden a modelos iconográficos de dos tradiciones diferentes. Por ello, Dionisio presenta algunas escenas en dos versiones, una del tipo bizantino y otra según la tradición occidental. Es el caso de escenas como «*El descenso a los infiernos*» (bizantino) y «*La Resurrección*» (occidental)[792]. En estos casos hemos notado una cierta mezcla o confusión que afecta fundamentalmente a los títulos de las iconografías. Así, en el caso de las escenas del *Manual* encontramos títulos diferentes para cada uno de los tipos de representación pero en las pinturas aparecen siempre con un solo título –«*Ἡ ἀνάστασις*» «*La Resurrección*» – indistintamente de si es el tipo bizantino u occidental.

6.5.Variedad de elementos válidos

Como hemos podido ver en el transcurso de los análisis de las escenas, algunas de ellas presentan versiones diferentes que son igualmente frecuentes en la tradición bizantina e igualmente válidas en la interpretación simbólica. Normalmente, Dionisio, en sus descripciones, elige una de estas versiones y la expone sin ofrecer alternativas. La elección de Dionisio suele estar influenciada principalmente por las pinturas de Pansélinos y sobre todo de Teofanes de Creta.

En la iconografía de «*La presentación de Cristo*» podemos observar un ejemplo donde veremos al Niño indistintamente en los brazos de Simeón o de la Virgen. En este caso, Dionisio describe la opción más frecuente –representada en la totalidad de

[790] Véase capítulo 5.5.2
[791] Véase capítulo 5.5.26
[792] Ferens hace una observación parecida en su trabajo: Ferens, M. J., (2015), *Dionysius of Fourna : Artistic Identity Through Visual Rhetoric*, University of California Riverside, pág. 64.

iconografías de la escuela cretense y sobre todo por Teofanes de Creta– aunque para ello tiene que renunciar a la propuesta de Pansélinos en Protaton.

También, en «*La Última Cena*» encontraremos dos opciones posibles de colocación de las figuras de los apóstoles, sobre todo de Juan y Judas que en algunas ocasiones se sitúan a un lado de Cristo y en otras, como prefiere Dionisio, a ambos lados de Jesús. En este caso, aunque la presencia de iconografías de ambas versiones es muy equilibrada, Dionisio se decantará claramente por la versión que utilizará Pansélinos en Protaton y Teofanes de Creta en el Katholikón de Megistis Lavras.

A pesar de esta relativa claridad en el criterio de Dionisio para elegir la descripción de sus escenas, vamos a encontrar algunas excepciones donde se decantará por una versión alejada de la tradición iconográfica bizantina, tanto de la escuela macedonia como de la cretense. Será el caso de la iconografía «*El Nacimiento de Cristo*» donde Dionisio se apartará claramente de la versión más frecuente en la iconografía bizantina –y por consiguiente de las pinturas de Pansélinos o Teofanes de Creta– para ofrecer una descripción totalmente acorde con el icono que él mismo realiza para su celda en Karyes (Fig. 259).

Algo parecido ocurrirá con «*El Bautismo de Cristo*», donde vimos la inscripción que aparece en el texto del *Manual* y que solo encontraremos en la pintura del mismo Dionisio en la celda del Precursor en Karyes (Fig. 348). También, en «*Lamentación en la tumba*», Dionisio describirá la figura de José tal y como él la representa en su icono pero diferente a como lo encontraremos en la mayoría de iconografías.

Sorprendentemente, estas coincidencias entre el texto del *Manual* de Dionisio y sus pinturas de la celda de Karyes son más frecuentes en las primeras escenas del Capítulo 3 del *Manual*. Los iconos de Dionisio de escenas posteriores a «*El Bautismo de Cristo*» no serán tan fieles a su texto, teniendo en estos casos más peso la tradición iconográfica. Es el caso de escenas como «*Descenso de Cristo a los Infiernos*» o «*El descenso del Espíritu Santo*».

6.6.Elementos ausentes en las iconografías

Como hemos podido comprobar en el capítulo de análisis, no todos los elementos aparecidos en las descripciones de Dionisio de Fourna tienen cabida en las diferentes iconografías de cada una de las escenas. A pesar de que Dionisio de Fourna obtiene de las iconografías de Teofanes de Creta, y más en concreto de la escuela cretense, una gran fuente de referencia para sus descripciones, en algunos casos Dionisio aporta más informaciones de las que son representadas.

Es el caso de las inscripciones de pergamino[793] que muchas veces son incluidas en las descripciones del *Manual* de Dionisio pero no se reflejan en las iconografías de los monasterios. En estos casos, no pensamos que haya sido la intención de Dionisio de Fourna expresar una obligada representación pictórica sino más bien una guía literaria, a modo de conexión con los versículos del Evangelio, para destacar las palabras más importantes que conectan directamente con el momento preciso de la escena que se representa.

6.7.Elementos ausentes en las descripciones

También encontramos numerosos casos donde Dioniso de Fourna omite elementos importantes para la representación iconográfica en sus descripciones. Es el caso, por ejemplo, de las aureolas doradas o nimbos que aparecen en las cabezas de los santos. A pesar de la frecuencia en las iconografías, Dionisio de Fourna no define casi nunca las figuras que deben representarse con o sin nimbo.

La omisión por parte de Dionisio de Fourna de estos elementos puede estar fundamentada por el propio patrimonio iconográfico. Si observamos las pinturas de Teofanes de Creta, veremos que realiza diferentes versiones de una misma escena en las que a veces incluye elementos iconográficos que más tarde omitirá dando lugar a dos escenas válidas pero con diferentes perspectivas plásticas. Vimos un claro –y

[793] Véase el capítulo 5.5.18 sobre «La resurrección de Lázaro» donde se aporta más información sobre este tema.

gráfico– ejemplo del uso de los nimbos en la escena de «*La Última Cena*» donde Teofanes pintará los nimbos en los dos murales de las iglesias pero los omitirá en los murales del refectorio (Fig. 488, Fig. 489, Fig. 490 y Fig. 491).

6.8.Posición y gesticulación

Dionisio de Fourna, en su *Manual*, no es del todo uniforme en la forma de describir las escenas. Hemos encontrado notables diferencias de unas escenas a otras en las que Dionisio a veces expresa con cierto detalle la posición o gesticulación de las figuras y en otras existe una clara falta de detalles que, por el contrario, sí encontramos reflejados en las iconografías.

En frecuentes casos, sobre todo cuando aparecen gran cantidad de figuras o más concretamente en aquellas iconografías donde aparecen los apóstoles[794], Dionisio adopta una postura muy comedida, ofreciendo muy pocas indicaciones sobre la posición y gesticulación de las figuras. Según nuestro parecer, esta decisión puede estar fundamentada en las siguientes premisas:

- La posición y gesticulación no es trascendental para el significado de la iconografía.
- Existe una amplia variedad de versiones en las iconografías que se opta por no describir una única versión.

Debemos mencionar la interesante excepción que se produce en la escena de «*La Última Cena*»[795] donde Dionisio aporta una descripción notablemente más extensa que las demás y donde aporta valiosos y significativos detalles sobre la fisionomía de los personajes y actitud de los personajes.

[794] Véase el ejemplo de «*El descenso del Espíritu Santo*», capítulo 5.5.26
[795] Véase capítulo 5.5.20

6.9. Colores y tamaños y números

Colores

A pesar de que Dionisio de Fourna expresa al comienzo de su *Manual* que quiere orientar y ayudar a los pintores en las proporciones y los colores de las iconografías, en la parte de la descripción de las escenas se pierde toda referencia a los colores. Curiosamente, en su capítulo primero dedicado a la tecnología y a la preparación de los materiales de pintura, Dionisio dedica una extensa parte a describir la forma de obtener las diferentes tonalidades de color. Sin embargo, en las escenas desaparecerá toda referencia al uso de estos colores.

Solo en algunas ocasiones muy puntuales Dionisio describe el color de algún elemento iconográfico como es el caso de los cabellos de algunas figuras en las escenas de «*Cristo llama a Zaqueo*» o «*La Crucifixión*» donde especifica el color gris de estos. También encontramos referencias muy puntuales al color blanco de los vestidos de algunas figuras en escenas donde el color sí tiene una relevancia para la interpretación simbólica. Es el caso de «*La Resurrección de Cristo*» o «*La Ascensión de Cristo*» donde el color blanco, después de la resurrección cobra un valor de pureza y espiritualidad que afecta a la figura de Cristo y los ángeles.

Tamaños

La actitud de Dionisio no es tan cerrada con la expresión de los tamaños en sus descripciones. Así, podemos encontrar –pocos– ejemplos donde Dionisio aporta alguna información en relación a elementos de la escena. Es el caso de «*El Nacimiento de Cristo*»[796] o «*El infanticidio*»[797] donde se hace referencia a elementos del paisaje.

Lo más interesante es que Dionisio no utiliza estos adjetivos en ninguna ocasión para referirse al tamaño relativo y simbólico de las figuras. En este caso, la especificación del tamaño sí debe considerarse importante porque afecta directamente

[796] Véase capítulo 5.5.6
[797] Véase capítulo 5.5.8

a la interpretación simbólica de la iconografía y, además, suele representarse en la práctica totalidad de las iconografías. Un ejemplo de la ausencia de estas anotaciones podemos encontrarlo en «*Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros*»[798], donde Jesús, a pesar de tener doce años, se representa frecuentemente en un tamaño igual o mayor al resto de las figuras. Otro ejemplo lo vimos en «*Entrada triunfal en Jerusalén*»[799], donde los niños se representan con un tamaño relativo notablemente más pequeño que las demás figuras.

Curiosamente, en las escenas del Apocalipsis –que por motivos de espacio no incluimos en este trabajo– Dionisio utilizará con mucha más frecuencia adjetivos de tamaño para especificar la forma cómo deben ser representadas.

Números

Según hemos podido comprobar en nuestros análisis, Dionisio de Fourna suele evitar la mención de números concretos en la cantidad de figuras que deben aparecer en las escenas. Dionisio prefiere utilizar adverbios de cantidad menos definidos que permiten una mayor tolerancia en las representaciones iconográficas. En muchas ocasiones Dionisio utiliza solo el plural cuando la cantidad es mayor de 2 sin llegar a ser multitud, en cuyo caso lo suele especificar con este mismo término. Véase el ejemplo del *«Bautismo de Cristo»* donde Dionisio no especifica el número de ángeles que aparecen al otro lado del rio Jordán, tan solo utilizando el término «*ángeles*» en plural. Las tradición iconográfica demuestra que la variabilidad de las versiones son todas ellas legítimas entendiendo en este caso la resolución de Dionisio de Fourna.

A pesar de esto, en otras ocasiones veremos que Dionisio utilizará numerales bajos −normalmente dos o tres− para referirse a personajes o elementos concretos que suelen tener una presencia prácticamente consensuada en casi todas las iconografías de la tradición bizantina.

[798] Véase capítulo 5.5.9
[799] Véase capítulo 5.5.19

7. CONCLUSIONS

After five years working in the project of this thesis, translating The Painter Manual by Dionysius of Fourna, travelling to Mount Athos, gathering and classifying images for our database and analyzing the chapters, we can say that it has been a very long but fascinating work. We believe that we have shed a light on the work of Dionysius of Fourna and its relation to the murals and portable icons of the monasteries and cloisters in Mount Athos. However, our work is not finished with this thesis. We discover almost every day some new works in Mount Athos or some cell with valuable mural paintings that have been abandoned[800] for many years and are waiting to be recovered and studied. We hope that our work serves as the basis of future investigations about the work of Dionysius and about the iconographic painting in Mount Athos.

We also hope that this thesis serves to make known in our country the huge cultural and artistic heritage of Mount Athos, and we hope that this knowledge help to contribute to its preservation in a way that future generations can be witness of this marvelous, isolated place, where the present time seems to cohabite with the past.

Although this thesis ends here, our work will go on for the next few years, classifying new images in our database, translating other fragments of the work by Fourna and analyzing its relation with the iconographic paintings in the monasteries of the Athonite peninsula.

We are going to expose next in a more detailed way some of the conclusions we have achieved through our analysis.

[800] Remember the Saint Demetrius cloister or the Saint George nave (4.3) which is currently being restored.

7.1.Previous influences

In the painter Manual, Dionysiu of Fourna names Manuel Panselinos as the greatest artist, the most worthy of admiration, and the one all other hagiographists must imitate. There is no doubt that Dionysius copied and imitated the Thessaloniki master as we can see in some of his icons. However this imitation is not so much related to the composition of the scenes as it is to the features of the figures, most noticeable in the canon of the figure of the Christ.

Fourna descriptions are based in the iconographies prior to his Manual and are deeply influenced by the Cretan school and specifically by Theophanes the Cretan. In this sense we can see how most of the descriptions by Dionysius of Fourna follow iconography outlines with scenes that are neither too much symbolic or simplified –as is the case for instance of icons prior to the 14th century- nor too much narrative –as is the case of the Vatopedi mural, or even the paintings of Panselinos himself-.

In spite of the influence by Theophanes and the Cretan school, there are some isolated elements in Dionysius descriptions that are not part of the Byzantine tradition of the scenes and are a clear example of western intrusion in post Byzantine iconography. That is the case of the figure of the dove in the scene «*The descent of the Holy Spirit*» that Dionysius names –and represents (Fig. 607) – even though it is a rarity in pre 18th century iconographies.

7.2.Subsequent influences

We have been able to observe in many of the iconographies created after The Painter Manual by Dionysius of Fourna to what extent it has exerted a more or less clear influence in the iconography paintings of Mount Athos.

The most important thing we can infer from our analysis if we maintain a diachronic approach to the Manual by Dionysius of Fourna is the evolution of the significance the book has had from its creation to our days. We can assert with this work that there has been an increase in the prestige of the Manual in recent years

considering that in contemporary iconographies there is a tendency to make works with a heavy influence of the Cretan school but complemented with elements taken directly from the scenes of the Manual by Dionysius of Fourna[801].

In this way we can say that modern iconographies being made at Mount Athos show two kinds of influences:

- *Visual influences*: Most of the iconography workshops at Mount Athos use visual references as their main source for the creations of new iconographies. On one hand we have direct influence by the very paintings that we can find in the monasteries in the Athonite peninsula. On the other hand, new technologies have allowed a noticeable increase in the use of electronic devices or reproduction methods to obtain models and references from works located elsewhere[802].
- *Literary influences*: All workshops at Mount Athos know and possess some copies of the work by Dionysius of Fourna. Although the use of literary references is less direct than the use of visual references, we can say that in monasteries where new technologies are seldom used the manuals of iconography as the one by Dionysius gain even more importance. In addition to The Painter Manual by Dionysius of Fourna there are some other reference books used in Mount Athos, such as the ones by Kontoglou[803] or Kordis[804]. In the Xenofondos monastery there is an important iconography workshop lead by monk Lucas Xenofontinos that is developing an important modern iconography work where influences by the Manual by Dionysius of Fourna are apparent.

[801] See the example of the painting in the Xenofondos monastery that illustrates the scenes of "The entry into Jerusalem" (Fig. 473) and clearly shows both influences.
[802] In our 2012 trip to Vatopedi monastery we were able to witness the use of electronic devices to access and catalogue images of iconography paintings not just from Mount Athos but from more general sources
[803] Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου
[804] Κόρδης, Γ. Δ., (2010), *Αυγοτέμπερα με υποζωγράφιση. Το χρώμα ως φως στη βυζαντινή ζωγραφική: Θεωρία και πρακτική*, Αρμός

7.3. Composition of the text

After analyzing some of the works we think that we can reach some conclusions about the way Dionysius of Fourna may have composed its work. One of the aspects that stands out for us is the difference there is between some of the chapters –mainly between those more distant chronologically- in aspects such as extension, type of lexicon used and especially the elements that form the scene.

It is thus of interest, for instance, to contrast the length of the description of scenes such as «*The Crucifixion of Christ*» compared to «*The Last Supper*», of just four lines. In spite of the fact that the difference between these two scenes in terms of the number of actions happening in them is apparent, the extension of the text and the attention to detail is very disparate.

We can find another example in the scene «*The baptism of Christ*»[805] where, in spite of the extension and the attention to detail, there is no mention whatsoever to the figure of the dove which is present in most iconographies. The opposite happens in «*The descent of the Holy Spirit*» in which the dove is included in spite of not being common in the Byzantine tradition. Having in mind that the «*Hermineia*» must have been a work composed during a long period of time with influences from several sources –written and pictorial– and with input by the disciple of Dionysius, Cyril of Chios, we think that there is a certain homogeneity in the format of some of the scenes. We find out scenes where some elements of different iconographic weight are presented with variable importance.

In other cases the influence of the artistic movements at the time of composition of the Manual is apparent. Although Dionysius is trying to make a «*timeless*» work where different guidelines are represented in order to create a work faithful to the Byzantine canon[806], in some cases there is an intrusion of some elements from western

[805] See chapter 5.5.10

[806] We should remember that Dionysius, in the Introduction, invites hagiographists to take classics as reference in order to make good iconographies.

iconography –most likely because of the strong iconographic influence- as is the case of the knife in «*Cain killing Abel*»[807] or the dove in «*The descent of the Holy Spirit*»[808].

7.4.Duality of scenes

In some cases this influence is so strong that there are dual scenes that respond to iconographic models of two distinct traditions. That is why Dionysius presents some of the scenes in two different versions, one according to the Byzantine canon and the other according to the Western tradition. This is the case of scenes such as «*Christ descent into Hades*» (Byzantine) and «*The Resurrection of Christ*» (Western)[809]. In these cases we have noticed a certain mix or confusion which affects mainly the titles of the iconographies. Thus, we can find in the Manual different titles for each kind of the representation, while the paintings appear only under one single title –«*Ἡ ἀνάστασις*» «*The Resurrection*»– for Byzantine and Western styles alike.

7.5.Diversity of acceptable elements

As we have noticed in the analysis of the scenes, some of them present different versions that are equally frequent in Byzantine tradition and equally acceptable in the symbolic interpretation. Dionysus usually chooses one of these versions and explains it without offering any alternate. Dionysius' choice is normally influenced by the paintings by Panselinos and mostly by Theophanes the Cretan.

In the iconography of «*The Presentation in the Temple*» we can observe an example where we see the Child equally on the arms of Simeon or the Virgin. In this case Dionysius describes the more frequent option –represented in all of the iconographies of the Cretan School, and mostly by Theophanes– although he leaves out the choice of Panselinos in Protaton.

[807] See chapter 5.5.2
[808] See chapter 5.5.26
[809] Ferens makes a similar assessment in his work: Ferens, M. J., (2015), *Dionysius of Fourna : Artistic Identity Through Visual Rhetoric*, University of California Riverside

Also in «*The Last Supper*» we find two possible options about the location of the figures of the Apostles, particularly John and Judas, who are located in some representations in the same side from Christ and in others, as is the choice by Dionysius, are placed one on each side of Jesus. In this case, although the presence of both versions is roughly the same in iconographies, Dionysius chooses the version used by Panselinos in Protaton and Theophanes the Cretan in the Katholikon of Megistis Lavras.

In spite of this arguable clarity in Dionysius' criterion to choose the description of the scenes, we find some exceptions where he opts for a version away from Byzantine tradition, away from both the Macedonian and the Cretan schools. This is the case of the iconography «*The nativity of Christ*» where Dionysius clearly departs from the version most frequently present in the Byzantine iconography –and consequently the paintings by Panselinos and Theophanes the Cretan– to choose a version completely coincident with the icon he himself makes for his cell in Karyes (Fig. 259).

Something similar happens with «*The baptism of Christ*» where the inscription that appears in the text in the Manual can only be found in the painting of Dionysius himself in the Precursor cell in Karyes (Fig. 348). Dionysius also describes in "The lamentation at the tomb" the figure of Joseph the way he represents it in his icon, which is fairly different to the way is represented in most of the iconographies.

Surprisingly these coincidences between the text of the Manual by Dionysius and his paintings in the Karyes cell are much more frequent in the first scenes of the third Chapter of the Manual. The icons by Dionysius of scenes following «*The baptism of Christ*» are not as true to the text, but the iconography tradition has more weight in his writings. Such is the case of «*Christ's descent into Hades*» or «*The descent of the Holy Spirit*».

7.6.Elements missing in the iconographies

As we have seen in the chapter of analysis, not every element in the descriptions by Dionysius of Fourna have place in the different iconographies of each scene. In spite of the strong source of reference that Dionysius of Fourna gets from the iconographies by Theophanes the Cretan and the rest of the Cretan school, in some cases Dionysius provides more information which is not represented.

That is the case with the parchment inscriptions that are included in many instances in the descriptions in the Manual by Dionysius of Fourna but have no counterpart in the iconographies at the monasteries. In these cases we think that Dionysius is not trying to express a mandatory pictorial representation but a general literary guide, a connection with the verses of the Gospels to highlight the more important words that connect directly with the precise moment of the scene that is being represented.

7.7.Elements missing in the descriptions

We also find plenty of instances where Dionysius of Fourna omits in his descriptions important elements for the iconographic representations. This is the case for instance of the golden areolas or halos that appear on the heads of the Saints. Although this is an element that frequently appears in the iconographies, Dionysius of Fourna doesn't usually describe which figures must be represented with or without the halo.

The omission of these elements by Dionysius of Fourna may be caused by the iconographic patrimony itself. If we observe the paintings by Theophanes the Cretan we can see that he makes different versions of the same scene in which he sometimes include certain iconographic elements that he will omit in later works, leading to two valid scenes with different plastic perspectives. We saw a clear –and graphic– example of the use of halos in the scene of «*The Last Supper*» where Theophanes paints halos in both murals of the churches but omits them in the murals of the refectory.

7.8.Positions and gestures

Dionysius of Fourna is not always consistent in his Manual in the way of describing the scenes. We have found important differences between scenes in which Dionysius sometimes explains with detail the position or gestures of the figures and other scenes in which there is a lack of details that are conversely found in the iconographies.

In many cases, mostly when there is a great number of figures and more specifically in those iconographies in which the Apostles are represented[810], Dionysius adopts a cautious approach, offering very few details about the position and gestures of the characters. In our view this decision may be based on the following premises:

- Position and gestures is not paramount to the meaning of the iconography.
- There is a wide range of versions in the iconographies, and thus he chooses not to describe a single version.

We must mention the interesting exception that happens with the scene of «*The Last Supper*» in which Dionysius offers much more extensive descriptions than in other scenes and gives important meaningful details about the physiognomy and behavior of the characters.

7.9.Colors, sizes and numbers

Colors

Although Dionysius of Fourna expresses at the beginning of his Manual that he wants to guide and help painters with the proportions and colors of the iconographies, in the description of the scenes he forgets completely to refer to the color. Strangely enough in his first chapter devoted to technology and preparation of painting materials Dionysius thoroughly describes the way of obtaining different tonalities of color, but later on the scenes there is no trace of references to the use of those colors.

[810] See the example of «*The descent of the Holy Spirit*». See chapter 5.5.26

It is only in very unusual occasions that Dionysius describes the color of some iconographic element, as is the case of the horses of some figures in the scenes of «*Christ calling to Zacchaeus*» or «*The crucifixion*» in which he specifies their grey color. We also find some unusual references to the white color of the robes of some figures in the scenes where color has a really important relevance for the symbolic interpretation, as is the case of «*The resurrection of Christ*» and «*The ascension of Christ*» where white color acquires a value of spirituality and purity after the resurrections that affects the figure of Christ and the Angels.

Sizes

The attitude of Dionysus towards sizes in his descriptions is more open-minded. We can find some examples –few– where Dionysus provides some information related to elements in the scene. Such are the cases of «*The Nativity of Christ*» and «*The Massacre of the Innocents*» where he makes reference to elements of the landscape.

The most interesting fact is that Dionysius doesn't ever use these adjectives to refer to the relative or symbolic size of the figures. In this case the size specification must be considered important because it affects directly to the symbolic interpretation of the figure and it is represented in most of the figures. One example of the lack of these notes can be found in «*Christ at the age of twelve sitting among the doctors*» where Jesus, in spite of being twelve years old, is usually represented with a figure of the same size or bigger than the rest of the figures. Other example can be found in «*The entry into Jerusalem*» where children are represented with a noticeably smaller size than the rest of the figures.

Curiously in the Apocalypse scenes –that we don't include in this work for reasons of space– Dionysius uses size adjectives more frequently to explain the way the figures should be represented.

Numbers

As we have checked in our analysis, Dionysius of Fourna usually avoids mentioning specific quantities in the number of figures that must appear in the scenes. Dionysius favors the use of less specific quantity adverbs that allow a higher tolerance in the iconographic representations. In many occasions Dionysius employs only the

plural when the number is higher than two without being a multitude, in which case he usually employs this latter term. That is the case in «*The Baptism of Christ*» where Dionysus doesn't specify the number of angels that appear at the other side of the Jordan River, using just the plural «angels». Iconographic tradition shows us that all the different versions are valid which helps us understand the decision of Dionysius of Fourna in this respect.

In spite of this, Dionysius uses in some instances lower numerals –usually two or three– to refer to specific characters or elements that have an almost coincident presence in most of the iconographies in the Byzantine tradition.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Aland, B., Aland, K., Nestle, E., & Nestle, E. (1993). *Novum Testamentum Graece*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

Angold, M. (2006). *The Cambridge History of Christianity: Volume 5, Eastern Christianity*. Cambridge University Press.

Angulo Íñiguez, D. (1962). *Historia del Arte. Tomo primero*. E.I.S.A.

Arias Cabello, M. (2006). *El icono del Amor. La Trinidad de Andrei Rublev*.

Armenini, G. B. (1587). *De veri precetti della pittura*. Franç. Tebaldini.

Ayensa, E. (2005). Reparació a l'Athos per la barbàrie dels catalans conqueridors. Retrieved from http://www.vilaweb.cat/www/elpunt/noticia?p_idcmp=1540640

Bádenas, P., Bravo, A., & Pérez Martín, I. (1997). *El cielo en la tierra. Estudios sobre el monasterio bizantino*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.

Baggley, J. (2000). *Festival Icons for the Christian Year*. A&C Black.

Barral Rivadulla, M. D. (2003). Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval. *Cuadernos Del CEMyR*, (11), 211–235.

Bayet, C. (2000). *Byzantine Art*. New York: Parkstone International.

Belting, H. (2009). *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Ediciones AKAL.

Berger, R. (1976). *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla* (4th ed.). Barcelona: Noguer.

Blanco González, E. (2008). Evangelios apócrifos.

Bojin, M. (2000). *Erminia picturii bizantine*. Editura Sophia.

Brockhaus, H. E. (1891). *Die Kunst in den Athos-Klöstern*. Leipzig: Elibron Classics.

Bruce-Mitford, M. (1997). *El Libro Ilustrado de los símbolos*. Mexico: Editorial Diana.

Carmona Muela, J. (1998). *Iconografía cristiana. Guía Básica para Estudiantes*. Madrid: ISTMO.

Cennini, C. (2008). *El Libro del Arte*. Valladolid: Maxtor.

Chalyvopoulou, E. (2005). *Relaciones entre la pintura románica y la pintura bizantina las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia : un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa*. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.

Chatzidakis, M. (1987). *From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons*. Athens: Byzantine Museum of Athens.

Cibeira, C. (2004). El diálogo con el icono. Aproximaciones hermeneúticas a la escritura iconográfica. *Revista Del Instituto de Estudios Grecolatinos*.

Clément, O. (n.d.). PIERRE L'ATHONITE saint (IXe s.). In *Encyclopædia Universalis [en ligne]*. Retrieved from http://www.universalis.fr/encyclopedie/pierre-l-athonite-saint/

Cormack, R. (2013). *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*. Reaktion Books.

Curnow, T. (2007). *Pantokrator: An Introduction to Orthodoxy*. Cambridge Scholars Publishing.

Dahm, P. C. (1959). *Athos, Berg der Verklärung*. Burda Verlag.

de Halicarnaso, H. (2000). *Los nueve libros de la Historia. Tomo 7*. el aleph .com.

de Vogüé, E.-M., & Strájov, N. (2007). *Dos viajes al Monte Athos*. Barcelona: Acantilado.

Deluga, W. (1967). Between Candia and Venice. The role of European engravings in

the iconographic transformations of post-Byzantine painting in Greece. *Series Byzantina, Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art*, *XII*(2014), 75–109.

Desgreuge català al mont Athos, set segles després. (2005). Retrieved from http://www.vilaweb.cat/noticia/1557124/20051009/noticia.html

Doerner, M. (1998). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte.* (18th ed.). Barcelona: Reverte.

Eastmond, A., & James, L. (2013). *Wonderful Things: Byzantium Through Its Art : Papers from the Forty-second Spring Symposium of Byzantine Studies, London, 20-22 March 2009*. Ashgate Publishing, Ltd.

Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.

Elvira, M. Á. (1990). La tradición helenística y la iconografía del Bautismo en Bizancio. *Cristianismo Y Aculturación En Tiempos Del Imperio Romano*, (VII), 11.

Elvira, M. Á. (1994). De Hades a Satán. Un problema iconográfico en la Anástasis bizantina. In *Codex aquilarensis* (pp. 131–150).

Evans, H. C., & Wixom, W. D. (1997). The glory of Byzantium: art and culture of the middle Byzantine era. New York: Metropolitan Museum of Art.

Ferens, M. J. (2015). *Dionysius of Fourna : Artistic Identity Through Visual Rhetoric*. University of California Riverside.

Florenski, P. (2005). *La perspectiva invertida*. Siruela.

Franco, Á. (n.d.). Iconostasio e Iconos. *Museo Arqueológico Nacional*, *21-22-23*, 1689–1699.

García García, F. de A. (2011). La matanza de los inocentes. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, *III*(5), 23–37.

Gombrich, E. H. (1997). *La historia del arte*. London: Phaidon.

Gómez de Liaño, I. (2003). *El diagrama del primer evangelio y las imágenes de Jesús en el cristianismo primitivo*. Siruela.

González Hernando, I. (2010). El nacimiento de Cristo. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, *II*(4), 41–59.

González Hernando, I. (2013). El infanticidio. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, *V*(9), 29–42.

Grabar, A. (1998). *La iconoclastia bizantina*. Madrid: Ediciones AKAL.

Grabar, A. (2007). *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela.

Hale, T., & Thorson, S. (2006). *Apliquemos La Palabra Comentario Del Nuevo Testamento/the Applied New Testament Commentary*. New Jersey: Victor Books.

Haustein-Bartsch, E. (2008). *Iconos*. (N. Wolf, Ed.). Köln: Taschen.

Hernández Ferreirós, A. (2014). El sacrificio de Isaac. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, *VI*(11), 65–78.

Hetherington, P. (1989). *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*. California: Ωakwood Πuplications.

Heydenreich, L. H. (1939). Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation. *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, *8*(1/2), 1–40.

Hourihane, C. (2012). *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture, Volume 2*. OUP USA.

Huber, P. (1982). *Athos - Leben, Glaube, Kunst.* Zürich: Atlantis Verlag.

Isserlin, B. S. J., Jones, R. E., Papamarinopoulos, S., & Uren, J. (1994). The Canal of Xerxes on the Mount Athos Peninsula: Preliminary Investigations in 1991-2. *The Annual of the British School at Athens*, *89*, 277–284.

Jackson, J. (n.d.). Why Was Cain's Sacrifice Rejected? Retrieved November 25, 2015, from https://www.christiancourier.com/articles/1255-why-was-cains-sacrifice-rejected

Jackson, W. (n.d.). What Was the Nature of Cain's Sin? Retrieved November 25, 2015, from https://www.christiancourier.com/articles/268-what-was-the-nature-of-

cains-sin

Jeffrey, D. L. (1992). *A Dictionary of biblical tradition in English literature.* Michigan: William B. Publishing Company.

Josefo, F. (4AD). Antigüedades de los judíos. In *III* (p. 220).

Krüger, K., Warland, R., & Toman, R. (2012). *Orden und Klöster: 2000 Jahre christliche Kunst und Kultur*. Potsdam: h.f.ullmann publishing.

Lampros, S. P. (1895). *Catalogue of the greek manuscripts on Mount Athos. Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγιου Ορους Ελληνικών κωδίκων*. Cambridge: University Press.

Leonardi, C., Riccardi, A., & Zarri, G. (2000). Diccionario de los Santos. In *Volumen II*. Madrid: San Pablo.

Lind, T. T. (2011). *The Past Is Always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*. Lanham: Scarecrow Press.

Löhneysen, W. von. (1991). *Heimat unter dem Himmel - Berg Athos*. Heidelberg: Heidelberger Verlaganstalt.

Mayer, R. (1985). *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Hermann Blume.

Méndez, G. L. (2002). *Dios Uno y Trino: manual de iniciación*. Ediciones Rialp.

Millet, G. (1916). *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*.

Millet, G. (1927). *Monuments de l'Athos: I. Les Peintures*. (E. Leroux, Ed.). París: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet.

Mouriki, D. (1972). The Theme of the « Spinario » in Byzantine Art (πίν . 19-24). *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, (6), 53–66.

Müller, A. E. (2005). *Berg Athos: Geschichte einer Mönchsrepublik*. München: C.H.Beck.

Mylonas, P. M. (2000). *Bildlexikon des heiligen Berges Athos. Band Eins, Teil Eins Atlas der zwanzig souveränen Klöster*. Athens: Wasmuth.

Ouspensky, L., & Lossky, V. (1999). *The Meaning of Icons*. New York: St Vladimirs Seminary.

Palomino de Castro y Velasco, A. (1714). *El museo pictórico y escala óptica*. la viuda de Juan Garcia Infançon.

Peinado Guzmán, J. A. (2012). Origen y desarrollo de la fiesta de la Inmaculada Concepción: la fiesta de la Concepción de María en España. *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XX^a Edición), San Lorenzo Del Escorial, 6/9 de Septiembre de 2012*, 75–90.

Perilla, F. (1927). *Il Monte Athos, la storia, i monasteri, le opere d'arte, le biblioteche*. Salonicco.

Pino, P. (1548). *Dialogo di pittura*. Venecia.

Ratzinger, J. (2007). *Jesús de Nazaret I. Desde el Bautismo a la Transfiguración*. El Vaticano: Librería Editrice Vaticana.

Reina, C. de, & Valera, C. de. (1995). *Santa Biblia*. Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas.

Richardson, C. M. (2007). *Locating Renaissance Art*. Yale University Press.

Riley, A. (1887). *The mountain of the monks*. London.

Román Sánchez, M. del C. (2005). *Estudio de los agentes de deterioro que afectan a la conservación de la pintura mural. Una metodología para la evaluaciónd e su estado de conservación*. Universidad de Sevilla.

Sánchez Ortiz, A. (2001). *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*. Universidad Complutense de Madrid.

Schäfer, G. (1855). *Das Handbuch Der Malerei Vom Berge Athos*. Trier: Litnz´schen Buchhandlung.

Schapiro, M. (1942). "Cain's Jaw-Bone that Did the First Murder." *The Art Bulletin*, *24*(3), 205–212.

Schonfield, H. (2004). *The Passover Plot: Special 40th Anniversary Edition*. Red

Wheel Weiser.

Sherrard, P. (1985). *Athos: The Holy Mountain*. New York: Overlook Books.

Skey, M. A. (1983). The Iconography of Herod in the Fleury Playbook and the Visual Arts. *Comparative Drama*, *17*(1), 55–78.

Smith, A. M. (1922). The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art. *American Journal of Archaeology*, *26*(2), 159–173.

Speake, G. (2002). *Mount Athos: Renewal in Paradise*. London: Yale University.

Speyart Van Woerden, I. (1961). The Iconography of the sacrifice of Abraham. *Vigiliae Christianae*, *15*(4), 214–255.

Spitzing, G. (1990). *Athos, der Heilige Berg des östlichen Christentums*. Köln: Dumont.

Spunda, F. (1960). *Legenden und Fresken vom Berg Athos*. Stuttgart: Steinkopf Verlag.

Starrach, H. (2002). *Der Ruf des Athos*. Freiburg im Breisgau: Herder.

Strezova, A. (2014). The Fresco of the Anastasis in the Chora Church. In *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries* (pp. 131–172). Canberra: Australian National University.

Tausiet, M., & Amelang, J. S. (2004). *El Diablo en la Edad Moderna*. Marcial Pons Historia.

Thomas, J. P., Hero, A. C., & Constable, G. (2000). *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments, Volume 1*. Dumbarton Oaks.

Tradigo, A. (2004). *Iconos y santos de Oriente*. Barcelona: Electa.

Trumler, G. (1999). *Athos. The garten der Muttergottes*. Adam Editions.

Úzquiza Ruiz, T. (2012). *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Lulu.com.

Valadés, D. (1989). *Retórica cristiana*. México: Biblioteca Americana.

Vasiliev, A. A. (1958). *History of the Byzantine Empire: Vol. 1*. University of Wisconsin.

Vasiliev, A. A. (1958). *History of the Byzantine Empire: Vol. 2*. University of Wisconsin.

Vega, L. De. (2001). La conservación de revestimientos decorativos pintados: Patología y método de estudio. *Arbor*, (169), 725–738.

Vinci, L. da. (1827). *El tratado de la pintura*. Editorial MAXTOR.

VVAA. (1997). *Treasures of Mount Athos. Catalogue of the exhibition*. Holy Community of Mount Athos.

VVAA. (2011). *Visual Dictionary* (Vol. 1). Dorling Kindersley Limited.

Yandim, S. (2004). *Ikonografphische, stilistische und kunstsoziologische Studien zu den Post-byzantinischen Ikonen in den Städten Antalya und Tokat*. Philipps-Universität Marburg.

Yarza Luaces, J. (1979). Del ángel caído al diablo medieval. *Boletín Del Seminario de Estudios de Arte Y Arqueología*, *45*, 299–316.

Yota, E. (2001). *Le tétraévangile Harley 1810 de la British Library . Contribution à l ' étude de l ' illustration des tétraévangiles du Xe au XIIIe siècle*. Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg.

Αδαμάντιος, Κ. (1832). *Άτακτα :Ήγουν παντοδαπών εις την Αρχαίαν και την νέαν Ελληνικήν γλώσσαν αυτοσχεδίων σημειώσεων, καί τινων άλλων υπομνημάτων, αυτοσχέδιος συναγωγή. Τομος τετάρτος, μερος δευτέρον, αλφαβήτον δευτέρον*. Εκ της Τυπογραφίας Κ. Εβεράρτου.

Αντωνιάδου, Ε. (2011). *Δαμασκηνου στουδιτου θησαυροσ'' περιστατικα συγγραφησ, περιεχομενο, σπουδαιοτησ*. Αριστοτέλειο Μανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Βασιλάκη, Μ. (1995). *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*. Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.

Βασιλείου, Ά. (2004). *Θεολογικό σχόλιο στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*. Καρυὲς: Ιερά Μονή Ιβήρων.

Βαφειάδης, Κ. Μ. (2008). *Η Ζωγραφική στο Άγιον Όρος στις Αρχές του 17ου Αιώνα. Ο Ζωγράφος Δανιήλ Μοναχός* (Μυγδονια). Δάφνη, Άγιον Όρος: Ιερά Μονή Διονυσιου.

Βαφειάδης, Κ. Μ. (2009). *Περί της εν Άθω «Κρητικής» ζωγραφικής. Περί της εν Άθω "Κρητικής" ζωγραφικής. Εικόνες και τοιχογραφίες της Ι. Μ. Διονυσίου και οι δημιουργοί τους (Β΄μισό 14ου - Β΄μισό 16ου αιώνα)*. Αθήνα: εκδόσεις Μπαρτζουλιάνος.

Βαφειάδης, Κ. Μ. (2010). Η χρονολόγηση των πηγών της "Ερμηνείας" του Διονυσίου εκ Φουρνά. In *Από τον Διονυσιοο εκ Φουρνά στον Φώτη Κόντοκλου και τα Σύγχρονα Εικονογραφικά Εργαστήρια του Αγίου Όρους* (p. 14). Θεσσαλονίκη.

Δημητρακόπουλος, Φ. Α. (1979). Χειρόγραφα Φουρνά Ευρυτανίας *. *ΜΝΗΜΩΝ*, (7), 84/98.

Διαλεκτόπουλος, Α. (1998). *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*. Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια.

Δρεττάκης, Μ. Γ. (2009). *Άγιον Όρος. Χθες, σήμερα, αύριο*. Αθήνα: Εν πλω.

Έργο, Σ. (2006). *Άγιον Όρος πνευματικότητα καί ορθοδοξία τέχνη*. Θεσσαλονίκη: Μακεδονική βιβλιοθήκη.

Ισαάκ, Ι. (2012). *Βίος Γέροντος Παϊσίου του Αγιορείτου*. Αγιον Όρος: "Ιερόν Ησυχαστήριον Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος."

Κακαβας, Γ. (2001). *Κρητικό τρίπτυχο με σκηνές Δωδεκαόρτου*.

Καρακατσάνη, Α. (2008). *Μια τυχαία συνάντηση με τον Διονύσιο εκ Φουρνά που καταλήγει σε περιδιάβαση στον 13ο αιώνα και τον Μανουήλ Πανσέληνο*. Άγρα.

Κόντογλου, Φ. (2006). *Έκφρασις Α΄*. Παπαδημητρίου.

Κόντογλου, Φ. (2006). *Έκφρασις Β΄*. Παπαδημητρίου.

Κόρδης, Γ. Δ. (2006). *Η «Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης» Διουνυσίου εκ Φουρνά.*

Αθήνα: Αρμός.

Κόρδης, Γ. Δ. (2010). *Αυγοτέμπερα με υποζωγράφιση. Το χρώμα ως φως στη βυζαντινή ζωγραφική: Θεωρία και πρακτική*. Αρμός.

Κυριακουδης, Ε. Ν. (1998). *Ιερα Μονη Ξενοφωντος εικονες*. Αγιον Όρος: Ιερά Μονή Ξενοφώντος.

Μπαρούτας, Κ. (2002). *Το πρόβλημα της ελευθερίας στη Βυζαντινή Τέχνη*. Αθήνα: Σαββάλας.

Μπεκιάρης, Α. (2010). *Θεοφάνης ο Κρης, στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά Μετεώρων: Theophanis the Cretan, to the Holy monastery of St Nicholas Anapausas Meteora*. Εκδόσεις Σταμούλης.

Μπεκιάρης, Α. Α. (2012). *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του νάρθηκα και της λιτής της μονής Δοχειαρίου (1568)*. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Μπονόβας, Ν. Μ. (2009). *Όψιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Το εργαστήριο των καρπενησιωτών ζωγράφων (1773-1890)*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

ο Στουδίτης, Δ. (1751). *Θησαυρός Δαμασκηνού, υποδιακόνου και Στουδίτου, του Θεσσαλονικέως : Μετά της προσθήκης εν τω τέλει και ετέρων επτά Λόγων ψυχοφελεστάτων, και της εξηγήσεως του Πάτερ ημών*. (Παρά Νικολάω Γλυκεί τω εξ Ιωαννίνων, Ed.). Κρήτη: Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Πανσέληνου, Ν. (2000). *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Παπάγγελος, Ἰωακεὶμ Ἀθ. (2012). Ο Θεσσαλονικεύς ζωγράφος του 14ου αιώνος «κυρ-Μανουήλ». *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *33*, 155–160.

Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ. (1997). *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*. Αθήνα: Σπανός.

Πασχαλίδης, Σ. Α., Παπαμαστοράκης, Τ., & Παζαράς, Ν. (2004). *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*. Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία.

Πλακογιαννάκης, Κ. (1996). *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και*

περιγραφή των μνημείων του. Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα.

Ρηγόπουλος, Ι., Σαμπανίκου, Ε., Πετρίδου, Β., & Παυλόπουλος, Δ. (1999). *Ιστορία των Τεχνών. 'Εργα και Δημιουργοί*. Αθήνα: Παιδαγωγικό Ινστιτούτο.

Σιδηρόπουλος, Γ. (2000). *Αγιον Όρος, Αναφορές στην ανθρωπογεωγραφία*. Αγιον Όρος: Καστανιώτης.

Σμυρνάκη, Γ. (1903). *Το Αγιον Ορος* (2005th ed.). Καρυές: ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ.

Συλλογικό Εργο. (1998). *Ιερά Μονή Οσίου Γρηγορίου - Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού*. Ι. Μ. Οσιου Γρηγοριου.

Συλλογικό Εργο. (2006). *Άγιον Όρος: Κειμήλια Πρωτάτου*. Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία.

Συλλογικό Εργο. (2006). *Τοιχογραφίες Καθολικού Μονής Διονυσίου*. Ιερά Μονή Διονυσιου.

Συλλογικό Εργο. (2011). *Εικόνες Ιεράς Μονής Καρακάλλου*. Ιερά Μονή Καρακάλλου.

Τα μεγαλύτερα σεισμικά γεγονότα στην Ελλάδα τον αιώνα που μας πέρασε. (n.d.). Retrieved September 27, 2015, from http://www.meteoclub.gr/themata/loipa-nea/961-seismicevents1900

Τούτος, Ν., & Φουστέρης, Γ. (2010). *Ευρετήριον της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος - 17ος Αιώνας*. Άγιον Όρος: Ακαδημία Αθηνών.

Τσάμπουρας, Θ. Ι. (2005). *Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Τσιγαρας, Γ. (1997). *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*. Θεσσαλονικη.

Τσιγαρίδας, Ε. Ν. (1978). Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους. *Μακεδονικά*, (18), 181–206.

Τσιγαρίδας, Ε. Ν. (1992). *Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος*. *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* (Vol. 16).

Τσιγαρίδας, Ε. Ν. (1997). *Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Παντοκράτορος και στη Μονή Γρηγορίου στο Άγιον Όρος*. *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*.

Τσιγαρίδας, Ε. Ν. (2002). Φοριτές εικόνες του Διονυσίου του εκ Φουρνά των Αγραφών και του εργαστηριου του στις Σερρες, (1924).

Τσιγαρίδας, Ε. Ν. (2003). *Οδηγός εκθεσέως Μανουηλ Πανσέληνος εκ του ιερου ναου του πρωτάτου*. Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία.

Τσιγαρίδας, Ε. Ν. et al. (2008). *Μανουήλ Πανσέληνος Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*. Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία.

Τσιλιωνη, Κ. (n.d.). *Βυζαντινή Μουσική*.

Τσιμπούκης, Γ. Δ. (2013). *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἀποκάλυψης στό Ἅγιον Ὄρος*. Αθήνα: Bookstars.

Χατζηγιάννης, Μ. (Μετάφραση). (2003). *Η Αγία Γραφή*. Αθήνα: Ελληνική Βιβλική Εταιρεία.

Χατζηδάκης, Μ. (1990). *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα*. Αγιον Όρος: Ιερά Μονή Σταυονικήτα.

Χατζηθάνου, Χ. Σ. (1938). Κώδιξ της Ιέρας Μονής Ζωοδόχου Πηγής του Φουρνά των Αγραφών μετ'ιστορικής εισηγησεως του τόπου. Αθήνα.

Χοτζάκογλου, Χ. Γ. (2013). *Η παράσταση της Γεννήσης του Ιησού στην βυζαντινή τέχνη. Σειρα βραχεων οδηγων ξεναγων*.

Χριστοδουλος Χατζηχριστοδουλου. (2010). Άγνωστες φορητές εικόνες της Σχολής του Διονυσίου εκ Φουρνά στην Κύπρο. In Αγιορειτική Εστία (Ed.), *Από τον Διονύσιο εκ Φουρνά στον Φώτη Κόντογλου και τα Σύγχρονα Εικονογραφικά Εργαστήρια του Αγίου Όρους* (p. 22). Θεσσαλονίκη.

Χρυσοχοΐδης, Κ., Παπαμαστοράκης, Τ., Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Κ., & Ταβλάκης, Γ. (1998). *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*. Αγιον Όρος: Ιερά Μονή Παντοκράτορος.

GLOSARIO

GLOSARIO

Agios:
Santo.

Anastasis:
Representación de Cristo descendiendo a los infiernos y resucitando figuras del Antiguo Testamento; La imagen de Pascua de la Iglesia ortodoxa. Una de las doce fiestas litúrgicas de la iglesia ortodoxa.

Apócrifo:
Adjetivo griego que significa «manera escondida», que se utiliza para designar los libros de materia sagrada no reconocidos por la Iglesia como de inspiración divina.

Arjontariki:
Parte del monasterio reservado para el aposento de los peregrinos.

Aspasmós:
Veneración de un icono besándolo o abrazándolo.

Athos:
Centro de la vida monástica ortodoxa del este, que se encuentra en la península de Halkidiki, en el norte de Grecia.

Bema:
Zona de la iglesia donde se encuentra el altar.

Déesis:
Aparición de la Virgen, de los apóstoles y de los santos ante el trono de Cristo.

Dodekaorton:
Ciclo litúrgico de las doce gran fiestas de la Iglesia Ortodoxa.

Exonártex:
En el Katholikon, pórtico abierto exterior a la fachada.

Icoclástia:
Rechazo a la santidad de los iconos. Contrarios a la veneración de los iconos.

Iconófilo:
Contrario a la iconoclastia.Defiende la veneración de iconos.

Iconostasio:
Muro (generalmente hecho de madera) de separación en las iglesias ortodoxas entre la nave principal y el santuario. Suele estar decorado con iconos.

Igúmeno:
Monje principal de cada monasterio.

Kathisma:
Cada una de las veinte secciones en que se divide el salterio en la Iglesia ortodoxa; un tropario corto o estrofa cantada o leída al final de cada kathisma del salterio.

Katholikon:
La iglesia principal de un complejo monástico.

Kiriakon:
La iglesia principal de un claustro.

Nimbo:
Aureola dorada que envuelve la cabeza de Cristo, la Virgen o los santos.

Protaton:
Nombre que recibe la única basílica en el Monte Athos situada en la capital, Karyes. En ella se encuentran las valiosas y significativas pinturas murales de Manuel Pansélinos.

Trapeza:
Refectorio o comedor principal en los monasterios y claustros.

Troparion:
estrofa de un himno.

Typikon: calendario litúrgico de la Iglesia de Oriente, con instrucciones para los servicios de cada día; documento que prescribe la organización y las reglas que rigen un monasterio.

Virgen-Hodigitria:
Icono de la Virgen con el Niño Jesús y haciendo un gesto hacia él con la mano libre, como el camino a la salvación. El Hodigitria fue uno de los iconos bizantinos más famosos y permaneció bajo el protectorado de Constantinopla hasta la caída de la ciudad de los otomanos en 1453.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. Página principal de nuestra base de datos. 38
Fig. 2. Escena traducida del manual de Dionisio de Fourna y relación de imágenes adjuntas. 39
Fig. 3. Más información 40
Fig. 4. Ficha de imagen con toda la información enlazada a la imagen. 40
Fig. 5. Bibliografía de la base de datos. 41
Fig. 6. Fuentes en griego moderno del Manual de Dionisio de Fourna utilizadas para la traducción. 42
Fig. 7. Mapa de Grecia y península del Monte Athos. 51
Fig. 8. Relieve de la península del Monte Athos con cima de la montaña en primer plano. 52
Fig. 9. Relieve lateral de la península con el Monte Athos y su cima a 2033 metros. 52
Fig. 10. Mapa de 1903 de Kiepert con la ubicación de las ciudades históricas. 55
Fig. 11. Lugar por donde supuestamente existió el canal de Jerjes 56
Fig. 12. Columnas en el Monasterio Megistis Lavras 57
Fig. 13. Restos de un capitel gigante en el Monasterio Megistis Lavras 57
Fig. 14. Athanasios el Athonita. Pintura Mural de Manuel Pansélinos en Protaton. Karyes. 59
Fig. 15. Icono de los mártires de Zografou, Karyes y Vatopedi. 60
Fig. 16. En el patio del monasterio Iviron después de la celebración en memoria de los soldados caídos de la guerra. 62
Fig. 17. Vista exterior del monasterio Stavronikita. Segundo viaje. 2012 65
Fig. 18. Modelo de un Monasterio atonita según F. Perilla 1927 66
Fig. 19. Katholikón y Bema del M. Vatopedi 67
Fig. 20. Planta del Katholikón del monasterio Hilandari. 67
Fig. 21. Plano (retocado) de todas las iglesias principales de los monasterios. 69
Fig. 22. Plano del monasterio Filotheou según Erich Feigl 70

Fig. 23. Monasterio Filotheou. 70
Fig. 24. Página del códice del monasterio Pantokratoros con partitura de David Raidestinou de 1433 71
Fig. 25. Refectorio del monasterio Karakalou. 104
Fig. 26. Icono milagroso de la Virgen Antifonetria original y con recubrimiento. Monasterio Konstamonitou. 105
Fig. 27. Icono de San Jorge original y con recubrimiento. Monasterio Xenofondos. 106
Fig. 28. Fourná Ebritanias. Lugar de nacimiento de Dionisio de Fourna. 111
Fig. 29. Códice del M. Ζωοδόχου Πηγής 112
Fig. 30. Cristo Pantokrator. Iglesia de San Juan el Bautista en la celda de Dionisio de Fourna en Karyes. 1711 113
Fig. 31. Iglesia de «La Fuente de la Vida» en el lugar del desaparecido monasterio fundado por Dionisio de Fourna 116
Fig. 32. Algunos iconos de Dionisio de Fourna en la iglesia de Santa Marina y San Antonio en Serres. 117
Fig. 33. Cristo de joven descansando. M. Koutloumousiou. S. XVIII. 118
Fig. 34. Synaxis de los Doce Apóstoles. Único icono firmado por Dionisio de Fourna. Monasterio Karakalou. 1722 119
Fig. 35. Fragmento del primer tomo de la obra « *Έκφρασις*» de Fotis Kontoglou .. 122
Fig. 36. Portada de la primera edición que Papadopoulos-Kerameus realizó de la "*Hermineia*" 124
Fig. 37. Hermeneia, MS 127, pág.34-35, Copiado en 1787, Monasterio Megistis Lavras 127
Fig. 38. Escena de los milagros de San Antonio. Claustro de S. Demetrio. 1806. .. 135
Fig. 39. Refectorio del monasterio Megistis Lavras. 137
Fig. 40. Monje durmiendo en el exonártex del Katholikon del M. Koutloumousiou. Viaje de 1997 143
Fig. 41. Obras de restauración y construcción en el M. Megistis Lavras. Agosto 2015. 144
Fig. 42. Desastre en zona de celdas del M. Megistis Lavras en 2014 ocasionado por las lluvias. 145
Fig. 43. Incendio de 2004 en Hilandari 146

Fig. 44. Reconstrucción en Hilandari. Antes y después de las obras de restauración. 146
Fig. 45. Pintura mural de la capilla de San Demetrio en el M. Hilandari después del incendio de 2004. 147
Fig. 46. Habitación de huésped con lámpara de petróleo. M. Stavronikita. 2012 ... 148
Fig. 47. Obras de rehabilitación en el arjontariki del M. Gregoriou. 2012 150
Fig. 48. Obras de rehabilitación en el M. Vatopedi. 2012 151
Fig. 49. Zona sureste del monasterio y torre. Fachadas sin restaurar. 151
Fig. 50. Zonas en rehabilitación. M. Vatopedi. 152
Fig. 51. Vista general del M. Simonos Petras. 2015 153
Fig. 52. Trabajos de rehabilitación en la fachada del M. Simonos Petras. 2012 153
Fig. 53. Estado anterior de la Torre de la playa del M. S. Pablo. 154
Fig. 54. Obras de restauración en abril de 2004 154
Fig. 55. Torre de la playa del M. S, Pablo completamente reconstruida. Agosto 2015 154
Fig. 56. Zona del monasterio donde se encuentra el Taller de hagiografía. M. Vatopedi. 155
Fig. 57. Entrada al taller de iconografía. M. Vatopedi 156
Fig. 58. Taller de iconografía. M. Vatopedi. 156
Fig. 59. Materiales de pintura. M. Vatopedi. 157
Fig. 60. Monje hagiógrafo en el M. Vatopedi. 158
Fig. 61. Dependencias altas donde se ubica el Taller de hagiografía. M. Gregoriou. 159
Fig. 62. Taller de hagiografía. M. Gregoriou. 160
Fig. 63. Pigmentos. Taller hagiografía. M. Gregoriou 161
Fig. 64. Materiales. Taller hagiografía. M. Gregoriou 161
Fig. 65. Detalle de obra en restauración con dos calidades de oro. Sobre el fondo azul, oro recién aplicado. 161
Fig. 66. Detalle color oro. 161
Fig. 67. Dibujo del lateral del M. Dionysiou. 2015 163
Fig. 68. Materiales de pintura del monje Modestos. M. Dionysiou. 164
Fig. 69. Tabla preparada por el padre Modestos para icono. 164
Fig. 70. Taller de Hagiografía en San Pantaleón (foto 1900) 165
Fig. 71. Restos de la Academia Athonita. Al fondo el monasterio Vatopedi 166

Fig. 72. Pinturas murales exterior M. Dionysiou 169
Fig. 73. Detalle pinturas murales exterior M. Dionysiou 169
Fig. 74. Diferentes fases de deterioro en mural. Detalle 169
Fig. 75. Pintura mural en la entrada del M. Stavronikita 170
Fig. 76. Detalle pintura mural. M. Stavronikita 170
Fig. 77. Deterioro en los ojos de las figuras. Detalle 171
Fig. 78. Desperfectos en los ojos del santo. Detalle 171
Fig. 79. Pintura protegida con un cristal en el claustro de Santa Ana. 171
Fig. 80. Pila del M. Filotheou entre el Katholikón y el refectorio. 2014 172
Fig. 81. Desperfectos en las pinturas de la cúpula de la pila del M. Filotheou. 173
Fig. 82. Detalle del tejado de la pila. 174
Fig. 83. Pila del M. Megistis Lavras. 2015 174
Fig. 84. Pinturas murales en la pila del M. Megistis Lavras. 175
Fig. 85. Ropajes verdes deteriorados. Detalle. 176
Fig. 86. Exonártex del M. Xiropotamou. 176
Fig. 87. Grietas en los murales del exonártex del Katholikón. M. Xiropotamou 177
Fig. 88. Detalle de grietas 177
Fig. 89. Nave de San Jorge. Probata 177
Fig. 90. Grietas en la bóveda de la nave de San Jorge. Probata 178
Fig. 91. Grietas en la nave de San Jorge. Probata 178
Fig. 92. Estado de deterioro de la nave de San Jorge. Probata 179
Fig. 93. Situación icono mural. M. Xiropotamou 180
Fig. 94. Icono mural deteriorado por contacto físico. M. Xiropotamou 180
Fig. 95. Detalle del deterioro en las zonas de las manos. 181
Fig. 96. Detalle del icono mural con desperfectos en zonas selectas por acciones vandálicas. 182
Fig. 97. Figuras de soldados con daños en los ojos. 183
Fig. 98. Uso de las velas en las liturgias en los monasterios del monte Athos. 184
Fig. 99. En el sendero de camino al claustro de S. Demetrio. 2012 185
Fig. 100. Ermita abandonada cerca del claustro de San Demetrio. 2012 186
Fig. 101. Ermita abandonada con plantas trepadoras y vegetación cerca del claustro de San Demetrio. 2012 186
Fig. 102. Claustro de san Demetrio. 2012 187
Fig. 103. Icono sobre papel de San Demetrio. Claustro de S. Demetrio. 187

Fig. 104. Plano del Claustro de San Demetrio a partir de un dibujo de Wim Voogd. 188
Fig. 105. Materiales litúrgicos y de construcción almacenados. C. San Demetrio.. 188
Fig. 106. Diferentes tipos de suelo en mal estado. C. San Demetrio 188
Fig. 107. Zona de la vivienda y hospedaje. C. San Demetrio. 189
Fig. 108. Plano de la iglesia del Claustro de San Demetrio. 190
Fig. 109. Nave principal de la iglesia del Claustro de San Demetrio vista desde el norte. 191
Fig. 110. Andamios en el nártex del claustro de San Demetrio. M. Vatopedi. (izq.) 192
Fig. 111. Daños en pinturas murales. Detalle (der.)..... 192
Fig. 112. Pinturas murales en el nártex con escenas de la vida de San Demetrio. M. Vatopedi. 193
Fig. 113. Exonártex del claustro de San Demetrio. M. Vatopedi. 193
Fig. 114. Pinturas murales con eflorescencias en el claustro de San Demetrio. M. Vatopedi. 194
Fig. 115. Humedades y eflorescencias en pinturas cerca del vano. Claustro S. Demetrio. M. Vatopedi. 195
Fig. 116. Eflorescencias en pinturas murales del exonártex del claustro de San Demetrio. M. Vatopedi. 195
Fig. 117. Desprendimientos de la capa superficial de pintura. Claustro de San Demetrio. M. Vatopedi. 195
Fig. 118. Desprendimientos de la capa superficial de pintura. Claustro de San Demetrio. M. Vatopedi. 196
Fig. 119. Detalles de desprendimientos de pintura puntuales en zonas de cuerpo. C. San Demetrio. M. Vatopedi. 197
Fig. 120. Desperfectos en los ojos con fondo negro. Claustro de San Demetrio. M. Vatopedi. 197
Fig. 121. Figuras con desperfectos en los ojos y fondo negro. Claustro de San Demetrio. M. Vatopedi. 198
Fig. 122. Grietas en la arquitectura y daño en pintura mural. C. San Demetrio. M. Vatopedi. 198
Fig. 123. Grietas en pintura mural del claustro de San Demetrio. M. Vatopedi. 199
Fig. 124. Puerta de acceso lateral. C. San Demetrio. 199

Fig. 125. Daños en los muros. Detalle. 199
Fig. 126. Descripción de la vida del monje. Mural en exonártex del C. San Demetrio. M. Vatopedi 200
Fig. 127. Demonios surgiendo del dragón. C. San Demetrio. M Vatopedi. 202
Fig. 128. Destrozos en pintura de demonio. C. San Demetrio. M Vatopedi. 202
Fig. 129. Jinete con la cara dañada. C. San Demetrio. M. Vatopedi 203
Fig. 130. Torre del claustro de San Demetrio. Abril 2012 203
Fig. 131. Torre del claustro de San Demetrio. Septiembre 2013 203
Fig. 132. Vehículo llegando al Monasterio Simonos Petras. 206
Fig. 133. Autobuses para el trayecto Dafni-Karyes. 207
Fig. 134. Minibuses en Karyes que ofertan transporte a los diferentes monasterios. 207
Fig. 135. Monjes con un vehículo nuevo. 208
Fig. 136. Mulas para acarrear materiales de construcción en el puerto del monasterio Gregoriou. 209
Fig. 137. Sendero centenario de piedras entre el M. Karakalou y Filotheou. 210
Fig. 138. Señalizaciones deterioradas en los senderos. 211
Fig. 139. Señal desvanecida en un camino del Athos. 211
Fig. 140. Restos de señal. 211
Fig. 141. Diferentes señales encontradas en nuestros últimos viajes el Monte Athos. 212
Fig. 142. Nueva señal del FOMA y detrás la señal antigua. 213
Fig. 143. Señal derribada entre las hojas secas. 213
Fig. 144. Tablón con horarios y tareas. M. Vatopedi. 215
Fig. 145. Asignación de asientos en el Trápeza. M. Vatopedi. 215
Fig. 146. Teléfonos públicos en Karyes. 216
Fig. 147. Instalación de placas solares en el camino hacia el M. Pantokrátoros. 2012 217
Fig. 148. Paneles solares en la zona perteneciente al monasterio Simonos Petras. 2012 218
Fig. 149. Choza en el Monte Athos cerca del claustro de Santa Ana con placas solares. 2015 218
Fig. 150. Placas solares en zona escarpada con chozas. 219
Fig. 151. Farola en Karyes con placa solar integrada. 219

Fig. 152. Placa solar en las rocas de la zona del puerto. M. Megistis Lavras. 220
Fig. 153. Turbinas de viento cerca del M. Panteleimonos. 220
Fig. 154. Estación meteorológica en el monasterio Megistis Lavras. 221
Fig. 155. Dodecaorton del Monasterio Stavronikita. 1546 231
Fig. 156. Dodecaorton del Monasterio Dionysiou. 1547 232
Fig. 157. Dodecaorton del Monasterio Karakalou. 1717 233
Fig. 158. Ciclo de la vida de Caín y Abel. Refectorio M. Megistis Lavras. 1527. .. 245
Fig. 159. El sacrificio de Caín y Abel. M. Megistis Lavras. 1527 247
Fig. 160. Detalle cabezas de Abel y Caín. Megistis Lavras. 1527 248
Fig. 161. Sacrificio de Caín y Abel. M. Dochiariou. 1568 249
Fig. 162. Detalles de ofrendas. Izq. M. Dochiariou. Der. M. Megistis Lavras 250
Fig. 163. Sacrificio de Caín y Abel. M. Dionysiou. 1547 250
Fig. 164. Detalle manos de Caín. M. Lavras, Dochiariou y Dionysiou 251
Fig. 165. Detalle de Dios en el cielo. M. Dionysiou 251
Fig. 166. Sacrificio de Caín y Abel. M. Zografou. 1817 253
Fig. 167. Perspectiva invertida. M. Dionysiou 254
Fig. 168. Ausencia de perspectiva. M. Zografou 254
Fig. 169. Sacrificio de Caín y Abel. M. Esfigmenou. 1811 254
Fig. 170. Detalle de cabezas de Abel en diferentes iconografías. 255
Fig. 171. Cabezas de Abel y Caín en iconografías del siglo XVI. Megistis Lavras, Dionysiou y Dochiariou. 256
Fig. 172. Cabezas de Abel y Caín en iconografías del siglo XIX. Zografou y Esfigmenou 256
Fig. 173. Abel es ejecutado por Caín. M. Megistis Lavras. 1527 259
Fig. 174. Caín trabajando la tierra. M. Dochiariou. 1568 260
Fig. 175. Caín mata a Abel. Monasterio Dionysiou. 1547 261
Fig. 176. Caín mata a Abel. M. Dochiariou 262
Fig. 177. Caín mata a Abel. M. Esfigmenou. 1811 263
Fig. 178. La hospitalidad de Abraham. M. Gregorio. 1779 268
Fig. 179. Detalle. La hospitalidad de Abraham. M. Gregorio. 1779 269
Fig. 180. Detalle. La hospitalidad de Abraham. M. Gregorio. 1779 269
Fig. 181. La hospitalidad de Abraham. M. Hilandari. S. XVII 270
Fig. 182. Detalle de La hospitalidad de Abraham. M. Hilandari. S. XVII 270
Fig. 183. Simetría. La hospitalidad de Abraham. M. Hilandari. S. XVII 271

Fig. 184. La hospitalidad de Abraham. Claustro de Santa Ana. 1757 271
Fig. 185. Hospitalidad de Abraham, Athos. Siglo XVII 272
Fig. 186. Detalles deterioro. Hospitalidad de Abraham, Athos. Siglo XVII 273
Fig. 187. La Hospitalidad de Abraham. M. Pantokratoros. 1715 274
Fig. 188. Detalle de Sara. La Hospitalidad de Abraham. M. Pantokratoros. 1715 .. 274
Fig. 189. Detalle de la ternera. La Hospitalidad de Abraham. M. Pantokratoros. 1715 275
Fig. 190. Santísima Trinidad. La hospitalidad de Abraham. M. Dionysiou. Ermita S. Juan el Teólogo. 1608. 276
Fig. 191. La Santísima Trinidad. Dionisio de Fourna. Claustro Kavsokalivia. S. XVIII. 277
Fig. 192. La Santísima Trinidad. Teofanes de Creta. M. Megistis Lavras. 1535. ... 279
Fig. 193. Detalle de cabeza de buey. 279
Fig. 194. Movimiento y ritmos en la Santísima Trinidad. Megistis Lavras. 1535... 280
Fig. 195. La Hospitalidad de Abraham. M. Zografou. 1817 281
Fig. 196. La hospitalidad de Abraham. Monasterio Vatopedi. S. XXI 282
Fig. 197. Detalle de recipientes sin indicios de la cabeza de buey. 283
Fig. 198. Detalle cabeza de buey en icono del M. Vatopedi. 283
Fig. 199. El sacrificio de Abraham. M. Stavronikita. 1546. 288
Fig. 200. El sacrificio de Abraham. M. Dionysiou. 1547. 289
Fig. 201. Vista de Jerusalén. 1886 290
Fig. 202. Región de Moriah en Jerusalén. 1867 290
Fig. 203. Detalle. El sacrificio de Abraham. M. Stavronikita. 1546. 291
Fig. 204. Detalle. El sacrificio de Abraham. M. Dionysiou. 1547. 291
Fig. 205. El sacrificio de Abraham. M. Gregorio. 1779 292
Fig. 206. Detalle. El sacrificio de Abraham. M. Gregorio. 1779 293
Fig. 207. El sacrificio de Abraham. Claustro de Santa Ana. 1757. 294
Fig. 208. Diferentes composiciones de la escena de la Anunciación según el formato. 301
Fig. 209. Nave principal del M. Vatopedi. Situación de los mosaicos de la Anunciación. S. XI 301
Fig. 210. Anunciación. M. Vatopedi. Mosaico del siglo XI 302
Fig. 211. Anunciación. M. Vatopedi. Mosaico del siglo XIII 303
Fig. 212. Anunciación en el exonártex del M. Vatopedi. Mosaico del siglo XIII ... 304

Fig. 213. Anunciación. M. Vatopedi. S. XII 305
Fig. 214. Posiciones de la mano derecha según el texto de Dionisio de Fourna. 305
Fig. 215. Diferentes posiciones de la mano derecha de la Virgen en la Anunciación. 306
Fig. 216. Anunciación. M. Xenofondos. 1544 307
Fig. 217. Anunciación. M. San Pablo. S. XVI 307
Fig. 218. Anunciación. M. Vatopedi. S. XV 307
Fig. 219. Anunciación. M. Simonos Petras. 1380 307
Fig. 220. Anunciación. M. San Pablo. S. XVII 308
Fig. 221. Anunciación. M. Stavronikita. 1546 308
Fig. 222. Anunciación. M. Hilandari. S. XVII 308
Fig. 223. Anunciación. M. San Pablo. S. XVII 308
Fig. 224. Anunciación. M. Karakalos. 1722 308
Fig. 225. Anunciación. M. San Pablo. S. XIX 308
Fig. 226. Anunciación. M. Hilandari. 1653 308
Fig. 227. Composición en forma de 8. Arcángel Gabriel. M. Hilandari. 1653 309
Fig. 228. La Anunciación. M. Dionysiou. S. XVI 310
Fig. 229. Detalle de la criada. Anunciación. M. Dionysiou. S. XVI 310
Fig. 230. La Anunciación. M. Stavronikita. 1546 311
Fig. 231. Nave principal de la iglesia del monasterio Stavronikita. Situación de los murales de la Anunciación. 312
Fig. 232. La Anunciación. M. Pantokratoros. S. XVIII 313
Fig. 233. La Anunciación. M. Vatopedi. S. XIV 313
Fig. 234. Diferentes versiones del ángel portando el lirio en su mano izquierda. Iconos del Monte Athos 314
Fig. 235. Anunciación. M. Xenofondos. S. XVII 314
Fig. 236. Detalle del libro de San Mateo. Anunciación. M. Xenofondos. S. XVII . 315
Fig. 237. Detalle de las manos de la Virgen. 316
Fig. 238. Detalle del jarrón encima de una edificación. 316
Fig. 239. Detalle de las alas del arcángel Gabriel. 316
Fig. 240. Detalle del libro. 317
Fig. 241. La Anunciación. Claustro de la Anunciación. M. Xenofondos. 317
Fig. 242. La Anunciación. Capilla de San Nicolás. M. Iviron. 1726 318
Fig. 243. La Anunciación. M. Iviron. 1848 318

Fig. 244. La Anunciación. M. Xenofondos. S. XXI 319
Fig. 245. La Anunciación. Monasterio Santa Catalina. Sinaí. S. XII 320
Fig. 246. El nacimiento de Cristo. M. Vatopedi (izq.) 328
Fig. 247. El nacimiento de Cristo. M. Stavronikita (der.) 328
Fig. 248. Analogías entre las dos obras del Nacimiento de Cristo 329
Fig. 249. José tentado por el demonio. Detalles M. Stavronikita (izq.) y M. Vatopedi (der.) 330
Fig. 250. El nacimiento de Cristo. Evangeliario M. Megistis Lavras. 1120 331
Fig. 251. El nacimiento de Cristo. Iglesia de Protaton. Karyes. Manuel Pansélinos. S. XIII 332
Fig. 252. El nacimiento de Cristo. M. Stavronikita. Teofanes de Creta. 1546 334
Fig. 253. El nacimiento de Cristo. M. Simonos Petras. S. XVII (izq.) 335
Fig. 254. El nacimiento de Cristo. M. Hilandari. Kellí Maroudá. 1653 (der.) 335
Fig. 255. Salome y Zelomí con el Niño. Detalle 336
Fig. 256. Detalles de la Virgen arrodillada. 337
Fig. 257. El nacimiento de Cristo. M. Stavronikita. Teofanes de Creta. 1546 338
Fig. 258. El nacimiento de Cristo. M. Dionysiou. 1547 339
Fig. 259. El Nacimiento de Cristo. Dionisio de Fourna. Karyes. 1711 340
Fig. 260. El Nacimiento de Cristo. M. Zografou. 1817 342
Fig. 261. El Nacimiento de Cristo. Iglesia de Agia Zoni. M. Vatopedi. 1860 344
Fig. 262. El nacimiento de Cristo. M. Vatopedi. S. XX 345
Fig. 263. Los magos. Detalle 346
Fig. 264. Pastor tocando la flauta. Detalles 346
Fig. 265. El nacimiento de Cristo. I.N. Fuente de la Vida. Lárisa. 347
Fig. 266. La presentación del Señor. Manual Pansélinos. Protaton. Karyes. 1290 .. 352
Fig. 267. Detalle de mano izquierda de San Simeón. 355
Fig. 268. Detalles de los pies de Simeón. M. Pansélinos. Protaton. 355
Fig. 269. Detalles del Niño Jesús. M. Pansélinos. Protaton. 356
Fig. 270. La Presentación del Señor. M. Pantokratoros. S. XV 357
Fig. 271. Ciborio, Panagia Ekatontapyliani, Paros, Grecia. 358
Fig. 272. Bloques de simetría. Presentación del Señor. M. Pantokrátoros. 359
Fig. 273. La Presentación del Señor. M. Dionysiou. S. XVI 360
Fig. 274. La Presentación del Señor. Teofanes de Creta. M. Megistis Lavras. 1535 361

Fig. 275. Detalle de Moisés con los versículos de Lucas 2:23 sobre la ley. 362
Fig. 276. La Presentación del Señor. M. Koutloumousiou. 1540 364
Fig. 277. La Presentación del Señor. M. Xenofondos. 1544 364
Fig. 278. Detalle de la profetisa detrás de las figuras de La Virgen y San José. M. Xenofondos. 1544 364
Fig. 279. Similitudes en las pinturas de Teofanes de Creta en las pinturas de Megistis Lavras y Stavronikita. 365
Fig. 280. La Presentación del Señor. Teofanes de Creta. M. Stavronikita. 1546 366
Fig. 281. La Presentación del Señor. Teofanes de Creta. M. Stavronikita. 1546 367
Fig. 282. La Presentación del Señor. M. Dionysiou. 1547 368
Fig. 283. Repintados en las figuras de José y la profetisa. 368
Fig. 284. La Presentación del Señor. M. Dochiariou. 1568 369
Fig. 285. La Presentación del Señor. M. Pantokratoros. S. XVIII 370
Fig. 286. Detalle arco con perspectiva. M. Pantokratoros. S. XVIII 371
Fig. 287. Detalle de los rostros de José, la profetisa y la Virgen María. 372
Fig. 288. La Presentación del Señor. M. S. Pablo. S. XVIII 373
Fig. 289. La Presentación del Señor. M. S. Pablo. S. XVIII 373
Fig. 290. La Presentación del Señor. M. Filotheou. 1752 374
Fig. 291. La Presentación del Señor. Claustro de la Anunciación. 1766 374
Fig. 292. La Presentación del Señor. M. Xiropotamou. 1783 375
Fig. 293. La Presentación del Señor. M. Gregoriou. 1779 376
Fig. 294. La Presentación del Señor. M. Gregoriou. 1779 377
Fig. 295. La Presentación del Señor. Claustro S. Juan el Precursor. M. Iviron. 1799 378
Fig. 296. La Presentación del Señor. Capilla Santa «Zoni». M. Vatopedi. S. XIX . 379
Fig. 297. La Presentación del Señor. M. Zografou. 1817 380
Fig. 298. El infanticidio. Teofanes de Creta. M. Megistis Lavras. 1535. 387
Fig. 299. Detalle de Herodes en el trono. M. Lavras. 388
Fig. 300. Esquema de zonas donde se representan los 3 diferentes momentos. 389
Fig. 301. Detalle. El infanticidio. Teofanes de Creta. M. Megistis Lavras. 1535. .. 390
Fig. 302. Estudio para La Masacre de los Inocentes. Rafael. 1510. 391
Fig. 303. Estudio para La Masacre de los Inocentes. Rafael. 1510. 391
Fig. 304. La masacre de los inocentes (según Rafael). Marcantonio Raimondi. 1512 392

Fig. 305. Detalle. Isabel y Juan el Bautista a la entrada de la montaña. 393
Fig. 306. Detalle. Soldados mostrando los cuerpos sin vida de los bebés. 394
Fig. 307. Detalle del profeta Jeremías con las palabras del Evangelio de Mateo. ... 395
Fig. 308. El infanticidio. M. Koutloumousiou. 1540. 396
Fig. 309. Detalle de división de zonas. El infanticidio. M. Koutloumousiou. 1540. 397
Fig. 310. El infanticidio. Teofanes de Creta. M. Stavronikita. 1546. 398
Fig. 311. Similitudes entre las figuras pintadas por Teofanes de Creta en el monasterio Megistis Lavras (izq.) y Stavronikita (der.) 399
Fig. 312. Repetición de la figura del soldado según modelo de Teofanes de Creta. 400
Fig. 313. Repetición de la figura del segundo soldado. 401
Fig. 314. El infanticidio. Tzortzis. M. Dionysiou. 1547. 401
Fig. 315. El infanticidio de Herodes. M. Dionysiou. 1547 402
Fig. 316. Comparación entre las figuras de Megistis Lavras y Dionysiou 404
Fig. 317. Detalle. Similitud entre las cabezas de la mujer y el soldado. M. Dionysiou. 405
Fig. 318. El infanticidio. M. Dochiariou. 1568. 406
Fig. 319. El infanticidio. M. Filotheou. 1752. 407
Fig. 320. El infanticidio. M. Zografou. 1817. 408
Fig. 321. El infanticidio. Claustro de Kavsokalivia. M. Megistis Lavras. 1820. 409
Fig. 322. La huida de Isabel. Claustro de San Juan el Bautista. 1799. 410
Fig. 323. La enseñanza de Cristo en el templo. M. Pantokratoros. S. XVI 416
Fig. 324. Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros. M. Xenofondos. 1544. 418
Fig. 325. Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros. M. Stavronikita. 1546. 419
Fig. 326. Cristo a la edad de doce años, enseñando a los sabios. M. Dionysiou. 1547. 420
Fig. 327. Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros. Protaton. Karyes. Principios S. XVII 421
Fig. 328. Detalle de la Virgen en los iconos de Pantokratoros y Protaton. 422
Fig. 329. Similitudes en las figuras del icono de Pantokratoros y el mural de Dionysiou 423
Fig. 330. Expresiones de los fariseos en las pinturas de Zografou (izq.) y Dionysiou (der.) 424

Fig. 331. Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros. M. Zografou. 1817 425
Fig. 332. Posición de las manos en las dos variaciones. Detalle 431
Fig. 333. Dedos de la mano de Cristo en representaciones frontales. Detalle 431
Fig. 334. Cristo Pantocrátor. M. Zografou. S. XVII (izqu.)..... 432
Fig. 335. Detalle de monograma en la mano de Cristo Pantocrátor. M. Zografou. S. XVII (der.)..... 432
Fig. 336. Bautismo de Cristo. Protaton. Karyes. Manuel Pansélinos. 1290 433
Fig. 337. Bautizado en el Jordán. M. Vatopedi..... 434
Fig. 338. El bautismo de Cristo. M. Vatopedi. S. XVI 434
Fig. 339. Bautismo de Cristo. M. Megistis Lavras. 1535 435
Fig. 340. Bautismo de Cristo. M. Stavronikita. 1545 (izq.)..... 436
Fig. 341. Bautismo de Cristo. M. Stavronikita. 1546 (der.)..... 436
Fig. 342. Inversión de tonalidades en las iconografías del M. Stavronikita. Detalle437
Fig. 343. El Bautismo de Cristo. M. Dionysiou. 1547..... 438
Fig. 344. Bautismo de Cristo. H.M. Dionysiou. S. XVII..... 439
Fig. 345. Detalle de figuras antropomórficas. M. Megistis Lavras. 440
Fig. 346. Agua manando de la roca. Detalle. M. Dionysiou..... 440
Fig. 347. Detalle del hacha en varias iconografías..... 441
Fig. 348. El Bautismo de Cristo. Dionisio de Fourna. Karyes. 1711..... 442
Fig. 349. El Bautismo de Cristo. Pila del M. Filotheou. 1765..... 443
Fig. 350. El Bautismo de Cristo. M. Esfigmenou. 1811 444
Fig. 351. El Bautismo de Cristo. M. Zografou. 1817 445
Fig. 352. Bautismo de Cristo en el Jordán. M. Gregoriou. S. XXI..... 446
Fig. 353. Detalle de los paños de Jesús..... 446
Fig. 354. Detalle de Figuras. M. Gregoriou 447
Fig. 355. Detalle de Serpientes. M. Gregoriou 447
Fig. 356. Bautismo de Cristo. M. Megistis Lavras. Pintura mural en la Pila. 1635. 448
Fig. 357. Cristo sana a un endemoniado. M. Stavronikita. 1546..... 455
Fig. 358. Demonio saliendo de la boca del poseído. Detalle. M. Stavronikita. 1546 456
Fig. 359. Cristo sana al endemoniado de Cafarnaúm. M. Zografou. 1817 457
Fig. 360. Demonio saliendo de la boca del poseído. Detalle. M. Zografou. 1817... 458
Fig. 361. Gesticulación de las manos. Detalles..... 459

Fig. 362. Cristo sanando a los endemoniados de Gadara. M. Megistis Lavras. 1535 464
Fig. 363. Cristo sanando a los endemoniados de Gadara. M. Xenofondos. 1544.... 466
Fig. 364. Detalle cerdos y demonios. 467
Fig. 365. Cristo sanando a los endemoniados de Gadara. M.Dionysiou. 1547..... 468
Fig. 366. Semejanzas entre las figuras de los endemoniados. Detalle. M. Megistis Lavras y M. Dionysiou 469
Fig. 367. Detalle de los cerdos arrojados al mar. 470
Fig. 368. Cristo sanando a los endemoniados de Gadara. Refectorio M. Dionysiou. 471
Fig. 369. Diferencia de tamaños por zonas. Detalle. Refectorio M. Dionysiou. 472
Fig. 370. Cristo sanando a los endemoniados de Gadara. M. Dochiariou. 1568 473
Fig. 371. Cristo sana a los endemoniados en Gadara. M. Xiropotamou. 1783..... 474
Fig. 372. Cristo sana a los endemoniados. M. Zografou. 1817..... 475
Fig. 373. Multitud de demonios saliendo de las bocas. Detalle. M. Zografou. 1817 476
Fig. 374. Cristo sana a un sordo endemoniado. M. Megistis Lavras. 1535 484
Fig. 375. Cristo sana a un sordo endemoniado. M Dionysiou. 1547 485
Fig. 376. Cristo sana al hombre con la mano seca. M. Megistis Lavras. 1535..... 489
Fig. 377. Cristo sana al hombre con la mano seca. M. Dionysiou. 1547..... 490
Fig. 378. Detalle de la mano y vestimentas de Cristo y un apóstol. M. Dionysiou. 1547 491
Fig. 379. Cristo sana al hombre con la mano seca. M. Dionysiou. 1547..... 492
Fig. 380. Cristo sana al hombre con la mano seca. M. Filotheou. 1752 493
Fig. 381. Cristo sanando al endemoniado. M. Dionysiou. 1547. 498
Fig. 382. Transfiguración. Teofanes el griego. 1403 503
Fig. 383. La Transfiguración. M. Iviron. Manuscrito s. XI 504
Fig. 384. Uso de colores primarios. Manuscrito. M. Iviron..... 506
Fig. 385. La Transfiguración. M. Vatopedi. 1100..... 506
Fig. 386. Posición de la mano 507
Fig. 387. Canon de cabezas. 8 cabezas. La Transfiguración. M. Stavronikita..... 507
Fig. 388. Canon de cabezas. 6½ cabezas. La Transfiguración. M. Vatopedi..... 507
Fig. 389. Canon de cabezas. 7¼ cabezas. La Transfiguración. M. Vatopedi..... 508
Fig. 390. Transfiguración. M. Xenofondos. S. XII 509

Fig. 391. Esquema compositivo de Fig. 390. 510
Fig. 392. La Transfiguración. Protaton. Manuel Pansélinos. 1290 510
Fig. 393. Fondo en la parte del Cristo. Protaton. Manuel Pansélinos 511
Fig. 394. La Transfiguración. Karyes. S. XV 512
Fig. 395. La Transfiguración. M. Megistis Lavras. 1535 513
Fig. 396. La Transfiguración. M. Megistis Lavras. 1535 514
Fig. 397. La Transfiguración. M. Stavronikita. Teofanes el Cretense. 1546 515
Fig. 398. Detalle de las posturas de Cristo y sus manos en el mural de Teofanes de Creta y el icono de Karyes. 515
Fig. 399. La Transfiguración. M. Stavronikita. Teofanes de Creta. 1546 516
Fig. 400. La Transfiguración. M. Pantokrátoros. Teofanes de Creta. 1540 517
Fig. 401. Semejanzas entre los iconos de las Fig. 399 y Fig. 400 518
Fig. 402. Figura de Juan. Cambios de posición y silueta según posición 519
Fig. 403. La Transfiguración. M. Dionysiou. 1547 519
Fig. 404. Transfiguración del Señor. M Zografos. S. XVIII 520
Fig. 405. Simetría de escenas secundarias 520
Fig. 406. La Transfiguración. M. Gregoriou. 1779 521
Fig. 407. La Transfiguración. M. Vatopedi. Siglo XXI 522
Fig. 408. Cristo sana a un lunático. Megistis Lavras. 1535 528
Fig. 409. Cristo sana a un endemoniado. Refectorio M. Dionysiou. 529
Fig. 410. Anatomía imposible en la figura de Cristo. Detalle 530
Fig. 411. Cristo sana a un endemoniado. Refectorio M. Dionysiou. 1547 531
Fig. 412. Comparación de bloques compositivos de las Fig. 411 y Fig. 368 531
Fig. 413. La resurrección de Lázaro. M. Vatopedi. 1312 538
Fig. 414. Similitudes de pies en «La Resurrección de Lázaro» en el M. Vatopedi y «La Ascensión» de Pansélinos 539
Fig. 415. La resurrección de Lázaro. M. Pantokratoros. S. XV 540
Fig. 416. La Resurrección de Lázaro. Iglesia Protaton. Karyes. S. XV. 542
Fig. 417. La resurrección de Lázaro. M. Megistis Lavras. 1535 543
Fig. 418. La resurrección de Lázaro. M. Stavronikita. 1546 544
Fig. 419. Diferentes representaciones del pergamino enrollado en la mano de Cristo. La resurrección de Lázaro. 545
Fig. 420. La resurrección de Lázaro. M. Stavronikita. 1546 546

Fig. 421. Figura ajena a la descripción de Dionisio de Fourna en diferentes iconografías de Teofanes de Creta. 547
Fig. 422. Esquema de la posición de Cristo con la pierna izquierda en tensión y la derecha relajada. 548
Fig. 423. La resurrección de Lázaro. M. Dionysiou. 1547 549
Fig. 424. Evolución de la representación de los castillos hasta Teofanes de Creta. 549
Fig. 425. Detalle de hebreos. Mural M. Vatopedi. 1312 551
Fig. 426. La resurrección de Lázaro. M. Dionysiou. 1547 552
Fig. 427. Diferentes inclinaciones de la cabeza de Lázaro en iconografías de Teofanes y Tzortzis. 552
Fig. 428. La resurrección de Lázaro. M. Dochiariou. 1568 (izq.) 553
Fig. 429. La resurrección de Lázaro. Capilla San Jorge. M. San Pablo. 1555 (der.) 553
Fig. 430. La resurrección de Lázaro. M. Filotheou. 1757 554
Fig. 431. La resurrección de Lázaro. Claustro de Santa Ana. 1757 555
Fig. 432. La resurrección de Lázaro. M. Gregoriou. 1779 556
Fig. 433. Detalle del papiro extendido en la mano de Cristo. La resurrección de Lázaro. M. Gregoriou. 1779 557
Fig. 434. La resurrección de Lázaro. Claustro del Precursor. M. Iviron. 1799 (izq.) 558
Fig. 435. Ejes compositivos en La resurrección de Lázaro. Claustro del Precursor. 1799 (der.) 558
Fig. 436. La resurrección de Lázaro. M. Zografou. 1817 559
Fig. 437. La resurrección de Lázaro. Capilla de Agia Zoni. M. Vatopedi. 1860 561
Fig. 438. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Vatopedi. 1312 566
Fig. 439. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Vatopedi. 1312 567
Fig. 440. Detalle de proporciones de la montaña y el árbol. 568
Fig. 441. Similitud formal de la cabeza de Cristo con la iconografía del Bautismo de Pansélinos (izq.) 569
Fig. 442. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Vatopedi. S. XII 570
Fig. 443. Detalle de la superposición de las patas de la mula y los pies de los apóstoles. M. Vatopedi. S. XII. 571
Fig. 444. Esquema compositivo en zonas verticales. M. Vatopedi. S. XII. 572
Fig. 445. Tetraevangelios: Atenas B.N. gr. 93 (izq.) y Berlin q66 (der.) 572
Fig. 446. Entrada triunfal en Jerusalén. Molivoklisia. M. Hilandariou. 1536 573

Fig. 447. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Megistis Lavras. 1535. 574
Fig. 448. Comparación de la figura de Teofanes con la del mosaico de la Capilla palatina de Palermo de 1150 575
Fig. 449. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Megistis Lavras. 1535. 576
Fig. 450. Comparación de las fisionomías de los apóstoles en las pinturas de Teofanes. 577
Fig. 451. Detalle. Niño de la espina. 577
Fig. 452. Detalle de figura con hacha en el árbol 579
Fig. 453. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Xenofondos. 1544. 579
Fig. 454. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Stavronikita. 1546. 581
Fig. 455. Detalle de niño cortando las ramas del árbol. M. Stavronikita 1546. 581
Fig. 456. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Stavronikita. 1546. 582
Fig. 457. La entrada triunfal en Jerusalén. M. Dionysiou 1547. 584
Fig. 458. Similitudes entre las figuras de Teofanes en Megistis Lavras (izq.) y Tzortzis en Dionysiou (der.) 584
Fig. 459. Similitudes entre los castillos de Teofanes en Megistis Lavras (izq.) y Tzortzis en Dionysiou (der.) 585
Fig. 460. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Dionysiou. 1547 586
Fig. 461. Detalle de niños sacándose la espina en arquitecturas imposibles. 587
Fig. 462. Detalle de los balcones del castillo. M. Vatopedi. S. XVI 587
Fig. 463. Entrada triunfal en Jerusalén. Dionisio de Fourna. Claustro Kavsokalivia. 1740 589
Fig. 464. Detalle de los niños en el icono de Dionisio de Fourna según la descripción de su *Manual* 590
Fig. 465. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Vatopedi. 1711 591
Fig. 466. Detalle de semejanzas entre el icono de Dionisio de Fourna y el icono de Vatopedi. 592
Fig. 467. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Filotheou. 1752 593
Fig. 468. Entrada triunfal en Jerusalén. Claustro de Santa Ana. M. Megistis Lavras. 1757. 593
Fig. 469. Entrada triunfal en Jerusalén. Claustro de la Anunciación. M. Xenofondos. 1766. 593
Fig. 470. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Xiropotamou. 1783. 594
Fig. 471. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Gregoriou. 1779. 595

Fig. 472. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Zografou. 1817. 597
Fig. 473. Entrada triunfal en Jerusalén. M. Xenofondos. S. XXI. 598
Fig. 474. Dibujo del Refectorio del M. Megistis Lavras. B. Bárski (1744) 604
Fig. 475. Refectorio del Monasterio Megistis Lavras. Mesa del Igúmeno y Última Cena. 604
Fig. 476. La última cena. Miniatura de Evangelio manuscrito. M. Dionysiou. S. XI 605
Fig. 477. La Última Cena. M. Vatopedi. S. XII 606
Fig. 478. Detalle de la Última Cena. M. Vatopedi. S. XII 607
Fig. 479. La Última Cena. Protaton. Karyes. 1290 610
Fig. 480. Alimentos y objetos principales sobre la mesa de la Última Cena 611
Fig. 481. La Última Cena. Exonártex M. Vatopedi. 1312 612
Fig. 482. Detalle de Cristo con el brazo levantado. 612
Fig. 483. Diferentes figuras de Cristo con mano en diferentes posiciones. Las tres primeras y las tres últimas son similares entre sí. 613
Fig. 484. Simetría en la composición. La Última Cena. M. Vatopedi. 1312 613
Fig. 485. Esquema de acciones que rompen la simetría. 614
Fig. 486. La Última Cena. M. Vatopedi. 1312 614
Fig. 487. Detalle del apóstol. M. Vatopedi. 1312 615
Fig. 488. La Última Cena. Katholikón del M. Megistis Lavras. 1535 616
Fig. 489. La Última Cena. Trapeza del M. Megistis Lavras. 1535 617
Fig. 490. La Última Cena. Trapeza del M. Stavronikita. 1546 618
Fig. 491. La Última Cena. M. Stavronikita. 1546 619
Fig. 492. Detalle de las figuras de Cristo en las pinturas de Teofanes de Creta. 620
Fig. 493. La Última Cena. M. Iviron. 1726 621
Fig. 494. La Última Cena. M. Gregoriou. 1779 622
Fig. 495. La Última Cena. M. Karakalou. S. XX 624
Fig. 496. Detalle de Judas. La Última Cena. M. Karakalou. S. XX 624
Fig. 497. La Última Cena y el Lavatorio sagrado. M. Xenofondos. S. XXI 625
Fig. 498. Crucifixión. M. Pantokratoros. 631
Fig. 499. Simbologías junto a las caras de los ladrones 632
Fig. 500. La Crucifixión. M. Gregoriou 632
Fig. 501. Sol y luna basada en textos del Apocalipsis 633
Fig. 502. Sol y luna en parte superior de la cruz 634

Fig. 503. Dos ángeles en rojo y negro. 634
Fig. 504. Algunas inscripciones en la parte superior de la cruz 634
Fig. 505. La Crucifixión. M. Pantokratoros. S. XIII 635
Fig. 506. La Crucifixión. Protaton. Manuel Pansélinos. 1290 636
Fig. 507. La Crucifixión. M. Vatopedi. 1312. 637
Fig. 508. La Crucifixión. M. Megistis Lavras. 1535. 638
Fig. 509. Detalle de Cristo crucificado. La Crucifixión. M. Megistis Lavras. 1535. 639
Fig. 510. La Crucifixión. M. San Pablo. 1723 640
Fig. 511. Esquema compositivo de canon frecuente. 641
Fig. 512. La Crucifixión. M. Megistis Lavras. Teofanes de Creta. 1535 642
Fig. 513. La Crucifixión. M. Stavronikita. Teofanes de Creta. 1546 643
Fig. 514. Movimiento anatómico de la figura de la Virgen 644
Fig. 515. La Crucifixión. M. Pantokratoros. S. XVI (izquierda) 644
Fig. 516. La Crucifixión. M. Pantokratoros. S. XIV (derecha) 644
Fig. 517. Rastros de sangre 645
Fig. 518. La Crucifixión. M. Stavonikita. Teofanes de Creta. 1546 646
Fig. 519. Detalle. La Crucifixión. M. Stavonikita. Teofanes de Creta. 1546 647
Fig. 520. Cruz ortodoxa 647
Fig. 521. La Crucifixión. M. Dionysiou. 1547 648
Fig. 522. Detalle de la sangre y el agua brotando del costado de Cristo. La Crucifixión. M. Dionysiou. 1547 649
Fig. 523. Detalle la Virgen y San Juan con la mano en sus mejillas. La Crucifixión. M. Dionysiou. 1547 649
Fig. 524. La Crucifixión. M. Dionysiou. 1547 650
Fig. 525. La Crucifixión. M. Iviron. S. XVIII 651
Fig. 526. La Crucifixión de Cristo. M. Hilandari. 1804 (izq.) 652
Fig. 527. La Crucifixión de Cristo. Capilla Agia Zoni. 1860 (der.) 652
Fig. 528. La Crucifixión de Cristo. M. Vatopedi. S. XXI (izq.) 653
Fig. 529. La Crucifixión de Cristo. M. Xenofondos. S. XXI (der.) 653
Fig. 530. La Crucifixión de Cristo. Icono mosaico. M. Vatopedi. S. XIII 654
Fig. 531. Piedra de la Unción en la iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén 659
Fig. 532. Lamentación en la tumba. M. Stavronikita. Teofanes el cretense. Siglo 1546 660

Fig. 533. Esquema compositivo. Lamentación en la tumba. M. Stavronikita. Siglo 1546 661
Fig. 534. Lamentación en la tumba. Monasterio Vatopedi. Siglo XIV 662
Fig. 535. Lamentación en la tumba. M. Pantokratoros. S. XVI 664
Fig. 536. Detalle de las cabezas de Cristo y la Virgen 665
Fig. 537. Lamentación en la tumba. M. San Pablo. 1616 665
Fig. 538. Lamentación en la tumba . Emmanuel Lampardos. Museo Bizantino de Atenas. S. XVII 666
Fig. 539. Cesta con herramientas y cántaro 666
Fig. 540. Lamentación en la tumba. M. Dionysiou. 1547 667
Fig. 541. Lamentación en la tumba. Capilla de S. Juan el Teólogo. M. Dionysiou. S. XVII 668
Fig. 542. Lamentación en la tumba. Dionisio de Fourna. Karyes. 1711 668
Fig. 543. Lamentación en la tumba. M. Gregoriou. 1779 669
Fig. 544. Lamentación en la tumba. M. Zografou. 1817 670
Fig. 545. La Resurrección. M. Megistis Lavras. S. XII 676
Fig. 546. Descenso a los infiernos. Protaton. Manuel Pansélinos. 1290. 677
Fig. 547. Descenso a los infiernos. M. Vatopedi. 1312 679
Fig. 548. Descenso a los infiernos. M. Vatopedi. 2012 680
Fig. 549. Detalle de los ángeles encadenando a Belcebú. M. Vatopedi. 2012 681
Fig. 550. Descenso a los infiernos. M. Dionysiou. S. XVI. 683
Fig. 551. Descenso a los infiernos. M. Megistis Lavras. 1535. 684
Fig. 552. Detalle del infierno. M. Megistis Lavras. 1535. 685
Fig. 553. Descenso a los infiernos. M. Xenofondos. 1544. 686
Fig. 554. Descenso a los infiernos. Manuscrito iluminado del M. Iviron. 1250. 686
Fig. 555. Descenso a los infiernos. M. Stavronikita. 1546. 687
Fig. 556. Descenso a los infiernos. M. Stavronikita. 1546. 689
Fig. 557. Anastasis. Museo Hermitage. S. XV 689
Fig. 558. Descenso a los infiernos. M. Dionysiou. 1547. 690
Fig. 559. Detalle de San Juan el Precursor junto a los Reyes. M. Dionysiou. 1547. 691
Fig. 560. Detalle de Abel y los profetas. M. Dionysiou. 1547. 692
Fig. 561. Descenso a los infiernos. Capilla San Nicolás. M. Megistis Lavras. 1560. 693

Fig. 562. Detalle del infierno. Descenso a los infiernos. Capilla S. Nicolás. M. Megistis Lavras. 1560 694
Fig. 563. Descenso a los infiernos. M. Dochiariou. 1568. 695
Fig. 564. Detalle. Ángeles con los símbolos de la Pasión de Cristo. M. Dochiariou. 1568 696
Fig. 565. Descenso a los infiernos. M. Pantokratoros. S. XVI. (izq.) 696
Fig. 566. Descenso a los infiernos. M. Pantokratoros. S. XVII. (der.) 696
Fig. 567. Descenso a los infiernos. M. S. Pablo. S. XVIII (izq.) 698
Fig. 568. Descenso a los infiernos. M. S. Pablo. S. XVIII (der.) 698
Fig. 569. Descenso a los infiernos. Dionisio de Fourna. 1711. 699
Fig. 570. Detalle. Figuras en el infierno. Descenso a los infiernos. Dionisio de Fourna. 1711. 700
Fig. 571. Descenso a los infiernos. M. Gregoriou. 1779. 702
Fig. 572. Descenso a los infiernos. M. Zografou. 1811. 703
Fig. 573. Descenso a los infiernos. Claustro San Demetrio Lakkou. M. San Pablo. S. XXI 704
Fig. 574. Comparativa anatómica entre la versión de Pansélinos y la nueva pintura del claustro S. Demetrio Lakkou 705
Fig. 575. Descenso a los infiernos. M. Xenofondos. 2006. 706
Fig. 576. La Resurrección de Cristo. M. Filotheou. 1752 713
Fig. 577. Analogías entre los castillos en las pinturas del M. Filotheou y Xiropotamou 715
Fig. 578. Similitudes compositivas entre «La Resurrección» y el «Descenso a los Infiernos» en pinturas del M. Filotheou. 716
Fig. 579. La Resurrección de Cristo. M. Gregoriou. 1779 717
Fig. 580. La Resurrección de Cristo. M. Xiropotamou. 1783 718
Fig. 581. La Resurrección de Cristo. Claustro de Santa Ana. 1757. 720
Fig. 582. Similitud en la inclinación de las cabezas. Claustro Kavsokalivia. 721
Fig. 583. La Resurrección de Cristo. Claustro Kavsokalivia. 721
Fig. 584. La Resurrección de Cristo. M. Zografou. 1817 723
Fig. 585. Comparación de figuras de espaldas en primer plano entre iconografía del M. Zografou y «El entierro del Cristo» de Giotto. 723
Fig. 586. Mirad el lugar donde yace el Señor. M. Megistis Lavras. 1535 729

Fig. 587. El ángel aparece a las mujeres que llevan especias. Molivoklisia. M. Hilandari. 1536. 731
Fig. 588. La Piedra. M. Xenofondos. 1544 732
Fig. 589. Mirad el lugar donde yace el Señor. M. Stavronikita. 1546 733
Fig. 590. Comparación de sarcófago y pesebre en las pinturas de «Mirad el lugar donde yace el Señor» en M. Stavronikita y «La Natividad» en M. Dionysiou. 734
Fig. 591. Detalle de mujer con elementos iconográficos de la Virgen. M. Stavronikita. 1546 735
Fig. 592. Mirad el lugar donde yace el Señor. M. Dionysiou. 1547 736
Fig. 593. La Piedra. M. Xiropotamou. 1783. 737
Fig. 594. Título utilizado en todas las iconografías de la escena «El descenso del Espíritu Santo» 741
Fig. 595. Pentecostés. Iglesia de Protaton. Karyes. 1290 743
Fig. 596. Pentecostés. M. Stavronikita. 1545. 745
Fig. 597. Pentecostés. M. Stavronikita. 1546. 746
Fig. 598. Versiones de Teofanes de Creta en el M. .Stavronikita de Apóstoles sin y con nimbo. 747
Fig. 599. Pentecostés. M. Dionysiou. 1547. 748
Fig. 600. Pentecostés. M. Dionysiou. 1547. 749
Fig. 601. Detalles de palomas en diferentes iconografías de Pentecostés. 750
Fig. 602. Pentecostés. M. Xenofondos. S. XVII. (izq.) 751
Fig. 603. Pentecostés. M. Pantokratoros. Finales S. XVII. (der.) 751
Fig. 604. Pentecostés. M. Hilandari. S. XVII. 752
Fig. 605. Pentecostés. Capilla de San Juan el Teólogo. M. Dionysiou. 1608 754
Fig. 606. Evolución de la iconografía del Rey «MUNDO» en la escena de «Pentecostés» en el Monte Athos. 1290-1860 755
Fig. 607. Pentecostés. Dionisio de Fourna. Karyes. 1711. 756
Fig. 608. Pentecostés. Capilla de San Nicolás. M. Iviron. 1726. 758
Fig. 609. Pentecostés. Claustro de Santa Ana. M. Megistis Lavras. 1757. 759
Fig. 610. Pentecostés. M. Gregoriou. 1779 (izq.) 759
Fig. 611. Pentecostés. Capilla de Santa Zoni. M. Vatopedi. 1860 (der.) 759
Fig. 612. Detalle de los apóstoles y la Virgen. Pentecostés. M. Gregoriou. 1779. .. 760
Fig. 613. Cristo Pantocrátor. M. San Pablo. 1734 765

Fig. 614. Diferentes versiones de la mano que bendice. Publicado en la versión rumana del Manual. 766
Fig. 615. Monk asleep at the exonarthex of Koutloumousiou. Trip of 1997 869
Fig. 616. Restoration and construction works at M. Megistis Lavras. August 2015. 870
Fig. 617. Damages in the cell área of Megistis Lavras M. caused by rains in 2014. 871
Fig. 618. Fire in Hilandar in 2004 872
Fig. 619. Reconstruction at Hilandar. Before and after of the restoration works. 872
Fig. 620. Mural painting of the St. Demetrios Chapel at Hilandar M. after the fires of 2004. 873
Fig. 621. Lodger room with an oil lamp. Stavronikita M. 2012 874
Fig. 622. Restoration works at the arjontariki of M. Gregoriou. 2012 876
Fig. 623. Restoration works in Vatopedi M. 2012 877
Fig. 624. Southeastern area of the monastery and the tower. Unrestored facades 877
Fig. 625. Areas under restoration. Vatopedi. 878
Fig. 626. General view of the Simonos Petras monastery. 2015 879
Fig. 627. Restoration works at the façade of the Simonos Petras monastery. 2012 879
Fig. 628. Previous state of the Tower on the beach at Saint Paul Monastery 880
Fig. 629. Restoration works in April 2014 880
Fig. 630. Fully reconstructed tower at the beach of the Saint Paul Monastery. August 2015 880
Fig. 631. Monastery area where the hagiography workshop is located. Vatopedi M. 881
Fig. 632. Entrance to the iconography workshop. Vatopedi M. 882
Fig. 633. Iconography workshop, Vatopedi M. 882
Fig. 634. Painting materials. Vatopedi M. 883
Fig. 635. Hagiographist monk at Vatopedi M. 884
Fig. 636. Chambers where the hagiography workshop is located. Gregoriou M. 885
Fig. 637. Hagiograpphy workshop, Gregoriou M. 886
Fig. 638. Pigments. Hagiograpphy workshop, Gregoriou M 887
Fig. 639. Materials. Hagiograpphy workshop, Gregoriou M 887
Fig. 640. Golden color detail 887

Fig. 641. Detail of the work under restoration with two qualities of gold. Recently applied gold over blue background 887
Fig. 642. Drawing of the lateral of Dionysiou M. 2015 889
Fig. 643. Monk Modestos' painting materials. Dionysiou M. 890
Fig. 644. Board worked by Father Modestos for an icon. 890
Fig. 645. Hagiography workshop at Saint Panteleimon (1900 picture) 891
Fig. 646. Rest of the Athos Academy. Vatopedi M. in background. 892
Fig. 647. Detail of mural paintings outside Dionysiou M. 895
Fig. 648. Mural paintings outside Dionysiou M. 895
Fig. 649. Different stages of damage on the mural. Detail. 895
Fig. 650. Mural painting at the entrance of Stavronikita M. 896
Fig. 651. Detail of mural painting. Stavronikita M. 896
Fig. 652. Damages on the eyes of the figures. Detail. 897
Fig. 653. Damages on the eyes of the Saint. Detail 897
Fig. 654. Painting sheltered behind a glass in Saint Anne Cloister. 897
Fig. 655. Fountain of the Filotheou M. between the Katholikon and the refectory. 2014 898
Fig. 656. Damages on the paintings of the dome of the fountain of the Filotheu M 899
Fig. 657. Detail of the roof of the fountain 900
Fig. 658. Fountain of the Megistis Lavras M. 2015 900
Fig. 659. Mural paintings in the fountain of the Megistis Lavras M. 901
Fig. 660. Damaged robes. Detail 902
Fig. 661. Exonarthex at Xiropotamou Monastery. 902
Fig. 662. Cracks on the murals on the exonarthex in the Katholikon. Xiropotamou. 903
Fig. 663. Detail of the cracks. 903
Fig. 664. Saint George nave. Probata 903
Fig. 665. Cracks on the nave of Saint George. Probata 904
Fig. 666. Cracks on the nave of Saint George. Probata 904
Fig. 667. Damage on the nave of Saint George. Probata 905
Fig. 668. Situation of the mural icon. Xiropotamou M. 906
Fig. 669. Mural icon damaged by physical contact. Xiropotamou M. 906
Fig. 670. Detail of the damage in the hands area. 907

Fig. 671. Detail of the mural icons with damage on selected areas by acts of vandalism. 908
Fig. 672. Soldier figures with the eyes damaged. 909
Fig. 673. Use of candles in liturgies on Mount Athos' monasteries. 910
Fig. 674. In the path near Saint Demetrius cloister. 2012 911
Fig. 675. Abandoned shrine near Saint Demetrius cloister. 2012 912
Fig. 676. Abandoned shrine with climbing plants and vegetation near Saint Demetrius cloister. 2012 912
Fig. 677. Saint Demetrius Cloister. 2012 913
Fig. 678. . Icon on paper of Saint Demetrius. Cloister of Saint Demetrius 913
Fig. 679. Plan of the Saint Demetrius Cloister from a drawing by Wim Voogd. 914
Fig. 680. Liturgical and construction materials stored. Saint Demetrius C. 914
Fig. 681. Different kinds of damaged floors. Saint Demetrius C. 914
Fig. 682. Housing and lodging area. Saint Demetrius C. 915
Fig. 683. Drawing of the church of the cloister of Saint Demetrius. 916
Fig. 684. Main nave of the church of the Cloisters of San Demetrius as seen from the north. 917
Fig. 685. Scaffolding in the Saint Demetrius cloister narthex. Vatopedi M. (left) .. 918
Fig. 686. Damages in the mural paintings. Detail (right) 918
Fig. 687. Scenes of Saint Demetriu's life. Mural paintings at the exonarthex of the cloister of Saint Demetrius. Vatopedi M. 919
Fig. 688. Exonarthex of the cloister of Saint Demetrius. Vatopedi M. 919
Fig. 689. Efflorescence in the mural paintings at the Saint Demetrius cloister. Vatopedi M. 920
Fig. 690. Dampness and efflorescence in the paintings near the openings. Saint Demetrius Cloister, Vatopedi M. 920
Fig. 691. Efflorescence in the mural paintings of the exonarthex of the Saint Demetrius Cloister. Vatopedi M. 921
Fig. 692. Detachments in the superficial layer of painting. Saint Demetrius cloister. Vatopedi M. 921
Fig. 693. Detachments in the superficial layer of painting. Saint Demetrius cloister. Vatopedi M. 921
Fig. 694. Details of detachment in located areas of the body. C. Saint Demetrius C.. Vatopedi M. 922

Fig. 695. Damages on the eyes with a black background. Saind Demetrius Cloister. Vatopedi M. 923
Fig. 696. Figures with damages in the eyes and black background. Saint Demetrius Cloister. Vatopedi M. 923
Fig. 697. Cracks on the wall and damage to the mural painting. Saint Demetrius C. Vatopedi M. 924
Fig. 698. Cracks in the mural painting in the Saint Demetrius Cloister. Vatopedi M. 924
Fig. 699. Puerta de acceso lateral. C. San Demetrio. 925
Fig. 700. Daños en los muros. Detalle. 925
Fig. 701. «The life of the true monk». Mural in the exonarthex at Saint Demetrius C. Vatopedi M 926
Fig. 702. Demons emerging from the dragon. Saint Demetrius C. Vatopedi M. (left) 928
Fig. 703. Damages in the painting of the demon. Saint Demetrius C. Vatopedi M (right) 928
Fig. 704. Horseman with a damaged head. Saint Demetrius C. Vatopedi M. 928
Fig. 705. Tower of the cloister of Saint Demetrius. April 2012 929
Fig. 706. Tower of the cloister of Saint Demetrius. September 2013 929
Fig. 707. Vehicle arriving to Simonos Petras Monastery 932
Fig. 708. Buses of the Dafni-Karyes route 933
Fig. 709. Minibuses in Karyes that offer transportation to the different monasteries. 933
Fig. 710. Monks with a new vehicle. 934
Fig. 711. Mules carrying construction materials in the port of Gregoriou monastery. 935
Fig. 712. Centennial stone path between Karakalou and Filotheu Monasteries 936
Fig. 713. Damaged signals on the paths. 937
Fig. 714. Faded signal on a path in Mount Athos. 937
Fig. 715. Damaged signals. 937
Fig. 716. Different signals found in our lasts trips to Mount Athos. 938
Fig. 717. New FOMA signal next to the old one 939
Fig. 718. Signal taken down between fallen leaves. 939
Fig. 719. Board with schedules and tasks Vatopedi M. 941

Fig. 720. Seating chart in the Trapeza. Vatopedi M. 941
Fig. 721. Public phones in Karyes 942
Fig. 722. Solar panels installation in the path to Pantokratoros monastery. 2012 ... 943
Fig. 723. Solar panels installation in the path to Pantokratoros monastery. 2012 ... 944
Fig. 724. Shack at Mount Athos, near Saint Anne cloister, with sonar panels. 2015 944
Fig. 725. Solar panels on a steep hill with some shacks 945
Fig. 726. Streetlamp in Karyes with built-in solar panel 945
Fig. 727. Solar panel on the rocks near the port. Megistis Lavras M. 946
Fig. 728. Wind turbines near Panteleimonos M. 946
Fig. 729. Weather station at Megistis Lavras Monastery 947
Fig. 730. The Presentation in the Temple. Manuel Panselinos. Protaton. Karyes. 1290 956
Fig. 731. Detail of the left hand of Simeon. 959
Fig. 732. Detail of Simeon's feet. Manuel Panselinos. Protaton. 959
Fig. 733. Detail of the Child Jesus. Panselinos M. Protaton. 960
Fig. 734. The Presentation in the Temple. Pantokratoros M. S. XV 961
Fig. 735. Ciborium. Panagia Ekanontapyliani. Paros, Greece. 962
Fig. 736. Symmetry blocks. The Presentation in the Temple. Pantokratoros M. 963
Fig. 737. The Presentation in the Temple. M. Dionysiou. S. XVI 964
Fig. 738. The Presentation in the Temple. Theophanes the Cretan. Megistis Lavras monastery. 1535 965
Fig. 739. Detail of Moses with the Luke 2:23 verses about the law. 966
Fig. 740. The Presentation in the Temple. Koutloumousiou M. 1540 968
Fig. 741. The Presentation in the Temple. Xeofondos M. 1544 968
Fig. 742. Detail of the prophetess behind the figures of Saint Joseph and the Virgin. Xenofondos M. 1544 968
Fig. 743. Similarities between the paintings by Theophanes the Cretan in Megistis Lavras and Stavronikita 969
Fig. 744. The Presentation in the Temple. Theophanes the Cretan. Stavronikita M. 1546 970
Fig. 745. The Presentation in the Temple. Theophanes the Cretan. Stavronikita M. 1546 971
Fig. 746. The Presentation in the Temple. Dionisiou M. 1547 972

Fig. 747. Repaintings in the figures of Joseph and the prophetess. 972
Fig. 748. The Presentation in the Temple. Dochiarou M. 1568 973
Fig. 749. The Presentation in the Temple. Pantokratoros M. 18th c. 974
Fig. 750. Detail arch with perspective. Pantokratoros M. 18th c. 975
Fig. 751. Detail of the faces of Joseph, the prophetess and the Virgin Mary. 976
Fig. 752. The Presentation in the Temple. St. Paul monastery. 18th century 977
Fig. 753. The Presentation in the Temple. St. Paul monastery. 18th century 977
Fig. 754. The Presentation in the Temple. Filotheu M. 1752 978
Fig. 755. The Presentation in the Temple. Annunciation cloister. 1766 978
Fig. 756. The Presentation in the Temple. Xiropotamou M. 1783 979
Fig. 757. The Presentation in the Temple. Gregoriou M. 1779 980
Fig. 758. The Presentation in the Temple. Gregoriou M. 1779 981
Fig. 759. The Presentation in the Temple. St. John the Precursor Cloister. Iviron M. 1799 982
Fig. 760. The Presentation in the Temple. Saint Zoni Chapel. Vatopedi M. 19th c. 983
Fig. 761. The Presentation in the Temple. Zografou M. 1817 984
Fig. 762. Drawing of the refectory of Megistis Lavras Monastery. B. Barski (1744) 992
Fig. 763. Refectory of the Megistis Lavras monastery. Hegumen's table and Last Supper 992
Fig. 764. The Last Supper. Miniature of the manuscript Gospel. Dionysiou M. 11th century. 993
Fig. 765. The Last Supper. Vatopedi Monastery. 12th century 994
Fig. 766. Detalle de la Última Cena. M. Vatopedi. S. XII 995
Fig. 767. The Last Supper. Protaton. Karyes. 1290 998
Fig. 768. Food and objects at the table of the Last Supper 998
Fig. 769. The Last Supper. Exonarthex. Vatomedi M. 1312 999
Fig. 770. Detalle de Cristo con el brazo levantado. 1000
Fig. 771. Several figures of Christ with the hand in different positions. The three of the left and the three of the right are very similar between them. 1000
Fig. 772. Symmetry in the composition. The Last Supper. Vatopedi M. 1312 1001
Fig. 773. Elements breaking this symmetry. 1001
Fig. 774. The Last Supper. Vatopedi Monastery. 1312 1002
Fig. 775. Detail of the Apostle. Vatopedi Montastery. 1312 1002

Fig. 776. The Last Supper. Katholikón. Megistis Lavras M. 1535 1004
Fig. 777. The Last Supper. Trapeza of the Megistis Lavras M. 1535 1005
Fig. 778. The Last Supper. Trapeza of the Stavronikita M. 1546 1006
Fig. 779. The Last Supper. Stavronikita M. 1546 1006
Fig. 780. Detail of the Christ figures in the paintings by Theophanes the Cretan. 1007
Fig. 781. The Last Supper. Iviron M. 1726 1008
Fig. 782. The Last Supper. Gregoriou M. 1779 1009
Fig. 783. The Last Supper. Karakalou M. 20th century 1011
Fig. 784. Detail of Judas. The Last Supper. Karakalou M. 20th century 1011
Fig. 785. The Last Supper and The Washing of the Disciples' feet. Xenofondos M. 21st c. 1012

ANEXO I

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL CAPÍTULO III

DEL MANUAL DE DIONISIO DE FOURNA.

«CÓMO REPRESENTAR LAS ESCENAS DE LOS EVANGELIOS»

ANEXO I. TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL CAPÍTULO III DEL *MANUAL* DE DIONISIO DE FOURNA

1 . La Anunciación

En una casa y la Virgen de pie frente a un trono con la cabeza ligeramente inclinada y con una mano aguantando un rollo de seda en un huso y con la mano derecha extendida hacia el ángel y el arcángel Gabriel frente a ella con la mano derecha bendiciéndola y con la izquierda aguantando una vara y encima de la casa, el cielo y en él, descendiendo el Espíritu Santo radiando en la cabeza de la Virgen. (Lc 1:26-38)

2 . José dándose cuenta que la Madre de Dios está en cinta

En una casa y la Virgen en cinta y estática, y en frente de ella José apoyando una mano en su bastón y la otra extendiéndola hacia la Virgen mirándola de forma horrorizada. (Mt 1:18-25)

3 . El saludo de la Madre de Dios y Elisabet.

Una casa y la Virgen y Elisabet abrazándose mutuamente, y un poco separados, José y Zacarías hablando, y detrás de ellos niños pequeños con ropa corta, llevando en sus hombros una muleta y en la muleta, una cesta colgada. Y debajo de la casa un pesebre y un potro atado come en el pesebre. (Lc 1:40-44)

4 . La pregunta a los magos

Palacio y el rey Herodes dentro en una habitación sentado en un trono, y los tres magos delante de él con las manos extendidas hacia él, y afuera judíos, escribas y fariseos hablando entre ellos. (Mt 2:1-2)

5 . El nacimiento de Cristo

Una cueva y dentro en el lado derecho, la Virgen de rodillas y dejando a Cristo como niño envuelto en pañales en el pesebre, y a la izquierda José arrodillado con las manos cruzadas en su pecho; y detrás del pesebre un buey y un caballo mirando hacia Cristo; y detrás de José y la Virgen pastores llevando cartas y mirando con asombro el Cristo; y fuera de la cueva ovejas y pastores, uno de ellos tocando una flauta y el otro mirando por encima con miedo ; y por el otro lado los magos sentados encima de sus caballos con vestidos reales y señalándose los unos a los otros la estrella; y encima de la cueva numerosos ángeles en una nube llevando una carta con las siguientes palabras: «*Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad*». Y encima de todo, la estrella con grandes rayos cayendo hacia la cabeza de Cristo. (Lc 2:6-14)

6 . La adoración de los reyes

Casa y la Virgen sentada en un taburete, con el niño Cristo bendiciendo en brazos. Y los tres magos enfrente de ellos llevando los regalos en cajas de oro. Uno de ellos anciano de larga barba, con la cabeza descubierta, arrodillado mirando a Cristo y con una mano sosteniendo los regalos y con la otra su corona. Otro con una larga barba y el otro imberbe mirándose a sí mismo y señalando a Cristo. Y detrás de la Virgen, José de pie y admirado. Fuera de la casa un joven llevando tres caballos de sus correas, y de nuevo, los tres Magos arriba en las montañas sentados en sus caballos, y un ángel delante de ellos señalándoles el camino. (Mt 2:10-12)

7 . La Presentación del Señor

Templo y cúpula y debajo de la cúpula una mesa y encima de ella un incensario de oro, y San Simeón llevando a Cristo como bebé en sus brazos, y éste lo bendice. Y la Virgen al otro lado de la mesa extendiendo sus manos hacia él. Y detrás de ella, José llevando entre sus ropas dos palomas. Y junto a él, la profetisa Ana señalando a Cristo y llevando un papel con las siguientes palabras «*Este niño ha creado el cielo y la Tierra*». (Lc 2:22-38)

8 . José con la Virgen huyen de Egipto

Montaña y la Virgen sentada en un potro con el niño y mirando a su espalda a José llevando el bastón y su ropa encima de su hombro, y un joven tirando del potro con una cuerda y llevando una cesta y mirando por detrás a la Virgen. Y enfrente de ellos un castillo y estatuas desplomándose de sus muros. (Mt 2:13-14)

9 . El infanticidio

Un castillo y Herodes sentado en su trono y dos soldados a su lado; y en frente de ellos muchos soldados con estandartes y más allá en otras regiones de montaña, mujeres con recién nacidos, algunas huyendo, otras escondiendo los niños detrás de ellas impidiendo ser alcanzados por las manos de los soldados para matarlos; otras sentadas y lamentándose de sus bebes que yacen muertos; Otros soldados arrancan los bebés de los brazos de sus madres, algunos de ellos atravesando los niños, otros desgarrándolos y otros cortando las cabezas; y multitud de niños yaciendo en el suelo asesinados, algunos en pañales y otros con otras ropas. Isabel, sostiene en sus brazos al niño bautista, huye mirando hacia atrás, y detrás de ella un soldado persiguiéndola con una espada, y una roca tan grande como una montaña se abre por delante de ella. (Mt. 2:16-18)

10 . Cristo a la edad de doce años, sentado entre los maestros

Templo y en él Cristo sentado en un trono, en una mano lleva un pergamino enrollado y la otra extendida, y a una lado de él y a otro Escribas y Fariseos sentados y mirándose los unos a los otros extrañados; y detrás del trono José y la Virgen señalando a Cristo. (Lc 2:46)

11 . Cristo dirigiéndose al Jordán para ser bautizado

Montañas y debajo de ellas el río Jordán y Cristo llegando y el precursor señalándole y diciendo al pueblo lo siguiente: «*He aquí el cordero de Dios que quita el pecado del mundo. Éste es del cual yo os hablé*» Y a su vez, Cristo de pie en la orilla del Jordán y el Precursor en frente de él diciendo así: «*Yo necesito ser bautizado por ti y tú vienes a mí*» Y Cristo bendiciéndole le dice: «*Profeta, déjalo ya, porque así conviene que cumplamos toda justicia*». (Mt. 3:13-15; Mc 1:9; Jn 1:29)

12 . El bautismo de Cristo

Cristo de pie desnudo en medio del Jordán y el Bautista en la orilla del rio a la derecha de Cristo, mirando hacia arriba y con la mano derecha encima de la cabeza de Cristo y la izquierda extendida hacia arriba, y encima el cielo y de él descendiendo el Espíritu Santo con rayos hacia la cabeza de Cristo y dentro de estos rayos las palabras: «*He aquí mi hijo, el amado, mi predilecto*» y a la izquierda ángeles de pie, devotos y con sus alas recogidas y la mirada hacia abajo y debajo del Bautista, dentro del Jordán, un hombre anciano desnudo al lado de Cristo y volviéndose sobre su espalda le mira con miedo y lleva frascos de los que emana agua, y alrededor de Cristo peces. (Mt 3:16-17; Mc 1:9-11; Lc 3:21)

13 . Cristo tentado por el Diablo.

Desierto con árboles y Cristo de pie, y enfrente de él el Diablo señalando las rocas y diciendo «*Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pan*». Y Cristo dice, escrito está: «*No sólo de pan vivirá el hombre*». Y después un templo y encima de las rocas del templo otra vez Cristo y el Diablo enfrente de él diciendo: «*Si eres Hijo de Dios, tírate hacia abajo*», y Cristo le dice, escrito está «*No tentarás al Señor tu Dios*». Y después un lugar muy elevado y debajo Cristo y el Diablo enfrente el uno del otro, señalando éste hacia todos los reinos del mundo y diciendo «*Todo esto te daré, si postrado me adoras*» Cristo le dice a éste, escrito está «*Vete, Satanás, porque escrito está: Al Señor tu Dios adorarás*» Y debajo del monte ciudades y castillos y reyes sentados en la mesa y soldados alrededor con estandartes y otra vez Cristo y ángeles a su alrededor, algunos arrodillados, otros llevando abanicos encima de él, y el Diablo huyendo y mirando hacia atrás. (Mt 4:1-11; Mc 1:13; Lc 4:1-13)

14 . Cristo testifica a sus discípulos sobre el Precursor

El Precursor señalando a Cristo a Juan y Andrés. Andrés trayendo a Pedro y Felipe de Natanael ante Cristo. (Jn 1:35-52)

15 . Cristo llama a sus discípulos para ir a pescar peces.

Mar y dos barcos en él. En uno de ellos Cristo y Pedro en frente de él arrodillado y Andrés tirando de las redes. Y en el otro barco, Juan y Santiago con su padre tirando de las mismas redes que tira Andrés desde el otro barco. Y dentro de las redes multitud de peces rasgan las redes. (Mt 4:19-22; Mc 1:16-20; Lc 5:1-10)

16 . Cristo convirtiendo el agua en vino

Una mesa y Escribas y Fariseos sentados en ella. Uno de los más distinguidos de ellos lleva una copa y mira asombrado. Y entre todos ellos, el novio con barba redondeada y pelo canoso y la novia acompañándole y llevando en la cabeza coronas de flores. Detrás de ellos hay un joven con una jarra y vertiendo vino en una copa y debajo de la mesa hay seis tinajas que dos jóvenes llenan de agua con cueros curtidos. Y Cristo sentado en la esquina de la mesa, los bendice y la Virgen y José lo acompañan y los apóstoles detrás de ellos. (Jn 2:1-10)

17 . Cristo interrogado por Nicodemo

Cristo sentado y detrás de él los apóstoles. Y Nicodemo en frente de él sentado y preguntándole. (Jn 3)

18 . Cristo habla a la Samaritana

Cristo sentado en una piedra y los apóstoles detrás de él sorprendidos. Y en frente un pozo y una mujer al lado llevando con la mano izquierda una jarra y con la derecha tendida hacia Cristo. Y en frente de ella un cántaro y Cristo bendiciéndola. (Jn 4:7)

19 . Cristo sana al hijo de un rey

Castillo y Cristo bendiciendo, y detrás de él los apóstoles y enfrente suya un hombre con una capucha y vestimenta blanca le implora a él, y detrás del hombre, tres soldados mirándole y señalando hacia atrás un gran palacio, dentro del cual hay una cama y sobre ella un joven llevando su cinturón. (Jn 4:46-53)

20 . Cristo lee en la sinagoga

Templo y Cristo dentro de pie y sosteniendo el libro con las dos manos lee estas palabras: «*El espíritu del Señor está sobre mí, por cuanto me ha ungido para dar la nueva a los pobres*». A su lado, un joven extiende sus manos para alcanzar el libro y a su alrededor Escribas y Fariseos sentados y señalándole a él y entre ellos y otros muchos mirándole a él con asombro. (Lc 4:15-29; Mt 13:54; Mc 1:21-inf)

21 . Cristo sana a un endemoniado en la sinagoga

Templo y Cristo y los apóstoles en él, y enfrente de ellos un pobre hombre tendido en el suelo echando espuma por la boca y con el demonio saliendo por su boca. Y a su alrededor Escribas y Fariseos y más gente sorprendidos. (Lc 4:33-36; Mc 4:23-27)

22 . Cristo sana a un leproso

Montaña y abajo de ella Cristo con sus apóstoles y enfrente de ellos un hombre desnudo, todo lesionado, arrodillado enfrente de Cristo. Y Cristo pone sus manos sobre el leproso, del cuerpo del cual cae la lepra como las escamas de un pescado. (Mc 1:40-42; Mt 8:2-4; Lc 5:12-14)

23 . Cristo sana al sirviente de un centurión

Cristo con sus apóstoles y un hombre vestido de soldado, arrodillado en frente suya. Y a lo lejos un palacio y un joven levantándose de la cama y alrededor hombres y mujeres. Un hombre de pie junto al centurión le señala hacia el palacio. (Lc 7:2-10)

24 . Cristo resucitando al hijo de la viuda

Castillo y fuera de la puerta multitud de gente, y dentro cuatro personas poniendo una cama en una fosa. Encima de la cama un joven envuelto en un sudario, algo inclinado y mirando a Cristo, y Cristo con una mano sosteniendo la cama y con la otra mano bendiciendo al joven. Y detrás de él los apóstoles. Y a sus pies la viuda llorando y tirándose del pelo de su cabeza. (Lc 7:12-15)

25 . Cristo sana a la suegra de Pedro

Una casa y la suegra de Pedro, vieja tendida sobre una cama, y Cristo cogiéndola de la mano y los apóstoles detrás de él. (Mt 8:14-15; Mc 1:29-31; Lc 4:38-39)

26 . Cristo sana a muchos enfermos

Cristo de pie bendiciendo y los apóstoles detrás de él; y muchos enfermos delante suya, algunos acostados en camas, otros apoyados en muletas, otros sostenidos por otros. Ciegos, cojos, paralíticos. (Lc 4:40-41; Mt 15:30-31; Mc 1:32-34)

27 . Cristo reprende a los vientos y al mar

Un mar agitado, con un pequeño barco de vela en medio y en la proa Cristo dormido. Pedro y Juan encima de él, con las manos extendidas a él por el miedo y Andrés en el timón de la barca, y Felipe y Tomás sujetando las velas. Cristo en el centro de la embarcación levantando las manos al viento y reprendiéndolo y por encima de las nubes, los vientos soplan en las velas. (Mt 8:23-27; Mc 4:36-43; Lc 8:22-25)

28 . Cristo sanando a los endemoniados y echando los demonios a los cerdos

Castillo y fuera de él montañas y muchas tumbas, y dos endemoniados saliendo de su sepulcro, con una mano apoyados y con la otra extendida hacia Cristo. Y Cristo de pie con los apóstoles los bendice, y multitud de demonios salen de sus bocas y yendo hacia los cerdos que pastan, algunos montándolos y otros entrando por sus bocas, y los cerdos precipitándose al mar y los pastores huyendo hacia el castillo, mirando hacia atrás. (Mt 8:28-33; Mc 5:2-17; Lc 8:26-36)

29 . Cristo sana a un paralítico en una casa

Casas, y Cristo con sus apóstoles y fariseos sentados y una gran multitud. Por encima de Cristo en el techo a dos hombres están sosteniendo una cama delante de él, y por encima de la cama, un hombre levantándose y más allá, el mismo en medio de la multitud llevando a hombros su cama y caminando. (Mt 9:1-8; Mc 2:3-12; Lc 5:17-26)

30 . Cristo llamando a Mateo

Cristo de pie con sus apóstoles y en frente Mateo arrodillado y delante de él una casa con baúles y papeles y encima de ellos, tinteros y pesos. (Mt 9:9; Mc 2:14; Lc 5:27)

31 . Cristo comiendo con los publicanos

Casa y una mesa y Cristo sentado y hombres, algunos con sombreros, otros con turbantes y otros con la cabeza descubierta, y Mateo y dos mujeres trayendo comida, y un joven llevando vasos con vino, y los

apóstoles fuera de la casa. Y los fariseos hablando con ellos y señalando a Cristo (Mt 8:10; Mc 2:15; Lc 5:29)

32 . Cristo sana a la mujer con el flujo de la sangre

Cristo de pie, y volviendo la cara hacia sus apóstoles, y una mujer arrodillada, tocando los pies de él y mirando hacia arriba. Y Él la bendice, y una multitud de personas alrededor. (Mt 9:20-22; Mc 5:25-34; Lc 8:43-48)

33 . Cristo resucita a la hija de Jairo.

Casa y una muchacha sentada en una cama de oro, y Cristo enfrente de ella de pie y con la mano derecha bendiciéndola, con la izquierda agarrándola de la mano, y detrás de Cristo, Pedro y Jacobo y Juan, y a un lado de la cama un anciano vistiendo un abrigo de piel y en la cabeza un velo, y al otro lado de la cama la mujer de éste llorando. Y fuera de la casa una gran muchedumbre. (Mt 9:18,19, 23-25; Mc 5,22-24,35-43; Lc 8,41,42,49-56)

34 . Cristo sana a dos ciegos

Cristo y los apóstoles detrás de él, y en frente los dos ciegos con bastones y Cristo con las manos les toca los ojos. (Mt 20:30-34)

35 . Cristo sana un sordo endemoniado

Cristo con los apóstoles y enfrente de ellos un hombre y el demonio saliendo de su boca, y Cristo poniendo su mano derecha en las orejas del sordo, y los Escribas y Fariseos y las multitudes alrededor de él. (Mt 9:32-34; Lc 11:14)

36 . Cristo interrogado por los discípulos del precursor

Cristo con los diez discípulos, bendiciendo, tiene un pergamino con estas palabras: «*Díganle a Juan lo que oís y veis*». y ante él ciegos, cojos, leprosos y los endemoniados y los demonios saliendo de sus bocas. y frente a Cristo, Juan y Andrés, sosteniendo un pergamino con estas palabras: «*¿Eres tú el que debe venir, o debemos esperar a otro?*» (Mt 11:2-6; Lc 7:19-23)

37 . Cristo cruzando los sembrados y sus discípulos arrancando las espigas

Una ciudad fortificada con un campo de trigo fuera de él, listos para la cosecha y algunos de los apóstoles están arrancando espigas y otros las frotan y otros las están comiendo. En el otro lado del campo Cristo sostiene un pergamino que dice: «*¿No habéis leído lo que hizo David cuando estaba hambriento?*» Y ante las puertas del castillo, fariseos mirándole, y uno de ellos sostiene un pergamino que dice: «*¿Por qué hacéis lo que no es lícito hacer en el día de reposo?*» (Mt 12:1; Lc 6:1-8; Mc 2:23-28)

38 . Cristo sana al hombre con la mano seca

Un templo y en medio Cristo con sus discípulos bendiciendo, y un hombre ante él mostrando una de sus manos, que está seca, y con la otra señalándosela a Cristo, y detrás de ellos están los judíos. (Mt 12:10-13; Mc 3:1-5; Lc 6:6-10)

39 . Cristo sana a un ciego y mudo endemoniado

Cristo con los apóstoles, bendiciendo y ante él un hombre ciego que sostiene una muleta en una mano y con la otra se toca la oreja y de la boca saliendo un demonio. (Mt 12:22)

40 . Cristo buscado por su madre y sus hermanos

Una casa y Cristo en el medio con sus apóstoles, enseñando y fuera de la puerta la Virgen y Santiago el hermano de Jesús y Simeón su hermano, y otros dos hombres y dos mujeres y un hombre al lado de Cristo le señala hacia fuera donde está la Virgen. (Mt 12:46; Lc 8:19; Mc 3:31)

41 . Cristo sana al paralítico en la pila

Una piscina, con cinco arcos debajo de él; un ángel tiene sus manos en medio de las aguas de la piscina. A la derecha está Cristo con sus apóstoles bendiciendo; un hombre está delante de él con una barba redondeada y vistiendo prendas cortas en las rodillas y los codos, llevando su cama con su colcha en su espalda. Cerca de él hay otros enfermos en sus camas. (Jn. 5:2-9)

42 . Cristo bendice los cinco panes

Montañas y un niño llevando una cesta con cinco panes y dos peces, y Cristo de pie mirando al cielo con la mano derecha bendice la cesta y con la izquierda la sostiene. Y a su lado, Felipe y Andrés y una multitud de personas sentados en cinco lugares, y tres apóstoles llevando en sus hombros las canastas (algo inclinadas) y otros tres sacando trozos de las cestas y poniéndolas enfrente de las personas sentadas, y los demás llevando cestas y repartiendo los panes a las personas. (Mt 14:15-21; Mc 6:34-44; Lc 6:11-17; Jn 9:5-14)

43 . Cristo andando sobre los mares

El mar con olas terribles y salvajes y un barco en medio, y en él los apóstoles aterrorizados y Pedro fuera del mar hundido hasta las rodillas y extendiendo sus manos. Cristo anda sobre las olas y lo toma en sus manos. (Mt 14:25-33; Mc 6:47-51; Jn 6:16-21)

44 . Cristo sanando a muchos enfermos, que tocan su manto

Cristo con los apóstoles, bendiciendo y a su alrededor muchos enfermos con varias dolencias, tocan el manto de su ropa. (Mt 14:36; Mc 6:56)

45 . Cristo sana a la hija de la mujer de Canaán

Cristo con los apóstoles bendiciendo y una mujer cae a sus pies y un poco a lo lejos, detrás de la mujer, una chica está sentada en una cama y un demonio sale de su boca. (Mt 15:22-28; Mc 7:25-30)

46 . Cristo sana a un tartamudo

Lo mismo que sucede con el endemoniado sordo. (Mc 7:32-35)

47 . Cristo bendice los siete panes

Los siete panes en una cesta y algunos peces pequeños y Cristo, mirando hacia el cielo, los bendice y los apóstoles los reparten a las personas, llevando cada dos de ellos cestas llenas y otros repartiéndolas. (Mt 15:30-39; Mc 8:19)

48 . Cristo sana al ciego de Betsaida

Castillo y fuera de las puertas, Cristo y ante él un hombre ciego sosteniendo un bastón. Cristo toca los ojos del hombre con su mano derecha; y los apóstoles y los demás están cerca. (Mc 8:22-26)

49 . La Transfiguración

Una montaña con tres cimas y en la cima central Cristo de pie con ropa blanca y a su alrededor luz con rayos; a en la colina derecha el profeta Moisés llevando las tablas de la ley y en la colina izquierda el

profeta Elías, ambos de pie y mirando a Cristo; y debajo de Cristo Pedro y Santiago y Juan, echados sobre sí mismos y mirando hacia arriba como con rayos y detrás en un lugar de la colina otra vez Cristo ascendiendo con los tres apóstoles y mostrándoles las colinas de las montañas; y al otro lado de la montaña otra vez los apóstoles descendiendo con miedo y mirando hacia atrás, y otra vez Cristo detrás de ellos bendiciéndolos. (Mt 17:1-8; Mc 9:2-8; Lc 9:28-36)

50 . Cristo sana a un lunático hijo de un distinguido

Cristo de pie con los apóstoles y ante él a sus pies un joven atado con cadenas, yace boca arriba como si estuviese muerto, con espuma en la boca. Un demonio sale de su boca, y su padre está de rodillas con las manos extendidas hacia Cristo. (Mt 17:14-18; Mc 9:17-29; Lc 9:37-42)

51 . Cristo con Pedro pagando los dos dracmas

El mar y Pedro con los pies descalzos y con sus mangas arremangadas, sentado en una roca; sostiene una caña de pescar de la que cuelga un pez. Cristo y Pedro aparecen otra vez dando el dinero a un soldado. (Mt 17:24)

52 . Cristo bendice a los niños

Cristo sentado, sosteniendo a un niño delante de él con una mano; con la otra mano bendice al niño y le enseña a los apóstoles, diciendo: «*cualquiera que se humille como este niño, él mismo es el mayor en el Reino de los cielos*». Los apóstoles se miran con asombro. (Mt 18:2-6; Mc 9:36-37)

53 . Cristo es cuestionado por un juez

Cristo sentado, con los discípulos de pie detrás de él; el abogado, un anciano con la cabeza envuelta en un velo, sostiene un libro cerrado en su mano y está parado ante Cristo, interrogándole. (Lc 10:25)

54 . Cristo es recibido como invitado por Marta

Una casa, y Cristo en ella sentado en un taburete; los apóstoles están detrás de él, y María se sienta cerca de sus pies y lo mira con buena voluntad. Frente a Cristo una mesa preparada, y Marta, colocando una fuente cubierta y otros platos, mira hacia Cristo. (Lc 10:38-42)

55 . Cristo sana a la mujer con espíritu enfermo

Templo y una anciana, muy encorvada y apoyada en un bastón y Cristo delante de ella, poniendo una mano sobre su cabeza y la otra estirada hacia los fariseos, quienes miran. El jefe de la sinagoga señala a Cristo y vuelve la cara a la multitud; los apóstoles de pie parados detrás de Cristo y asombrados. (Lc 13:10-inf)

56 . Cristo sana a un hidrópico

Una casa y en ella Cristo con los apóstoles y enfrente el hidrópico desnudo, sólo con unos calzones, todo hinchado, apoyado en dos muletas y mirando a Cristo, y Cristo bendiciéndolo, y alrededor de ellos numerosos Judíos (Lc 14:2-4)

57 . Cristo sana a diez leprosos

Castillo y Cristo con los apóstoles y delante de ellos diez leprosos desnudos vistiendo solo unos calzones y con todo el cuerpo herido, Cristo les bendice. (Lc 17:12-19)

58 . Cristo bendice a los niños

Cristo sentado y mujeres llevando niños enfrente de él y los apóstoles impidiéndoles el paso, y Cristo las bendice. (Mt 19:13-15; Mc 10:13-16)

59 . Cristo cuestionado por un hombre rico

Casas y Cristo sentado y detrás de él los apóstoles, y delante de él un joven rico se arrodilla delante de él y respetuosamente le pregunta. (Mt 19:16-23; Mc 10:17-25; Lc 18:18-30)

60 . Cristo enseñando a los hijos de Zebedeo

Cristo de pie, y ante él, Santiago y Juan extendiendo sus manos hacia él; y la madre de éstos se arrodilla cerca él con las manos y la mirada levantadas hacia Cristo, mientras que Cristo extiende una mano y con la otra sostiene un pergamino que dice: «*Vosotros no sabéis lo que pedís*». El resto de los apóstoles están detrás de él, mirando a Santiago y Juan con indignación. (Mt 20:20-28; Mc 10:35-45)

61 . Cristo entrando en Jericó, sana a un hombre ciego

Una ciudad fortificada, y fuera de las puertas Cristo de pie con los apóstoles detrás de él; ante él un hombre ciego que sostiene un bastón; Cristo lo bendice. (Mc 10:46-52; Lc 18:35-43)

62 . Cristo llama a Zaqueo

Una ciudad y una gran multitud con un sicómoro en el medio; en el árbol hay un hombre de baja estatura, con cabello gris, vistiendo ropa corta y con la cabeza envuelta en un velo y mirando a Cristo, y Cristo con los apóstoles lo mira desde abajo, le bendice con una mano y sostiene un pergamino con la otra que dice: «*Zaqueo, date prisa y baja; hoy*» (Lc 19:1-10)

63 . Cristo saliendo de Jericó, sana a un hombre ciego

Como antes, pero la expresión de la cara del ciego debería ser diferente. (Mc 10:46-52)

64 . Cristo absuelve a la mujer adúltera

Un templo y Cristo sentado escribe en el suelo y dice: «*el que esté sin pecado, que tire la primera piedra*» y detrás de él están los apóstoles, mientras que delante de él, una mujer con las manos cruzadas sobre su pecho y los escribas y fariseos huyen y miran hacia atrás. (Jn 8:3-11)

65 . Cristo apedreado por los judíos

Cristo enseñando y los apóstoles cerca de él, y todos los judíos alrededor arrojándole piedras. (Jn 8:59)

66 . Cristo sana a un ciego de nacimiento

Un camino fuera de la ciudad fortificada de Jerusalén y un joven ciego apoyado en un bastón con una bolsa colgando de su hombro y sus dedos de los pies saliendo de sus zapatos y Cristo está de pie delante de él, y con una mano toca la parte superior de su cabeza y con la otra pone barro en sus ojos; los apóstoles están detrás Cristo. Más adelante una pila con agua y el hombre ciego lava sus ojos. (Jn 9:1-41)

67 . Cristo de nuevo apedreado

Como la vez anterior (65)

68 . La resurrección de Lázaro

Montaña con dos picos, y detrás un castillo apareciendo un poco y los Hebreos están saliendo por sus puertas, aparecen por la mitad, llorando por detrás de las montañas. Y enfrente de la montaña un sepulcro, y un hombre sostiene la lápida y Lázaro de pie en medio del sepulcro, mientras que otro hombre lo desenvuelve y Cristo enfrente de él, de pie, le bendice con una mano y con la otra sostiene

un pergamino que dice: «*Lázaro, sal fuera*» y detrás de Cristo los apóstoles y a sus pies Marta y María adorándolo. (Jn 11:1-44)

69 . Pies de Cristo siendo ungidos con perfume de María la hermana de Lázaro

Una casa y Cristo sentado en una mesa y los apóstoles y Lázaro y Simón, su padre. Y María arrodillada ante Cristo unge con los cabellos de su cabeza los pies de Cristo, y los besa; muy cerca se encuentra un florero de vidrio con un cuello estrecho. Enfrente está Marta sosteniendo una jarra en una mano y mirando con asombro a Cristo; los apóstoles están igualmente sorprendidos, y Judas indignado les muestra el ungüento.(Jn 12:1-3)

70 . La entrada triunfal en Jerusalén

Un castillo y montañas al fondo y Cristo sentado en una mula bendiciendo, y los apóstoles detrás de él y delante de Cristo, encima de la montaña, un árbol y encima del árbol hay niños que cortan ramas con hachas y las arrojan al suelo; y otro niño sube al árbol y mira hacia abajo a Cristo y debajo del asno hay otros niños, algunos con ramas, otros peleándose, otros extendiendo sus ropas y otros quitándose las espinas de sus pies. Fuera de las puertas del castillo, hombres y mujeres judíos, con niños en sus brazos y sobre sus hombros y llevando ramas y otros miran a Cristo desde los muros y las ventanas de la ciudad. (Mt 21:1-9; Mc 11:1-10; Lc 19:29-38; Jn 12:12-15)

71 . Cristo expulsando a los compradores y mercaderes del Templo.

Un templo, con mesas y cofres arrojados y monedas tiradas por el suelo, y algunos hombres tirando de bueyes, otros de ovejas, otros de burros, otros sostienen palomas; algunos llevan gorros de piel en sus cabezas, otros sombreros de ala ancha, otros velos. Todos ellos huyen, mirando detrás de sí por el miedo, y Cristo enfadado los persigue, con un látigo. Los apóstoles siguen detrás de él. (Mt 21:12-13; Mc 11:15-17; Lc 19:45-46; Jn 2:13-16)

72 . Cristo sanando a los ciegos y cojos en el Templo

Un templo y Cristo en el interior, los apóstoles están detrás de él, y los ciegos y cojos enfrente de él, algunos de ellos apoyados en muletas, otros llevando bastones y Cristo les bendice.(Mt 21:14)

73 . Cristo maldice la higuera

Una ciudad fortificada, con las montañas fuera de ella, hay una higuera estéril con hojas marchitas. Cristo mira y extiende sus manos hacia ella, y mientras los apóstoles de pie detrás de él miran con asombro. (Mt 21:19; Mc 11:13,14,20)

74 . Cristo es cuestionado por otro juez

Cristo sentado con los apóstoles y ante él una multitud de escribas y fariseos hablando entre sí y uno de ellos vuelve su rostro hacia Cristo y habla con él. (Mt 22:35-inf)

75 . Cristo elogia la ofrenda de la viuda

Un templo y una caja en él y fariseos y gobernantes ponen monedas en ella, algunos florines, y otros muchas monedas de plata, y en medio de ellos la mujer viuda pone dos monedas; Cristo está sentado cerca y la señala a los apóstoles, diciendo en un escrito: «*De cierto os digo que esta viuda ha echado más que todos ellos.*» (Mc 12:42-44)

76 . La cabeza de Cristo ungida por la prostituta

Una casa y Cristo sentado en una mesa con Simón y los apóstoles, y joven está sirviendo, y la prostituta está detrás de Cristo sosteniendo encima de su cabeza un recipiente de cristal. (Mt 26:6-13; Lc 7:37-50)

77 . La conspiración de Judas

Una casa y Anás y Caifás sentados en tronos y los escribas y los fariseos están sentados en torno a ellos; y ante ellos un cofre y uno de ellos cuenta las monedas de plata encima; y Judas delante del cofre con las manos extendidas hacia las monedas y Anás se las muestra. (Mt 26:14-15; Mc 14:10-11; Lc 22:3-5)

78 . El lavatorio sagrado

Una casa y Pedro sentado en un taburete con una mano señalando a sus pies y con la otra tocándose la cabeza. Y Cristo arrodillado enfrente de él, recogiendo su manto y rodeado con un pañuelo y con una mano aguantando el pie de Pedro y con la otra extendiéndola hacia él. Y enfrente de las rodillas de Cristo un barreño de agua y jarras. El resto de los apóstoles sentados detrás de ellos, algunos hablando entre ellos y otros poniéndose los calzados. De nuevo Cristo en otro lugar sentado y con sus ropas, con una mano extendida hacia los apóstoles y en la otra llevando un papel que dice: «*En verdad os digo que uno de vosotros me entregará a traición*». Y los apóstoles enfrente de él mirándole con temor y hablando entre ellos. (Jn 13:5-inf)

79 . La Última Cena

Una casa y en ella una mesa con panes y platos con comida, y jarras de vino y vasos, y Cristo sentado y junto a él los apóstoles; y a la izquierda Juan, echado en su pecho y al lado derecho Judas, extendiendo su mano hacia el plato y mirando hacia Cristo. (Mt 26:20-29: Mc 14:17-25; Lc 22:15-21; Jn 13:2)

80 . La oración de Cristo

Un jardín con árboles y Cristo en medio arrodillado, con las manos y la vista hacia arriba y de su cara cayendo como gotas de sangre al suelo. Y encima de él un ángel iluminado, con las manos extendidas hacia él. Y un poco detrás de Cristo, Pedro y Santiago y Juan durmiendo. Y otra vez Cristo encima de ellos, con una mano llevando a Pedro de su ropa y en la otra un escrito que dice: «*¿Así que no podéis velar conmigo ni una hora?*»(Mt 26:36-39; Mc 14:35-36; Lc 22:39-45; Jn 17:7)

81 . La traición de Judas

Jardín y en medio Judas abrazado a Cristo y besándole. Y detrás de Judas Pedro arrodillado y debajo de él un joven soldado al que le corta la oreja con un cuchillo. Y alrededor de Cristo soldados, algunos con las espadas desenfundadas, otros con lanzas, otros con antorchas, otras con faroles, otros agarrando a Cristo y otros golpeándole. (Mt 26:47-inf; Mc 14:43-inf; Lc 22:47-inf; Jn 18:1-inf)

82 . Cristo juzgado por Anás y Caifás.

Palacio y Anás viejo de larga barba con anchos ropajes y un largo sombrero hendido, alzado en el trono y rasgando sus vestiduras. Y Caifás a su lado (canoso y de larga barba) indignado y Cristo enfrente de ellos atado y un sirviente le abofetea y otros soldados alrededor sujetándole. Y escribas y fariseos y dos hombres de pie junto a Cristo señalándole a él delante de Anás. (Mt 26:57; Mc 14:53; Lc 22:66; Jn 18:13)

83 . La triple negación de Pedro

Debajo del palacio de Anás, donde se juzga a Cristo, está Pedro a un lado, y enfrente de él una joven con las manos extendidas hacia él, y después otra vez un fuego y dos soldados calentándose y preguntando a Pedro. Y después otra vez en las puertas del palacio Pedro asustado, con las manos extendidas, y una muchacha le señala a Cristo. Y encima de ellos en una ventana canta el gallo, y

después otra vez Pedro llorando lamentándose.(Mateo. 26, 69-75. Marcos 14, 66-72. Lucas 22, 55-62. Juan 18, 25-27)

84 . Cristo juzgado por Pilatos

Palacio y Pilatos, joven con larga barba, vistiendo una reluciente túnica y un sombrero con plumas doradas, sentado en un trono. Y enfrente suya Cristo atado llevado por los soldados, y multitud de escribas y fariseos mostrando Cristo a Pilatos.(Mt 27:1-11; Mc 15:1-5; Lc 23:1-4; Jn 18:28-38)

85 . El arrepentimiento y el ahorcamiento de Judas

Un templo y Anás y Caifás y Escribas y Fariseos sentados, y un cofre enfrente de ellos. Y Judas de pie algo inclinado, echando las piezas de plata con ambas manos dentro del cofre. Ellos con una mano en el pecho y con la otra extendida hacia Judas. Y fuera del templo montañas y Judas ahorcado de un árbol, el cual se inclina hasta que los dedos de sus pies tocan el suelo. (Mt 7:3-5)

86 . Cristo juzgado por Herodes

Palacio y Herodes, viejo con una barba redondeada, sentado en un trono con vestiduras reales, y detrás de él soldados y Cristo enfrente de él. Y dos soldados poniéndole una túnica blanca, y detrás de ellos multitud de judíos. (Lc 23:7-11)

87 . Pilatos se lava las manos y dicta sentencia.

Palacio y Pilatos sentado en un trono, mirando hacia los judíos, y un hombre delante de él trae una palangana y una jarra que vierte para lavar sus manos. Detrás de él hay un joven que habla a su oído y al lado de su trono un hombre escribiendo en una hoja estas palabras «Jesús de Nazaret, que pervierte a las gentes, que insulta al César y miente proclamándose a sí mismo el Mesías tal y como testifican los ancianos del pueblo, debe ser llevado al lugar común de condena y ser colgado en una cruz entre dos ladrones». Y delante de él Cristo y soldados agarrándolo, y Anás y Caifás y otros judíos con niños delante de ellos que ponen sus manos en sus cabezas, y mirando hacia Pilatos que pronuncia sus palabras. (Mt 27:24)

88 . La flagelación

Cristo atado con las manos por detrás a una columna herido y dos soldados le golpean. (Jn 19:1)

89 . La burla

Cristo, desnudo, vistiendo sólo un manto púrpura y sobre su cabeza una corona de espinas y sostiene una caña en su mano derecha y soldados a su alrededor se burlan de él, algunos arrodillados, y otros golpeándole la cabeza con una caña. (Mt 27:28-31; Mc 15:16-20; Jn 19:2)

90 . Cristo es llevado a la cruz

Montañas y soldados a pie y a caballo alrededor de Cristo, uno de ellos lleva un estandarte. Cristo se desmaya y cae al suelo, apoyándose con una mano, Simón de Cirene, de pelo canoso y con barba redondeada, con un vestido corto, está delante de él, y toma la cruz a sus hombros. Y detrás de él están la Virgen y Juan Teólogo y otras mujeres afligidas, y un soldado les impide el paso con una lanza. (Mt 27:31-32; Mc 15:20-21; Lc 23:26; Jn 19:17)

91 . Cristo es subido a la cruz

Una montaña, con los judíos y soldados y en medio de ellos una cruz tirada en el suelo, y Cristo tirado encima boca arriba, con tres soldados en un círculo alrededor de él, uno tirando con cuerdas de cada

una de sus manos y otro en sus pies; otros soldados cogen clavos y los clavan en sus manos y pies con martillos. Cristo aparece otra vez de pie ante la Cruz con un soldado delante de él, poniendo en su boca una esponja llena de vino; Cristo aparta su rostro, no deseando beber. (Mt 27:33-34; Mc 15:22-23; Lc 23:36; Jn 19:17-30)

92 . La crucifixión

Una montaña y en ella Cristo crucificado, y a uno y otro lado de Cristo dos ladrones crucificados, el de la derecha de barba redondeada y pelo gris diciendo a Cristo: «Acuérdate de mí, Señor, cuando llegues a tu reino»; el de la izquierda, un joven imberbe, se gira hacia atrás y dice: «Si tú eres Cristo, sálvate a ti y a nosotros». Y en la parte alta de la cruz de Cristo clavado una inscripción con estas letras: INBI; Abajo y al lado derecho un soldado sentado en un caballo y atravesando con una lanza el costado derecho del Señor, y sangre y agua salen de ella; y detrás de él la Virgen desmayada y las demás mujeres que llevan mirra la sostienen; y al lado de ellas Juan el Teólogo de pie con tristeza y con su mano en su mejilla, y San Longinos el centurión mirando a Cristo; con su mano alzada bendice a Dios; A la izquierda otro soldado en caballo; lleva una esponja atada a una caña que pone en la boca de Cristo; y al lado otros soldados y escribas y fariseos y abundante pueblo, algunos hablando entre ellos y señalando, otros bostezando y mirándole a él, otros extendiendo sus manos diciendo «Salvó a otros, no puede salvarse a sí mismo». Y tres soldados sentados se reparten sus ropas, el del medio con sus ojos cerrados y sus manos extendidas hacia los lados hacia las manos de los otros soldados; debajo de la cruz una pequeña cueva donde está la calavera de Adán y dos huesos chorreando sangre de Cristo, que cae de las heridas de sus pies. (Lc 23:33-43; Mt 27:36-56; Mc 15:26-40; Jn 19:18-30)

93 . José pidiendo el cuerpo del Señor

Un palacio y Pilatos en él sentado en un trono, y detrás de él un soldado de pie que sostiene una espada envainada y ante Pilato está José, anciano y encorvado, extendiendo las manos, el centurión se interpone entre Pilatos y José que habla con Pilato. (Mt 27:57-58; Mc 15:42-45; Lc 23:50-52; Jn 19:38)

94 . El descenso

Montañas y la Cruz erigida y una escalera está apoyada en la Cruz y José sube: tiene el cuerpo de Cristo alrededor de la cintura y lo baja y la Virgen de pie debajo de ellos lo recibe en sus brazos y le besa la cara; detrás de la Virgen las mujeres llevan especias y María Magdalena toma la mano izquierda de Cristo y la besa y detrás de José, Juan el Teólogo está de pie y besa la mano derecha y Nicodemo, medio de rodillas, saca los clavos de los pies de Cristo con tenazas, con una canasta cerca de él. Debajo de la Cruz está el cráneo de Adán al igual que en la crucifixión. (Mt 27:59; Mc 15:46; Lc 23:53; Jn 19:39-42)

95 . Lamentación en la tumba

Una gran piedra cuadrada con un sudario extendido y encima de él, Cristo desnudo en posición supina y la Virgen por encima de él y de rodillas, besa su cara y José besa sus pies y el Teólogo a su derecha y detrás de José, Nicodemo apoyado en la escalera y mirando hacia Cristo y junto a la Virgen, María Magdalena, con las manos alzadas hacia arriba hacia uno y otro lado, llorando y las otras mujeres portadoras de mirra tirándose de sus cabellos y detrás de ellos, la cruz con su rótulo, y debajo de Cristo la cesta de Nicodemo, con los clavos, las tenazas y el martillo y cerca de estos, otro recipiente como un cántaro pequeño.

96 . El entierro de Cristo

Una montaña con un sepulcro de piedra y Nicodemo dentro del sepulcro sostiene la cabeza amortajada de Cristo, y la Virgen fuera el sepulcro lo abraza y lo besa. Y José lo sujeta de las rodillas y Juan, inclinándose ligeramente, mantiene sus pies. Y las mujeres que llevan las especias están llorando y la Cruz es visible detrás de la montaña.

97 . La guardia vigilando la tumba

Una tumba de mármol, sellada con cuatro sellos, y alrededor soldados durmiendo, algunos encima de sus escudos, otros sobre sus rodillas, otros en sus manos. Y san Longinos, el centurión, está sentado en medio de ellos, despierto y extrañado. Frente a la tumba, las mujeres que llevan las especias están sentadas, llorando, llevando algunas cajas en su manos, otras un recipiente de vidrio. (Mt 27:63-66)

98 . Descenso de Cristo a los infiernos

El infierno como una caverna oscura debajo de una montaña y ángeles brillantes atando con cadenas a Belcebú (el señor de la oscuridad) y los demonios, algunos golpeando, otros luchando con lanzas. Y algunos hombres desnudos, atados con cadenas mirando hacia arriba. Y muchas cerraduras rotas y las puertas del infierno derribadas, y Cristo sobre todos ellos y sosteniendo con la mano derecha a Adán y con la izquierda a Eva, y a su derecha el Precursor de pie y señalando a Cristo. y junto a él David y otros reyes justos con halos y coronas. A la izquierda están los profetas Jonás, Isaías y Jeremías, y el justo Abel y muchos otros, todos con halos y alrededor de todo esto una gran luz y muchos ángeles.

99 . La Resurrección de Cristo

Sepulcro algo abierto y dos ángeles de blanco, sentados en sus extremos y Cristo con sus pies sobre la lápida del sepulcro. Con la mano derecha bendice, con la izquierda lleva un estandarte con una cruz de oro, y debajo de él soldados, y a lo lejos portadoras de mirra. (Mt 28:2; Mc 16:1; Lc 24:2; Jn 20:1)

100 . El ángel aparece a las mujeres que llevan especias y anuncia la resurrección

Una tumba abierta, con un ángel vestido de blanco sentado en la cubierta; en una mano tiene una vara y con la otra muestra la mortaja y el sudario dentro de la tumba y ante él las mujeres que llevan las especias. (Mt 27:5-7; Mc 16:1-7; Jn 20:11-13)

101 . Cristo se aparece a las mujeres que llevan mirra diciendo: "¡Salve"

Cristo de pie, bendiciendo con las dos manos, y a la derecha la Virgen y a la izquierda María Magdalena, arrodillada y las dos besando sus pies. (Mt 28:8-9)

102 . Pedro y Juan entran en la tumba, creen

Una tumba y en su interior Pedro se agacha para tocar el sudario. Juan está fuera y mira hacia dentro maravillado, y María Magdalena cerca, llorando. (Lc 24:12; Jn 20:3-7)

103 . Cristo apareciendo a María Magdalena

Una tumba y dos ángeles sentados dentro de ella vestidos de blanco. Y delante de la tumba Cristo, sosteniendo su túnica con una mano y un pergamino con la otra que dice: «*María, no me toques*», y María arrodillada delante de él trata de tocar sus pies. (Jn 20:14-17; Mc 16:9)

104 . Cristo en Emaús, partiendo el pan, es reconocido por Lucas y Cleofás

Una casa en la cual hay una mesa con alimentos; Lucas y Cleofás sentados en ella y Cristo sentado entre ellos, sosteniendo el pan y lo bendice. (Lc 24:13-31)

105 . Cristo aparece a los apóstoles, come en su presencia

Una casa y en ella están los apóstoles y Cristo en medio de ellos. Pedro en frente de él sostiene un plato con la mitad de un pez y un recipiente de miel. Cristo bendice el plato con su mano derecha y con la izquierda toma un poco de la miel y el pescado. (Lc 24:32-53)

106 . La palpación de Tomás

Casa y Cristo dentro de ella, con la mano derecha alzada y con la izquierda sujetando sus ropas descubriendo en su costado derecho la herida. Tomás de pie enfrente de él asustado pone su mano derecha en el costado de Cristo y con la otra llevando una hoja que dice. «*O mi Señor y mi Dios*». Y los demás apóstoles alrededor sorprendidos. (Jn 20:26-29)

107 . Cristo aparece a los apóstoles en el mar de Tiberias

El mar, con un barco en medio y los diez apóstoles recogiendo las redes llenas de peces y Cristo de pie en la orilla del mar los bendice y Pedro desnudo, nadando en el mar viene hacia él y detrás de Cristo algunos carbones ardiendo con peces encima. (Jn 21:1-inf)

108 . La tercera pregunta de Pedro

El mar y un barco anclado a un lado y los apóstoles fuera y Cristo de pie. Él mira a Pedro y sostiene un pergamino que dice: «*Simón, hijo de Jonás, ¿me amas?*» Pedro está parado ante Cristo con miedo, en un manuscrito dice: «*Señor, tú sabes todas las cosas; Tú sabes que te amo*». (Jn 21:15-17)

109 . Cristo aparece a los discípulos en la montaña de Galilea

Una montaña y Cristo encima de pie bendiciendo con ambas manos y delante de él Pedro y el resto de los apóstoles con sus manos extendidas hacia él. (Mt 28:16-20)

110 . La ascensión de Cristo

Una montaña con muchos olivos y en él están los apóstoles mirando hacia arriba y levantando sus manos asombrados y en medio de ellos está la Virgen, también mirando hacia arriba. Dos Ángeles a cada lado de ella, vestidos de blanco, señalan el Cristo ascendente a los apóstoles y llevan pergaminos, uno de los cuales dice: «*Hombres de Galilea, ¿por qué estáis mirando arriba en el cielo?*» y el otro pergamino dice: «*Este mismo Jesús, que es tomado por ti en el cielo, el mismo vendrá otra vez de la misma manera como lo habéis visto ir al cielo.*» Por encima de ellos Cristo está sentado sobre las nubes y es llevado al cielo por los ángeles vestidos de oro y tocando trompetas y tambores y muchos otros instrumentos. (Hch 1:9-11; Mc 16:19; Lc 24:50-52)

111 . El descenso del Espíritu Santo

Una casa y los doce apóstoles sentados en círculo, y debajo de ellos un pequeño arco y dentro de él un anciano llevando enfrente suya un paño con las dos manos, y dentro del paño, doce papiros enrollados y llevando en su cabeza una corona. Y encima de todo esto las palabras: EL MUNDO. Y encima de la casa, el espíritu santo en forma de paloma, y mucha luz a su alrededor y doce lenguas de fuego saliendo de allí y posándose sobre cada uno de los apóstoles. (Hch 2:1-inf)

ANEXO II

CHAPTER IV

«NOWADAYS AT MOUNT ATHOS»

ANEXO II. CHAPTER IV. NOWADAYS AT MOUNT ATHOS

Mount Athos is a place where time seems to pass slower than in the rest of the world. Life goes on without haste or distress and the great nature surrounding the monasteries and cloisters seems to dictate the rules for the passing of time.



Fig. 615. Monk asleep at the exonarthex of Koutloumousiou. Trip of 1997

When we set foot for the very first time in this beautiful place in 1997 we were astonished by the way of life of the monks and by the stillness and peacefulness that radiated from the walls of the monasteries. Both the architecture of the monasteries and the natural setting that surrounded them made you travel in time to remote days. As far as we could experience at that time, monasteries didn't have important technologic or logistic advances, and life itself was quite humble and austere.

Fifteen years after our first visit to Mount Athos we were able to witness, in our further travels, many changes that took place in that decade and a half[811]. The Holy Mountain was being renewed and a time of restoration and renovation of many of the monasteries had started.

Although it is an enormous task and the logistic difficulties are apparent, progress and evolution are becoming quite visible in the monasteries, which are slowly adapting into modern times. And they are doing that without giving up the essence of their daily routine, based on praying, contemplation and service.

These changes didn't arrive all of the sudden or by chance. There had been many factors that took part in making possible this change towards progress. The funding of the works is possible because of the contributions by the European Union, the Greek government and many other private organizations and entities making donations for the works and restorations (.



Fig. 616. Restoration and construction works at M. Megistis Lavras. August 2015.

[811] According to Dettákis, these changes actually started even before, around 1970. Those first changes however were not so much about the modernization of Mount Athos itself, but about changes in census of monks and increasing interest around Mount Athos, allowing its resurgence. Δρεττάκης, Μ. Γ., (2009), *Άγιον Όρος. Χθες, σήμερα, αύριο*, Αθήνα: Εν πλω, pág. 35

We can see how important works of restoration and modernization have taken place at the monasteries rejuvenating their chambers. Nevertheless, although this is a natural and somehow necessary process at the monasteries, we think that in some cases this updating may have deprived the chambers from their original charm. This is perhaps the case of Megistis Lavras Monastery, where we found a place when we wandered through their rooms in the spring of 1997 which had some half-abandoned cells[812] where you could feel an overwhelming sense of being taken back in time. Those cells, drowned in almost complete darkness, sparked some eerie feelings in our eyes when we imagined penitents of the Middle Ages locked up down there for long periods of time. That was without a doubt one of the more lasting experiences of that trip.

We were able to visit again Megistis Lavras Monastery sixteen years later in a recent trip to Mount Athos in August 2015. And when we looked for those magical chambers, we found out that they were being renewed (Fig. 616) and they had somehow lost that former mystic. They were making rooms out of the cells, and there were no traces of the ancient materials, the smell, the dimness or even the history of the place. This story doesn't mean, of course, that these works shouldn't be undertaken. It's a fact that monasteries must be modernized to adapt them to their new needs. Some time later I came to know that these works weren't made by will, but they were started because of a partial collapse of the walls in that area after some heavy rains that took place a year before[813] (Fig. 617).



[814]

Fig. 617. Damages in the cell área of Megistis Lavras M. caused by rains in 2014.

[812] These cells were used by the monks to lock themselves up for long periods of time to shut themselves from life distractions, committing themselves to nothing else but praying.

[813] http://www.protothema.gr/greece/article/401893/agio-oros-megales-katastrofes-sti-moni-megistis-lauras-apo-ti-vrohi/

[814] www.crashonline.gr/μεγάλες-καταστροφές-στη-μονή-μεγίστη/

As we have just seen, monasteries must update their chambers to secure them and protect their heritage, and to try to avoid for instance the dreadful fires that have caused so much damage in the monasteries.



Fig. 618. Fire in Hilandar in 2004 [815]

Although fires have destroyed whole monasteries in Mount Athos in the past, progress and the updating of the facilities have made fires a much rarer and less dangerous event. In spite of the measures to prevent these fires, which are important and affect the everyday life in the whole Mount Athos, the risk of potentially catastrophic fires is still a concern. In fact, one of the last fires that took place at the Hilandar Monastery was devastating and affected half of the Monastery (Fig. 618).

Restoration and reconstruction works are essential in these events, as they allow monasteries to recover their looks and functionality as soon as possible (Fig. 619). [816]



Fig. 619. Reconstruction at Hilandar. Before and after of the restoration works.

[815] http://agioritikesmnimes.pblogs.gr/2011/01/2006-to-yp-politismoy-ths-serbias-gia-thn-anakainish-ths-i-monhs.html

[816] http://agioritikesmnimes.pblogs.gr/2011/01/2006-to-yp-politismoy-ths-serbias-gia-thn-anakainish-ths-i-monhs.html

The mural paintings of burnt and destroyed buildings are however lost forever, without any chance of recovery. Saint Demetrios Chapel at Hilandar Monastery was virtually destroyed in the 2004 fire, and just some small fragments of the mural paintings of their walls were recovered (Fig. 620).

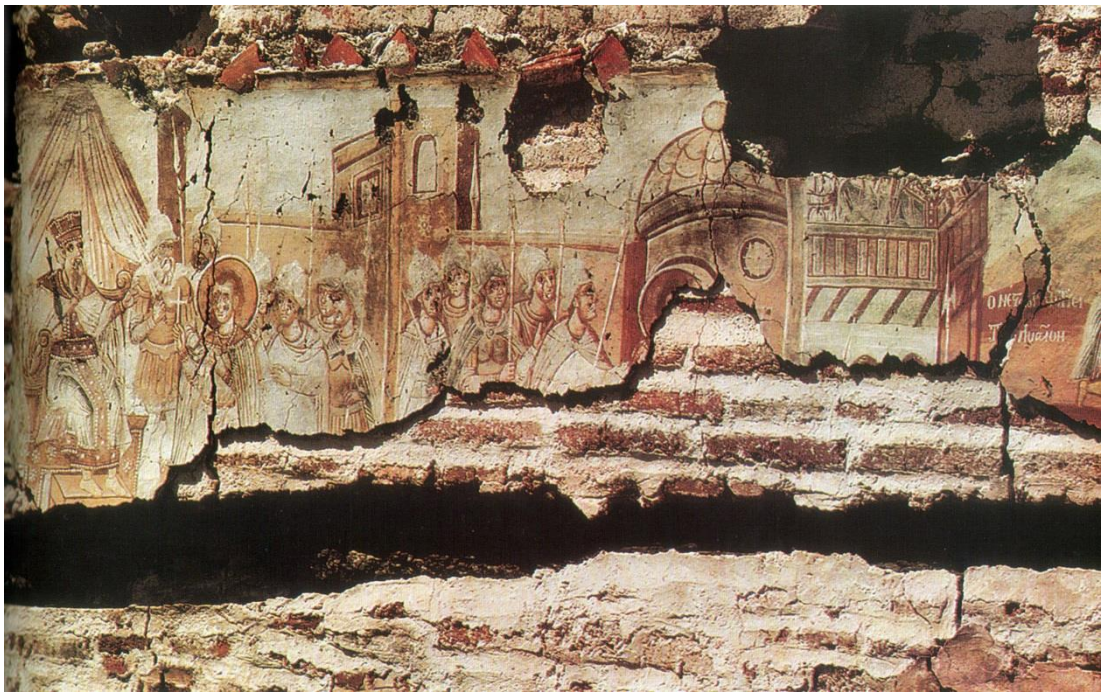


Fig. 620. Mural painting of the St. Demetrios Chapel at Hilandar M. after the fires of 2004.

Even more recently, in 2011, Saint Panteleimon Monastery was engulfed by the flames and the fourth and fifth floors sustained important damages. The Greek Fire Department declared: «*the fire had been extinguished, but because of the uneven terrain, fire trucks will stay in case some of the fires reignite*».

As we can see, fire workers themselves acknowledge the difficulty of the situation. The accessibility is very complicated because of both the natural environment[817] and the location of some of the monasteries. In this scenario there is a need to reconsider the strategies taken to achieve an early detection of these risk situations. Many of the works of renovation and modernization of the technologies in some of the monasteries have helped to achieve a higher security level. Such is the case of the improving of some electrical installations, fire detectors, etc.

[817] Remember that the geography of Mount Athos is very rough and there is not a proper road network to cover some of the areas of the peninsula.

We have even seen in our more recent trips to Mount Athos that in some sensitive places of certain monasteries the use of traditional candles has been phased out in favor of electric or artificial candles to avoid possible mishaps. That is not the case in the Katholikon or other churches where the use of the candles is an integral part of the liturgical tradition and the symbolism of the candles makes its use unavoidable.



Fig. 621. Lodger room with an oil lamp. Stavronikita M. 2012

In our trip to Mount Athos in 2012 we could see that in the Stavronikita monastery's chambers there was no electricity, at least neither in the arjontariki[818] nor in the toilet room. The room I was placed in had an oil lamp as its only light source (Fig. 621).

Nowadays, almost every single one of the monasteries has electric light, and the Stavronikita monastery would be an exception. Anyway, one could think that the experience is more genuine and exciting when you can cut off from modern life and appreciate the atmosphere of an almost complete darkness in the whole monastery at night, in spite of the risks entailed by that.

[818] «αρχονταρίκι» in greek, meaning «lodger house».

We can say as a general rule that biggest monasteries –the ones that welcome the higher number of visitors– have been forced to adopt a new strategy in lightning and energy issues that allows a low energy consumption and a lessen risk of fire.

However, smaller monasteries –as Stavronikita monastery– with less visitors and a more affordable administration level can use some old-fashioned lighting methods with a certain level of security.



RESTORATION AND MODERNIZATION

In the most recent years of pilgrimage to Mount Athos it was almost impossible to avoid seeing the great modernization and restoration labors in the buildings and chambers of the monasteries. As we have seen in the introduction of this chapter, some of these works are required after natural disasters, heavy rains and winds, landslides, lightings, etc. or some other mishaps and malpractices that can cause fires. In other instances restorations are carried out in order to modernize spaces of the monasteries that aren't being used at the time, because of age and lack of usefulness.

In our 2012 trip to Mount Athos we visited the Gregoriou Monastery where, because of the works that were taking place in the old arjontariki, we had to stay outside the monastery in some rooms by the seaport.

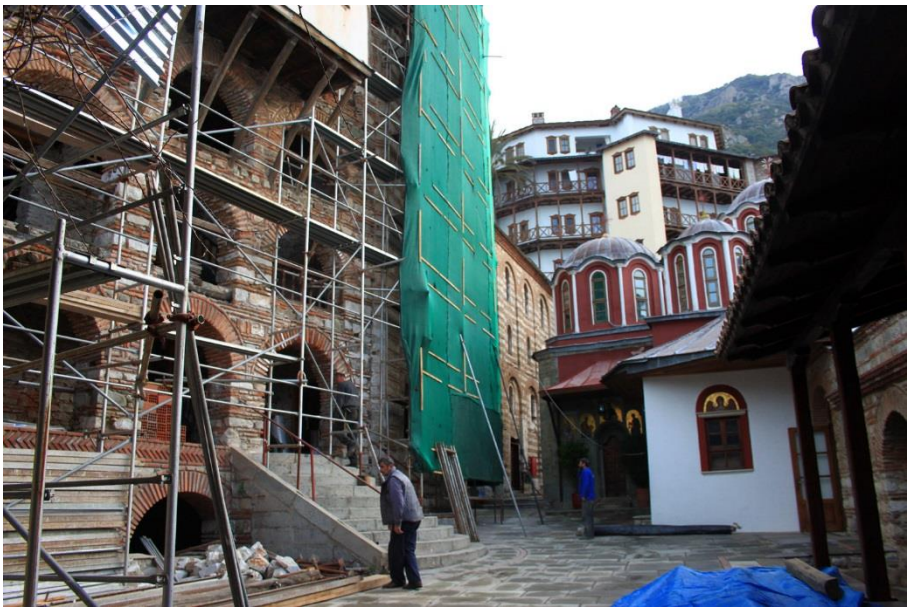


Fig. 622. Restoration works at the arjontariki of M. Gregoriou. 2012

In this monastery the transportation of materials is quite easy, because it is located in the Southeast coast of the peninsula and has its own port where the goods can be unloaded and it's relatively easy to move them from there to the monastery. In other monasteries where the only possible access is through dirt roads transportations are

made by mules. This kind of transportation is expensive and slow, as we'll see further on.

We could see in the same trip how there were some restoration works going on at some places of the Vatopedi Monastery. One of those, seemingly of a smaller scale, was taking place in the Northwest wing of the monastery, in one of the domes (Fig. 623).



Fig. 623. Restoration works in Vatopedi M. 2012

At first glance it seemed just a façade restoration, but we don't know whether some works were being taken as well in the inside of the building.



Fig. 624. Southeastern area of the monastery and the tower. Unrestored facades.

In the higher places of the monastery, next to the tower, there was a place where the age of the monastery was really apparent. It seemed a much less travelled area and, if it weren't inside the monastery itself, we would have thought of it as an abandoned place. Particularly in balconies and walls you could see a great difference with other areas of the monastery that had been already restored. According to Speake, these restoration works

coupled with the revival of monk arrivals to some of the monasteries are making possible the protection of the heritage in several ways.[819].

And as a matter of fact we have been able to witnesses how many monasteries and cloisters have been able to start with the process of cataloging, study and conservation of manuscripts, icons or relics thanks to these restorations and economic donations. Works that they couldn't do before [820] . The restoration of these spaces makes possible the opening of new studios, libraries, museums or even kitchens that improve life itself, but also the studying and preservation of their goods.



Fig. 625. Areas under restoration. Vatopedi.

Thus, restoration works in Vatopedi allow monks to have modern and comfortable spaces to carry out their labors. These works are complemented with other actions such as the donation of materials and working tools and even in some cases of technology that allows an integral restoration of the spaces. If we compare the restoration works (Fig. 624 y Fig. 625) we can see the big difference between the balconies where they also try to achieve a better isolation and protection against moisture.

In the case of Simonos Petras Monastery, the restoration and refurbishment of the southern façade is been carried out for several years now. This façade is next to the sea and presents certain complications because of its height and the difficulty in finding adequate anchoring points for the scaffoldings into the steep ground (Fig. 626). In the summer of 2015 there were still scaffoldings at the same areas that we saw them in 2012. It's noteworthy that the breathtaking balconies of the monastery are made out of wooden structures that need periodical inspections to guarantee their safety.

[819] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 197-199

[820]De Vogüé makes reference in his trip to Mount Athos in 1875 to the unstudied and unresearched bibliographical materials that were found in the monasteries. de Vogüé, E.-M., & Strájov, N., (2007), *Dos viajes al Monte Athos*, Barcelona: Acantilado, pág. 61



Fig. 627. Restoration works at the façade of the Simonos Petras monastery. 2012

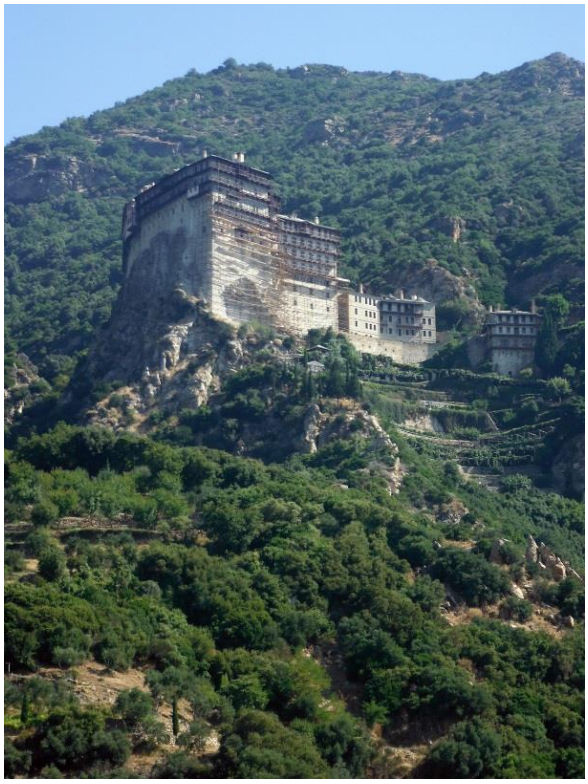


Fig. 626. General view of the Simonos Petras monastery. 2015

Restoration and refurbishment works are not only carried away in the inside of the monasteries. Some of the outer chambers, as the arsanas[821] or the watchtowers near the monasteries are also being restored. This is for instance the case of the tower on the beach at the Saint Paul Monastery, next to the arsanas. We were able to witness the process of restoration of this tower in our last trips. In this case, the restoration program has undertook the works not just in this tower, but in all the buildings outside the monastery, including the port, or arsanas, and other spaces that we can find in the way from the port to the monastery.

[821] «αρσανάς» in Greek, meaning «port».



Fig. 628. Previous state of the Tower on the beach at Saint Paul Monastery



Fig. 629. Restoration works in April 2014

The logistic and human difficulties make the process of restoration of this tower a very long and complicated one, even when the tower is not excessively big, as is this case. The materials are difficult to transport and the number of workers is really low. In this particular case the works, still underway, have taken at least two years. In our last trip, in late August 2015, the works seemed to be nearing completion, only lacking the dismantling of some parts of the scaffolding and the cleaning up the surrounding areas.



Fig. 630. Fully reconstructed tower at the beach of the Saint Paul Monastery. August 2015

This is a prime example of the efforts being made to renew the more emblematic spaces of the monasteries, losing the old, romantic, magical appearance of abandon.

[822] http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Monastery/Agios%20Pavlos.html

ICONOGRAPHY WORKSHOPS

Iconography workshops are few nowadays and some of them are in a complicated situation, near complete disappearance, or with limited ability of carrying on with the pictorial practice.

In our travels to Mount Athos we were able to visit three iconography workshops in the monasteries of Vatopedi, Gregoriou, and Dionysiou. The healthier is without a doubt the one in Vatopedi, because of its size, and the number of monks working on it.



Fig. 631. Monastery area where the hagiography workshop is located. Vatopedi M.

The workshop entrance is located at the top of a staircase placed on the opposite site of the monastery entrance, through the courtyard (Fig. 631). The monks took me to the uppermost floor through several chambers, some of them older or unrestored. When we arrived to the workshop there was a stark contrast, as we entered a room with wooden flooring and flawless walls and doors.

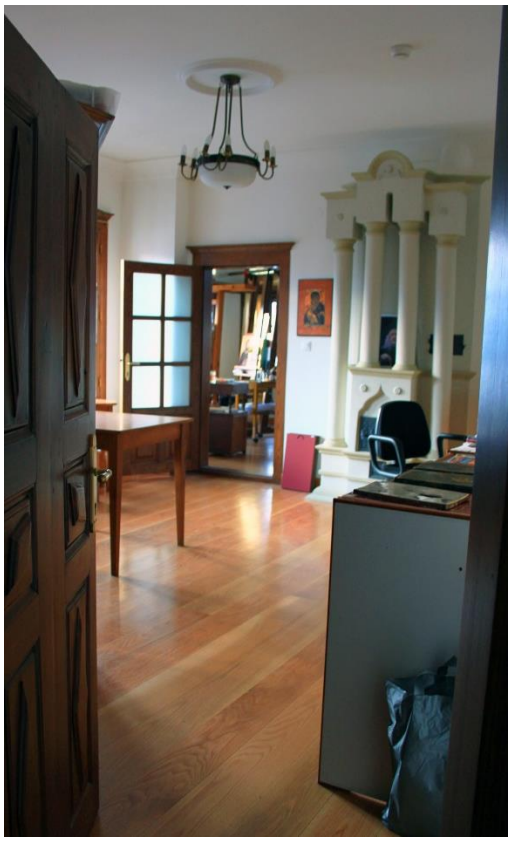


Fig. 632. Entrance to the iconography workshop. Vatopedi M.

The workshop is formed by several rooms, each of them dedicated to a different practice. We entered at first into a big room with two tables and several chairs and a big desk that seemed to be used for hagiographists meetings, study or rest (Fig. 632). This big room is connected with another big chamber (Fig. 633) where most of the easels and painting tools are and with a library used mostly to browse painting and iconography information, although there are some copies of books about modern painting as well.

The furniture is modern and the easels are of fine quality. Most of the furniture is made out of wood, except some adjustable rolling chairs used for painting. There are at least five big easels with their chairs and little tables with painting tools and materials, flashlights and bins.



Fig. 633. Iconography workshop, Vatopedi M.

The painting materials for the icons are quite ordinary and all of them are fairly easy to acquire, but for some pigments that I was told came from Venice. Most of the paint brushes were thin, by the Raphäel brand for watercolor and oil painting.



Fig. 634. Painting materials. Vatopedi M.

They also use some palette knives for the mixing of the pigments with the thickener, and many white plastic trays with compartments for the colors. The thickener is made with egg yolk and distilled water. They put it in flasks and use it with the help of droppers as needed.

In my conversation with Father Xarampalos we had the opportunity to change impressions about painting in general, not just about icons or paintings specific to Mount Athos. Hagiographists were very open-minded and showed much interest in the paintings being made outside of their borders. I asked them about The *Painter Manual* by Dionysius of Fourna and its current use in Mount Athos. They told me that they don't really use it that much, as they mostly support their works on visual references, or they copy icons from books or pictures. When I asked where they took their references from, or how they copied the pictures they used as references Father Xarampalos took me to a connected room where they had a big desk with two fairly modern computers, with big monitors and photographical and reproduction equipment. I was a bit shocked by the equipment and the level of technology they had there.

Father Xarampalos showed me on one of the computers a big database with many reproductions of iconography works and told me that those were the actual references they used for the creation of their icons.



Fig. 635. Hagiographist monk at Vatopedi M. [823]

At that point I realized how technology had changed the customs at Mount Athos and I was aware of the crucial role of it in the development of plastic arts in this monastery.

We finished the evening talking about pictorial techniques, painters and the use of technology as a helping tool for artistic creation. They even encouraged me to show them pictures of some of my own works.

At the Gregoriou Monastery the experience was quite distinct and helped us to understand the contrast between the different monasteries at Mount Athos. Monks are

[823] Fuente: http://www.agiooros.net/forum/viewtopic.php?t=6038

different. The atmosphere is different, the ways of behavior are different and, obviously, the iconography workshops are different.

I was able to visit the iconography workshop at Gregoriou thanks to the novice monk Giorgos. He is a young, cheerful monk, eager to talk and very willing to help me when I asked for someone at the monastery who painted icons. He told me that there was one monk and he would try to arrange for me a meeting with him at the workshop after meal at the Trápeza.



Fig. 636. Chambers where the hagiography workshop is located. Gregoriou M.

He introduced me to the hagiographist after eating and let me with him to talk. He took me by narrow corridors and we climbed some stairs until arriving to one of the higher places at the monastery in an area that seemed to be of recent construction (Fig. 636). As we went up towards the workshop he talked me about the difficulties they currently have with iconographic practice at the monastery. He explained to me that he was the only one occupied on painting works at that time, because the others were ill (as his master was) or had other occupations at that moment that didn't let them time to practice hagiography[824]. That situation, he explained with a sad tone, made the

[824] All monks in Mount Athos have some tasks assigned that they have to do for the whole monastery in a daily basis. There are cooks, farmers, bakers, fishermen, doctors, pharmaceuticals, librarians, etc…

artistic activity at the monastery be reduced to the bare minimum, because he himself had very few time for painting and he barely could make any advance at all.

The workshop was big and modern (not as much as the one in Vatopedi) with a couple of easels where you could see some of the works in progress and some cupboards and tables with painting materials (Fig. 637). The space was quite well organized.

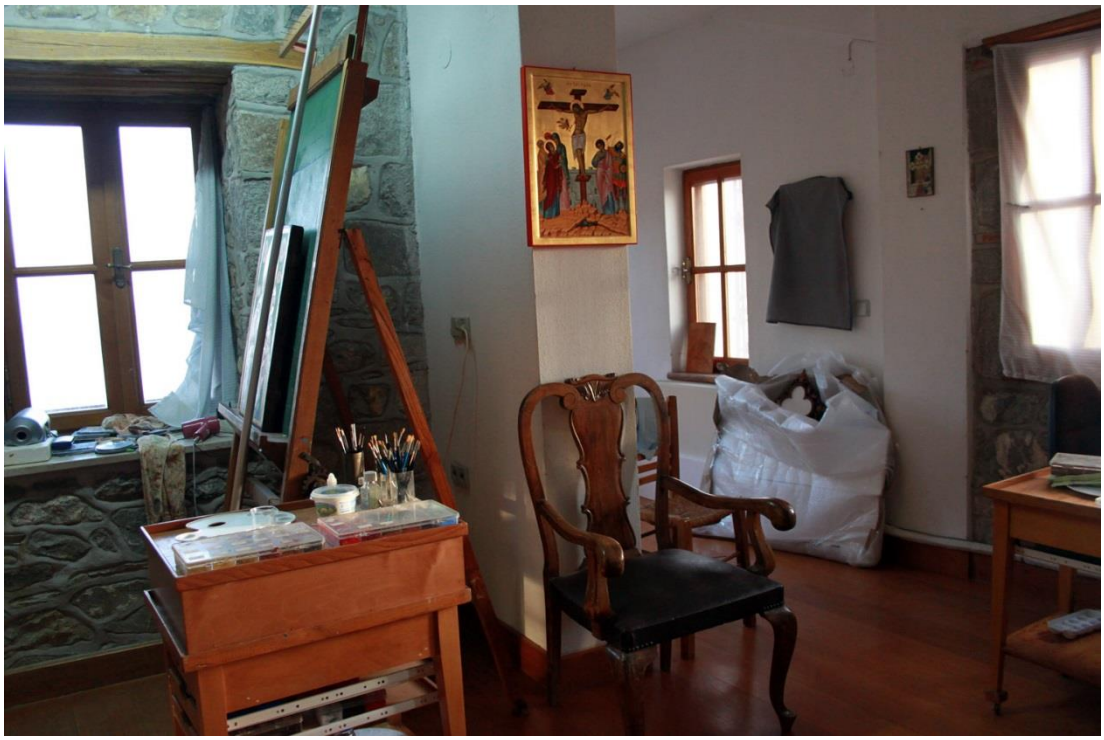


Fig. 637. Hagiograpphy workshop, Gregoriou M.

The monk was friendly and eager to show me his icons and talk with me about certain aspects of iconography and pictorial techniques. He showed me the materials he used in his works. He also used several pigments, most of them from Venice, that he stored carefully in a cupboard (Fig. 638 y Fig. 639). The formula he used for the tempera was a little bit different from the one used in Vatopedi, as he added as well a part of vinegar as preservative of a mixture that seemed to be excessively high for us[825].

[825] Max Doerner advises against the use of vinegar for the preservation of the emulsion. Doerner, M., (1998), *Los materiales de pintura y su empleo en el arte.*, Barcelona: Reverte, pág. 196

Around the chamber there were some works in progress, some works being restored, color tests on scraps of paper and sketches of faces of saints.



Fig. 638. Pigments. Hagiograpphy workshop, Gregoriou M

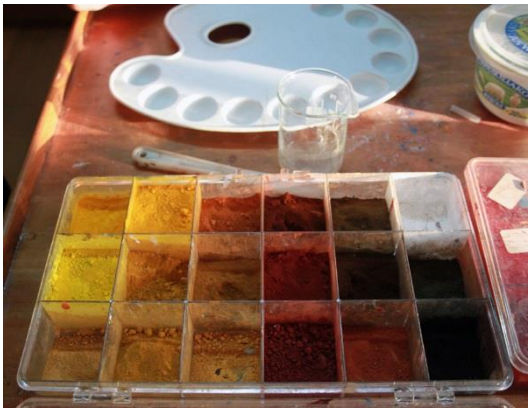


Fig. 639. Materials. Hagiograpphy workshop, Gregoriou M

He showed me a particular job he was restoring (Fig. 641) and talked to me about the problems he was having with the gold application on the icon. He told me that he had acquired a gold «button» (Fig. 640) already prepared in some store of pictorial materials but the result he obtained wasn't even close to the original icon[826].



Fig. 640. Golden color detail.



Fig. 641. Detail of the work under restoration with two qualities of gold. Recently applied gold over blue background

[826] We can say about this that Hetherington already warns in his English translation that this recipe shouldn't produce a good result with the materials and ingredients of our days. Hetherington notes that the naming of pigments and colors nowadays is often imprecise or even unknown. Hetherington, P., (1989), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, California: Ωakwood Πuplications,pág. 94

The new gold applications he made on the icon barely achieved an optimal level of covering and were clearly distinct from the original. He told me that there is a recipe in *The Painter Manual* by Dionysius of Fourna to obtain the proper gold color, but he wasn't able to achieve it.

There are several instructions about gold color in the Painter Manual of Dionysius of Fourna. Most of them talk about the application of gold leaves on different surfaces. However, there are two of them that refer to the obtaining of gold color for the writing of letters and capital letters.

The first of those [827], the one for the writing of letters, is obtained by mixing a kind of red[828] with mercury and tin with a bit of vinegar and adding after that some lead and silver. Grind and mix until you get a uniform solution. Finally, apply and polish.

For the second recipe, the one for making capital letters[829], snail slime is needed. This slime should be mixed and grinded with aluminum[830] and gold on a marble support and then apply gum Arabic on it. Finally, apply while writing the letters.

Although we don't know which of the two recipes was the one used by the Gregoriou monk for his icon, it's obvious that both of them are quite difficult to follow. Not just because of its interpretation, but also because of the loose precision on detailing the quantities needed for each of the ingredients. Dionysius doesn't detail precise quantities and avoids almost any numeric or percentage data on the quantities of the mixtures. This peculiarity, which is present in each of his technical descriptions, makes them more a sketch or a general idea of the mixture contents than proper recipes.

At the Dionysiou monastery there is no proper iconography workshop, but just a single monk working on icons in a tiny room. Father Modestos –his monk name– turned out to be a singular person, very open to every kind of conversation. I was able

[827] See note 215
[828] Difficult to specify. Dionysius of Fourna calls it in his Manual «σουλιμᾶν» or «ἄξιφο». See Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág 29
[829] Dionysius of Fourna calls them in his Manual «κεφἀλαια».
[830] Hetherington dice que este no debe ser el material de aluminio que conocemos hoy día y que haría más bien referencia a un tipo de material con propiedades astringentes. Hetherington, P., (1989), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, California: Ωakwood Πuplications, pág 94

to visit his workshop in my last two trips, and in both occasions I had some of the most interesting conversations with monks and pilgrims.

The little workshop of Father Modestos is placed on the first floor of the monastery in the southern area, in front of the Aegean Sea. The view from its window is a wonderful sight of the open sea, the sky, and the horizon line dividing them. The workshop is the little chamber that shows up in the bottom, left of the stone wall, in the drawing.

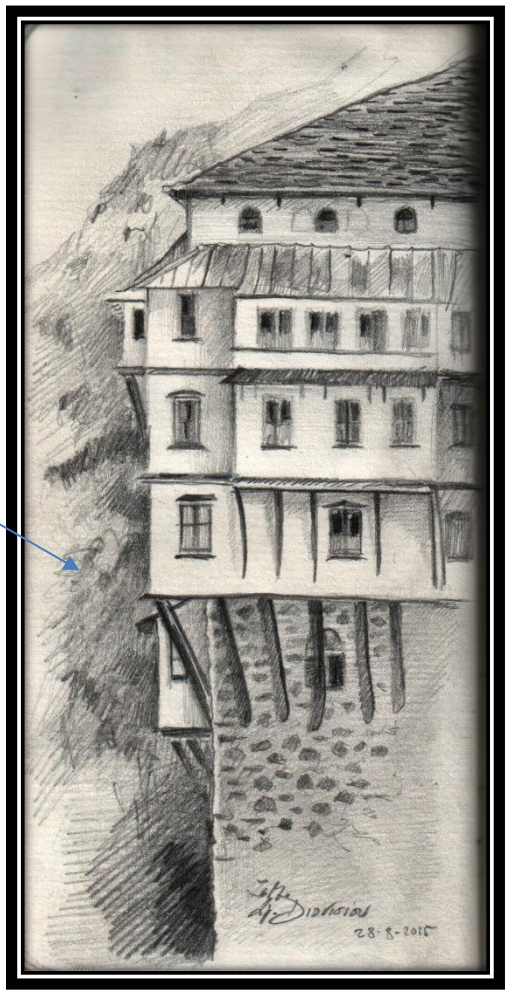


Fig. 642. Drawing of the lateral of Dionysiou M. 2015

Father Modestos works mostly on small formats, as the workshop is really small. He works at a very slow pace, as is the case with most of the activities at Mount Athos. As he told us on our first trip, he sometimes does works for some churches outside Mount Athos and when he doesn't have any order he works on some other small icons, or spends his time observing and studying the icons of his monastery, other churches at Mount Athos, or even outside works.

We can find in his workshop many flasks with pigments and emulsions. There are different brushes and painting tools on shelves and cupboards around the chamber, but everything is quite well organized.

The second time we visited the monastery he even had a little laptop where he proudly showed us some photographs of several iconographies of Mount Athos and some other modern iconographies by contemporary authors.

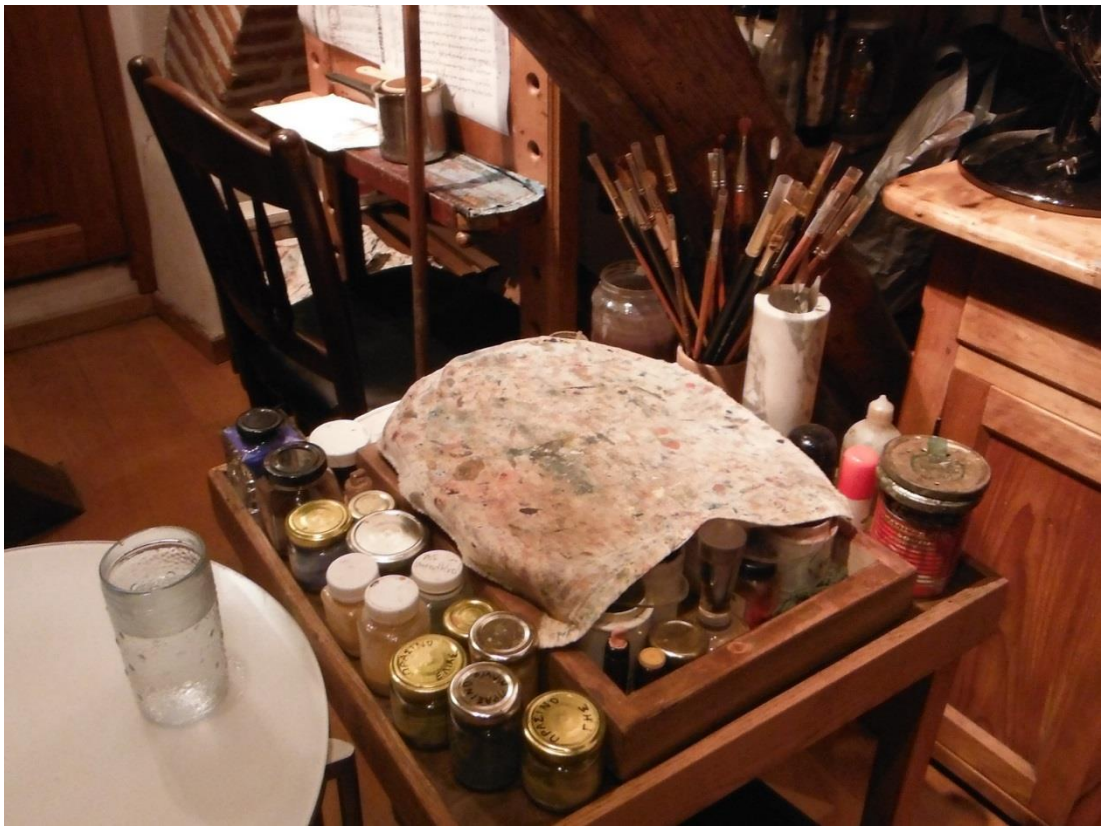


Fig. 643. Monk Modestos' painting materials. Dionysiou M.

Father Modestos also works with visual references, and he didn't follow the guidelines from the *Manual* by Dionysius of Fourna. He seemed to get references from books or photographs of the icons, and we didn't really find out whether he had the chance to photocopy some of the images, as the Vatopedi monks were able to do.



Fig. 644. Board worked by Father Modestos for an icon.

Father Modestos gave us on our first visit one of the wooden boards he used for painting icons as a present (Fig. 644). It was a little board about 10x10 cm, with a superb primer that, he told us, had around 15 layers of fine primer that he had carefully polished until he got a perfectly smooth surface. After several hours of conversation with Father Modestos we got back to our rooms to rest because we had a very long walk ahead of us on the next day.

In our 2014 trip we also visited the Karakalou Monastery which also has a small iconography workshop. But unfortunately we weren't able to visit it as our trip took place on Easter. Daily routines are severely altered on Easter in Mount Athos, and most of its monks are busy with some extra tasks.

We can say as a summary that although the situation of iconography workshops at Mount Athos nowadays is frail, there was a time in which they blossomed, with many monasteries housing important hagiography workshops. An example of that is the Russian monastery Saint Panteleimon that around year 1900, with some 2.000 monks on its census [831], had a major hagiography workshop (Fig. 645).


[832]

Fig. 645. Hagiography workshop at Saint Panteleimon (1900 picture)

[831] Σιδηρόπουλος, Γ., (2000), *Αγιον Όρος, Αναφορές στην ανθρωπογεωγραφία*, Αγιον Όρος: Καστανιώτης, pág 50
[832] Reference: http://agioritikesmnimes.blogspot.com.es/2011/10/90.html

Another example of that age of splendor is the Atonita Academy (Fig. 646) which was a breathtaking place, founded in 1749 as an integral formation center for the apprentice monks. Its peak coincided in time with an age of great development of culture all around Greece; strengthen by the increase of printed books[833]. It was in operation until 1813.



Fig. 646. Rest of the Athos Academy. Vatopedi M. in background. [834]

Nowadays there are only some remains left of the Academy on a hill about half an hour from Vatopedi Monastery. There is still a little church consecrated to Prophet Elijah standing on the courtyard that was built before the Academy itself.[835].

[833] Müller, A. E., (2005), *Berg Athos: Geschichte einer Mönchsrepublik*, München: C.H.Beck, pág. 63
[834] Fuente: http://agioritikesmnimes.pblogs.gr/tags/athoniada-gr.html
[835] Πλακογιαννάκης, K., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 29

PRESERVATION

Preservation of the artistic and cultural heritage of Mount Athos is a wide and important issue, as its management is quite hard and expensive, because of its huge magnitude. The preservation status of the heritage is quite good in most of the monasteries, and that is one of the reasons why Mount Athos is widely considered as probably the site with the most important Byzantine heritage collection in the whole world. Not just artistic patrimony, but also architectonical, cultural and natural.

However, in our most recent travels we have observed certain shortcomings in the management of the protection and preservation of some of the monuments or artistic works, and we have witnessed some of the actual difficulties that exist in order to properly protect those valuable places.

We believe that this chapter shouldn't be understood as mere criticism of some of the practices that can impede this protection, or even endanger the heritage of the place. This chapter should be instead a good way for the reader to be able to understand the current context of the state of the heritage at Mount Athos, and connect at a later point this information with the analysis of the actual works. This chapter means a contact with the present day, with the actual artistic reality of the monasteries and cloisters of Mount Athos, and the best way to show the current predicament of the preservation of the icons that we study here.

As we have previously seen one of the most frightful and devastating problems at Mount Athos is fire. This is a threat that concerns every sphere in Mount Athos, not just the artistic and cultural one, because when there is a fire the destruction doesn't only affect art, but also architecture, culture and nature. But there are other factors, maybe not as destructive as fire that can also damage or destroy parts of this heritage.

Let's focus now on some of the factors that can cause some damages in the painting at the monasteries, mostly on mural paintings, but also on icons. These factors can be of two kinds: natural and human.

Among natural factors that may damage the paintings we mainly find these:

- Fires.
- Outdoors exposure.
- Dampness.
- Seismic waves or earthquakes.
- Climbing plants

It's not the purpose of this thesis to analyze in depth the chemical processes that lead to the damaging of the works. But we are going to cover superficially some examples of what we have witnessed at Mount Athos in our travels that can serve as context to better understand the reality of mural paintings and the chapter about the works analysis.

Setting aside the fire problems that we have previously discussed, we are going to focus on other problems as outdoors exposure of some of the mural paintings and how its decline is much faster that indoors murals.

At the entrance way of the Dionysiou monastery there is a half vault with a sit with some mural paintings clearly affected by the outdoors exposure (Fig. 648 and Fig. 647). Obviously, not all the damage is caused by the exposure, as we can see that the most damaged area in the lower one, next to the seat, and this is caused by human contact.

On the upper areas of the painting we can see different states of damage according to the detachment of layers (Fig. 649). We can see a first stage (1) where color shows signs of efflorescence[836], discoloring and loss of homogeneity. In the second stage (2) we can observe spots where color is completely lost and lime mortar appears beneath the mural. This spots can erroneously be taken for subsequent lime fillings to fix imperfections. A third stage (3) is the complete detachment of not just the lime layer, but also parts of the wall itself.

[836] This efflorescence may be caused by the existence of gypsum and other substances. Mayer, R., (1985), *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Hermann Blume, pág. 236



Fig. 648. Mural paintings outside Dionysiou M.



Fig. 647. Detail of mural paintings outside Dionysiou M.



Fig. 649. Different stages of damage on the mural. Detail.

According to Román Sánchez, water is one of the most invasive agents in outdoors mural paintings. It dissolves all soluble material and it accumulates on holes, causing detachments[837]. In rainy seasons this mural undoubtedly suffers not only direct impact of the rain against the wall, but also the water filtering through the walls and coming out to the painting layers. Furthermore, in the lower parts of the ensemble, below the seat, we can see a hole that seems to serve as a drain. It could have even served as a water source, or fountain, as it happens in other places of the monasteries.

Something very similar happens to other outside mural painting located next to the front door of Stavronikita Monastery (Fig. 650). The damages are similar but in this case further damages to the lower area are avoided by placing a plant plot on the ledge.



Fig. 650. Mural painting at the entrance of Stavronikita M.



Fig. 651. Detail of mural painting. Stavronikita M.

In spite of the important damages in the painting, we can observe that the figure of the horse has resisted part of this deterioration and it contrasts with the background which is almost completely gone (Fig. 651). The figure of the dragon attacked by Saint George is still visible and it also stands out against the damaged background that outlines it.

[837] Román Sánchez, M. del C., (2005), *Estudio de los agentes de deterioro que afectan a la conservación de la pintura mural. Una metodología para la evaluaciónd e su estado de conservación*, Universidad de Sevilla, pág. 265

The right part of the arch is noticeable less damaged that the left part, as it happens with the front mural where the background in the upper right area of the painting is better preserved that elsewhere. Nevertheless, we can't rule out in this case some other deliberated damages made by man,[838] and not just natural ones. That is the case of the eye area of the figures which shows signs of blows that have completely detached the painting and the supporting layer leaving some white areas visible (Fig. 652, Fig. 77and Fig. 653).



Fig. 652. Damages on the eyes of the figures. Detail.

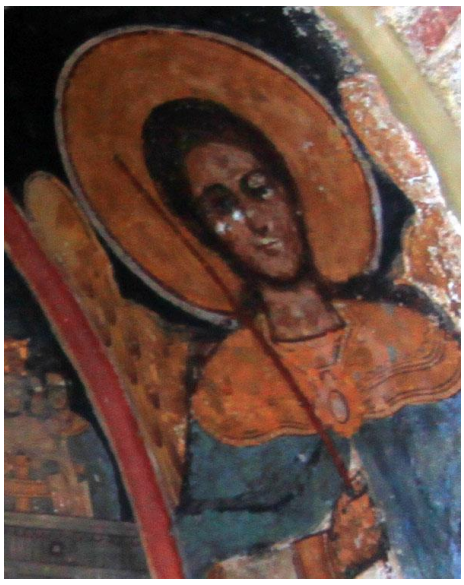


Fig. 653. Damages on the eyes of the Saint. Detail

In some recently constructed or restored places, if there is enough room, we can find some paintings over the lintel of the entrance protected behind a glass. Although this is not very common, we were able to see an example in our last trip to Mount Athos in 2015 in Saint Anne cloister (Fig. 654).



Fig. 654. Painting sheltered behind a glass in Saint Anne Cloister.

[838] For further information on this topic read the part about manmade damages and acts of vandalism later in this chapter.

Those are usually small icons that are embedded into the gap over the lintel and protected later with a glass. This is made in order to get rid of the problem of water filtering and possible reactions between the mortar and the pigments. But the embedding of the icon and the installation of the protector glass must be properly made to avoid water penetration and subsequent damage of the icon supports.

Other areas of the monasteries that usually show important damages are the fountains. Those can usually be found on the monastery courtyard next to the Katholikon entrance. The only monasteries that don't have a fountain for lack of space are Stavronikita, Karakalou, Dionysiou, Gregoriou, Simonos Petras and Konstamonitou[839]. In 2011 a fountain was built in the Russian monastery next to the entrance door of the monastery[840], contrasting with the usual location between the Katholikon and the refectory. The domes of these constructions are usually painted with scenes of the life of Saint John the Precursor, the scene of the baptism of Christ in the Jordan, some other scenes about the life of Moses [841] or scenes that have the Jordan River as backdrop.



Fig. 655. Fountain of the Filotheou M. between the Katholikon and the refectory. 2014

[839] Πλακογιαννάκης, Κ., (1996), *Άγιο Όρος. Πλήρης οδηγός με σύντομη ιστορία και περιγραφή των μνημείων του*, Θεσσαλονικη: Σχήμα και Χρώμα, pág. 39
[840] http://anavaseis.blogspot.de/2013/03/blog-post_360.html
[841] Para más información ver capítulo del manual de Dionisio de Fourna referente a cómo pintar las Pilas en los monasterios: Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 221

In our 2014 trip to Mount Athos we were able to visit the Filotheou Monastery on the northeastern area of the peninsula. This monastery has one of the greenest courtyards of the whole Mount Athos, and the fountain is found next to the Katholikon entrance (Fig. 656). Unfortunately the 18th century mural paintings of its dome have suffered great damages and there are many spaces where the painting is mostly gone. One of the possible reasons for this important deterioration is the slate roof. It's actually the only fountain of all the monasteries that has this kind of roof which can ease the accumulation of moisture and water filtrations if it doesn't have the proper care and maintenance.



Fig. 656. Damages on the paintings of the dome of the fountain of the Filotheu M

We can also observe that the lower part of the mural, the one not directly in contact with the slate roof, is noticeably less damaged that the upper area. Incidentally we can notice that the red-maroon lines of the drawing have resisted the damage better than the other filling colors, as we can see in the lower part of the image. For a more serious study of the causes of the damages and color resistance we'd need to know exactly the techniques and material used and the possible subsequent repaintings.

Anyhow, examining the roof of the fountain (Fig. 657), we can clearly observe some places where some kind of vegetation has grown, which is a clear sign of the presence of water that could filter through some cavities and affect the mural painting.



Fig. 657. Detail of the roof of the fountain

In the fountain of the Megistis Lavras monastery we find some mural paintings that are better preserved, although they date from 1635. The roof is watertight, avoiding water filtration, and making deterioration of the painting only possible by direct attacks on the surface of the painting.



Fig. 658. Fountain of the Megistis Lavras M. 2015

In those paintings the damages we can observe are located in much more limited areas, or even color blocks which make us think that the pigment composition and its chemical alterability to water reaction may be an important factor in the damage of the paintings.

Oddly enough, the damages are much more usually located on the figures than on the backgrounds, which remain fairly complete. This may be caused because of a different process in the execution of backgrounds and figures.



Fig. 659. Mural paintings in the fountain of the Megistis Lavras M.

We especially find a more important deterioration on the robes with a predominant green color (Fig. 659). Robes of other tonalities such as blue, purple, rosy or even olive green barely show any damage. And it's noteworthy that the green color of background mountains doesn't show any deterioration at all while some of the green robes are completely gone.

One possible explanation to this phenomenon might be the use of different green pigments for each of the areas. As we can see the kinds of green are very different, with the mountain ones much warmer, nearing ochre; while the robes of the characters are much colder, nearing cobalt (Fig. 660). In this aspect we should recall the noticeable contrast in behavior that different pigments can present to chemical actions of the outdoors. About this issue Mayer notes that resistance of cobalt green to

alkalis[842] is low and it should be avoided for fresco paintings[843]. Chromium oxide green should be used instead, because it is much more resistant to meteorological events and thus much more recommended for fresco paintings[844]. Therefore our thesis is based on the use of different pigments for each of the areas of the mural, which allows us to explain this unevenness of the damages.



Fig. 660. Damaged robes. Detail

Leaving aside the problems that arise from the water, there are at Mount Athos other examples of damages on the murals because of the ground movements that produce cracks on the very buildings and thus affect the support of the mural paintings. This problem, when it is not caused by earthquakes, is usually followed by the complete abandonment of the building and the total exposition to any further damage to the construction.

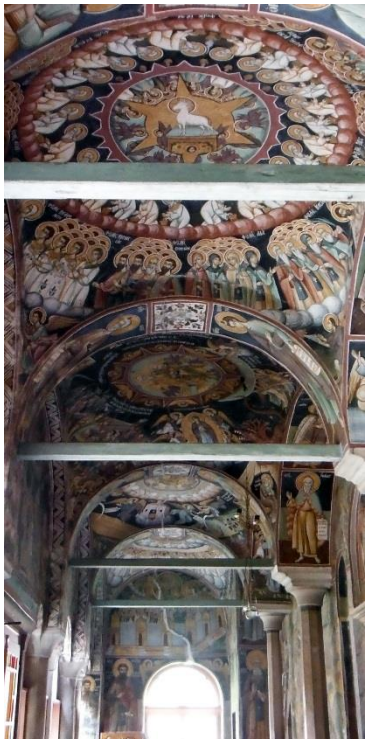


Fig. 661. Exonarthex at Xiropotamou Monastery.

We can see in some mural paintings at the exonarthex of the main church of the the Xiropotamou monastery (Fig. 661) how a great crack has appeared in one of the ends of the hallway, going diagonally across the whole mural (Fig. 662). That is the only mural in the exonarthex that presents this kind of damage.

The solution to the problem in this particular mural consists in the covering of the crack with mortar in which there had been placed some wooden sticks along the crack (Fig. 663). Those wooden sticks stands out of the mural a few centimeters and its function is to serve

[842] Ammonium hydroxide of alkaline metals, very water soluble.
[843] Mayer, R., (1985), *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Hermann Blume, pág. 74
[844] Mayer, R., (1985), *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Hermann Blume, pág. 74



Fig. 662. Cracks on the murals on the exonarthex in the Katholikon. Xiropotamou.



Fig. 663. Detail of the cracks.

as a limit to avoid further receding of the ensemble which could provoke further damages. We haven't found similar examples of this type of procedure in other murals at Mount Athos so we think there might be some other secondary factor that justifies the use of these sticks with the mortar.

In the Probata region, in the northeastern area of the Mount Athos peninsula, there is a small nave among the thick chestnut forests and dense nature that was once part of a cloister but is now completely abandoned in spite of its beauty. This small nave has suffered all kind of damages because of this abandonment and the climatological effects in spite of the important value of its paintings dating from 1635.



[845]

Fig. 664. Saint George nave. Probata

[845] Reference: http://agioritikesmnimes.blogspot.de/2015/05/6409-19.html

In the image (Fig. 664) we can see that the nave has been braced on the upper area to stop the receding of the walls and avoid the collapse of the building. There have been important detachments and the layer of plaster is almost completely gone, not just on the outside, but also in many areas inside the building.

On the upper area of the vault we can found big cracks that cross the mural (Fig. 665). In this case, unlike the one at Xiropotamos, the cracks are open and exposed to further possible damages caused by water and moisture entering them.



Fig. 665. Cracks on the nave of Saint George. Probata [846]

The appearance of the crack, surrounded by white color, makes us infer that there were initial reparations when the crack was smaller. Possibly the building moved again on a second phase, opening the crack wider until its current state. The cracks are deep and in some places are wide open, exposing the bricks of the wall (Fig. 666).

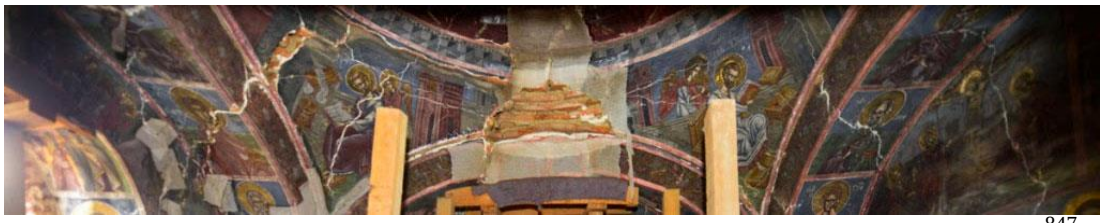


Fig. 666. Cracks on the nave of Saint George. Probata [847]

[846] Reference: http://agioritikesmnimes.blogspot.de/2015/05/6409-19.html
[847] Reference: http://agioritikesmnimes.blogspot.de/2015/05/6409-19.html

In some places the structure of the architecture has become deformed by the pressure of the whole building deforming, unevening the lines. This has caused the cracking of many materials in the buildings, such as the marble and stones that made the windows ledges.



Fig. 667. Damage on the nave of Saint George. Probata [848]

The images also show some cloths protecting mural paintings in certain places, sign of previous attempts to protect the paintings from wall detachments.

The only possible solution in this case is a full restoration of the building in order to avoid its collapse and allow the preservation of the surviving mural paintings. Although the building has been braced, the restoration of this construction entails a huge effort because of the place in which is located, isolated from other monasteries or the capital Karyes. Furthermore, this nave is no longer depending on any cloister or monastery and thus its management is even more complicated. The closer monasteries are the Karakalou, an hour away by foot; and the Megistis Lavras, three and a half hours away. Anyway, the dirt roads connecting them allow the pass of some prepared motor vehicles.

[848] Reference: http://agioritikesmnimes.blogspot.de/2015/05/6409-19.html

The problems that arise from human action are equally damaging to mural paintings than the natural ones. And what is worst is that they are easily avoidable, but they occur all the same.

We can find examples of the deterioration of mural paintings because of the continuous or regular physical contact in most of the monasteries. Mural paintings are not usually damaged by some exceptional physical contact, but when this contact is sustained daily through hundreds of years the consequences are apparent and disastrous.

This is the case of a mural icon of 1783 of the Virgin with the child (Fig. 669) located at the exonarthex of the Katholikon of the Xiropotamou monastery (Fig. 668). It's customary for the monastery monks and the pilgrims who enter the Katholikon to attend the liturgy to go first to this icon and kiss it on the hands area [849]. This action, called «*aspasmos*» (from Greek ασπασμός) is usually repeated several times a day by each of the monks of the monastery.



Fig. 668. Situation of the mural icon. Xiropotamou M.



Fig. 669. Mural icon damaged by physical contact. Xiropotamou M.

[849] It's interesting to notice in Fig. 668 the small step placed on the ground to help the believers reaching the icon in order to kiss it. This proves the intentionality.

Damages in that area are somewhat puzzling and diffused. If we focus on the hands we can't precisely point out the areas in which there is wear, detachment or repainting. The damaging process is a very slow one and the painting layers worsen progressively and not suddenly as is the case of impacts. In a first step the painting starts to lose its definition, with the wear of the superficial layers of the mural. In this phase the edges become diffuse and pigments start to lose saturation and consistency.

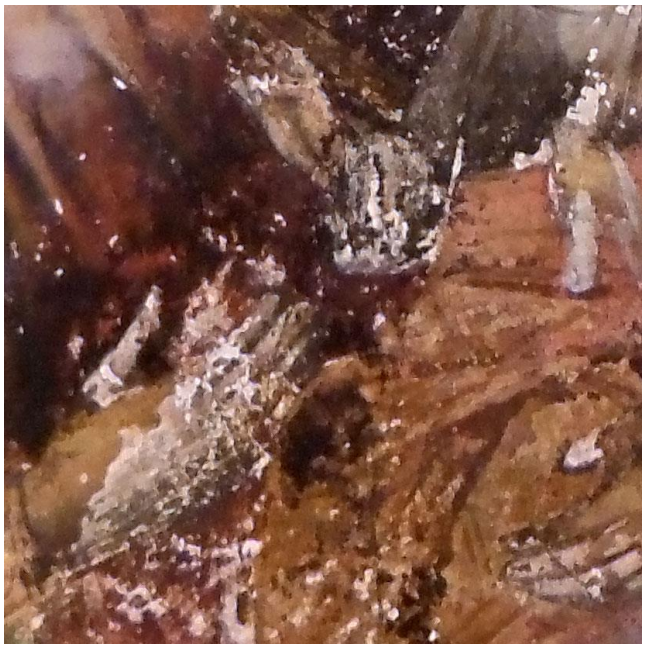


Fig. 670. Detail of the damage in the hands area.

In a second phase the painting doesn't just lose definition, but also colors become milky as they lose consistency and approach the mortar.

In a further phase the whole stratum of painting may be completely lost and the layer of painting may flake off the wall, leaving the mortar on that area visible and losing all color. At that point some white gaps may appear and all traces of painting can be lost.

Repainting on this kind of murals where the image sustains physical contact is of a very different nature than repainting on murals where the painting is only observed. In this case artistic care and technical precision are not as important because this restoration is not to be as long-lasting, because it will continue to deteriorate after the intervention. We can say without risk of being excessively bold than in these instances damage is justified by worship. The image must exists because is the one that receives

the act of kissing and that is why it has to be repainted. If it's not repainted, some day there won't be any image, neither motive to carry on with the ritual.

In this mural icon we can find however other kind of imperfections caused by man which have not so innocent and excusable motivations. We are talking about acts of vandalism, premeditated actions with the purpose of damaging concrete areas of the mural or icon.

As we can see in the detail, the damages are usually focused in the eyes and mouths of the figures.



Fig. 671. Detail of the mural icons with damage on selected areas by acts of vandalism.

In order to understand these kind of damages we need to think about the Greek War of Independence against the Ottoman occupation between 1821 and 1832[850]. In that time of Turkish occupation monasteries endured material and personal shortages and many of the manuscripts and valuable objects were destroyed. If we keep in mind the Muslim tradition about the prohibition of representation of religious figures it's quite possible that certain acts of selective destructions may have been carried on,

[850] See chapter 2.2 dedicated to the History of Mount Athos.HISTORIA DEL MONTE ATHOS

focusing in the most meaningful areas of the icons, such as the eyes through which images enter and the world is perceived, and mouths through which thoughts are pronounced. In any case, it's a clear attempt to devoid the icon of its «power»[851].

Another example of this kind of damage can be found in the exonarthex of Filotheou monastery. Among its paintings about the Apocalypse, dating from 1765, we find a scene about the falling of the Faithful and True Horseman where the alleged followers of the false prophet are attacked by a rider on a white horse (Fig. 672).


Fig. 672. Soldier figures with the eyes damaged.

Most of the mural is in good conditions but in the lower areas that can be easily reached we find similar damages in most of the figures. According to Wim Voogd on his blog on the Mount Athos, these would be Islamic soldiers[852], and the damages in their eyes would have been caused by pilgrims who believed that within their eyes laid the look of the Devil[853]. This interpretation may have its basis on the long Ottoman occupation in Greece but it has no base whatsoever in the texts of the Apocalypse or in the description that Dionysius of Fourna makes of this passage. It is possible that the mural painter adapted the interpretation of that scene of the Apocalypse representing the worshipers of the false prophet as Muslims considering the long years of Ottoman occupation. In our view that is a very bold interpretation. More so if we consider that in the same Apocalypse cycle painted in this monastery there are other scenes where some characters are dressed with similar robes and turbans on their heads that aren't necessarily Muslims, but kings and princes from all over the world.

[851] Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 88.
[852] This assumption would probably be based on the kind of robes and the turbans on their heads.
[853] See: http://athosweblog.com/2010/05/26/1067-2009-trip-to-athos-filotheou-exo-narthex-part-1-day-2-4/

Man with his habits and customs can also be a source of threat to mural paintings preservation. At Mount Athos the liturgy inside the churches is carried out several times a day for an important number of hours. The use of candles is an integral part of a ritual where they are lighted and blown out and they are the only possible source of light on the whole temple (Fig. 673).



854

Fig. 673. Use of candles in liturgies on Mount Athos' monasteries.

Smoke particles adhere to the walls that hold the murals and with the passing of the years these murals have acquired a darker hue that is in some instances clearly visible[855]. The higher areas of the walls suffer more these effects than the lower ones as the smoke rises and the small windows help airing out some of the smoke when they are opened. In this case it's impossible to avoid the use of candles, as the ancestral liturgy clearly outweighs any artistic premise. And although the darker hue of the murals inside the main naves is apparent[856] in contrast with the ones at the exonarthex, less exposed, we think that this kind of damage is always preferable than the damages that occur in more exposed areas. It is always easier to restore a slightly darkened mural because of the smoke than one that has been violently damaged by malpractice or inconsiderateness.

In some areas of Mount Athos, as it is the case of the Saint George church (Fig. 664), we can find small chapels or churches or even whole complexes that are abandoned and suffering the consequences of both natural and human deterioration.

[854] Reference: https://mountathostoday.wordpress.com/

[855] Cormack makes reference to this kind of damage on an icon of the Hodigitria Virgin in Meronas where there is a visible darkening of the layer of painting caused by the candles that are placed next to it. Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 82.

[856] Despite that, if we keep in mind the age of some of the murals in the main naves of the churches, they usually present an optimal level of preservation.

That's the case of the Saint Demetrius Cloister (Fig. 677) which is part of the Vatopedi monastery but is located about an hour away by foot through a lonely and breathtaking natural path (Fig. 674). In our 2012 trip to Mount Athos we were able to visit that place and bear witness of the preservation state of the cloister and neighboring shrines and the deterioration that the heritage is suffering because of those years of partial abandonment[857]. We show it here as a prime example of the problems of preservation at Mount Athos.



Fig. 674. In the path near Saint Demetrius cloister. 2012

Before arriving to the cloister, a few minutes away and next to the path we find out at least a couple of shrines belonging to the complex that are completely abandoned. The access to those shrines is almost impossible because of the vegetation, much of it thorned, that invades the old accesses. As we didn't carry tools to clear up the brushes we gave up on our efforts to enter it (Fig. 675) to avoid the possibility of being injured. We could access the courtyard of the second shrine (Fig. 676), but due to the frail state of the construction we desisted to enter the building itself because of the risk of collapse.

[857] Speaks says in his 2002 publication that the Cloister had been recently abandoned. Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 127



Fig. 675. Abandoned shrine near Saint Demetrius cloister. 2012

As we explained at the beginning of this chapter, the vegetation and climbing plants also cause some damage on the constructions and murals. However, this is only the case in flagrant cases of abandonment such as this one.



Fig. 676. Abandoned shrine with climbing plants and vegetation near Saint Demetrius cloister. 2012

We also found some remains of other constructions by the path which only consisted in some scattered stones among the vegetation that used to form the foundations of those buildings.

The Saint Demetrius cloister has been in a period of restoration since 2009. Nevertheless when we arrived there we didn't find any human presence or activity of any kind. The scaffoldings and other restoring tools around the complex also seemed to not having being used for some time.

On a first glance the main church's façade was the only clear proof of restoration in the complex, with its bright red color which seemed to be still fresh contrasting with the rest of the buildings. It seems as if works were interrupted after the façade restoration.



Fig. 677. Saint Demetrius Cloister. 2012

We believe that most of the valuable items that were in the cloister, such as books, manuscripts, icons or relics have been transported to the Vatopedi monastery for as long as the restoration takes place. That is the case of an icon on paper (Fig. 678)) in which the saint is represented in equestrian form stabbing with a spear an «enemy of the faith»[858].



Fig. 678. . Icon on paper of Saint Demetrius. Cloister of Saint Demetrius

On the lower part of this icon we can see a very interesting representation of the cloister itself made in late 18th century. We can see on it some details of the main building, specifically the church, which correspond with the view of the north face of the building. Other important detail is the group of buildings or chambers that surround the cloister, which are gone today.

[858] This kind of representation of the Saint Demetrius figure belongs to the triumphant and victorious style, that alludes to the future liberation from the Turkish occupation.
Πασχαλίδης, Σ. Α. et al., (2004), *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág 45

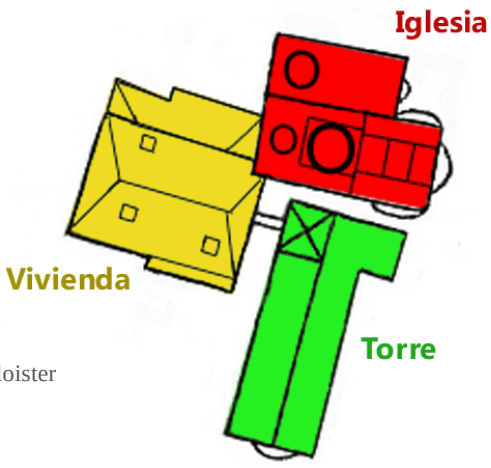


Fig. 679. Plan of the Saint Demetrius Cloister from a drawing by Wim Voogd.

The cloister is divided in three different areas (Fig. 679). the main church, the tower area with a couple of big chambers and the area of lodger and housing. The three areas are connected through an L-shaped courtyard and there is a little wooden stairway that communicates the housing area and the tower.

The first chambers that we visited were the tower area. In the big room (Fig. 680) some of the wooden seats of the church that monks use in their liturgies were stored together with some construction materials.



Fig. 680. Liturgical and construction materials stored. Saint Demetrius C.

The rest of the rooms were in pretty rough conditions. The wooden floor (Fig. 681) was quite deteriorated and was covered by a huge plastic. In other chambers the terracotta floor was seriously damaged. The general feeling was one of insecurity because it seemed that the floor could collapse at any moment into the lower floor.



Fig. 681. Different kinds of damaged floors. Saint Demetrius C.

In the housing area we could recognize the rooms that were used as bedrooms, chambers or refectory. The kitchen was also easily recognizable and was the room that showed the most level of damage. In it there were only an oven set into the wall and a small sink.



Fig. 682. Housing and lodging area. Saint Demetrius C.

The most interesting chamber was without a doubt the church, which seemed to be in the process of restoration after many years of abandonment[859]. Unfortunately the main nave was shut close and we couldn't enter it to watch the frescos more closely. We were only able to make a photograph through one of the windows from the outer courtyard to have an impression of its state (Fig. 684). The style of construction of the church follows the model of most of the churches on Mount Athos monasteries, called «athonite» because of it[860]. It's formed by an elongated ensemble which divides the different areas with walls with doors. The deeper area is the most sacred and the one with the more restricted access, the tabernacle. Each zone toward the outer part of the building is less restricted than the previous one until the exonarthex. It's worth saying that in some monasteries with a more strict observance of the rules, pilgrims of non-orthodox faith are only allowed into the exonarthex in times of liturgy[861].

The biggest area is the main nave with a tabernacle on the other side of an iconostasis. As we go outside the nave we find an interior narthex, roughly half the

[859] Trumler, G., (1999), *Athos. The garten der Muttergottes*, Adam Editions, pág. 239.
[860] See: Spitzing, G., (1990), *Athos, der Heilige Berg des östlichen Christentums*, Köln: Dumont, pág. 136-143.
[861] This is a common rule in all of the monasteries, but there is a huge contrast in its observance by the different monasteries. For instance, in the Megistis Lavras monastery we were able to attend the liturgy in the main nave while in the Stavronikita monastery we were confined to the exonarthex.

size of the nave. From the narthex you can enter a chapel located on the northern side, the Saint Nicholas chapel, into which we weren't able to enter or even photograph. Finally, connecting the narthex with the outer door is the exonarthex which was open and we were able to observe carefully. The next blueprint[862] shows a schematic drawing of the main church and its main areas (Fig. 683).

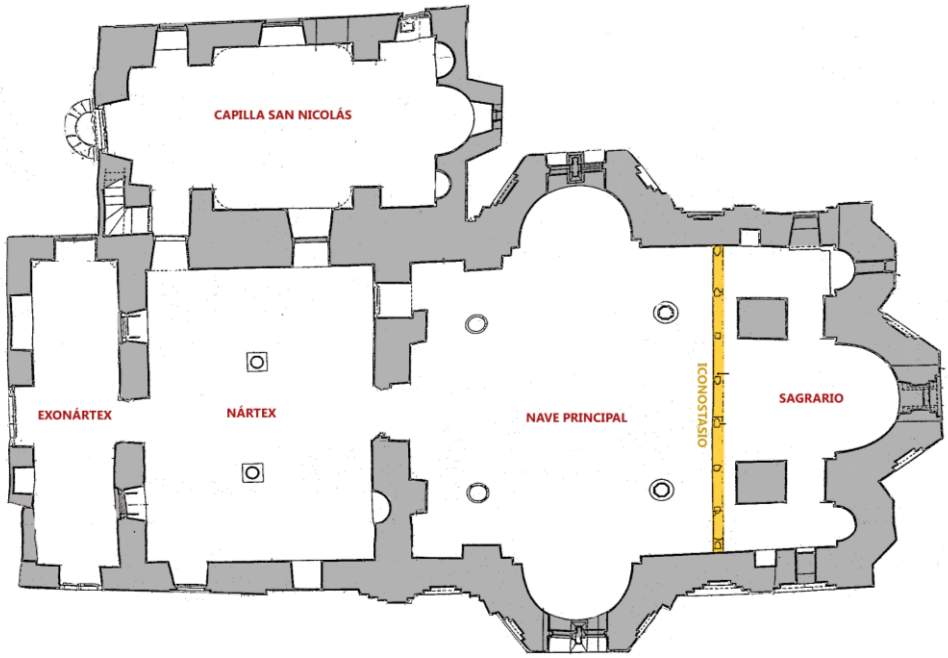


Fig. 683. Drawing of the church of the cloister of Saint Demetrius.

The mural paintings of the church date from 1755 and the ones in the exonarthex from 1806. They are in relatively good conditions, although the lower part of the murals is damaged to some extent and there is some peeling of the outer layer of the painting in many areas of the mural. In the main nave (Fig. 684) there were scaffoldings in the southern wing. We weren't able to approach to see the murals in detail, but as the image shows preservation is relatively good and it doesn't show important damages. The paintings are whole even in the lower part of the walls which is usually the area that suffers the most. Some of the cleaning objects, as it was the case of a broom, were placed directly over the murals without any kind of protection.

[862] We have made this drawing from one we found in the church itself and we were able to photograph. We have tried to mark the main walls and simplify the shapes to give a clear image of the ensemble.



Fig. 684. Main nave of the church of the Cloisters of San Demetrius as seen from the north.

To the left of the image we can see the iconostasis that divides the main nave and the tabernacle. It is noteworthy that the icons of the Dodecaorton[863] had been removed from the iconostasis during the restoration period to avoid deterioration or pillage.

In the narthex (Fig. 685) there was more complex scaffolding that made us think that some restoration works on its mural paintings were expected. However on Wim's trip a year and a half later the scaffolding was in the same position and no restoration works had been done.

The state of preservation of the narthex paintings is noticeably worse than those on the main nave. The ones on the north wall next to the Saint Nicholas chapel show particularly serious damage, losing in some cases both the painting and mortar layers. Even in some of the openings' edges the stone or brick is visible on the wall (Fig. 686).

[863] See Chapter 5.2 about EL DODECAORTON

The inside walls (east and west) are in better conditions than the outside walls (north and south). In these there are also some damages due to dampness or ambient factors.

In the wall that it shares with the main nave two holes can be observed in the walls, on both sides of the entrance door, that should belong to two icons that have been temporary removed (Fig. 685).





Fig. 685. Scaffolding in the Saint Demetrius cloister narthex. Vatopedi M. (left)

Fig. 686. Damages in the mural paintings. Detail (right)

In the mural paintings at the narthex you can see, although with great difficulty, scenes of the life of Saint Demetrius. There are many more of these scenes that those presented by Dionysius de Fourna in his Manual[864].

In the image (Fig. 687) we can see two scenes of the cycle of miracles of Saint Demetrius. The one of the left shows Saint Demetrius healing the blind man from Constantinople and in the right one he rides a horse with the blind man from Adrianople[865]. All the scenes of the miracles have in common the city of Thessaloniki where the tomb of the Saint is located and where people who wish to be healed make a pilgrimage[866].

[864] In the Manual there is a chapter dedicated to the miracles of Saint Demetrius. In it there are six scenes about important incidents in the life of Saint Demetrius, half of them related with events that also have relation with Saint Nestor. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 184-185

[865] Currently Edirne, Turkey.

[866] See more information about Saint Demetrius at: http://www.oikad.gr/F652D8AE.el.aspx



Fig. 687. Scenes of Saint Demetriu's life. Mural paintings at the exonarthex of the cloister of Saint Demetrius. Vatopedi M.

The scenes described by Dionysius of Fourna mostly refer to the miracles Saint Demetrius made while alive but in the mural paintings there are not just scenes from the biographical cycle in Saint Demetrius, but we can also find some other scenes relating to miracles that happened after the Saint's death, related to sickly people who make their pilgrimage to Thessaloniki.



Fig. 688. Exonarthex of the cloister of Saint Demetrius. Vatopedi M.

Finally, the exonarthex of the church (Fig. 688) is the place where we were able to analyze the state of the paintings much closely, and assess better its state of preservation.

As we can see in a first glance both the floor and the lateral benches are severely damaged. The mural paintings have also considerably more damages that the ones in

the narthex or the main nave. In these paintings we can observe many of the types of damages that we have detailed before, both meteorological and man-made.

About natural damages we can find efflorescence in many areas, caused by salt crystallization in the mural surface. This may be caused by a wrong preparation of the wall, or improper use of some of the materials. Mayer warns in that regard that gypsum can be a great enemy of mural paintings and that's why one should be sure that the bricks of the wall don't have any calcium sulfates[867].



Fig. 689. Efflorescence in the mural paintings at the Saint Demetrius cloister. Vatopedi M.

We can also see how the areas near the openings are even more damaged, due to dampness caused by rains [868]. As we move away of these openings, the dampness and efflorescence decrease noticeably (Fig. 690).

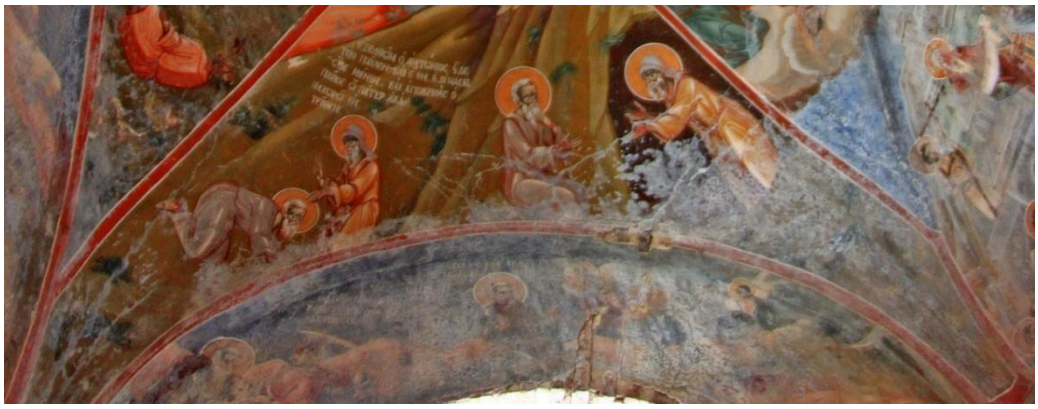


Fig. 690. Dampness and efflorescence in the paintings near the openings. Saint Demetrius Cloister, Vatopedi M.

[867] Mayer, R., (1985), *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Hermann Blume, pág. 236

[868] Vega tells that «*visible traces of damages are the result of chemical processes provoked by the action of dampness*». Vega, L. De, (2001), La conservación de revestimientos decorativos pintados: Patología y método de estudio, pág. 729

In some cases, damp filtrations have caused whole areas to be covered by an off-white layer and the motif of the mural is completely lost (Fig. 691).

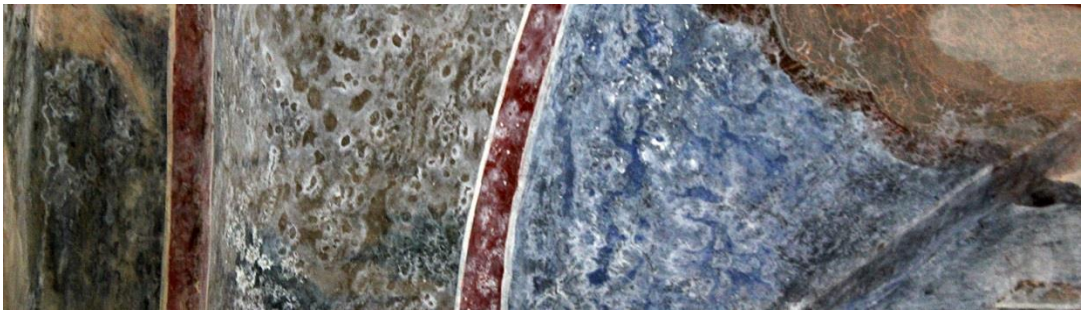


Fig. 691. Efflorescence in the mural paintings of the exonarthex of the Saint Demetrius Cloister. Vatopedi M.

In other cases, alkali may cause bulging in the painting layer and provoke a grave exfoliation of the plaster or painting layers.



Fig. 692. Detachments in the superficial layer of painting. Saint Demetrius cloister. Vatopedi M.

In many areas, mostly in the figures of the saints and even more frequently in the flesh or hair areas, we can see that the outer layers of painting are completely gone (Fig. 692).



Fig. 693. Detachments in the superficial layer of painting. Saint Demetrius cloister. Vatopedi M.

In this case, detachment may be caused by a faulty procedure in the preparation of the plaster causing it to crack due to changes of temperature. Many times the problem arises in the application of this plaster layer, which should be applied on a clean, damp wall[869]. In these murals we observe that detachment is more important in certain areas where there is a base of maroon color [870]. This layer might be even an inferior layer to the one specified by Dionysius of Fourna, because it doesn't have the greenish color we should expect. However, in a similar detail, in the higher part of a Saint's head (Fig. 693) we can observe these dark green tones which could be the base colors alluded by Dionysius of Fourna. Those tones seems to be on a superior layer to the one of maroon color[871], which makes us think about a layer system or even an ulterior repainting that added layers of painting.

The adherence problem of further layers over the maroon base is fairly evident in some fragments of the mural paintings. We can observe this detail (Fig. 694) in which the hand (1), head (2) and body (3) are completely gone while the rest of the surrounding painting is not detached.



Fig. 694. Details of detachment in located areas of the body. C. Saint Demetrius C.. Vatopedi M.

[869] Mayer, R., (1985), *Materiales y técnicas del arte*, Madrid: Hermann Blume, pág. 238 y Cennini, C., (2008), *El Libro del Arte*, Valladolid: Maxtor, pág. 75

[870] In the Manual by Dionysius of Fourna two ways are explained about how to apply a color base mostly for the parts where flesh is to be painted. The first refers to the method followed by Manuel Panselinos, consisting in a mixture of white, ochre and green, and a small part of black, which should give a product of a dark greenish color. The second one is a mixture of terraverte (as told by Hetherington), dark ochre, lime-white and black. Which is a very similar mixture than the previous one. See references:
Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 20 y 39. / Hetherington, P., (1989), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, California: Ωakwood Πuplications, pág. 8 y 14

[871] Cennini makes an interesting observation about this way of behaving when he says that it is characteristic of people who don't know very well his profession. See Cennini, C., (2008), *El Libro del Arte*, Valladolid: Maxtor, pág. 77.

The same problem seems to arise in other areas as well, leaving in this case a black background (Fig. 695). It's difficult to discern in these cases if this is a problem arising from a faulty procedure or one provoked by acts of vandalism, as we will see later on, because of the oddity of finding this kind of damage located only in the eyes of the figures. Other examples of this case are found in other saints figures (Fig. 696), most of them located in the lower part of the wall and thus accessible to human hand.



Fig. 695. Damages on the eyes with a black background. Saind Demetrius Cloister. Vatopedi M.

It's possible that these damages are a combination of both factors. On one hand the use, as we saw in The Painter Manual by Dionysius of Fourna[872], of a dark greenish background for the flesh areas[873], and on the other hand the deliberate and located destruction of the eyes of the murals.



Fig. 696. Figures with damages in the eyes and black background. Saint Demetrius Cloister. Vatopedi M.

In some areas of the exonarthex we also find some cracks in the arches or vaulted areas. In spite of the years of abandonment and general damages of the

[872] See note 259

[873] Cennini also specifies that in older faces the «verdaccio» or greenish background must be darker than the one in younger faces. Ver Cennini, C., (2008), *El Libro del Arte*, Valladolid: Maxtor, pág. 80.

building, there are few damages of this kind if we compare this church with the shrine of Saint George in Probata[874].

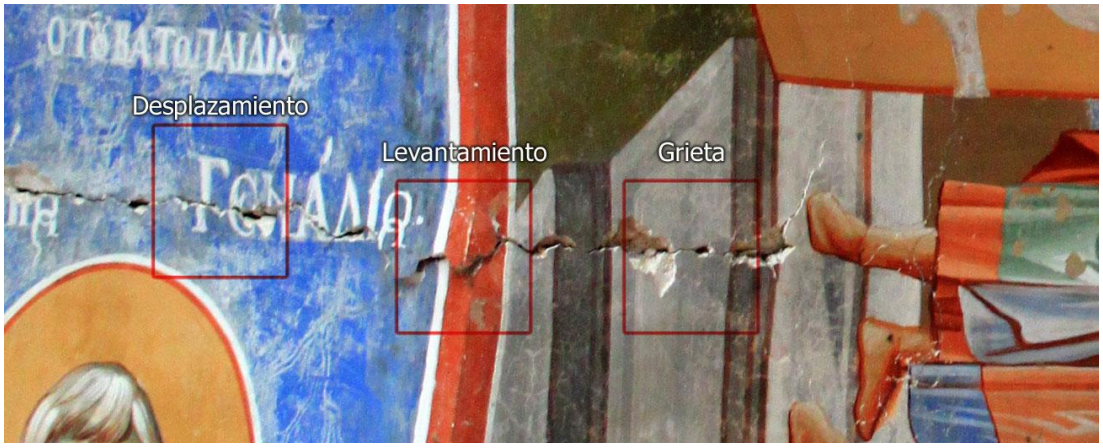


Fig. 697. Cracks on the wall and damage to the mural painting. Saint Demetrius C. Vatopedi M.

In the image (Fig. 697) we can see not just the crack in the wall but also some other issues such as the rising or the shifting of the wall. In some areas parts of the wall have become detached, leaving a hole and provoking the loss of the painted surface.



Fig. 698. Cracks in the mural painting in the Saint Demetrius Cloister. Vatopedi M.

These kinds of damages are visible almost exclusively in arches or vaults which seem to be more sensitives to the movements of the building. In some cases several kinds of damages (efflorescence, dampness, detachments, cracks) happen in the same area, resulting in a very conspicuous deterioration (Fig. 123).

[874] See in this very chapter, Fig. 665 and Fig. 666.

On the other hand, there are some of the damages that have been undoubtedly caused by human action, in many cases in a deliberated way, and in other cases as a byproduct of malpractice in the handling of tools. In a general way we observe great damages in the areas near the entrance and exit doors of the exonarhtex (Fig. 700). As we could see there are not doorstops to avoid contact of the doors with the walls where those are opened (Fig. 699). These damages could have been easily avoided.



Fig. 699. Puerta de acceso lateral. C. San Demetrio.



Fig. 700. Daños en los muros. Detalle.

To these damages we have to add the disastrous damages provoked by people[875] who deliberately attack some figure representations in the mural painting. The most attacked figures are usually those which represent evil: monsters, demons, soldiers, infidels, etc. In the exonarthex' paintings we find as well some instances of this kind of vandalism that clearly shows the scarce respect of a sector of the visitors for the artistic heritage of the monasteries. The mural painting «*The life of the true*

[875] With the term «people» we refer not only to pilgrims visiting the holy mountain but also some other visitants that have nothing to do with faith. We include here the soldiers that occupied Mount Athos in the Greek revolution era from 1821 to 1830.

monk» (Fig. 126) in the southern wing of the exonarthex is quite telling in order to understand these kind of damages.



Fig. 701. «The life of the true monk». Mural in the exonarthex at Saint Demetrius C. Vatopedi M

Dionysius of Fourna describes in the sixth chapter of his Manual this passage of the life of the true monk. It's a lengthy passage that describes the incident, and the image represented in this cloister is quite faithful to that description.

A monk with a dark habit is represented in place of the crucified Christ[876]. This is a symbol of the fact that the monk must imitate Christ to achieve his own salvation. All the inscriptions make reference to some important aspects in the life of the monk. Over the cross there is a sign in which he asks God for protection for his mouth, as bad things come out of it[877]. The two candelabra in the monk's hands refer to the light of the Lord which enlighten the life of the monk and take him to the good path. In both sides of the cross there are two angels carrying two scrolls. The right one reads «*Lord*

[876] Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 150.
[877] In the psalm 140:3 this is referred as «*the viper poison that it's under the lips*»

has sent me to help you» and the left one «*Do good and don't be afraid*». On the right side of the cross there is a rider on a white horse who carries a chalice full of wine, and in his left hand a spear with a rolled scroll that reads «*Enjoy the pleasures of the world*». Over the rider there is an inscription that reads «*Vain world*».

The inscriptions on the body of the monk make reference to certain behaviors related to the place where the inscription is located. Thus, we can read on the one over his heart:

> *«Καρδίαν καθαρὰν κτίσον ἐν ἐμοὶ ὁ Θεὸς καὶ πνεῦμα εὐθὲς ἐγκαίνισον ἐν τοῖς ἐγκάτοις μου»*[878]

> *«Build in me a clean heart oh God, and consecrate within my entrails a just soul»*

In the lower part of the iconography we can see represented Hell, or the world of darkness. On the left we can see a dragon emerging with its mouth wide open and an inscription that reads «*the hell that devours all*» and from its mouth there emerges a man with a spear directed to the monk, and reads «*The creator of licentiousness*[879]». On the right area there is something that looks like a tomb, and from it a demon emerges with an inscription that reads «*flesh is weak and it can't resist*».

In the iconography we can identify on one hand the characters that bear temptation, and on the other hand the ones that brings comfort and help the monk to keep on the right path. Among the figures that represent evil we can see the three greenish figures with the form of demons on the lower part. This figures show great damages deliberately provoked by human hand. We can differentiate two kinds of incisions on the mural painting. There is a systematic, regular scratching all over the body of the demons with parallel lines. This is clearly visible in the figure of the right (Fig. 703). And there is also a further deterioration of the heads of the figures. The main targets of this attack are the eyes, but in this case it affects the whole face of the

[878] Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 209

[879] Dionysius of Fourna uses the term «πορνεία» which refers directly to prostitution. We prefer to translate that as «licentiousness» in this case.

figures (Fig. 702). This is even more noticeable in the two figures of the left, where it affects the whole head.





Fig. 702. Demons emerging from the dragon. Saint Demetrius C. Vatopedi M. (left)

Fig. 703. Damages in the painting of the demon. Saint Demetrius C. Vatopedi M (right)

However, vandal acts of the pilgrims don't stop with the demons. These actions are carried on any character that may represent a threat to the achievement of the righteous path, and all figures which mean temptation or evil. We can thus see that the figure of the horseman (Fig. 704) who offers the monk the temptation of earthy pleasures is also a victim of the «iconographic vandalism», losing its whole face. On it we can see two big, round incisions where the eyes used to be.

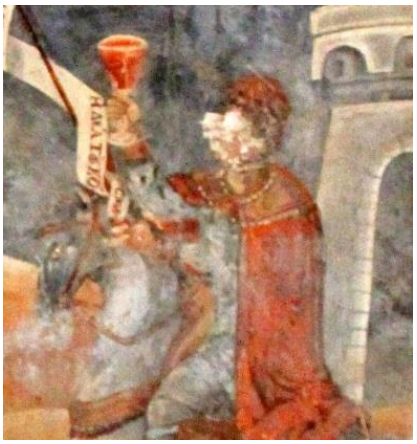


Fig. 704. Horseman with a damaged head.
Saint Demetrius C. Vatopedi M.

The angels and the monk figures don't present these kinds of aggressions in their faces, although they have some damages similar to those previously described related with physical and chemical problems, or due to a faulty procedure in the technique.

To end with our tour through the Saint Demetrius cloister we must note that since our 2012 visit to the present time restoration works have continued in the different buildings. In September 2013, a year and a half after our visit, the area of the tower was under repairs as you can see in the images (Fig. 705 y Fig. 706).

880

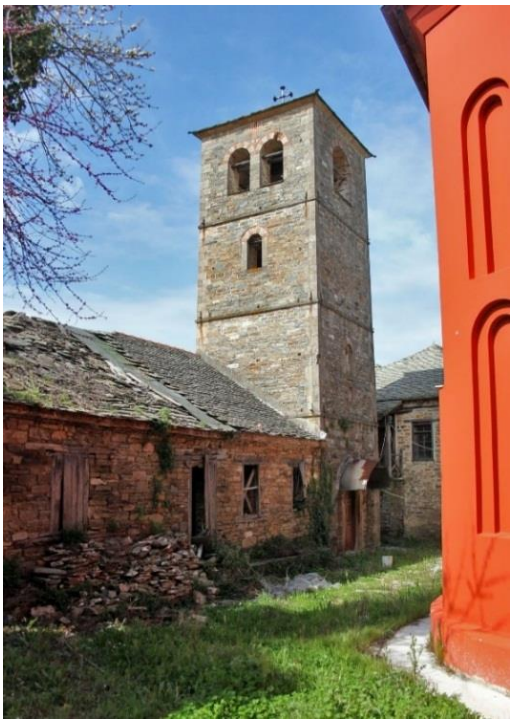


Fig. 705. Tower of the cloister of Saint Demetrius. April 2012

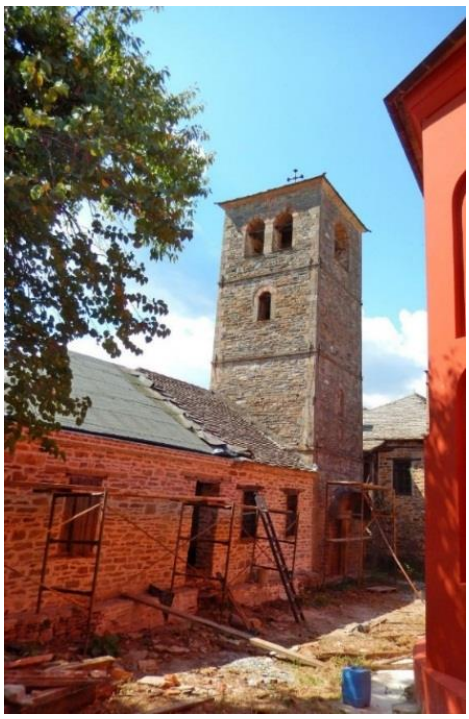


Fig. 706. Tower of the cloister of Saint Demetrius. September 2013

To sum it up we can assure that this general analysis of specific examples, particularly from the Saint Demetrius cloister, can help us to better understand the true present state and problems of preservation of the artistic and cultural heritage of Mount Athos.

Great efforts are being undertaken in the monasteries to preserve the artistic elements in the best possible conditions and at the same time there are also great works

880 Reference: http://athosweblog.com/2013/12/29/1493-skiti-agiou-dimitriou/

of restoration in progress in the portable icons as is the case of those in the Xenofondos monastery[881], and in the mural paintings, as in the «Protaton» basilica in Karyes.



[881] Xenofondos monastery undertook in 1997 important works of restoration in some of its portable icons because of the exposition «Treasures of Mount Athos» that opened in Thessaloniki. The museum of Byzantine culture collaborated to make these works possible. Ver Κυριακουδης, E. N., (1998), *Ιερα Μονη Ξενοφωντος εικονες*, Αγιον Όρος: Ιερά Μονή Ξενοφώντος, pág. 249

NEW TECHNOLOGIES

One of the big, current issues in Mount Athos is the arrival of new technologies into the monastic life, and how it affects the daily life of the coenobitic system of the monasteries. It's a controversial issue on which there are plenty of detractors and defenders. Many of these advances contribute not only to the improvement of the life in the monasteries, but also mean an important change for the pilgrims. In fact, many of these changes are caused by the increase of visitors and the attempts of improving the organization.

In this section we will try to explain some of the changes that have affected more noticeably the everyday life and have transformed somehow certain important aspects that have always been a distinguishing feature of Mount Athos. That is the case of transportation which have altered the concept of time, as now distances are not so long thanks to motor vehicles and new infrastructures and roads. Or communications that have altered the feeling of isolation that one had before where there were barely any means of communication with the outside world.

In our trips to Mount Athos of the last four years we have found many changes compared to our 1997 trip. Things that where unthinkable in 1997 are nowadays a reality. And as reality we have to value these new technological contributions to the life of the monks and see in which way all these consequences can contribute to improve the preservation of the artistic heritage of Mount Athos and, why not, to even make possible its dissemination outside the borders of Mount Athos.

Transport

Transport is perhaps the greatest advance that can be observed at Mount Athos. Although in our first trip in 1997 there were already some dirt roads and some buses that made the route from Dafni to Karyes, or even from Karyes to certain monasteries, in these days the number of motor vehicles has increased noticeably and the possibilities of transportation between monasteries is much bigger.

The first dirt track built in Mount Athos dates from 1963[882] and it was made because of the millennium celebrations, to allow some important guests to make the Dafni-Karyes route with a certain comfort[883]. Since then development has been fairly fast and currently you can access most of the monasteries by vehicle (Fig. 707). These advances mean a great deal of comfort to some monks and pilgrims, but also some nuisances to others.



Fig. 707. Vehicle arriving to Simonos Petras Monastery

On one hand, transportation has allowed many of the inhabitants of the monasteries to move faster from one monastery to another, or to the capital Karyes. If

[882] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 204
[883] Curnow, T., (2007), *Pantokrator: An Introduction to Orthodoxy*, Cambridge Scholars Publishing, pág. 39.

we keep in mind that many of the monks are quite old and can't make these trips by foot we can clearly see the brighter side.

When we arrive to Dafni, the main port of Mount Athos, we must take one of the old buses that make the daily route Dafni-Karyes (Fig. 708). These buses are old and we have barely noticed any change between the ones we found in 1998 and the ones in our three further trips from 2012 to 2015. According to Starrach, the Dafni-Karyes buses are Mercedes with more of 100.000 kilometers of mileage from Germany[884].



Fig. 708. Buses of the Dafni-Karyes route

On the other hand, in Karyes we find a customized system of transport that has noticeably evolved from our first trip: the minibuses that make the route from the capital to the different monasteries that have a road to get there (Fig. 709). This is the cheaper way to get to a distant monastery, as is the case of the Megistis Lavras M, if one hadn't planned a route by foot from Karyes.



Fig. 709. Minibuses in Karyes that offer transportation to the different monasteries.

[884] Starrach, H., (2002), *Der Ruf des Athos*, Freiburg im Breisgau: Herder, pág. 22.

Although this is a system that already existed back in 1998 we have noticed an increase in the number of minibuses and thus a better offer of transports. This is also possible because of the opening or improvement of dirt roads that didn't exist back then, or were impassable.

Other kind of offer that didn't exist in our first trip and has greatly developed in recent years is private transport by taxi. These taxis can be the same minibuses that we have just seen or other private vehicles that make routes on demand by pilgrims. This kind of transport is the most expensive and, in our view, one that is against the spirit of pilgrimage and serenity of Mount Athos.



Fig. 710. Monks with a new vehicle.

Monks have also taken advantage of the possibility of access to a more advanced system of transport and in many cases they have make the most of it. However its use is usually limited to the transport of tools, materials and supplies needed at the monasteries.

This point of view wasn't shared however by the great Saint Paisios of Mount Athos when he said:

> *«Αν θέλουν τέτοιες ευκολίες, ας πάνε σε κανένα μοναστήρι στον κόσμο και να μην καταστρέφουν το Άγιον Όρος. Είναι μικρότερο κακό να χάσουν αυτοί την παρθενία τους, παρά να καταστρέψουν αυτόν τον παρθένο χώρο. […] Αν συνεχιστεί αυτή η κατάσταση τι θα γίνει; Πολλοί με τα αυτοκίνητα θα αλωνίζουν όλο το Όρος για τουρισμό και μερικοί θα πουλάνε και αναψυκτικά.»*[885]

> *« If they want these improvements, they can go to any other monastery in the world instead of destroying the Holy Mountain. It's a smaller*

[885] Ισαάκ, Ι., (2012), *Βίος Γέροντος Παϊσίου του Αγιορείτου*, Αγιον Όρος: "Ιερόν Ησυχαστήριον Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος", pág. 244-246.

damage the destruction of any unspoiled area out there than to destroy this unspoiled place. […] If this situation goes on what is going to happen? Many people will travel the Holy Mountain with cars as tourists and some people will sell soft-drinks.»

Those words by Father Paisios were precise and they tried to defend the essence of the incomparable uniqueness of Mount Athos. Those words however were not enough to stop what already seemed something unavoidable.

Roads have opened and they are currently being renewed and widened. In our last visit to Mount Athos in 2015 we were able to witness the paving of the road that connects Dafni and Karyes. This will be the first paved road in Mount Athos. This change is possibly justified, and it will mean an improvement on the security in this road that is frequently traveled, and is one of the main points in Mount Athos. However this is a decision that we think would be unwise to apply to other dirt roads.

The transportation of goods, working tools and construction materials is carried in a safer and more comfortable way than with the mules that had to do all the transportation in the old times [886]. Mule transportation has not been however completely abandoned, as all the southeastern area of the peninsula surrounding the peak of Mount Athos [887] is not accessible to motor vehicles because of the steep and precipitous terrain.



Fig. 711. Mules carrying construction materials in the port of Gregoriou monastery.

[886] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 204.
[887] Also called «Athos desert» because it's a lonely and hard to get area where hermits used to spend great lengths of time isolated from the rest of the world in caves carved into the rock. Some of these caves are only accessible by descending vertically with a rope.

In those places mules are the only alternative to walking. They are used to transport things between the different cells and cloisters of the area, or to carry heavy loads such as construction materials (Fig. 711). In some occasions, mules are also used to help making the ascent to the peak of Mount Athos.

However, all these advances have also its unfavorable side. As Drettakis says the construction of new roads on the holy mountain can break the serenity[888] and the essence of the original Garden of the Virgin [889] depriving the wandering pilgrim of the calm and peace he should find. We must say that although is not continuous at all, it's true that in some of our walks in our last travels we found some paths where we have experienced the nuisance of motor vehicles that disturbed the calm with their noise and the rising of big clouds of dust because of their movement. Fortunately that only happens in wide roads and in certain times of the day. Smaller paths are still a pleasure to walk through and make possible to dive into the past, when they were the only means of communication between monasteries. In some of these paths you can even glimpse part of the centennial stone paths among the vegetation (Fig. 712).



Fig. 712. Centennial stone path between Karakalou and Filotheu Monasteries

The experience of walking through these paths is true and comforting, and allows for the arrival to the monastery to be even more moving. To walk these paths

[888] Δρεττάκης, Μ. Γ., (2009), *Άγιον Όρος. Χθες, σήμερα, αύριο*, Αθήνα: Εν πλω, pág. 45.
[889] Alternate name for referring the Mount Athos because of the legend that says the Virgin was astonished by the beauty of the place and asked his son to give it to her as a present.

is inevitable to be able to read the signals written exclusively in Greek, and carefully plan the route ahead because it is quite easy to get lost or miss the signs in some areas.

The development of road transport brought with it a certain decay in the signal system of the centennial paths of Mount Athos and a reduction of the number of pilgrims that used them.



Fig. 713. Damaged signals on the paths.



Fig. 714. Faded signal on a path in Mount Athos.

In our last travels we have found some signals where letters are completely gone (Fig. 713 y Fig. 714). In other instances we have found signals taken down by the wind (Fig. 718) or even remains of those signals on the ground, impossible to reconstruct (Fig. 715). These situations make much harder the movement between monasteries by foot. In many instances one can lost the path, and find oneself in a difficult situation. Most of the areas are surrounded by forest and in the spring and summer vegetation is very thick and almost impassable. In several occasions we had to double back when we found out that we were on the wrong path. These unexpected situations can make us lose several hours and monasteries shut their doors at a certain point in the



Fig. 715. Damaged signals.

evening when it starts getting dark [890]. That's why we should plane the route with a longer timeframe and preferably do the routes in the morning.



Fig. 716. Different signals found in our lasts trips to Mount Athos.

Fortunately these historical paths, some of them with more than a thousand years of existence, are not forgotten. FOMA[891] association started a project in 2002 [892] to clean up and improve the paths of Mount Athos [893]. In the beginning of the project they were able to ensemble almost 20 people to work for two weeks in the improving of the paths and its upkeeping, starting in the region of Vatopedi, Hilandari and Zografou. The project also works on the replacing of some of the ancient signals with others newer and more resistant. In some places both signals are visible.

Although the project has been going on for fifteen years, there are still some places where it hasn't arrived yet and other where signals have not been replaced. The

[890] regulations of the Mount Athos explicitly forbid overnight stay outside of the monasteries. One of the reasons is the risk of being bitten by a snake.
[891] FOMA (Friends of Mount Athos) is an association founded in England to sustain and improve the conditions of the monasteries and its environment.
[892] http://www.athosfriends.org/footpaths/
[893] To know more about this project, you can watch the interview with John Amell, director of the project, about some of its details: http://pemptousia.com/video/john-arnell-on-foot-path-project/

coexistence of the new and the old ways is in this case fairly complicated because the improving of one entails the worsening of the other. To this respect John Arnell says that in the last years there have been dramatic decreases in the number of pilgrims that use the paths to walk between monasteries[894].



Fig. 717. New FOMA signal next to the old one

To sum it up, there is a challenge in Mount Athos between the new means of transportation and the traditional movement by foot, between the new and the old, the hurried and the slow. Development of the first seems to endanger the survival of the latter. But one of them is the ancient way of the place, honoring the philosophy of the monastic lifestyle and the other seems to be imported from an outer world completely unconnected with the true and profound meaning of what really is Mount Athos.



Fig. 718. Signal taken down between fallen leaves.

[894] Interview: http://pemptousia.com/video/john-arnell-on-foot-path-project/

Computers and communications

Another change that we have observed in recent years, although is somewhat obscured to most pilgrims, is the use of computers or other technological equipment by some members of the monastic community.

Computers have meant an enormous step forward in our culture, allowing us to do easily things that used to take a lot of work or even things that were unthinkable some time ago. Technology, although with some delay, has also arrived to some places at Mount Athos.

In our first trip to Mount Athos in 1998 there was no trace of computers, and even many of the monks residing there at the time didn't know what a computer was. The few monks that knew of their existence doubted the utility it could have to them.

In the 2012 trip, after 14 years of technology development, we were able to see that the situation had completely changed and computers had arrived to certain monasteries of the peninsula. The first computer we saw was at the monastery of Vatopedi [895], in the hagiography workshop. The equipment they had was quite advanced, not just the computer itself, but also two monitors and some other peripherals of high quality related to image processing.

In our last visit in August 2015 we were able to see that our friend the hagiographist in the Dionysiou monastery had acquired a laptop where he stored hundreds of images of icons and mural paintings, a computer that he didn't have a year before in our 2014 visit.

In 2002 Speak already mentioned the "computer monks" who were responsible for the processing with their computers of the information that arrived to the monastery, in order to distribute it later among the monks [896]. Lind also tells us that

[895] See chapter 4.2 about iconography workshops.
[896] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 218.

the monks at Iviron monastery use computer programs to practice the singing they use in the liturgy [897].

In some aspects of the monastic life we can see some traces of the use of technology that help them carry their tasks in a faster and more organized way. In Vatopedi monastery, one of the most advanced in the use of the technology, we found out behind the main church a bulletin board with several monthly and weekly tables organizing the different tasks of the monks (Fig. 719 y Fig. 720), all of them made with the help of computers.



Fig. 719. Board with schedules and tasks Vatopedi M.

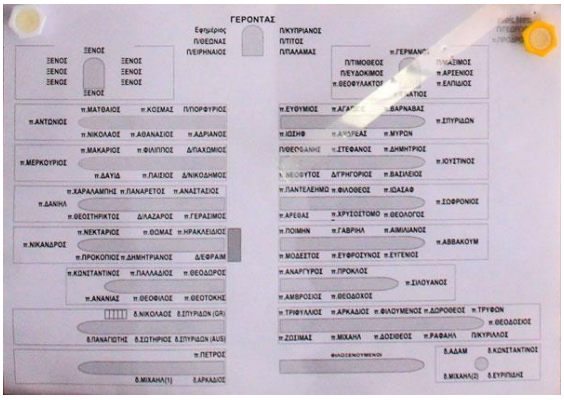


Fig. 720. Seating chart in the Trapeza. Vatopedi M.

While computer use is common in some of the monasteries, Internet access is tightly restricted and controlled. Monks use their computers to organize and get help with their tasks but those computers don't have Internet access. As far as we know, and Speake also points in the same direction, only monks who deal with communications with the outside world[898] are allowed to have contact with it through technology. They receive those communications and then give them to the other monks.

Phones have not an important presence in the coenobitic life of the monasteries. Karyes is the only place in the peninsula where you can find public phones (Fig. 721) (less and less commonly used). Landline phones exist in all the monasteries and even the use of fax is quite common. Cell phones however are not considered acceptable and it's almost impossible to see a monk who uses one of them. However in our 2014

[897] Lind, T. T., (2011), *The Past Is Always Present: The Revival of the Byzantine Musical Tradition at Mount Athos*, Lanham: Scarecrow Press, pág. 71.
[898] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 218.

trip, in the Saint Paul Monastery we were able to see a monk that, while alone, used an electronic device that seemed to be a cell phone[899].



Fig. 721. Public phones in Karyes

In this sense, some of the more open-minded monks are eager to know about technological advances around the world and are very interested when they find out some unknown device in the hands of a pilgrim. In 2012, for instance, hagiographic monks in Vatopedi were dazzled when we showed them our iPad and the possibilities it had for artistic uses.

Communications have greatly evolved in Mount Athos, leaving behind a time in which they were completely isolated from the outside but for the information they received from the pilgrims that came from the outside. I remember having a conversation in the trip of 1998, in the Iviron monastery, with an older but curious monk who inquired us about the outside world. He told us that he hadn't left Mount Athos for the last 30 years, which certainly had made him lose track of what was happening outside its borders.

[899] We have decided not to include his photograph in order to preserve his intimacy.

Energy

Of all the changes happened in Mount Athos in the last decade and a half related to new technologies, the one that improved most the life at monasteries and cells is perhaps the access to new ways of generating energy. Solar panels installations are by far the most used ones clearly outnumbering wind or hydraulic systems. This energy makes possible for monasteries and cells around Athos to enjoy electric light in a clean and inexpensive way.

We can say that in the last five years there has been a real boom in the installation of solar panels for energy generation. In our 2012 trip we found out a solar panel grid being installed in one of the paths towards Pantokratoros monastery.



Fig. 722. Solar panels installation in the path to Pantokratoros monastery. 2012

In the same trip we spotted another installation while walking from Karyes to Simonos Petras that was clearly bigger and more recent (Fig. 148). It was placed on a high spot and far from any monastery or cloister. That sight helped us understand the importance that the improvement of paths and transportations have had in making these kinds of infrastructures possible.



Fig. 723. Solar panels installation in the path to Pantokratoros monastery. 2012

But if there is a place in the Athonite peninsula where energy from the solar panels has had a crucial part is without a doubt the southeastern area surrounding Mount Athos, called "the Athos desert". This is a place where access is very complicated as the ground is rough and steep, but there are some little shacks here and there where monks live in isolation (Fig. 724). Most of them have very limited resources, and having some panels to heat water or having electric light makes a great difference. It is also an important improvement in the security area because the use of electric light limits the use of candles that are always a fire hazard.



Fig. 724. Shack at Mount Athos, near Saint Anne cloister, with sonar panels. 2015

By 2015 most of the monasteries had solar panels in some place inside the compound. We spent the night in the Kavsokaliva cloister before climbing to the top

of Mount Athos the next day, and in the cloister's chambers there was a sign that told us that the light used came from solar panels and we should be careful not to let the lights on at night because it would drain the batteries.

Solar panels are also very useful in other precipitous areas near the sea where access is complicated and there is no electric light (Fig. 725). Furthermore, those are areas where the sun shines brightly for the most part of the year and the energy you can get from a dozen of these panels ir more than enough to supply energy for the inhabitants of these few constructions.



Fig. 725. Solar panels on a steep hill with some shacks

In Karyes all the streetlamps in the main square and in some of the streets have solar panels (Fig. 726). This is an example of the efforts Mount Athos administration is doing to make its energy to come from renewable sources.

Another example of the use of solar panels in Mount Athos can be found near Megistis Lavras monastery. On some rocks near the place in the sea where monks pass with their boats towards the port they have installed a little lamp post with a solar panel (Fig. 727).



Fig. 726. Streetlamp in Karyes with built-in solar panel



Fig. 727. Solar panel on the rocks near the port. Megistis Lavras M. [900]

There is another source of renewable energy in Mount Athos, although is not as popular or even as efficient as solar panels. In May 2015 Goulven Le Goff found near Panteleimonos Monastery what seemed to be some wind turbines (Fig. 728). They are actually micro wind turbines that can achieve up to 100W of power and are usually used in remote areas.



Fig. 728. Wind turbines near Panteleimonos M. [901]

[900] Reference: https://www.flickr.com/photos/54742210@N07/12283769886/
[901] Reference: http://athosweblog.com/2016/02/01/1787-twenty-monasteries-in-seven-days-day-7-the-last-day/13-8/

Others

Another technological advance that has been installed in Mount Athos is a new weather station in Megistis Lavras Monastery [902]. All the information gathered by it can be browsed through the Internet. Unfortunately the webcam they had has been down for several months now.



[903]

Fig. 729. Weather station at Megistis Lavras Monastery.

Another sizeable project that is being studied for several years now is the possibility of undertaking the digitalization of the library contents of the monasteries of Mount Athos, in order to avoid the loss of the manuscripts in the event of any kind of disaster [904]. Fifteen monasteries have approved this project until now while five of them, including Hilandari and Konstamonitou wouldn't be part of it.

[902] http://weatherlavra.blogspot.gr/

[903] Reference: http://athosweblog.com/2014/05/29/1554-new-weather-station-with-webcam-at-lavra-monastery/

[904] See: http://infortodoxa.com/2014/11/19/los-tesoros-bizantinos-del-monte-athos-seran-digitalizados/

At the end of this chapter we can draw many conclusions about the current state of Mount Athos in several areas such as art, preservation, progress and technologies. All this information helps us without a doubt to get an idea of the problems that must be solved in order to assure the survival of a millenary place that has overcome periods of decay and instability through its history. As Speake says [905], Mount Athos must renew to guarantee its future and signs of the progress must be understood as elements that help and strengthen its continuity.

We have seen examples of places that need urgent intervention to preserve their artistic heritage, putting the focus on mural paintings. We have also visited iconography workshops in some of the monasteries that help us to understand the current situation and the evolution of the iconography painting until our days. New technologies contribute to increase the possibilities of action of the monks in many areas and in the future they will likely help to manage in a more efficient way the enormous quantity of artistic objects that can be found in the monasteries.



[905] Speake, G., (2002), *Mount Athos: Renewal in Paradise*, London: Yale University, pág. 37.

ANEXO III

CHAPTER 5.5.7

«The Presentation in the Temple»

ANEXO III. The Presentation in the Temple

Ἡ ὑπαπαντὴ

Ναὸς καὶ κουβούκλι καὶ ὑποκάτω τοῦ κουβουκλίου τράπεζα καὶ επάνω αὐτῆς θυμιατήριον χρυσοῦν, καὶ ὁ ἅγιος Συμεὼν ὁ Θεοδόχος βαστῶν τὸν Χριστὸν ὡς βρέφος εἰς τὰς ἀγκάλας του, ὁ ὁποῖος εὐλογεῖ αὐτόν· καὶ ἡ Παναγία ἀπὸ τὸ ἄλλο μὲρος τῆς τραπέζης ἁπλώνουσα πρὸς αὐτὸν τὰ χέρια· καὶ ὄπισθεν αὐτῆς ὁ Ἰωσὴφ βαστάζων εἰς τὸ ῥοῦχόν του δύο περιστεράς· καὶ πλησίον αὐτοῦ ἡ προφῆτις Ἄννα δείχνουσα τὸν Χριστὸν καὶ βαστάζουσα χαρτὶ μὲ ταῦτα τὰ γράμματα· «Τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἐδημιούργησε» (Λουκ. β΄, 22-38)

The Presentation in the Temple *(Candlemas)*

A temple and a domed canopy; beneath the canopy is an altar on which is a golden censer. Saint Simeon the receiver of God holds the infant Christ in his arms, who gives him his blessing. The Virgin on the other side of the altar stretches out her arms to the child, and behind her Joseph carries two doves in his robe; near him the prophetess Anna points out Christ and holds a scroll with these words: «This child has created Heaven and Earth.» (Luke 2:22-38)[906]

[906] Hetherington, P., (1989), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, California: Ωakwood Πuplications, page 32.

The Presentation in the Temple is one of the important scenes of the Dodecaorton [907] and it is also one of the most represented scenes in the monasteries of Mount Athos. Furthermore, the Akathist Hymn[908], which is still sung in the churches with Byzantine liturgy refers in is twelfth verse to this scene of the Presentation in the Temple[909].

The episode tells the moment where the Virgin and Saint Joseph are in the temple to offer the Child in front of God. This offering seems to be related with certain ancestral customs where one should offer his first-born to God[910]. The event happens 40 days after the birth, as this is the time women must wait to be purified again after labor[911].

The description by Dionysus of Fourna points to the most important iconographic elements of this passage:

The place →	A domed temple
The characters →	Simeon, the Child, the Virgin, Saint Joseph and Anne
The actions →	Movements of arms, blessing
Symbols →	Censer, doves, the scroll.

The positional references that Dionysius uses in his descriptions leave the hagiographists a certain freedom to represent the scene, as he doesn't specifies concrete places to the right or the left of the composition. In this aspect we can appreciate that the iconographic tradition has sustained a clear inclination for representing Simeon on the right of the composition and the Virgin, Joseph and Anne on the left. Anyway, as we will see in the analysis of the paintings, there are a few

[907] See chapter 5.2 about EL DODECAORTON
[908] It's an hymn of Marian content which is sung standing (its name Ἀκάθιστος means "not seated" that fifteen hundred years later is still sung in churches of Byzantine rite.
[909] Μπεκιάρης, Α. Α., (2012), *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του νάρθηκα και της λιτής της μονής Δοχειαρίου (1568)*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, pág. 315.
[910] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 91.
[911] Lucas 2: 22

iconographies, all of them murals, that represent Simeon on the left side of the composition.

Chronologically we should start our tour with the important mural painting of Manuel Panselinos in the Protaton basilica in Mount Athos' capital, Karyes (Fig. 730). As we already know, Panselinos is one of the most influential references for Dionysius, as he himself acknowledge in his Manual[912].



Fig. 730. The Presentation in the Temple. Manuel Panselinos. Protaton. Karyes. 1290

The horizontal composition of Panselinos is framed on the right with a border belonging to an arch making the format not completely rectangular. We think that this may have been one of the reasons that made Panselinos place the figure of Simeon on the left, as he have a much more open room to represent the most important part of the iconography, which is the encounter of Simeon and the Virgin in the moment of receiving the Child.

[912] For more information see chapter 3.3 about LA «HERMINEIA»

The background of the composition is formed by a group of architectures in which we can observe the use of inverted perspective. The volume of some of the structures is bigger as it gets far behind of the scene[913].

This causes on the observer a sensation of expansion towards the inside of the mural in a way that makes the observer himself –his eye– and not the horizon the vanishing point. This effect is clearly seen in the Panselinos painting where we see that the background stage seems to unfold instead of fade.

Dionysius of Fourna starts his description talking about the temple where the scene takes place and a dome that belongs to that temple. In the Panselinos painting there is no dome and the action seems to take place outside the temple[914]. This feature that we have already commented in some iconographies of the Annunciation is a constant in Byzantine iconographic paintings and we will see it in many of the following icons. Of all the other elements that Dionysius names in his Manual Panselinos only represents the table in a very forced axonometric perspective, raising the table to show its contents to the observer. Instead of the censer we can see on the table a book –supposedly the scriptures– that will be fairly common in most of the successive iconographies. But those are not the only differences we can find between Panselinos and the Manual by Dionysius of Fourna.

The most important difference of this iconography with the Manual by Dionysius and the iconographic tradition is perhaps the place where the Child is placed. Dionysius of Fourna is clear in this aspect when he writes «*[…] Saint Simeon the receiver of God holds the infant Christ in his arms […]*». However in the Panselinos iconography the Child is still in the arms of the Virgin Mary.

The first known iconography that represents this scene is a mosaic in the Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma from the year 430-40 in which the Child is represented in the arms of Mary. It seems that most of the representations of the scene in a first phase were made after this model but later[915] and mainly in the Orthodox

[913] Grabar, A., (2007), *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela, pág. 41.
[914] In many Byzantine iconographies scenes are represented outside of the place where they should take place.
[915] Ouspensky, L., & Lossky, V., (1999), *The Meaning of Icons*, New York: St Vladimirs Seminary, pág. 168.

tradition, this pattern changes gaining popularity the representation of the Child in the arms of Simeon.

Although both versions are recognized in the iconographic tradition and even Dialektopoulos affirms that the most usual version is the one of the Virgin holding the Child [916], the truth is that in the monasteries of Mount Athos we find almost exclusively the version of the Child on the arms of Simeon. Ouspensky agrees with us and contradict Dialektopoulos when he says that the most usual version is the one of Simeon holding the Child[917]. Tradigo in this respect is somewhat ambiguous when referring to this iconography says «The Virgin offers the Child to Simeon»[918] although is Simeon who holds the Child in his images.

Anyhow the scene in the Protaton basilica is unique among the paintings in Mount Athos and we won't see a similar one but in a painting in the Gregoriou monastery (Fig. 757), that seems to be a copy of Panselinos' and in the Filotheu monastery (Fig. 754).

Since the 6th century there has been a great deal of speculation about the relations and meanings that the figure of Simeon has in relation with Christ's although Baggley is quite skeptical about the conclusion of these speculations branding them as exaggerations[919].

The figure of Simeon in the painting by Panselinos is standing on a small pedestal –which can bring to mind the «*Bema*» (Fig. 19) of the orthodox churches in Mount Athos– and flexing his knees and body, showing his advanced age. He raises his right hand to bless the Lord. Dionysius of Fourna doesn't give further details about this because he presupposes that the Child is in his arms. However there is a detail in this figure that really attracts our attention, of which there is no reference in the Gospels or in the text by Fourna. This detail is the left hand of Simeon.

[916] Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 94.
[917] Ouspensky also points out the existence of a third version of this episode although much rarer that presents an intermediate moment. Ouspensky, L., & Lossky, V., (1999), *The Meaning of Icons*, New York: St Vladimirs Seminary, pág. 168.
[918] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 107.
[919] Baggley, J., (2000), *Festival Icons for the Christian Year*, A&C Black, pág. 41.

If we watch closely the detail of the Panselinos painting we can see that this hand appears under the right one in a dark area and, instead of showing the form of the hand, it ends in what seems to be a stump (Fig. 731).



Fig. 731. Detail of the left hand of Simeon.

If it were an open hand, as is the case of the later mural of Gregoriou (Fig. 757), the palm and the fingers should be perfectly visible. A hypothesis might be that Simeon is getting ready to hold the Child and he is covering his hands with his robes[920] before holding Him. However the painting clearly shows that the color and texture of the robe and the "hand" are very different. Another hypothesis is that the hand was lost because of the passing of time due to damages in the wall, and further repaintings. This is not a very farfetched idea if we observe some other areas of the mural, like the foot of the same Simeon (Fig. 732) where we can appreciate some painting loss around the angle of his right foot.



Fig. 732. Detail of Simeon's feet. Manuel Panselinos. Protaton.

If we observe the rest of the figures in the scene we can see a certain fidelity to the description by Dionysius of Fourna, although he leaves the location of the

[920] This is a typical characteristic in the iconography where Simeon appears with the Child and out of respect for Him he covers his hands with his robes..

prophetess Anna somewhat debatable, saying just «*near him (Joseph)*[921]» which can generate two possible interpretation of her location, one in front of Joseph and the other behind him –which is more logical and usual–. In the painting by Panselinos the order is the Virgin, then Saint Joseph, and then the prophetess.

Joseph carries a cage with two doves as Dionysius describes and the prophetess have a long paper with a text that reads «*|Τοῦ |το το |βρέφος |οὐρα |νόν |κ(αὶ) γὴν |ἐδη |μιούρ |ωσεν*» which also matches the description by Dionysius «*This child has created Heaven and Earth*».

The Child in this painting is in fact a figure that deserves a special attention because of the disproportionate anatomic characteristics of his body (Fig. 733). Having in mind, according to the Gospel of Luke, that the Presentation is made 40 days after his birth, is really remarkable that Panselinos opts for an anatomy so disparate to the age of the Child[922]. The head and the body seem to be from different beings. The head seems to dislodge downwards creating an unnatural effect combined with the total lack of neck.

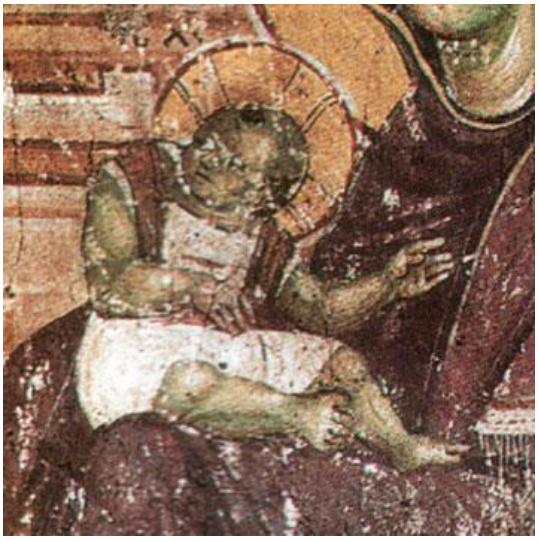


Fig. 733. Detail of the Child Jesus. Panselinos M. Protaton.

The right arm presents a musculature much more suitable for an adult man. Likewise, the legs seem to have a density unsuited for a baby and the hands and feet

[921] The Greek adverb «πλησίον» can be translated as «near to» or «next to».
[922] Dialektopoulos also observes this details in Pansélinos and other icons by Teofanes the Cretan and says this should symbolize God's omniscience. Διαλεκτόπουλος, Α., (1998), *Οι εικόνες του δωδεκάορτου*, Καβαλα: Εκδοσεις Τροχαλια, pág. 95.

are quite thick. Panselinos will actually use these characteristics again, although not to such an extent, in other figures of other scenes, mostly in legs and feet. According to Grabar, the habit of using certain classic models in the representation of figures led to errors that indicated a certain stagnation of the plastic sensitivity[923]. We will see this alteration in the supposed age of the Child in other icons of Mount Athos although not as marked as in this painting by Panselinos.

In an icon of the 15th century in the Pantokratoros monastery we can see a very different interpretation of the scene that the one by Panselinos (Fig. 734).

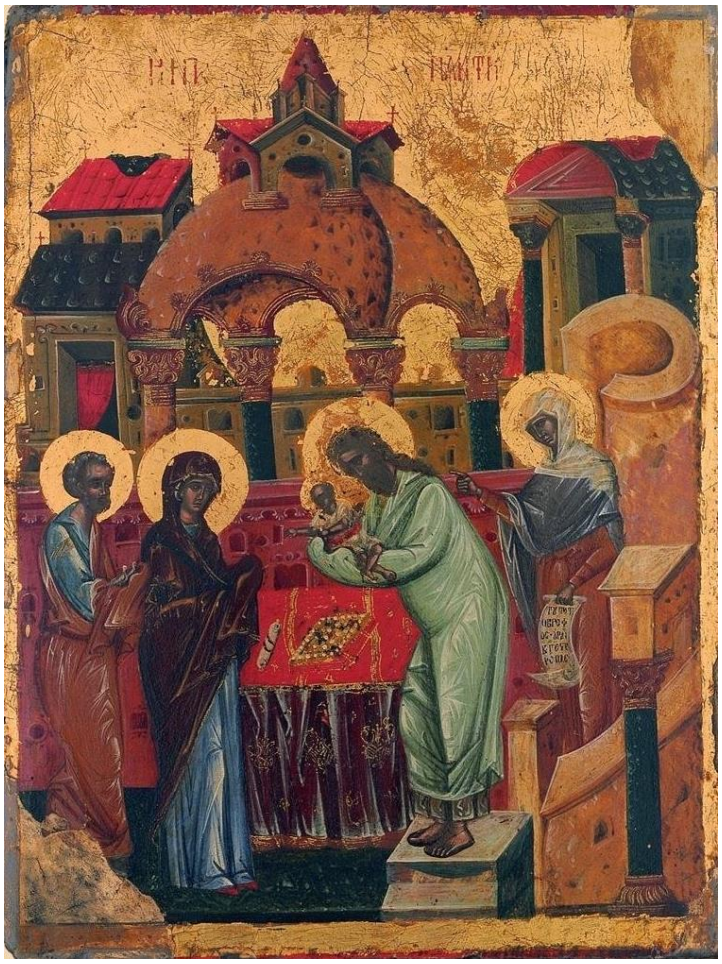


Fig. 734. The Presentation in the Temple. Pantokratoros M. S. XV

Beginning with the context of the scene, we can see that this time there is a ciborium in the center of the composition that situates us unmistakably in the interior of a temple. We can still see certain elements such as a clear sky and some buildings in the background of a scene that can make us think that we are actually outside the

[923] Grabar, A., (2007), *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela, pág. 48.

temple. But as we have seen in Pantelinos and will see in further scenes, this is a symbolic characteristic of Byzantine iconography that plays with spaces in such a way that allows the painter to represent space-time in the same icon, as we have seen in the iconographies of the Annunciation.

The dome alluded by Dionysius of Fourna appears here in the form of a ciborium, a common feature of Christian temples that used to be located in the tabernacle area and served as protection and distinction to the altar (Fig. 735).

 [924]

Fig. 735. Ciborium. Panagia Ekanontapyliani. Paros, Greece.

All the domes that we will see in these paintings will be related to the ciborium because under the dome we will find the altar where it usually lays a book, as is the case of this icon. In other cases the dome appears as background of the scene.

In this icon we can see that the position of prophetess Anna is located in the opposite side of the figures of Joseph and Mary, immediately behind the figure of Simeon. This way of representing the scene, which is against the description by Fourna, plays a crucial role in favor of the symmetry of the composition (Fig. 736). We can see how the figure of the prophetess completes the symmetric blocks of the ensemble, figures in the foreground (red), the ciborium behind them (green) and the architectures in the background (blue).

[924] http://www.ortodossiatorino.net/DocumentiSezDoc.php?cat_id=30&id=3594&locale=ru



Fig. 736. Symmetry blocks. The Presentation in the Temple. Pantokratoros M.

We can already see in this icon the most usual representation with the Child on the arms of Simeon who holds Him without directly touching Him, as he covers his hands with his robes. The Infant extends His arms towards the Virgin, the other way around of what Dionysius describes in his text and we seem to be in the moment in which Simeon is going to give back the Child to His mother. The prophetess also raises her hand pointing to the Lord, contrasting with the Panselinos painting where she was in a more passive attitude. In this case, in spite of her position not matching the Fourna description, the gesture she makes is actually coincident with the one described in the Manual.

In the next icon of the Dionysiou monastery of the 16th century (Fig. 737) we can see a representation which is even closer to the Manual by Dionysius of Fourna. Oddly enough this icon is an almost identical representation[925] to other icon in the Saint Catherine's Monastery of Mount Sinai of the same century[926]. In this case the dome of the ciborium appears a little behind, leaving the entrance door of the altar visible but without presence of the table that Dionysius of Fourna speaks of. As Tradigo notes the scene occurs in the inside of the sanctuary although the figures are symbolically represented outside[927]. The Child, on the arms of Simeon, looks to the

[925] The only differences are the posture of the Child, the drape of the ciborium dome and the architecture on the left of the composition.
[926] See image: Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 108
[927] Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 108.

Saint and bless him. This interpretation differs from the Sinai icon but is faithful to the description by Dionysius of Fourna.



Fig. 737. The Presentation in the Temple. M. Dionysiou. S. XVI

The location of the figures of Saint Joseph and the prophetess doesn't match the other paintings we have already seen, with Saint Joseph situated at the end of the line instead of the prophetess, as is described by Dionysius. The prophetess also turns her head and body in the opposite direction of the scene although she seems to be pointing to the Child with his hand as described by Dionysius in his Manual. This way of representing the prophetess is found in many other icons and mural paintings in the Mount Athos, mostly in those before the 18th century. This is also the case of the mural painting by Theophanes the Cretan in the Megistis Lavras monastery (Fig. 738) which seems to be a combination of the two previous icons because of the elements of the scene. The position of the figures faithfully matches the icon of the Dionysiou

monastery (Fig. 746) although the attitude of the Child is the same of the icon of Pantokratoros (Fig. 749).

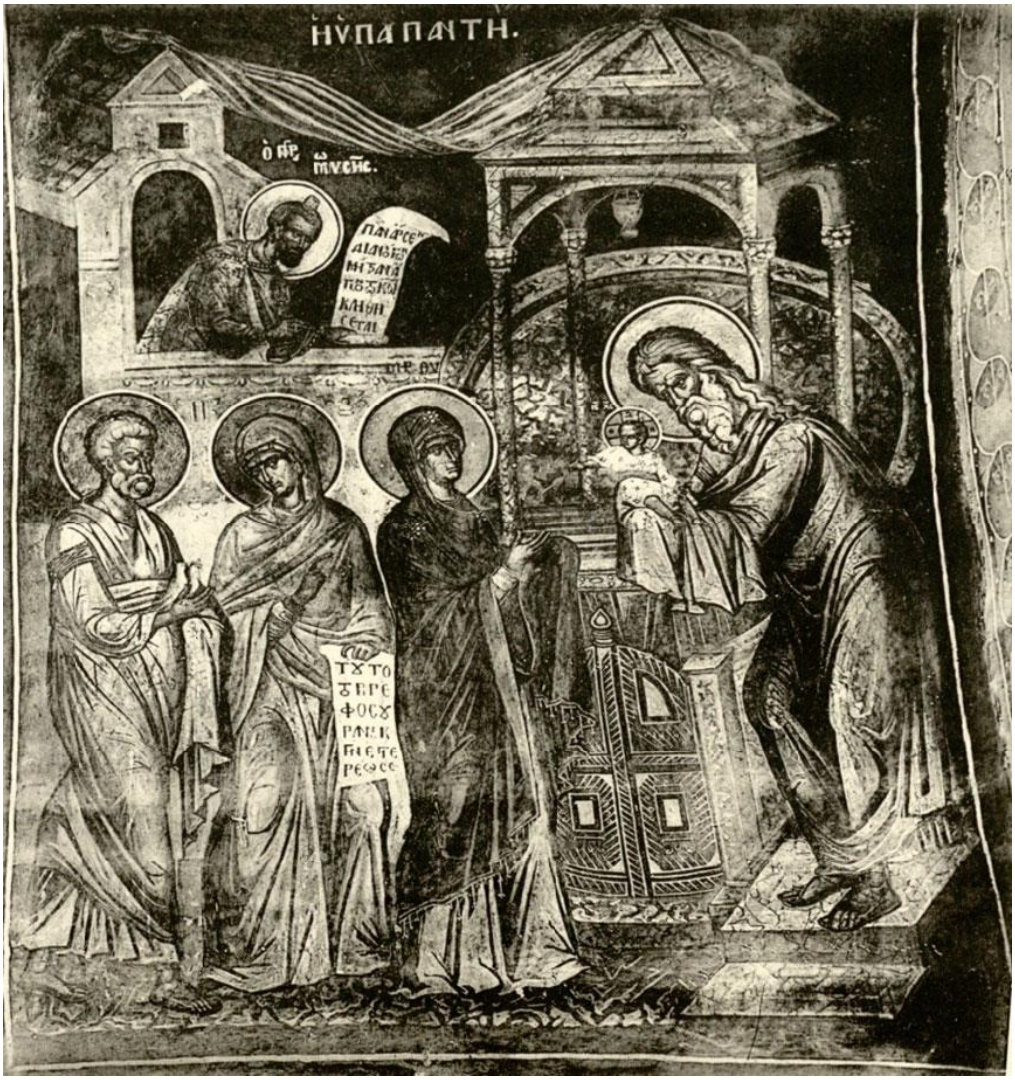


Fig. 738. The Presentation in the Temple. Theophanes the Cretan. Megistis Lavras monastery. 1535

In this painting we find however an unprecedented character that appears in the upper left side of the scene among the background architectures. He is Moses who, as a secondary character, appears unconnected to the main scene. Moses who obviously didn't live in the years when the episode happen is used in this iconography as a symbolic link with the law of the Lord that specifies all that must be done after the birth of the first-born son (Fig. 739). In the scroll of paper that he possesses it's possible to read some verses of Luke 2:23 referring to this law:

«πᾶν ἄρσεν διανοῖγον μήτραν ἅγιον τῷ κυρίῳ κληθήσεται»

« Every male that openeth the womb shall be called holy to the Lord»



Fig. 739. Detail of Moses with the Luke 2:23 verses about the law.

Fotis Kontoglou also refers to the presence of Moses in this scene of the Gospels [928] but what it is written in the scrolls doesn't match the Theophanes painting. Kontoglou says the scroll should read:

«Ἁγίασόν μοι πᾶν πρωτότοκον πρωτογενὲς διανοῖγον πᾶσαν μήτραν.»

«Sanctify unto me all the firstborn, whatsoever openeth the womb.»

[928] Κόντογλου, Φ., (2006), *Έκφρασις Α΄*, Παπαδημητρίου, pág. 224.

This text which is taken from Exodus 13:2 is incomplete because the verse continues, making reference to the children of Israel:

«Ἁγίασόν μοι πᾶν πρωτότοκον πρωτογενὲς διανοῖγον πᾶσαν μήτραν ***ἐν τοῖς υἱοῖς Ἰσραὴλ ἀπὸ ἀνθρώπου ἕως κτήνους· ἐμοί ἐστιν.****»*

« Sanctify unto me all the firstborn, whatsoever openeth the womb ***among the children of Israel, both of man and of beast: it is mine****.»*[929]

As we can see, the content of the message is the same with the difference that Theophanes the Cretan prefers to use the small quote from Luke which refers to the Exodus verses while Kontoglou quotes directly the original verses of the Exodus, although in an incomplete way.

We are going to see next two paintings contemporary to the one in Megistis Lavras. The first one, of the Koutloumousiou monastery (Fig. 740) is very similar in composition, although inverted, to the one in the Dionysiou monastery, having Simeon and the Child in the left of the image. It follows the description by Dionysius of Fourna with the noticeable difference of the location of prophetess Anna. The second image is the characteristic mural painting by Xenofondos (Fig. 741) which once more surprises us not only because of his styles and forms which are very different of the conformity of the images that we have seen until now, but also because of the plastic resources he uses to solve the problem of spacing in the composition. We can clearly observe that the figure of the prophetess has been suppressed from the composition presumably for lack of horizontal space. However if we watch closely the scene we can see that the figure doesn't completely disappear from the scene but is located behind the figures of the Virgin and Saint Joseph (Fig. 742).

[929] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas, pág52.

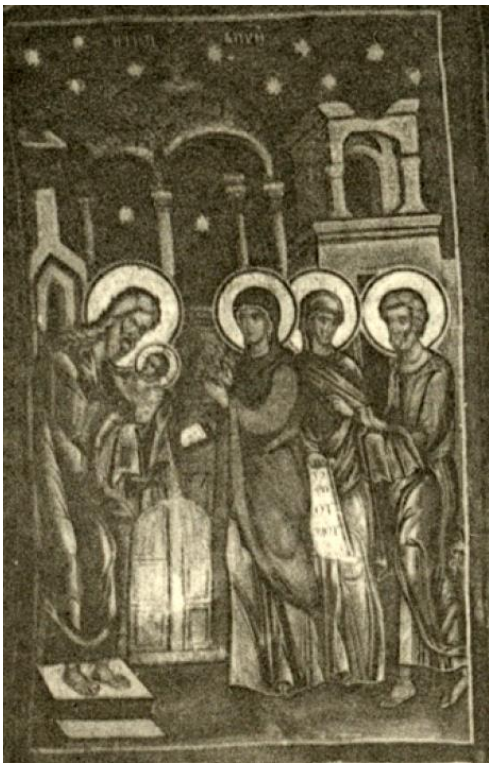


Fig. 740. The Presentation in the Temple. Koutloumousiou M. 1540

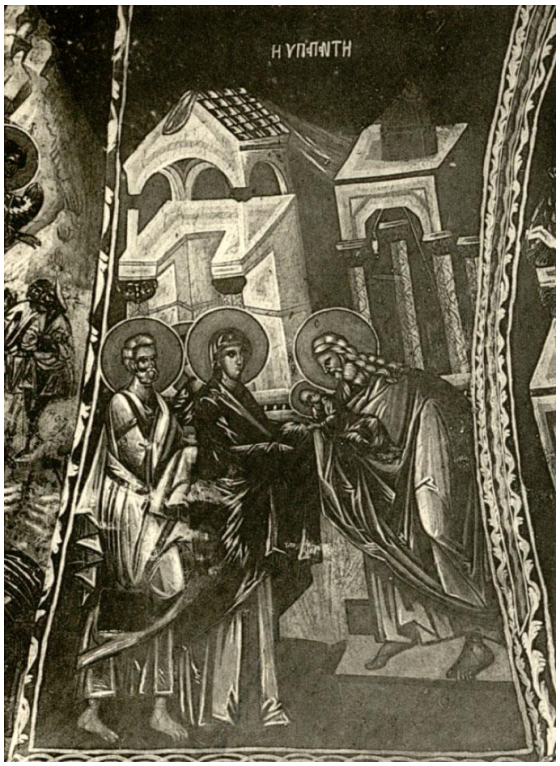


Fig. 741. The Presentation in the Temple. Xeofondos M. 1544

This solution is very unusual among figures relevant to the scene. It is more frequently used in characters that don't play a main role or appear as background to fill the scene, as is the case of scenes where there are a group of people like Pharisees, scribes or apostles that are witnessing the events.



Fig. 742. Detail of the prophetess behind the figures of Saint Joseph and the Virgin. Xenofondos M. 1544

The icon of the Stavronikita monastery (Fig. 744) by the master Theophanes the Cretan can be considered one of the main referents for this episode. It's one of the icons of the Dodecaorton of the iconostasis and has a similar format to the rest of the icons that form part of it. The similarity with the icon of the Dodecaorton of the

Dionysiou monastery (Fig. 737) is obvious and we think both of them may have been done in similar dates. We think however that both icons are actually based on a previous mural painting, also by Theophanes the Cretan, from the Megistis Lavras monastery (Fig. 738). We can see how Theophanes the Cretan makes both of his versions virtually identical (Fig. 743) with an almost perfect match for the figure of Simeon and some differences in the figure of the Virgin who in the first version lifts her head slightly up while in the second version leans it down.



Fig. 743. Similarities between the paintings by Theophanes the Cretan in Megistis Lavras and Stavronikita.

This two different ways of representation, which are not detailed in the Manual by Dionysius of Fourna, may be however related to the verses of Luke. In Luke 2:33 the Evangelist tells us about the marvel that Joseph and Mary feel about what is said about his Child, and that can be related to the Megistis Lavras iconography and the lifting of the head that would represent surprise and astonishment. In Luke 2:34 what is told are the prophecies of Simeon, which would make the Virgin bow her head in acceptation and submission to the occurrences in a similar way as we saw in the scene of the Annunciation.



Fig. 744. The Presentation in the Temple. Theophanes the Cretan. Stavronikita M. 1546

In another mural painting by Theophanes the Cretan in the Stavronikita monastery (Fig. 745) we see a clear example of the modifications that the representation of a scene can suffer because of the form of the architecture. The church of the monastery where we find this scene has an arch with an opening in it. The scene is represented in the left half of the arch and the vertical opening takes up the space that is usually reserved for the table of the altar, isolating the figures of Simeon and the Child from the rest of the figures.



Fig. 745. The Presentation in the Temple. Theophanes the Cretan. Stavronikita M. 1546

As we can see, the solution by Theophanes is original and in spite of the difficulties, he doesn't get rid of any of the figures, as we saw in the Xenofondos monastery. In this case Theophanes uses the front wall and the walls of the arch creating a scene in different planes and placing the figure of the prophetess in a higher area of the composition, in a similar position that the one used for Moses in the mural at Megistis Lavras (Fig. 738 and Fig. 739).

This mural have other coincidental points with the one at Megistis Lavras, as is the representation of the censer under the dome of the ciborium and the red drape that links the dome with the constructions in the left.

In the mural paintings of the churches of Dionysiou (Fig. 746) and Dochiariou (Fig. 748) we can see two representations very similar and quite faithful to the composition by Theophanes in Megistis Lavras.



Fig. 746. The Presentation in the Temple. Dionisiou M. 1547

As we can see in both painting, the iconographic elements are clearly taken from Theophanes and carefully copied.

In the case of the Dionysiou monastery (Fig. 747) we can see some damages in the mural, mainly in the left area where Joseph and the prophetess are located. These damages have caused further repaintings that have considerable altered the original physiognomy of both figures.



Fig. 747. Repaintings in the figures of Joseph and the prophetess.

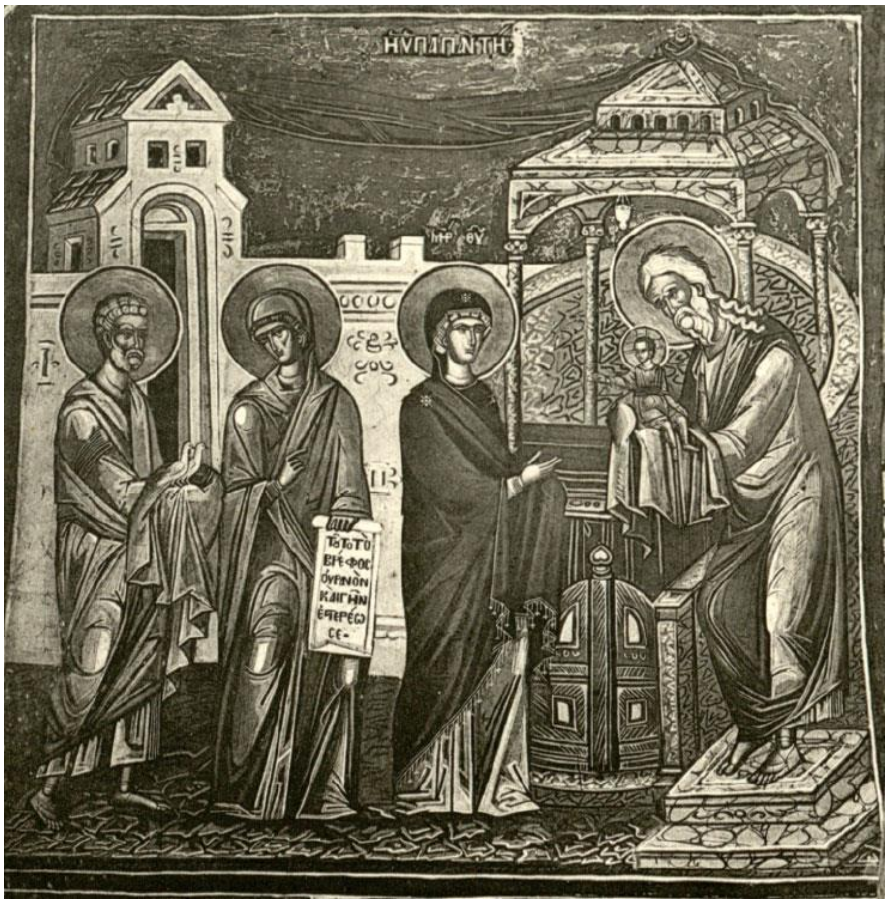


Fig. 748. The Presentation in the Temple. Dochiarou M. 1568

The painting in the Dochiariou monastery, better preserved than the previous one, presents similarities with the two paintings by Theophanes the Cretan in Megistis Lavras and Stavronikita. For instance the figure of the prophetess presents some marks in the face that we already saw in the icon of the Dodecaorton in the Stavronikita monastery and that don't appear in other icons. Those marks would symbolize the advanced age of the prophetess.

We can also observe some differences in the configuration of the background architectures, mostly in the buildings of the left, which have in this painting their vantage point downwards while in Megistis Lavras pointed upwards (Fig. 738), provoking a vague sense of an inverted perspective.

In other icon of the Pantokratoros monastery (Fig. 749) we can see a representation very similar to the one in the Dionysiou monastery (Fig. 746) because the location of the figures and their gestures is almost identical. It's very possible, because of it, that this were the result of previous icons[930], mostly of the Cretan School. Perhaps the more innovative and original feature of this icon is the background architectures and the darker skin of the characters.

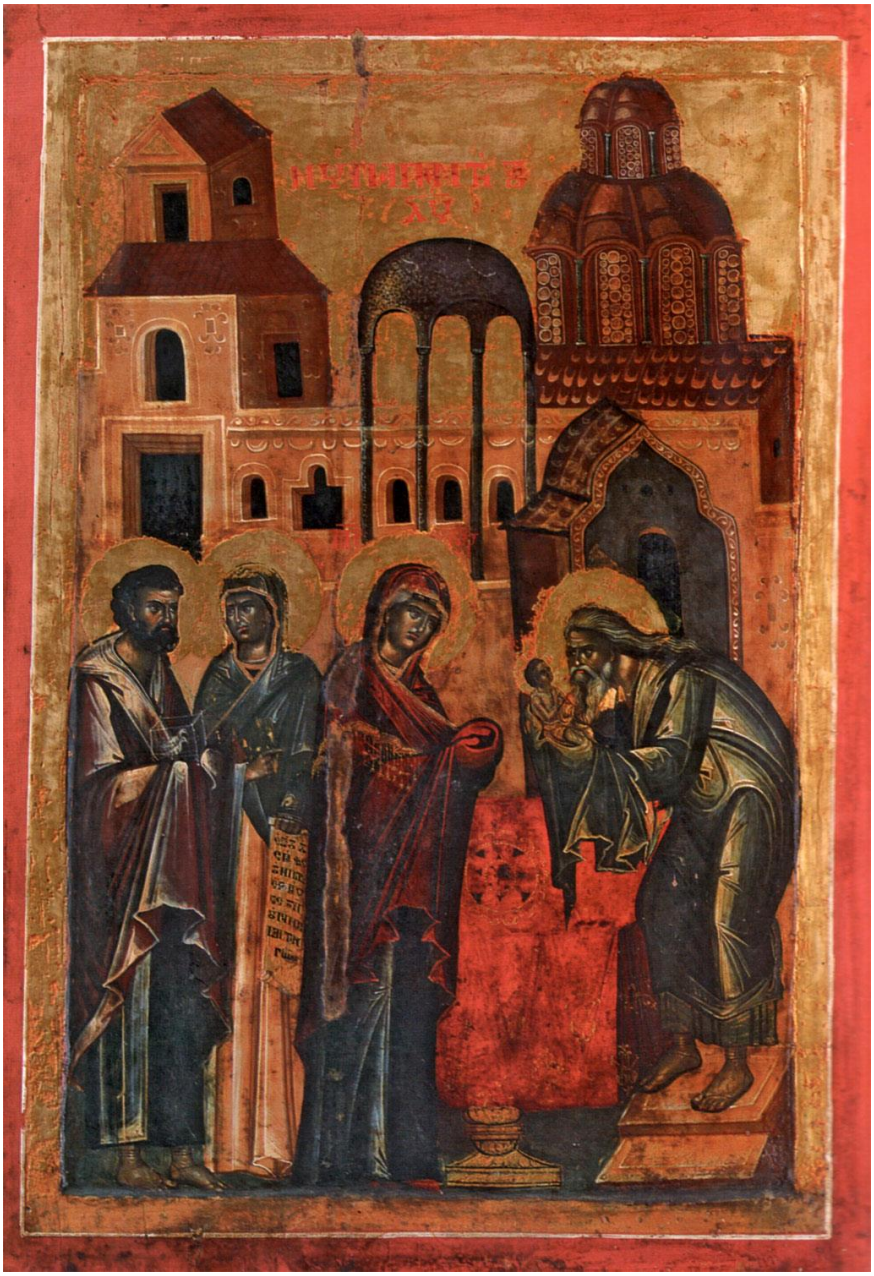


Fig. 749. The Presentation in the Temple. Pantokratoros M. 18th c.

[930] VVAA, (1997), *Treasures of Mount Athos. Catalogue of the exhibition*, Holy Community of Mount Athos, pág. 178.

It's interesting to observe that this icon, as the other one that we saw in this same monastery (Fig. 734 and Fig. 750) have much more intricate architectures than the rest of the icons, especially if we focus on the domes which are very ornate. Furthermore in this icon we can see a new element that draws our attention, the ogee arch that appears immediately behind the figure of Simeon producing a peculiar tridimensional effect (Fig. 750).

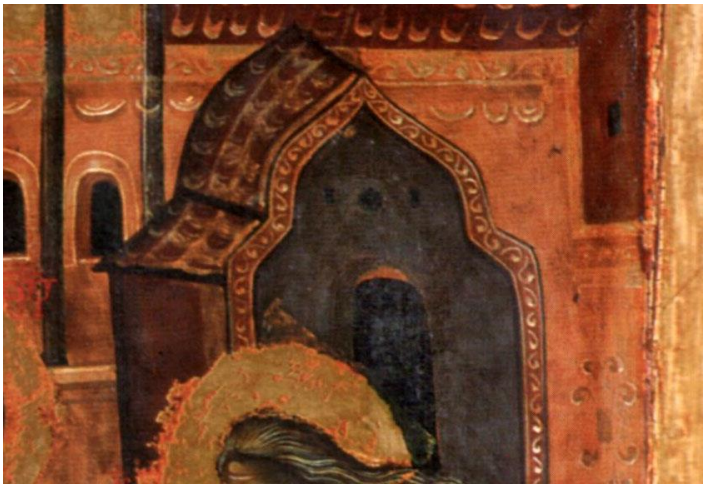


Fig. 750. Detail arch with perspective. Pantokratoros M. 18th c.

In the first place the representation of this type of arch in icons of the Mount Athos and in Byzantine iconography in general is unheard of. This is a kind of arch of Indian origin and quite present as well in Islamic art[931] and that would later be used in Europe in the late Gothic, mostly in England[932]. It is not common at all finding it in Byzantine iconography, precisely because it takes to mind the Islamic art[933] and its curvy style which is quite different to the usually straight lines of Byzantine architecture. In this case that type of arch could be influenced by Venetian art[934] which used this kind of arch profusely from late 18th century.

[931] VVAA, (2011), *Visual Dictionary*, Dorling Kindersley Limited, pág. 488.
[932] Hourihane, C., (2012), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture, Volume 2.*, OUP USA, pág. 131.
[933] Richardson, C. M., (2007), *Locating Renaissance Art*, Yale University Press, pág. 215.
[934] The Venetian Republic extended his territory during several centuries through a wide region of the Mediterranean, mostly through what is nowadays Greece, particularly the island of Crete. That's why it could have influenced certain plastic elements of the iconographic culture. See: Cormack, R., (2013), *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, Reaktion Books, pág. 182.

It is also noticeable the perspective created with vanishing lines appearing only in the left part of the arch. The effect is ambiguous and confounding because it causes the impression that it is an incomplete recourse and overlaps other architectures.

The faces, as we already said, present an aspect that we hadn't seen yet. In this case we can observe that the base color of the skin of the figures is very dark –most noticeable in the figure of the prophetess– giving the icon a particular and different style.



Fig. 751. Detail of the faces of Joseph, the prophetess and the Virgin Mary.

This darker tone can be related to the dark greenish tone that Dionysius of Fourna refers to in the technical section of *The Painter Manual*[935]. It also presents some of the characteristics of Cretan painting «*a dark brown base color and dense clear lines in the cheek of the faces…*»[936] which in this case would be very visible in the figures and even in the folds of the robes.

In other icon of the Saint Paul monastery (Fig. 752) we can see a design similar to the last ones in form, but different in the treatment of colors and textures. In this respect the light blue color of the sky is a very unusual choice that we won't be seeing again even in subsequent iconographies of the same scene. As we can see the treatment of the colors is somewhat different of those we have seen in icons of the Cretan school. The robes of the figures, mainly those of Simeon and Joseph, are much smoother and are based in a lineal drawing over the light tone of the clothing. The play of contrast is much weaker than in previous iconographies.

[935] Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 20 y 21. See also the commentary related to the problems of conservation of the Saint Demetrius cloister in the chapter 4.3 Conservation.
[936] Chatzidakis, M., (1987), *From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons*, Athens: Byzantine Museum of Athens, pág. 49.

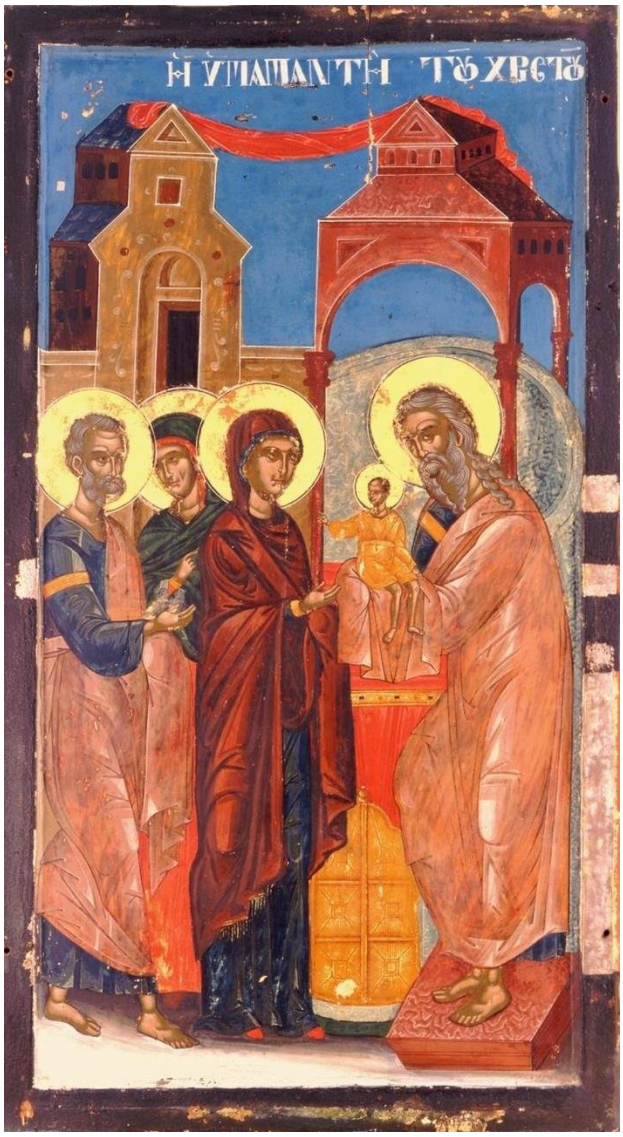


Fig. 752. The Presentation in the Temple. St. Paul monastery. 18th century

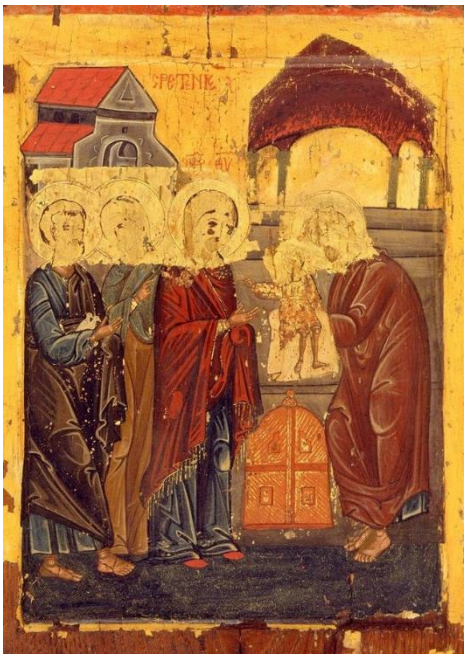


Fig. 753. The Presentation in the Temple. St. Paul monastery. 18th century

The prophetess is also slightly obscured by the figures of the Virgin and Saint Joseph although not as much as the image of the Xenofondos monastery (Fig. 741). The scrap of paper that she uses to carry with the writing that references the prophecy is gone in this icon, supposedly hiding behind the body of the Virgin Mary, where the left hand of the prophetess would be. The decision of hiding the figure of the prophetess behind Saint Joseph and Mary and not showing the writing with the prophecy is quite uncommon in the iconography of the scene but strangely enough we can find another icon in this same monastery that follows the same composition and repeats this rarity. This would confirm the influence that icons or mural paintings in the same monastery exert to each other finding very similar compositions in different

paintings of the same monastery. This is something comparable to the similarities we found between the two icons of the Pantokratoros monastery that we have already seen (Fig. 734 and Fig. 749) that had some similarities in the background architectures.

In the next two paintings (Fig. 754 and Fig. 755) posterior to The Painter Manual by Dionysius of Fourna we find two similar compositions that differ in the location of the Child. Both compositions are horizontal and present the figure of the prophetess behind Simeon, leaving a symmetric composition with two figures each side of the altar[937]. It's interesting to notice that in spite of the unpopularity of the location of the prophetess behind Simeon, there are several mural paintings in that time that shows preference for that composition, although it goes against the description by Dionysius of Fourna.



Fig. 754. The Presentation in the Temple. Filotheu M. 1752



Fig. 755. The Presentation in the Temple. Annunciation cloister. 1766

In the Filotheou monastery we find a version with the Child on the hands of the Virgin (Fig. 754). According to Tsigaras the attitude of the Child turning His face to Simeon is however one of not wanting to get away from His mother [938] and may have some connection with the posture that we saw in the Child of Panselinos. Simeon who contrary to the description by Fourna and most iconographies is not holding the Child is carrying instead a written scroll that supposes a novelty in the iconographic tradition

[937] According to Tsigaridas this kind of composition will be used during all the 14th century and continue until the 18th century through artistic works from Macedonia. Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 69.

[938] Τσιγαρας, Γ., (1997), *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Θεσσαλονικη, pág. 69.

of this episode. The words that can be read in the scroll are the ones that, according to Luke 2:29, Simeon pronounced in the moment of blessing the Child:

«νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου, δέσποτα,

κατὰ (τὸ ῥῆμά σου ἐν εἰρήνῃ·)»

« *Lord, now lettest thou thy servant*

depart (in peace, according to thy word)»

In the version of the Xiropotamou monastery (Fig. 756) that is very similar in its composition to the Annunciation cloister we can find another novelty from the description by Dionysius of Fourna and the other iconographies of this scene: The presence of two altar boys that appear symmetrically on both sides of the scene between the two pair of figures. Both helpers carry two large candles and observe the scene of Simeon with the Child. In this case the version represented is the one in which the Infant looks to Simeon and not to the Virgin.



Fig. 756. The Presentation in the Temple. Xiropotamou M. 1783



Fig. 757. The Presentation in the Temple. Gregoriou M. 1779

It is also of interest the painting in the Gregoriou monastery that shows a composition clearly influenced by the version of Manuel Panselinos (Fig. 730) in which the figure of the prophetess is pushed to the background[939]. The total lack of altar between the figures of Simeon and the Virgin is one of the most noticeable

[939] Συλλογικό Εργο, (1998), *Ιερά Μονή Οσίου Γρηγορίου - Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού*, I. M. Οσιου Γρηγοριου, pág. 52.

features of this painting. The ciborium is also in the background sharing the space with the background architectures.

With a similar style and a composition that also shows the Child in the hands of the Virgin we find another painting in the main church of the same monastery (Fig. 758) that presents us for the first time a scene that seems to happen inside of the nave of a church. In these paintings of the late 18th century we start to see a change in the representation of the scene, taking some distance from the style of the Cretan school and modifying or adapting the forms to much modern formulas.

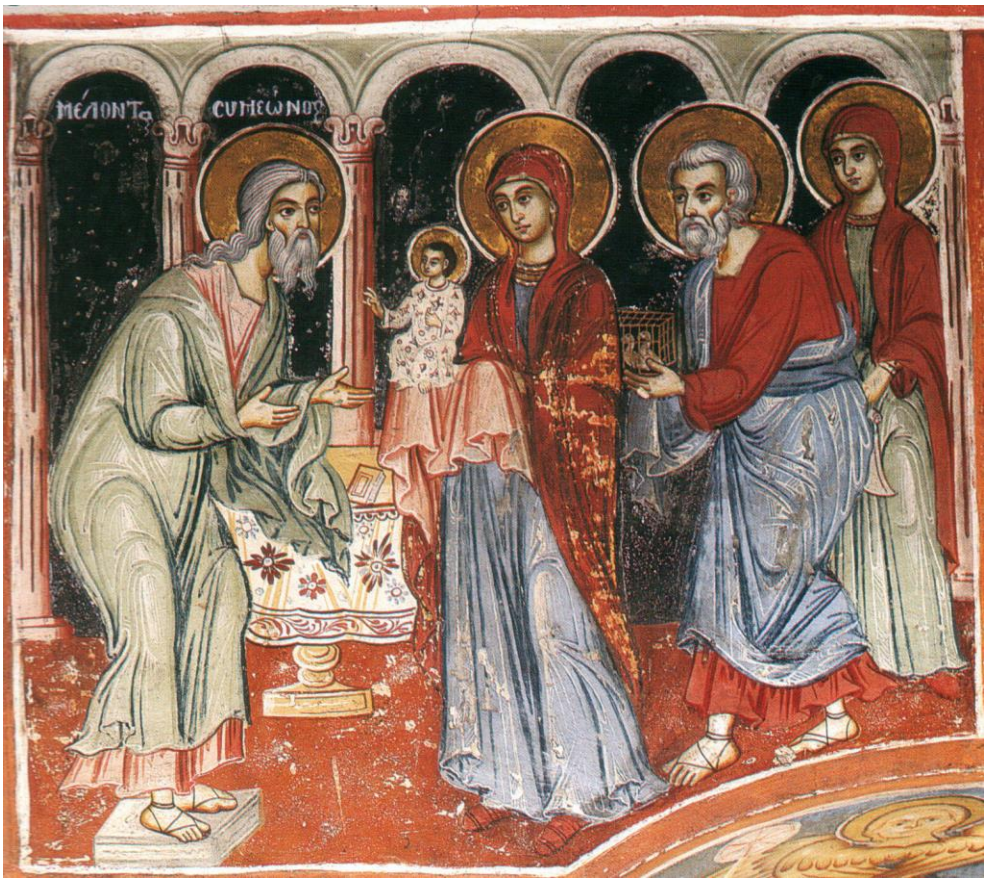


Fig. 758. The Presentation in the Temple. Gregoriou M. 1779

In other mural painting of the St. John the Precursor cloister (Fig. 759), also following the Manual by Dionysius of Fourna we find a painting that breaks completely from the composition model that we have seen until now. The figures are painted with a very different treatment to the one we saw in the paintings of the Cretan school, as much in the posture of the figures as in the treatment of the faces. In this case we can see Simeon in an almost frontal position, unprecedented until now, with the head slightly lifted and looking away from the Child. This attitude is completely

opposed to the one observed in all other iconographies and also breaks from the description of Dionysius of Fourna. In this case we find a much more naturalistic representation, with Simeon in the geometric center of the scene. Joseph appears in the right of Simeon, with a big cage with two doves. Although there were some representations of cages in previous icons, even in the mural by Panselinos, we haven't found until now a cage so visible and realistic. Dionysius of Fourna never mentions the cage and only says that Joseph carries two doves in his robe.



Fig. 759. The Presentation in the Temple. St. John the Precursor Cloister. Iviron M. 1799

For the first time the figures are not represented with a full-length body and the architectures of the background represent an inside space and don't allow the presence of the sky as was the case of the other icons. In short, we find in this proposal a certain influence of western religious pictures, mixing older and modern iconographic elements.

In the last two images, from the 19th century we can observe the influence of other artistic movements, some of them clearly away from the Postbyzantine Cretan style, particularly in the architectonical context and in some ornamental elements. Although the position of the figures follows the tradition, we can see some alterations in some details, for instance in the throne that appears next to the Simeon figure in the painting of the Saint Zoni chapel in the Vatopedi monastery (Fig. 760). As we can see this seat, which have no connection to the episode, appears quite suddenly in the composition as it not quite in line with the step where Simeon is. The background of

the scene is quite different to the ones we saw from the 16th century and has many similarities with the interior of the churches in Mount Athos.



Fig. 760. The Presentation in the Temple. Saint Zoni Chapel. Vatopedi M. 19th c.

Finally we can see in the Zografou monastery an interpretation that although is quite different from the tradition it is in some aspects faithful to the description by Dionysius of Fourna. We can say that the most incongruous element of the composition is the size of Jesus, that seem to be several years old and is for the first time standing on the ground. The pedestal below the ciborium is used to compensate the different heights and balance the distance between Simeon and the Child.

In spite of some plastic shortages, as is the case of the different proportions among the figures –the noticeable difference between the prophetess and Joseph–, the rest of the elements are somewhat faithful to the description by Dionysius of Fourna. That is the case of the golden censer that for the first time is represented on the altar table as described by Fourna at the beginning of his text. In our minds there is no doubt

that this painting is clearly influenced by the Manual by Dionysius and their instructions were surely followed for its creation.



Fig. 761. The Presentation in the Temple. Zografou M. 1817

As a conclusion we can say that although this is one of the scenes that have more different representations in Mount Athos, there is a certain unity in the elements that shape the different images with only a few exceptions that can be justified by the interpretations of the verses of Luke. Having so many representations from different periods we can analyze more clearly the different trends of each era. And we can also see the influences of, for instance, the Cretan school which formed the most employed model to represent the scene.

As we can see, although Manuel Panselinos represents for Dionysius of Fourna a role model and the best example of the painting of his era, his influence on this description is clearly eclipsed by the fact that Panselinos didn't represent the scene as it was usually represented later on. On the other hand we see that Dionysius of Fourna highlights the moment in which Simeon takes the Child in his arms. This can have had two possible triggers. First we have to consider the tradition and the comparatively

huge number of iconographies that represent the scene at that particular moment, and second we have to consider that the Gospel of Luke itself shows that very moment as the pivotal moment of the episode.



ANEXO IV

CHAPTER 5.5.20

«The Last Supper»

ANEXO IV. The Last Supper

Ὁ μυστικός δεῖπνος

Σπίτι καὶ ἐν αὐτῷ τράπεζα μέ ψωμία καί σκουτέλια μέ φαγητά, καί κανάτι μέ κρασί καί ποτήρι, και ὁ Χριστός καθήμενος ἐν αὐτῇ μετά τῶν ἀποστόλων• καί ἀπό τό ἀριστερόν μέρος ὁ Ἰωάννης, κείμενος εἰς το στῆθος αὐτοῦ• καί ἀπό τό δεξιόν ὁ Ἰούδας, ἁπλώνον τό χέρι του εἰς τό σκουτέλι καί βλέπων εἰς τόν Χριστόν (Ματθ. κζ', 20-29. Μάρκ. ιδ', 17-25. Λουκ. κβ', 15-21. Ἰωάν. ιγ', 2)

The mystic Supper

A house with a table in it, with loaves and plates of food, and a jug of wine and a cup. Christ is sitting at the table with the apostles, with John on his left, lying in his bosom; Judas is on his right, reaching towards a plate and looking at Christ. (Mt 26:20-29: Mc 14:17-25; Lc 22:15-21; Jn 13:2)[940]

[940] Hetherington, P., (1989), *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, California: Ωakwood Πuplications, page 37.

The description made by Dionysius of Fourna stands out because of its brevity; especially in we have in mind the importance of this scene in the world of Christian iconography. Dionysius describes in the first place the table where the Apostles and Christ are sitting at in a very generic way, leaving room to multiple options of iconographic representation. On the table there are loaves of bread, plates, a jug of wine and food. The narration of this event is not much more detailed in the Gospels where, instead of relating facts, there is a series of sentences in form of dialogues.

Of the two actions that appear in the text by Fourna, the lying of John in the bosom of Jesus is only present in the Gospel of John, and even there it is not specified the identity of the Apostle who is lying.

> *«Now there was leaning on Jesus' bosom one of his disciples, whom Jesus loved.» (John, 13:23)*

There are several theories proposed by a number of authors to identify the identity of this mysterious disciple [941] but we are going to accept the one that defends that the loved disciple is the same Saint John the Apostle who writes the Gospel. The final two verses of the Gospel of John make us think that the text by Fourna is interpreted correctly.

> *«This is the disciple which testifieth of these things, and wrote these things: and we know that his testimony is true.» (John 21:24)*

[941] The claim of John the Apostle as the loving disciple was unanimously maintained from the year 200, through the antiquity and Medieval West, until the 18th century when there appear some theories that denied the authorship of the fourth Gospel by an Apostle. Contemporary theories are sustained on the Gospels themselves. The main authors that have explained their theories about the subject are Hugh J. Schonfield who defends that it may have been written by a priest of the temple; Martin L. Smith who thinks that the loving disciple is the same Saint John the Apostle who writes the Gospel; and other authors who believe that is not possible to know the identity of the disciple. Schonfield, H., (2004), *The Passover Plot: Special 40th Anniversary Edition*, Red Wheel Weiser, pág. 287

The iconographies of the Last Supper are usually located in the Trapeza (refectory) of the monasteries because it is the place used for the daily meal. In The Painter Manual by Dionysius of Fourna we found a very interesting section where he gives some instructions about how one must proceed to paint each of the important chambers of the monastery. In this guide Dionysius tells us that the Last Supper must be painted over the table of the Hegumen (main abbot of the monastery):

> *«When you wish to decorate a refectory with scenes, first paint the Mystic Supper in the area over the high table; on the side walls outside this space paint the Annunciation to the Mother of God, and these miracles of Christ round the walls: Christ eating with the publicans (see Chap. 3, scene 31), the apostles rubbing the ears of corn, Christ blessing the five loaves… (see Chap. 3, scene 42), the hospitality of Martha (see Chap. 3, scene 54)… »*[942]

In the case of the Megistis Lavras monastery, for instance, the seat of the Hegumen corresponds with the presidential seat at the apse.

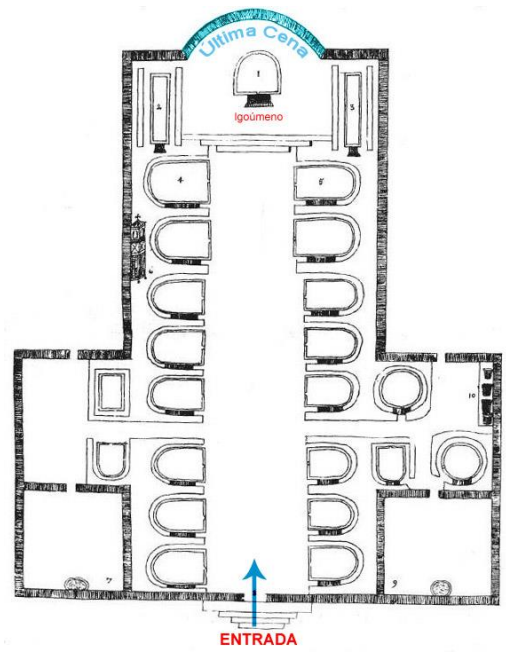


Fig. 762. Drawing of the refectory of Megistis Lavras Monastery. B. Barski (1744)

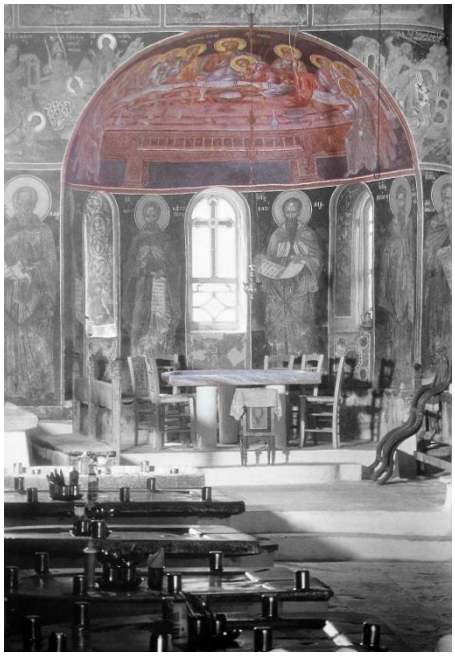


Fig. 763. Refectory of the Megistis Lavras monastery. Hegumen's table and Last Supper.

[942] Translation of the first fragment of Chapter 6 of The Painter Manual by Dionysius of Fourna where instructions are given on the steps that must be followed to iconography different chambers of the monastery. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 222

This scene is preceded in the scriptures by the washing of the disciples' feet [943], and that is why we can see it in some mural representations of the life of Jesus represented sequentially before the Last Supper, although is far more common to find it in a more prominent place.

In an early image of the Last Supper belonging to the Dionysiou monastery (Fig. 764) we can see a representation where the actions of John and Judas are not represented, unlike the icons that we will see next. The Apostles appear sitting around the circular table and the ones sitting in the foreground bench twist their bodies or heads to avoid appearing with their backs turned to the observer.



Fig. 764. The Last Supper. Miniature of the manuscript Gospel. Dionysiou M. 11th century.

Christ appears lying on a chair at the left of the table and is distinguished from the rest because of his posture and because he is the only one whose whole body is represented. He appears giving his blessing to the Disciples, a gesture that Dionysius

[943] Según Tradigo, el Jueves Santo se celebran una serie de sucesos como son el Lavatorio de pies, la Última Cena, la Oración en el huerto y la traición de Judas. Tradigo, A., (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Barcelona: Electa, pág. 131

of Fourna doesn't describe in his Manual. The rest of the Apostles are not identified, but by the gestures they make it seems that this is the very moment where Jesus tells them that one of them is going to betray him.

These illustrations used to accompany the texts of the Gospels and for that reason they had to follow closely the scene of the scripture. Because of that they greatly depended on the Gospel they went with and on what was going to be represented.

In another beautiful icon of the 12th century (Fig. 765) in the Vatopedi monastery we are going to see some differences with the previous image, not only in terms of aesthetics, but also in terms of composition and action.



Fig. 765. The Last Supper. Vatopedi Monastery. 12th century

The reddish tone and the atmosphere it achieves are unique, making this icon stand out of the rest. That atmosphere contributes to achieving an even bigger drama in the scene and to delve into the fatal moment of the betrayal.

As it was the case of the previous iconography Christ is placed at the far left of the table and the Apostles are located to his left. As we will see later we can find two ways of representing this scene, one with Crist at the left side and other where Christ is approximately at the center of the table with Apostles on each side. Dionysius of

Fourna must refer in his descriptions to this second version, because he places the figures of John and Judas on each side of Christ. The absence of any construction of the frontal background of the image allows some contrast of the outlines of the apostles and makes possible a clear reading of the features of the characters.



Fig. 766. Detalle de la Última Cena. M. Vatopedi. S. XII

The expressivity of the faces is an element that the Byzantine school uses to connect the observer with the character [944] and because of that it is an essential element to establish a means of communication towards the archetype. As Chalyvopoulou points out Byzantine painting is «*dominated by melancholic expression* [945]» that she justified with a detailed and individual study of the physiognomic details of the figures. We can see in this icon an expressivity in the eyes of the figures that is out of the ordinary, even more noticeable than in the rest of the icons. The color, the dim lighting and the absence of contrast strengthen this subtle and tragic perception of the moment..

We must think that this scene represents not only a historic moment in the life of Jesus but it is also the base of the symbol of a sacrament for the whole Christian community. That is why we must consider the parallel value of the icons in the Byzantine liturgy.

The situation of the Apostles around the table is also an interesting choice because it shows all the guests at the same side of the table, avoiding the forced torsion of some of the characters of the previous iconography, but pushing some of the characters outside the scene. It seems as if the table is too small, or as if the format of the base of the painting is not big enough to place them all horizontally. Furthermore, the table is circled-shaped on one side, and square-shaped on the other, provoking an

[944] Chalyvopoulou, E., (2005), *Relaciones entre la pintura románica y la pintura bizantina las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia : un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa*, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, pág. 408

[945] Chalyvopoulou, E., (2005), *Relaciones entre la pintura románica y la pintura bizantina las pinturas murales del siglo XII en España y Grecia : un estudio comparativo e intercultural de las figuras de la iconografía religiosa*, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, pág. 410

ambiguous and uncanny effect. There is no doubt that this issue will be resolved more formally in subsequent icons.

We are particularly drawn to the figure of John, who lies over Jesus. The figure is represented in an advanced age which doesn't match the physiognomy that John must have had in that time and neither match most of the iconographies that we can found in Mount Athos. Leonardi tells us, talking about the iconography of John, that…

> *«[…] it seems that it wasn't settled in the first centuries. It is not by chance that there are a younger and an older typology: Eastern Byzantine usually represents him old, balding and bearded, while West Medieval prefers him young and usually beardless.»*[946]

…, and so we may think that this iconographic representation might be done by some author of Eastern Byzantine tradition, or an author that was influenced by that artist movement. It's not farfetched if we also take into consideration the chromatic and formal differences that the work shows. What it is true is that Dionysius of Fourna doesn't include in his work any reference to the age that the Apostle should be represented with to avoid different characterizations..

As we already know Dionysius of Fourna in his Manual refers to the figure of Manuel Panselinos as the model to follow in the creation of iconography, and refers to him as the greatest painter in Mount Athos[947]. That's why we are going to pay close attention to the mural painting by Panselinos at the Protaton in Karyes (Fig. 767).

For starters we are going to closely observe the architecture that forms the background of the scene. We can clearly see that the figure of Christ is the one that marks the start of the constructions, stablishing the symmetry towards both sides. Eastmond talks about the perfect symmetrical execution of the perspective to reinforce the figure of Christ[948] and describes it as an innovative and previously unknown solution. This is however something we don't agree with. Easmond asserts that this solution wasn't accomplished in the exonarthex of the Vatopedi Monastery (fig. 469)

---

[946] Leonardi, C. et al., (2000), Diccionario de los Santos, Madrid: San Pablo, pág. 1363
[947] See chapter 3.1 about DIONISIO DE FOURNA
[948] Eastmond, A., & James, L., (2013), *Wonderful Things: Byzantium Through Its Art : Papers from the Forty-second Spring Symposium of Byzantine Studies, London, 20-22 March 2009*, Ashgate Publishing, Ltd., pág. 214

attributed to his collaborators where they create a very similar composition. It's true that the perspective is only noticeable in the lateral constructions, and not in the frontal ones, but symmetry is obvious and reminds us to the Protaton painting. Tsigaridas adds that one of the most important characteristics in the work by Panselinos is in fact the depth of the architecture[949]. Anyways, the version of Panselinos turns out to be a fascinating one because of the labyrinthine atmosphere caused by the perspective and makes it a very interesting alternative to the usual architectonic backgrounds of the Byzantine iconographies that are actually distinguished by being flatter and simpler. This characteristic of depth that Tsigaridas talks about will remain in the rest of work by Panselinos, although perhaps to a lower extent.

In this painting we can see a younger John, in what Leonardi explained is the West Medieval style. Although the left part of the painting is quite damaged, we can see that there is a wide range in the ages of the disciples.

Panselinos shows some other differences with previous icons, for instance in the position of the guests. Christ is placed at the center of the table, being the center of the composition as well, as opposed to other previous icons where he was placed at the left side. These two kind of compositions are going to alternate in Byzantine paintings until the latter ends up becoming the most used. The position of John and Judas however matches the one described by Dionysius. The placing of Judas at the right of Jesus and next to him is not duplicated in the other icons we are going to analyze, so it's very possible that this is the icon that served as a reference to Dionysius to describe the scene.

The table is of a semicircular shape similar to the one of the previous icon deeply altering perspective and allowing the author to present to the observer the objects at the table. This table has much more objects on it than what we saw in previous icons. Dionysius of Fourna specifically describes some of the elements that must be represented at the table of the Last Supper. It's noticeable the presence of these elements but also the absence of some other details that could be of great importance in the scene.

[949] Τσιγαρίδας, E. N. et al., (2008), *Μανουήλ Πανσέληνος Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, pág. 37



Fig. 767. The Last Supper. Protaton. Karyes. 1290

At the table we can see the loaves of bread, a platter with food, the jug of wine and some cups (Fig. 768). These objects match the description by Fourna to a large extent. What Dionysius describes as plates of food is represented here with a single big platter.



Fig. 768. Food and objects at the table of the Last Supper

If we read the scriptures we can find a good orientation in the verse from the Gospel of Matthew that reads «*He that dippeth his hand with me in the dish, the same shall betray me*[950]». However the term «dish» used here doesn't give us a clear idea of the exact size of the container and so we don't know what would be the most adequate objet to represent in the iconography. If we look at the original source we can read that

[950] Reina, C. de, & Valera, C. de, (1995), *Santa Biblia*, Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas, pág. 660

verse as «*ὁ δὲ ἀποκριθεὶς εἶπεν· ὁ ἐμβάψας μετ᾽ ἐμοῦ τὴν χεῖρα ἐν τῷ τρυβλίῳ οὗτος με παραδώσει.*», with the term «τρυβλίῳ» referring to that dish. The most usual translations for the term are «dish» or «bowl» making perhaps deep dishes or bowls the most adequate ways of representing it.

The next mural painting in the Vatopedi monastery (Fig. 769) shows a composition with Christ in the central place of it as we saw in Panselinos (Fig. 767). As it occurred in that painting, here Christ doesn't interact with the disciples but seems to do it with the observer. His position brings to mind the Pantocrator as He even raises the right hand in a blessing attitude. With this position there seems to be a pause in the scene as the Apostles rowdy discuss the news of the betrayal by one of them.



Fig. 769. The Last Supper. Exonarthex. Vatomedi M. 1312

In this painting we can see the influence of Panselinos, not only because of the position of the figures around the table, but also the architectural context which seems to be inspired in the paintings of Protaton. The symmetrical position of the arch and the presence of columns similar to Panselinos make us believe in the influence of the same School –the Macedonian– creating both paintings. Unfortunately, later repaintings at Vatopedi have modified the original ones.

As we can see (Fig. 770) the hand of Christ doesn't have the typical blessing posture that we will see in further iconographies[951]. He stretches only the index finger instead, in an attitude that seems to signal that "one" of them is going to betray him that very night. Analyzing the iconographies of the Last Supper in Mount Athos we find two different ways of representing Christ. One with a folded arm and the fingers in the classic blessing posture and the other with a raised hand and the extended index finger (Fig. 771).

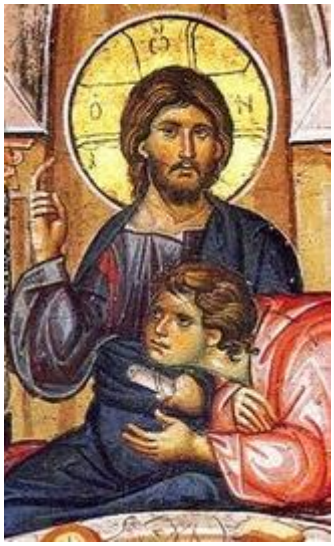


Fig. 770. Detalle de Cristo con el brazo levantado.



Fig. 771. Several figures of Christ with the hand in different positions. The three of the left and the three of the right are very similar between them.

It's noticeable that Dionysius of Fourna doesn't make any indication of the position of the hands in this scene, as he did in some other scenes (we saw it for instance in the Transfiguration). Hands are without a doubt an important part in the descriptions by Fourna, as gestures and elements that the characters carry in their hands are going to determine the whole staging and symbolism of the scene. This is a scene

[951] Dionysius of Fourna explain in the 6th chapter the way of representing the hand of Christ in a blessing position de bendición. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α., & Φουρνά, Δ. ο εκ, (1997), *Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής Τέχνης*, Αθήνα: Σπανός, pág. 226

where the description of the position of the hands of Christ should be addressed as they determine the posture and the possible meaning of the scene. Dionysius doesn't mention either the scroll that Christ has in his left hand in virtually every iconographic version previous to the 17th century. An element of the importance of this shouldn't be omitted from his description, especially if we have in mind that Dionysius of Fourna bases most of his descriptions on existing iconographies, primarily by Panselinos.

The symmetry in the composition helps with the emphasis of certain elements of the action because the observer perceives the elements breaking this symmetry.

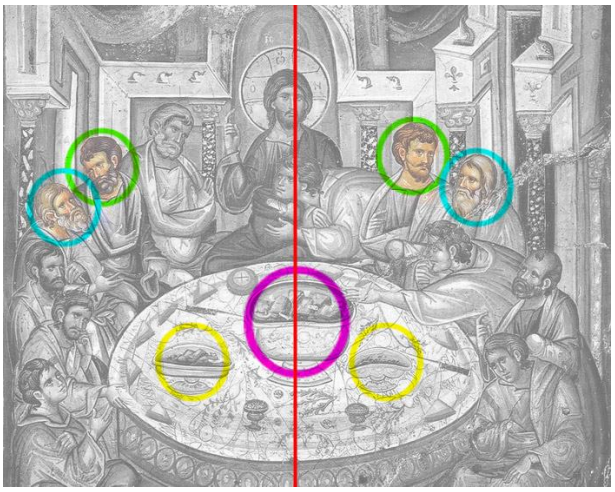


Fig. 772. Symmetry in the composition. The Last Supper. Vatopedi M. 1312

This technique helps reinforce the balance of the scene that will be broken by the actions of John and Judas. The two red lines represent those actions that break the circle of symmetry of the other Apostles. This is an element that will be found in some of the iconographies that follow the same compositional approach with Christ in the center of the frame.

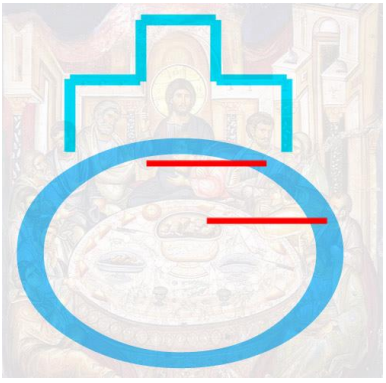


Fig. 773. Elements breaking this symmetry.

In other mural in the Vatopedi monastery[952] (Fig. 774), from the same date than the previous one, we found a composition around a polygonal table with borders that are not properly outlined. It presents a novelty in relation to previous icons but it will

[952] This mural is located in the main nave of the Katholikon.

become the preferred way of representing the scene. In contrast with previous icons in this scene the Apostles crowd sharply together around the table with one of them pushed to the left far from the table.

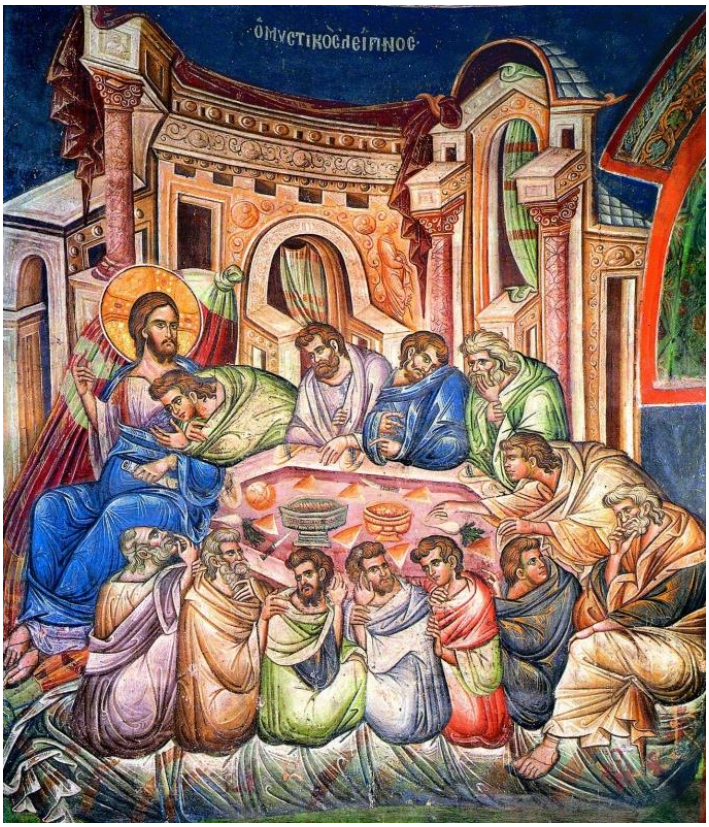


Fig. 774. The Last Supper. Vatopedi Monastery. 1312

But even more overwhelming is the position and anatomy of the Apostles with some of them presenting almost impossible positions (Fig. 775). The anatomies of Jesus and Peter are out of proportion creating a strange feeling in the whole scene. It's somehow the opposite of what happened in the icon of the Transfiguration, where Jesus changed his proportions creating a harmonious and hierarchic effect that was appropriate to the symbology and the archetype (Fig 380). In this mural painting those references are mostly lost. The lack of harmony in this mural has

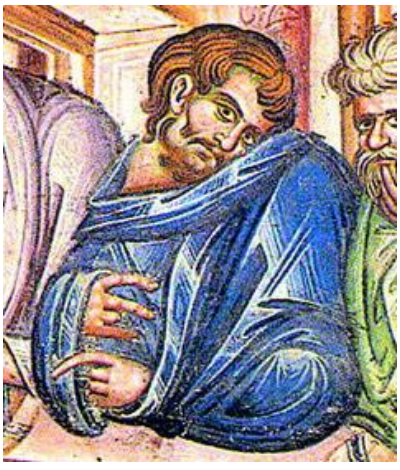


Fig. 775. Detail of the Apostle. Vatopedi Montastery. 1312

probably to do with the fact that it has been repainted several times[953], mostly the faces, losing a great deal of the original expressivity and spontaneity.

Other important characteristic of this work is the expressionist treatment and color. In some areas of the mural, mostly in backgrounds and the ends we see some color mixing that is not usual in Byzantine paintings.

In 1535 Theophanes the Cretan made the first wall paintings at the refectory and at the Katholikon of Megistis Lavras monastery. At the Katholikon (Fig. 776) we find one of the paintings which content is closer to the Painters Manual. The location of the Apostles surrounding Christ is similar to the scene at Protaton and it is one of the scenes better portrayed according to the description by Dionysius. However, at the refectory (Fig. 777) we find a wall painting which represents Christ sitting at the center of the table, but against the indications of Dionysius, the main characters John and Judas are placed at the left side of Christ. It is curious to notice that Dionysius chose the version by Pansélinos at the Protaton (Fig. 767) and Theophanes at the Katholikon of Megistis Lavras (Fig. 776) between both possible options of iconography previous to the Painter Manual. However, in the wide-ranging iconography of Mount Athos we find out that the second version with John and Judas besides Christ is very popular, more so than the first version (Fig. 777, Fig. 778 and Fig. 779).

The architectural context is another changing aspect of the iconography posterior to the paintings by Theophanes the Cretan. Now we find individual structures at both sides of the scene and we still find unlikely proposals mostly in the paintings located in the churches in Megistis Lavras (Fig. 776) and Stravonikita (Fig. 778), although the labyrinthine ambiente of Pansélinos has disappeared. As we can see, the perspective of the two buildings in both iconographies are so different that they create an impossible and independent space.

[953] Τούτος, Ν., & Φουστέρης, Γ., (2010), *Ευρετήριον της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος - 17ος Αιώνας*, Άγιον Όρος: Ακαδημία Αθηνών, pág. 113.

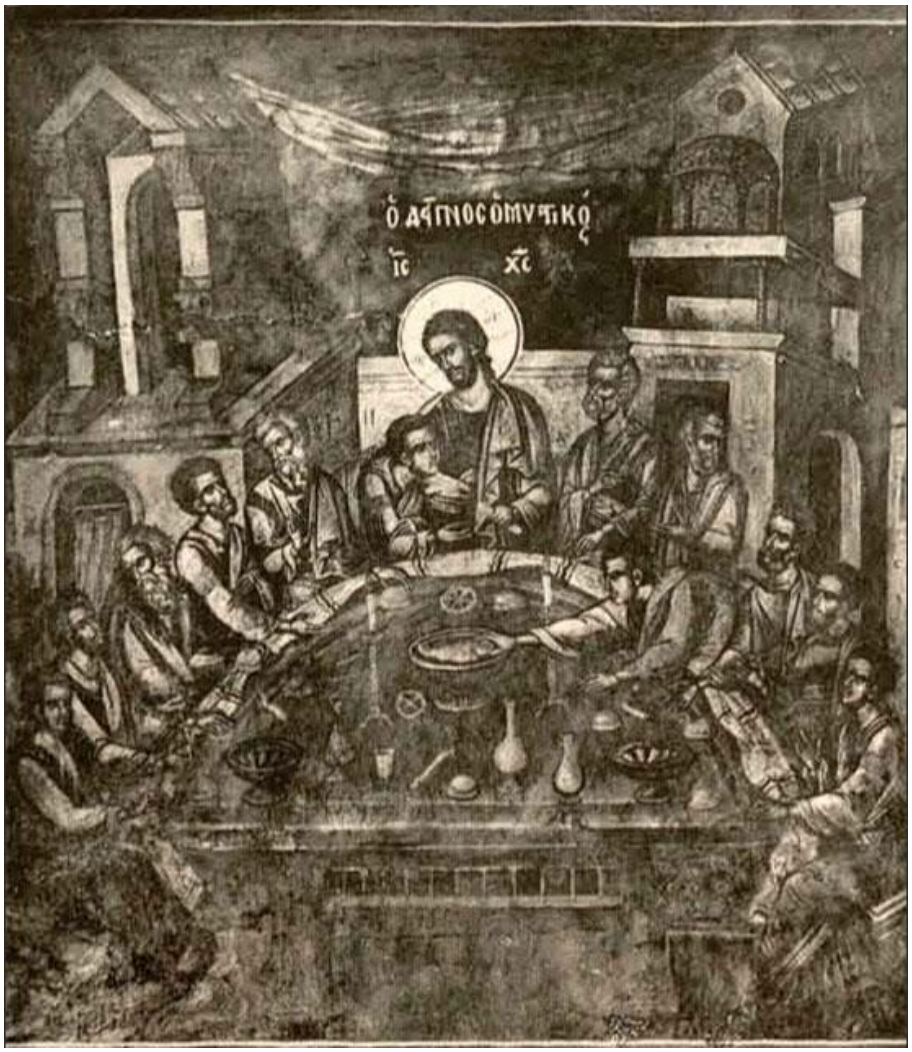


Fig. 776. The Last Supper. Katholikón. Megistis Lavras M. 1535

On the other hand, the position and gestures of the Apostles greatly differ from the paintings of the Macedonian School. Theophanes represents in this case the Apostles more static and with a quieter expression than we saw at Protaton, and mostly on the wall paintings at Vatopedi. The same thing happens with the wall painting at the refectory of Megistis Lavras where the Apostles maintain a static position only changing the position of hands and faces.

The painting at the refectory presents a horizontal format that removes almost completely the architectural background. This is a much more drastic solution than the one we will see in the refectory of the Stavronikita monastery (Fig. 777).



Fig. 777. The Last Supper. Trapeza of the Megistis Lavras M. 1535

The next two images belong to the Stavronikita monastery where Theophanes the Cretan made most of his work at Mount Athos. These two wall paintings (Fig. 778 and Fig. 779) bring to light the influence that iconographies exerted on each other, particularly those that were physically close. It stands out the fact that two iconographies by the same author and on the same date are so different, one of them more similar to the style of Panselinos, with all the Apostles facing the observer (Fig. 778) and the other with the Apostles around the table (Fig. 779) as we have just seen in the Vatopedi monastery. We also can see how in the first iconography Theophanes represents the halo on all the figures[954] but Judas while in the second iconography it is only Christ who has a halo. Once again we see in this paintings the originality of Theophanes the Cretan and especially his constant search for different solutions for the same scenes. We can see the similarity between the two figures of Christ (see the two leftmost figures of Fig. 771) which denotes the importance of the symbol[955] over the originality in the search for new forms.

[954] Mark the difference between the circular halo of the Apostles and the cruciform one of Christ. Úzquiza Ruiz, T., (2012), *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*, Lulu.com, pág. 32

[955] It's interesting in this aspect to take in consideration the dissertation about the image by Philip Sherrard when he says that the image is not only an indication of what it represents but also stablishes a physical link with that it represents. That way, knowing and delving into the same image we are in the path of finding what the image really is. Sherrard, P., (1985), *Athos: The Holy Mountain*, New York: Overlook Books, pág. 80



Fig. 778. The Last Supper. Trapeza of the Stavronikita M. 1546

In fact, although both compositions are clearly different and the style of execution of the figures is also quite distinct, we can find important similarities in some other figures as well. The figures of John and Judas follow similar patterns in terms of their posture and their robes. All apostles follow a similar physiognomic prototype.



Fig. 779. The Last Supper. Stavronikita M. 1546

Canons and prototypes associated with the figures of the scriptures played an important role in the iconography of the Middle Ages. When there were no manuals such as the one by Fourna, hagiographers based their work on observation, drawing or copying existing works. We have known of the existence of a recent publication of a collection of old drawings found in the Iviron monastery that could have served as a source for hagiographers to do their works.

It's especially interesting to observe how Theophanes changes the model in the Christ figure in each monastery (Fig. 780). In Megistis Lavras he represents a Christ looking to his left regardless of the position of the Apostle John who appears once to his right and once to his left, while in Stavronikita monastery he always looks to his right. It's noteworthy that Christ doesn't raise his right hand in any of these paintings, and he always makes the blessing gesture. In the mural painting of the Katholikon at Megistis Lavras we can't appreciate this gesture because of the position of John who blocks the view of Christ's right hand.



Fig. 780. Detail of the Christ figures in the paintings by Theophanes the Cretan.

Another interesting detail is the differentiation in the eyes of Christ, mainly in the Stavronikita monastery, where we can find a version in which he looks to the observer and another one in which he looks to the Apostles. Dionysius of Fourna doesn't comment on the matter and leaves open the options of interpretation. Dionysius doesn't mention either the presence of the halos on the figures' heads and Theophanes makes a very particular decision, leaving the mural paintings in both churches without the halos and painting them however in the refectories. It is also of notice that in the paintings where he presents the figures with a halo Judas is the only one without it.

We find a mural painting contemporary to The Painter Manual by Dionysius of Fourna in the Iviron Monastery (Fig. 781) with a style that separates it from the prototypes of the School of Crete. In its essence the iconography of the Last Supper barely changes and we almost always find the same elements and ways of presenting the scene. In the Iviron mural we can clearly appreciate the reference that Dionysius makes to the moment in which Judas brings his hand closer to the loaf of bread at the same time he looks to Christ. It's remarkable that although the scene description by Dionysius is so short he decided to express this detail in Judas while barely offering any detail about Christ, John and the other Apostles. Anyway, in this mural we can observe how Judas is looking to Jesus, contrasting with the works by Theophanes where this element was missing.



Fig. 781. The Last Supper. Iviron M. 1726

As we can see, older Apostles –except for John– are placed close to Christ and the younger ones in the far areas of the table. Age difference between the Apostles is very noticeable in this painting, as there are few middle aged Apostles which was the norm in previous murals.

Another interesting aspect of this painting is the way objects are placed on the table. They are placed in a very regular way, tending to symmetry. Dionysius specifies some of the elements and food that should appear on the table: «*loaves and plates of food and a jug of wine and a cup*». Although Dionysius doesn't detail the presence of cutlery on the table, it's frequent to find knifes in most of the iconographies. This one

however is one of the very few paintings where we can find some forks similar in form to current forks[956].

We can say that the iconography of the Last Supper is one of the scenes that show less variation through time and although from the 18th century on we start to observe some changes in the form of presenting the scene, we won't find changes that substantially alter its symbolism. In spite of this we can find a few examples that modify the traditional way of representing the moment of the supper with changes so noteworthy that they could even change the symbolic values of the scene, as is the case of the one at Gregoriou (Fig. 782).



Fig. 782. The Last Supper. Gregoriou M. 1779

The upper area of the painting follows the iconographic models of the Macedonian and Cretan schools. The figure of Judas however is deeply changed in a way that affects both the plastic perception of the scene and the interpretation of the episode.

[956] We only find forks on some iconographies of Gregoriou, but those have a much more primitive look than the ones of Iviron.

The most stunning element of the painting is the devil that attacks Judas from behind. This devil, completely different to the figures we saw in the iconographies of possessed people, is much larger –almost full-sized– and presents a much more developed anatomy that mixes anthropomorphic and animal forms[957]. He preserves the wings [958] and the black color typical to the creatures of the dark.

Although the presence of a devil in the iconography of this episode is virtually non-existent we can find an important reference in John Gospel that can justify this interpretation:

*«**And after the sop Satan entered into him**. Then said Jesus unto him, That thou doest, do quickly.» (John 13:27)*

The embodiment of the demon in the painting at Gregoriou would be a graphic form of portraying John verses, although we should think that the devil enters Judas in a non-visible way. The size and presence of the devil makes however that interpretation quite difficult.

The quoted verses of the Gospel of John greatly differ from the description in the Manual by Dionysius of Fourna. We can say that the scene described by Dionysius and portrayed in all the iconographies of the Byzantine tradition matches the Gospels of Matthew and Mark. In those writings it was Judas who approaches the table to take the bread while the other Apostles watch him, while in the Gospel of John is Jesus who offers the bread to Judas. The painting in Gregoriou doesn't actually represent any of those moments. We are seeing instead a later moment, where Judas has already eaten the bread.

The fact that Judas is separated from the rest of the apostles is rare in the iconographic tradition and might be related to what we have just talked about. In this way the apostles, who already know who the traitor is, move away from Judas and he becomes isolated and under Satan's spell. There are thus two different spaces: One that is dominated by the presence of the Holy Spirit, composed by Christ and the rest

[957] This look is commonly associated to the usual deformity of evil and darkness. Barral Rivadulla, M. D., (2003), Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval, pág. 220.
[958] Wings would be the remainder of the angelical creatures they used to be.

of the apostles, all of them with the halo on their heads, and other space consisting in the isolated area where there is a haloless Judas, dominated by the devil.

Another element in the Judas iconography that is present in this painting is the bag of coins he has in his right hand, which references the weakness of Judas' human condition, who decides to betray Jesus for a fistful of coins. This element is not common in previous iconographies, where Judas is portrayed as one more of the Apostles, without symbolic or physical differences that make him stand out. In a modern painting found in the refectory of Karakalou monastery (Fig. 783) we find however a figure of Judas in his usual position but with the bag of coins and other physical distinctions as the darker tone of his skin compared to the other Apostles.



Fig. 783. The Last Supper. Karakalou M. 20th century

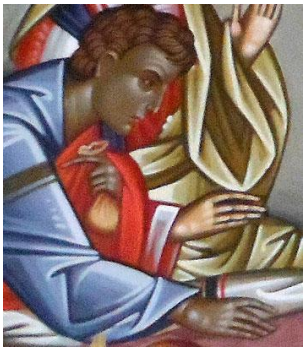


Fig. 784. Detail of Judas. The Last Supper. Karakalou M. 20th century

We present to end this chapter a recent icon from the Xenofondos workshop (Fig. 785) with a version that combines The Last Supper and The Washing of the Disciples' feet in a single icon.



Fig. 785. The Last Supper and The Washing of the Disciples' feet. Xenofondos M. 21st c.

This version is clearly inspired by the mural painting of the Vatopedi monastery (Fig. 769). The composition, the figures and even the background architectures are copied, with only some variations to the figure of John.

As a conclusion we can say that the description by Fourna is quite brief, especially if we have in mind the importance and significance of the scene. In fact, among all the scenes we can find in the paintings of the monasteries in Mount Athos this would be one of the most represented scenes, but also one of the shortest descriptions in The Painter Manual by Dionysius of Fourna. The simplicity of this scene and the low complexity in the composition help description briefness, but at the same time we miss more details in some important aspects, as it happens for instance with all things related to the hands of the characters.