Instituto Tecnológico
y de Estudios Superiores de Occidente

Reconocimiento de validez oficial de estudios de nivel superior según acuerdo secretarial 15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación del 29 de noviembre de 1976.

Departamento de Filosofía y Humanidades

LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

Más allá de lo representado:
Una interpretación del icono de la *Transfiguración* como problema de la representación de lo sagrado en la imagen

---

Tesis que para obtener el grado de

Licenciado en Filosofía y Ciencias Sociales

Presenta: **GUILHERME KAIQUE GUIMARÃES**

Directora: **BRENDA MARIANA MÉNDEZ GALLARDO**

Tlaquepaque, Jalisco, mayo de 2026.

“Pues en ti está la fuente de la vida,

Y en tu luz vemos la luz.”

SAL 36, 10

Agradecimientos

En la culminación de este proceso de estudios y titulación, quiero expresar mi agradecimiento, primeramente, a Dios por su presencia cercana a lo largo de este camino. A la Compañía de Jesús, por confiar en mí y destinarme a procesos auténticos y personalizados de formación; y, en este momento que marca el colofón de esta etapa, por la intercesión de los santos Pedro Canísio y Roberto Belarmino, jesuitas y doctores de la Iglesia.

Agradezco igualmente a mi familia que, aun en la distancia, me acompaña y reza por mí en este proceso de formación. Ellos fueron los primeros anunciantes de la luz tabórica en mi vida, a través de palabras y gestos de amor.

Agradezco, finalmente, a algunas personas e instituciones que, conscientes o no, contribuyeron al desarrollo de esta investigación: a los padres Jair Barbosa Carneiro, SJ y José Paulino Martins, SJ, en mi tiempo de noviciado, por haber sido un espacio de formación, de encuentro y de apertura a la experiencia de la transfiguración desde una perspectiva relacional. A la Dra. Brenda Mariana Méndez Gallardo, por su acompañamiento en este trabajo y por su valiosa contribución a la reflexión entre lo sagrado y el arte, que inspira profundamente mi quehacer académico y artístico.

Asimismo, agradezco a todos aquellos y aquellas que me han presentado los iconos como una forma de expresión artístico-espiritual, ayudándome a construir una vía sólida de comunicación con lo trascendente: al Programa Magis Brasil, a los hermanos de Taizé, a las comunidades católicas ortodoxas que he tenido la oportunidad de visitar y, más recientemente, al Centro de Espiritualidad Bet Tefilá.

Tabla de Contenido

Introducción ***6***

Capítulo I Del concepto de la representación y las imágenes ***22***

I.1. Introducción al problema **22**

I.2. Genealogía del concepto de *representación* **23**

I.3. El icono como desplazamiento de la lógica *representacional* occidental **30**

I.4. Lectura filosófica: *presentación* y aparición **36**

I.5. Conclusiones del capítulo **43**

Capítulo II La transfiguración: un análisis artístico y fenomenológico-religioso ***45***

II.1. Introducción: de la *representación* a la *presencia* **45**

II.2. El icono en la dinámica fenomenológico-religiosa – *símbolo, mito y rito* **47**

II.2.1. El símbolo en la mediación de lo sagrado 47

II.2.2. El rito y la experiencia corporal del icono 48

II.2.3. El mito y el origen del icono 51

II.3. Luz, color y materialidad como mediaciones de la *presencia* **53**

II.3.1. Luz, brillo y color como elementos de la *presencia* 53

II.3.2. Luz y color como lenguaje 55

II.3.3. La materialidad del icono 60

II.4. Análisis formal del icono (luz, *claritas,* color, composición) y lectura fenomenológica **63**

II.4.1. Contexto religioso y visual del icono 63

II.4.2. Lectura fenomenológica del icono 66

II.5. Conclusiones del capítulo **71**

Capítulo III Lo sagrado como presencia que excede ***72***

III.1. Introducción al capítulo **72**

III.2. La manifestación de lo sagrado como exceso: *hierofanía, lo numinoso, presencia* **73**

III.3. La *presencia* que desborda la *representación*: aportes fenomenológicos contemporáneos **82**

III.4. La *transfiguración* como experiencia de exceso **89**

III.5. Conclusiones del capítulo **91**

Conclusiones ***93***

Bibliografía ***99***

Tabla de imágenes.....103

Introducción

Desde sus orígenes, el arte ha mantenido una relación singular con la experiencia de lo sagrado. En diversas culturas y tradiciones religiosas, las imágenes han sido concebidas como objetos estéticos, al mismo tiempo que como lugares en los que algo del misterio divino puede hacerse perceptible. Templos, mosaicos, esculturas o frescos han sido pensados como *mediaciones* a través de las cuales lo *invisible* se deja entrever en el ámbito de lo *visible*. Sin embargo, esta cercanía entre arte y religión también ha suscitado una pregunta persistente: ¿puede una imagen dar lugar verdaderamente a la experiencia de lo sagrado, o permanece siempre limitada a la condición de representación que remite a algo que la *excede*?

Esta cuestión se vuelve particularmente relevante cuando se considera que no toda imagen religiosa produce necesariamente una experiencia de presencia. Muchas imágenes se limitan a ilustrar un relato o a representar una escena, asumiendo un carácter pedagógico, sin que por ello aquello que muestran se manifieste de manera significativa para quien las contempla.[1] Surge así una tensión fundamental entre *representación* y *presencia*: mientras la representación parece remitir a algo ausente, la experiencia religiosa busca, en cambio, un modo de cercanía o *manifestación* de una presencia.[2] El problema consiste entonces en preguntarse si una imagen puede hacer algo más que representar, es decir, si puede abrir un espacio en el que aquello que anuncia se haga de algún modo *presente*.

La dificultad se agudiza cuando aquello que la imagen pretende mostrar pertenece al ámbito de lo sagrado. Si lo sagrado se caracteriza precisamente por *exceder* toda forma y toda determinación sensible, surge inevitablemente la pregunta por la posibilidad misma de su *representación*.[3] ¿Cómo puede una imagen figurar aquello que, por su propia naturaleza, desborda toda representación? Esta paradoja atraviesa gran parte de la historia del pensamiento artístico-religioso: la necesidad de expresar lo *invisible* se encuentra siempre con el límite de la forma *visible* que intenta hacerlo *aparecer*.

---

[1] *Ver.* Götz Pochat, *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antgüedad al siglo XIX*, Akal, Madrid, 2008, pp. 8-9.
[2] *Ver.* Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane beauty. The holy in art*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1963, p. 156.
[3] Porque "a Dios nadie le ha visto jamás." Jn 1, 18.

En este horizonte se inscribe el problema filosófico de la *representación*. Más allá de una cuestión puramente técnica o estética, *representar* implica siempre una determinada relación entre lo *visible* y aquello a lo que la imagen remite. Pensar la *representación* supone interrogar el modo en que una imagen puede dar a ver algo que no se identifica plenamente con ella.[4] En este sentido, la expresión *más allá de lo representado* no busca negar la dimensión figurativa de la imagen, sino señalar el movimiento por el cual la figura, en tanto concreción plástica, remite a algo que la sobrepasa. En el caso de las imágenes religiosas, este desplazamiento se vuelve particularmente significativo, pues la figura parece funcionar como umbral de una realidad que no se deja reducir a su forma *visible*.

Pocas tradiciones visuales han explorado esta tensión con tanta radicalidad como la del icono bizantino. En el contexto de la cultura cristiana oriental, el icono fue concebido como una forma singular de relación entre lo *visible* y lo *invisible*.[5] En él, la imagen no pretende agotar el acontecimiento que representa, sino abrir un espacio en el que éste pueda ser contemplado de otro modo. Por esta razón, el icono se presenta como un caso privilegiado para nosotros, para examinar el problema de la *representación* de lo sagrado. En particular, el icono de la *Transfiguración* permite interrogar de manera ejemplar esta cuestión, pues el propio acontecimiento que representa —la manifestación de la gloria divina en la figura de Cristo— sugiere ya un movimiento que conduce *más allá de lo representado*.[6]

Porque, en buena parte de la tradición estética occidental, la imagen ha sido comprendida fundamentalmente a partir del paradigma de la *mímesis*. Desde la filosofía clásica hasta diversas teorías modernas del arte, la imagen aparece como una forma de *representación* cuyo sentido radica en su relación con aquello que *reproduce* o *imita*, en función de una óptica de la

[4] Tema profundamente estudiado en la patrística, podemos encontrar en Dionisio Areopagita: "Todas las formas sensibles son manifestación visible de lo invisible" (PG 94, 1360) y también en San Juan Damasceno: "Pues ¿qué es una imagen? La representación de una cosa oculta a la percepción directa y actual." (PG 94, 1337s) *Ver.* Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética II*, BAC, Madrid, 1963, p. 447.

[5] Eso, en otras palabras, es lo que Władysław Tatarkiewicz ha llamado *materialismo místico* bizantino, es decir, "Con todo su esplendor sensible y boato material, el arte bizantino tenía un carácter místico y simbólico, y era producto de una estética espiritualista y trascendente." (Władysław Tatarkiewicz , *Historia de la Estética II*, Akal, Madrid, 1989, p. 40.)

[6] "Ciertamente no fue un milagro con un componente utilitario, sino un milagro que se realizó solo por el bien de la revelación divina." (Andreas Andreopoulos, *This is my beloved son. The transfiguration of Christ*, Paraclete Press, Brewster, 2012, p. 82.) [Traducción nuestra]

repetición.[7] Bajo este horizonte, la función principal de la imagen consiste en hacer presente, mediante una forma sensible, algo que pertenece al mundo visible o que puede ser figurado dentro de él.

En este marco, la imagen suele ser concebida como una copia, un reflejo o un correlato del objeto representado, principalmente si observamos las reproducciones artísticas características del Renacimiento, a partir de los estudios sobre la anatomía o la perspectiva lineal (Fig. 2). Su valor depende entonces del grado de fidelidad con el que logra reproducir aquello a lo que remite. La relación entre imagen y realidad se estructura así, bajo el modelo de la correspondencia: la imagen vale en la medida en que logra remitir adecuadamente a un referente previamente dado.[8]

Sin embargo, cuando esta concepción se aplica al ámbito de la experiencia religiosa, surgen dificultades evidentes. Si la imagen funciona esencialmente como imitación de lo visible, ¿cómo podría *representar* aquello que no pertenece al orden de lo *visible*? La pregunta por la *representación* de lo divino introduce una tensión que desborda los límites del paradigma mimético, pues lo sagrado es frecuentemente pensado como aquello que trasciende toda forma sensible.

Frente a estas dificultades, diversas corrientes de pensamiento han propuesto comprender la imagen no simplemente como *copia*, sino como *mediación simbólica*. Bajo esta perspectiva, la imagen abre un espacio de significación donde lo visible puede remitir a dimensiones de sentido que lo exceden. La función de la imagen deja entonces de ser meramente imitativa para convertirse en un lugar de *mediación* entre distintos niveles de realidad y de experiencia. El recorrido que sigue responde a un criterio argumentativo antes que cronológico. Partiendo del desarrollo fenomenológico al inicio del siglo XX, comentamos algunas de las principales perspectivas contemporáneas sobre la imagen —la antropología de la imagen, la semiótica y determinadas aproximaciones filosóficas— para, finalmente, retornar a la fenomenología de la religión como el marco teórico desde el cual se desarrollará la presente reflexión.

---

[7] *Ver.* Götz Pochat, *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antgüedad al siglo XIX*…, p. 28. "Así una escultura era como una recopilación de semejanzas particulares, concretas, que sobresalían en el nuevo orden típico de la obra artística, la cual podía aspirar a la validez universal."
[8] *Ver. Idem.*

En el siglo XX, la fenomenología ha contribuido de manera decisiva a replantear los términos mismos en que se formula el problema de la imagen. Al desplazar la atención desde la relación entre representación y objeto hacia el modo en que los fenómenos se dan en la experiencia, la fenomenología introduce una interrogación fundamental sobre las condiciones de aparición de aquello que se muestra. La exigencia de volver "a las cosas mismas", así como la búsqueda de las estructuras esenciales de la experiencia, abren un horizonte en el que la cuestión ya no consiste únicamente en determinar si una imagen reproduce fielmente una realidad, sino en comprender de qué manera algo puede hacerse presente en la experiencia.[9]

En el ámbito de la fenomenología de la religión, esta orientación ha permitido reconsiderar las imágenes religiosas no sólo como representaciones de un contenido doctrinal, sino como posibles lugares de manifestación en los que lo sagrado se da de un modo específico a la experiencia.[10] Este enfoque ha permitido poner de relieve que ciertos fenómenos parecen caracterizarse por una forma de manifestación que excede las condiciones ordinarias de la *representación*.[11] En estos casos, lo que aparece no se deja reducir completamente a la forma en la que se muestra, generando una tensión entre la manifestación misma y los medios mediante los cuales ésta se hace visible.

En este contexto, el debate contemporáneo en torno a la imagen ha tendido a desplazarse desde la problemática clásica de la *representación* hacia la cuestión de la *presencia*. Diversos autores han interrogado la posibilidad de que ciertas imágenes no se limiten a remitir a un objeto ausente, sino que puedan constituirse como lugares donde algo se hace presente de una manera

[9] *Ver.* Juan Martín Velasco, *Introducción a la fenomenología de la religión*, Trotta, Madrid, 2006, pp. 45-48.
[10] Este "modo específico" de manifestación ha sido descrito en la fenomenología de la religión a partir de categorías que intentan dar cuenta de su carácter irreductible a la experiencia ordinaria. Así, Rudolf Otto caracteriza la experiencia de lo sagrado como *numinosa*, articulada en torno a los momentos del *tremendum* —que provoca temor, sobrecogimiento y conciencia de la propia limitación— y del *fascinans*, que atrae, seduce y envuelve al sujeto. (*Ver.* Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios,* Alianza Editorial, Madrid, 2005, pp. 21. 36-37.)
[11] En efecto, como señala Gerardus van der Leeuw, "para el primitivo, la cosa es portadora de un poder; puede producir algo, tiene una vida propia que se revela siempre de manera completamente empírica". (Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión*, Trotta, Madrid, 1995, p. 26.) Advirtiéndo que, en la experiencia religiosa, los objetos —y entre ellos las imágenes— son vividos como portadores de una fuerza o presencia que se da *en* y *a través de* su aparición sensible.

particular.[12] La discusión gira entonces en torno a si la imagen debe comprenderse únicamente como *representación* o si puede también pensarse como un espacio de *aparición* o de *manifestación*.

En el ámbito de la antropología de la imagen, Hans Belting ha propuesto comprender la imagen no como un objeto reducido a su soporte material, sino como un fenómeno que emerge de la relación entre percepción, simbolización y experiencia humana. Desde esta perspectiva, la imagen no se limita a reproducir lo *visible*, sino que se constituye como resultado de una elaboración simbólica —personal o colectiva— que articula tanto las imágenes internas como las externas. Así, la imagen no es simplemente algo que se ve, sino un *modo de comprender* y *habitar* el mundo, en la medida en que "vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes".[13] Esta concepción permite pensar la imagen como un espacio de *mediación* en el que lo *visible* se encuentra atravesado por dimensiones de sentido que lo exceden, abriendo la posibilidad de considerarla no sólo como *representación*, sino como lugar de *aparición* y de *presencia*.

Desde la semiótica, particularmente en la obra de Umberto Eco, la imagen ha sido pensada en el marco más amplio de la teoría de los signos. En este contexto, la imagen se define por su inscripción en sistemas de significación que articulan relaciones entre signos, códigos e interpretantes. Eco advierte que la semiótica, al extender su campo más allá de los signos intencionales, ha llegado a considerar como tales incluso fenómenos no humanos o no intencionales, desdibujando así la frontera entre signos y cosas. En sus términos, "si tanto los fenómenos de origen no humano como los de origen humano, pero no intencionales, pueden considerarse signos, […] la semiótica ha invadido un territorio situado más allá de un umbral frecuentemente fetichizado: el umbral que separa los signos de las 'cosas' y los signos naturales de los artificiales".[14] Sin embargo, este desplazamiento tiene como consecuencia que ciertos

[12] Entre los autores que han contribuido a este desplazamiento pueden mencionarse, desde la fenomenología de la religión, a Gerardus van der Leeuw (*Fenomenología de la religión*); Mircea Eliade (*Lo sagrado y lo profano*) y; Rudolf Otto (*Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*). En una línea distinta pero complementaria, Victor Turner (*La selva de los símbolos*). Específicamente en el caso del icono y la religiosidad Oriental-Ortodoxa, Pavel Florenski (*El iconostasio*). Y, en el ámbito fenomenológico contemporáneo, Jean-Luc Marion (*Lo visible y lo revelado*).
[13] Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires, 2007, p. 14.
[14] Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 2000, p. 40.

fenómenos —particularmente aquellos ligados a la experiencia vivida de la imagen— queden fuera de su ámbito de análisis. Así, aunque la semiótica permite comprender la imagen como estructura de significación, deja abierta la cuestión de si dicha estructura basta para dar cuenta de aquellos casos en los que la imagen no sólo significa, sino que parece hacer presente aquello que muestra.

En otro registro, la reflexión sobre la imagen ha sido profundamente replanteada por Henri Bergson, para quien ésta no puede comprenderse como una mera representación estática, sino como una instancia mediadora entre la intuición y su expresión conceptual. La imagen aparece vinculada a la experiencia misma de la percepción, no como copia de lo real, sino como modo de contacto con él. En este sentido, puede hablarse de una "imagen mediatriz", en la medida en que ésta se sitúa entre una intuición originaria —entendida como un contacto inmediato y previo a toda distinción entre sujeto y objeto— y su posterior elaboración en el pensamiento y el lenguaje.[15] La imagen no reproduce entonces un objeto, sino que traduce, de manera siempre parcial e inacabada, una experiencia más originaria que la desborda. Desde esta perspectiva, la imagen se configura como un espacio de *mediación* en el que lo real se da en una forma que no se deja reducir ni a la pura *materialidad* ni a la pura *conceptualización*, abriendo así una vía para pensar su relación con la presencia más allá del esquema representacional clásico.

En una línea distinta, pero igualmente decisiva, la reflexión sobre la imagen en el pensamiento dialéctico —particularmente en Walter Benjamin— introduce una comprensión en la que la imagen deja de ser mero objeto estático para convertirse en un lugar de condensación temporal y de irrupción de sentido. La imagen no se limita a representar un pasado, sino que lo actualiza en un instante de reconocimiento que interpela al presente. Como afirma Benjamin, "la imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente […] el pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge […] en el instante en que se vuelve reconocible".[16] En este sentido, la imagen se

[15] *Ver.* Jorge Manzano Vargas, *Primera mirada y crítica de la idea de la nada. Introducción al pensamiento de Henri Bergson,* ITESO, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Guadalajara, 2023, pp. 32-33.

[16] Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos,* Itaca, Ciudad de México, 2008, p. 39. Esta concepción encuentra resonancia en la teoría estética de Theodor W. Adorno, para quien la obra de arte, en tanto imagen, no realiza la reconciliación que promete, sino que la mantiene como tensión negativa. En este sentido, la imagen artística se configura como "criptograma" de una verdad no plenamente accesible, en la que lo indecible sólo puede insinuarse a través de su propia imposibilidad de realización plena (*Ver.* Theodor W. Adorno, *Teoría estética,* Akal, Madrid, 2004, p. 37). Tanto en Benjamin como en Adorno, la imagen aparece así como un espacio

configura como un punto de tensión entre aparición y desaparición, en el que algo se da fugazmente sin quedar nunca completamente fijado.

Frente a estos desarrollos, la fenomenología de la religión encuentra un despliegue particularmente radical en la obra de Michel Henry, quien desplaza la atención desde el contenido de lo que aparece hacia la cuestión más originaria del aparecer mismo. En efecto, como señala, "que el aparecer puro […] sea la condición de todo fenómeno posible […] no dice todavía en modo alguno en qué consiste este aparecer puro".[17] Con ello, la fenomenología se ve obligada a profundizar en la naturaleza misma de la manifestación, más allá de su mera evidencia. Esta radicalización se expresa en la reformulación del principio fenomenológico clásico: si, como afirmaba Edmund Husserl, "tanta apariencia, tanto ser", Henry propone precisar esta tesis distinguiendo entre lo que aparece y el acto mismo de aparecer, afirmando así que "tanto aparecer, tanto ser".[18] Desde esta perspectiva, la imagen —y en particular la imagen religiosa— ya no puede comprenderse únicamente como un objeto que remite a otra cosa, sino como un posible lugar donde el aparecer mismo se intensifica y se da con una densidad propia. De este modo, la pregunta por la imagen se desplaza definitivamente desde la *representación* hacia la *manifestación*, abriendo el campo para pensarla como acontecimiento de *presencia*.

Estos desplazamientos ponen de manifiesto los límites del modelo representacional clásico y sus abordajes contemporáneos, tal como comienza a configurarse desde los tratados y prácticas artísticas del tránsito del mundo medieval al Renacimiento —en autores como Cennino Cennini, quien en su *Libro dell'arte* exalta la figura de Giotto como liberador de la tradición bizantina y afirma la capacidad del artista de crear según su imaginación— y que se consolidará posteriormente en la pintura occidental como un paradigma de orden mimético y constructivo de la imagen.[19] Cuando la experiencia de la imagen implica una dimensión de *presencia*, de acontecimiento o de manifestación que no se agota en la referencia a un objeto representado, este esquema resulta insuficiente. Surge así la necesidad de pensar la imagen más allá de esta lógica y de explorar otras formas de comprender su relación con aquello que muestra.

---

en el que la verdad no se presenta de manera directa, sino en forma fragmentaria, tensional y, en cierto modo, siempre en retirada.

[17] Michel Henry, *Encarnación,* Sígueme, Salamanca, 2001, p. 37-38.

[18] *Ver. Ibidem* p. 40.

[19] *Ver.* Götz Pochat, *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antgüedad al siglo XIX*…, p. 205.

Es precisamente en este horizonte donde el caso del icono bizantino adquiere una relevancia singular. Las controversias teológicas y filosóficas en torno a las imágenes que atravesaron el mundo bizantino constituyen uno de los momentos históricos en los que la cuestión de la representación de lo divino fue pensada con mayor radicalidad. En ese contexto, el icono no fue concebido simplemente como una imagen devocional, sino como un lugar donde se ponía en juego la posibilidad misma de una relación entre lo *visible* y lo *invisible*. [20] En este sentido, la discusión no se limita a la legitimidad del uso de imágenes, sino que implica una cuestión propiamente filosófica: bajo qué condiciones una imagen puede ser verdadera, es decir, no sólo corresponder a aquello que representa, sino participar de algún modo en su manifestación.

Desde una perspectiva afín a la tradición escolástica —como la que desarrollará posteriormente Tomás de Aquino—, la verdad no se reduce a la adecuación entre el entendimiento y la cosa (*adaequatio intellectus et rei*), sino que supone también un modo de presencia en el que lo que es se da a conocer.[21] Así, el icono no sólo plantea el problema de si es posible *representar* lo divino, sino si y cómo lo *visible* puede ser un lugar *verdadero* de *manifestación* de lo *invisible*. Por ello, el estudio del icono permite abordar de manera concreta e histórica las tensiones que atraviesan la problemática de la *representación* y la *presencia*.

En continuidad con lo anterior, es en el Imperio Romano de Oriente, cuya capital se estableció en Constantinopla a partir del siglo IV, que las cuestiones teológicas, políticas y culturales se encontraban profundamente entrelazadas.[22] En este escenario, las imágenes religiosas no constituían únicamente objetos artísticos o devocionales, sino que participaban activamente en la vida litúrgica, doctrinal y social de la comunidad cristiana. De este modo, la reflexión en torno

[20] Esta comprensión del icono como lugar de articulación entre lo *visible* y lo *invisible* puede esclarecerse a partir de la reflexión de la tradición patrística retomada por André Grabar. En efecto, al comentar los argumentos de San Juan Damasceno, señala que los Padres del Concilio ecuménico del año 787 evocaban el icono como testimonio de su práctica en el seno de la Iglesia, mientras que el Damasceno completaba la antítesis *sombra–verdad* con un tercer término: la *cosa* (esto es, la realidad trascendental). A partir de esta triada, el icono puede ser comprendido como aquello que, atravesando la "sombra" —propia del orden de la Ley—, hace visible la "verdad" de la Gracia al remitir a la realidad eterna que en él se manifiesta. De este modo, la imagen no se agota en su dimensión sensible, sino que funciona como mediación en la que lo visible se abre a lo invisible, permitiendo una relación con aquello que la excede. (*Ver.* André Grabar, *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico*, Akal, Madrid, 1998, p. 92.)
[21] *Ver.* Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiæ,* I, q. 16, a. 1, ad 3 (trad. Francisco Barbado Viejo) y Santo Tomás de Aquino, *Quaestiones disputatæ De veritate,* q. 1, a.1, ab. 4 (trad. Jesús García López, *et. al.)*.
[22] *Ver.* Władysław Tatarkiewicz , *Historia de la Estética II…*, p. 39.

a las imágenes se convirtió también en un espacio donde convergían disputas teológicas, decisiones políticas y prácticas religiosas.[23]

Dentro de este contexto, el icono ocupó un lugar singular. Lejos de ser concebido simplemente como una obra artística destinada a la contemplación estética, el icono formaba parte del entramado litúrgico y devocional de la tradición cristiana oriental. Las imágenes se integraban en la oración, en la vida comunitaria y en la configuración espacial del culto y en la organización del espacio público, de modo que su función no podía separarse del horizonte religioso en el que adquirían sentido.[24] Esta dimensión cultual contribuyó a que el icono fuera comprendido no sólo como imagen, sino también como mediación dentro de la experiencia religiosa.

Precisamente por esta relevancia religiosa y simbólica, las imágenes se convirtieron en objeto de intensos debates en el interior del mundo bizantino. La llamada *querella de las imágenes*, que atravesó varios momentos entre los siglos VIII y IX, no puede comprenderse únicamente como un conflicto doctrinal, sino también como un fenómeno inscrito en las dinámicas políticas del Imperio. [25] Como ha mostrado André Grabar, el uso de los iconos no fue ajeno al ámbito imperial: los emperadores no sólo toleraron su proliferación, sino que los incorporaron en prácticas devocionales y en la construcción de su propia imagen pública. En este sentido, el icono participaba también de una dimensión política, en la medida en que podía articular simbólicamente la relación entre el poder terrenal y el orden divino, integrando la figura del emperador en un horizonte de legitimación religiosa.[26]

---

[23] "Los *basileis* de los siglos VI y VII ya tenían, pues, una «política de los iconos». Anexionaban las imágenes de Cristo a la iconografía monárquica que inculcaban directamente, para representar en ella, a su modo, este tipo de relación entre Dios y el soberano que la nominación oficial expresaba con las palabras *ἐν χριστῷ βασιλεύς*." André Grabar, *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico…*, p. 56. [Traducción de la expreción griega: en Cristo Rey.]

[24] *Ver. Ibidem.* pp. 184-185.

[25] *Ver. Ibidem.* pp. 17-20

[26] Sobre esta dimensión político-religiosa del icono, André Grabar señala que, se tiene noticia de una imagen del siglo V en la que el emperador León I aparece junto a su familia en torno a una representación de la Virgen entronizada en el santuario de Blanquernas, uno de los centros marianos más importantes de Constantinopla. Este tipo de composiciones manifiesta la inserción simbólica del poder imperial en un horizonte sagrado, donde la imagen funciona como mediación entre autoridad política y legitimación religiosa. En este contexto, afirma Grabar, los emperadores "no sólo toleraban la multiplicación [de los iconos], sino que los utilizaban para sus devociones personales", llegando incluso a encargarlos y a situarse a sí mismos dentro de su campo representacional. *Ver. Ibidem.* pp. 26-28. [corchetes nuestros]

En este contexto, la controversia sobre las imágenes desborda el plano disciplinario para situarse en el núcleo de problemas teológicos y filosóficos más profundos: ¿puede lo divino ser representado?, ¿qué relación guarda una imagen con aquello que muestra?, ¿qué tipo de presencia se atribuye a la imagen dentro de la práctica religiosa? [27] La disputa en torno a los iconos no sólo enfrentaba posiciones respecto a su uso, sino que ponía en juego distintas concepciones de la *representación*, de la *mediación* y, en última instancia, de la *verdad* misma de la imagen en su relación con lo sagrado.

Los defensores de la iconoclasia sostenían, en términos generales, que la *representación* de lo divino resultaba problemática o incluso imposible. Si Dios es trascendente e invisible, toda imagen correría el riesgo de reducirlo a una forma sensible y, por lo tanto, de distorsionar su naturaleza.[28] Desde esta perspectiva, el uso de imágenes en el culto podía interpretarse como una forma de idolatría, en la medida en que la representación visible parecía atribuir a la imagen un estatuto que sólo correspondería a la divinidad misma.[29]

Frente a estas críticas, los defensores de las imágenes —los llamados iconódulos— elaboraron una respuesta teológica cuya fuerza principal se encontraba en la doctrina de la *Encarnación*. Que básicamente consiste en, si el Dios *invisible* ha asumido una forma *visible* en la persona de Cristo, entonces la *representación* ya no constituye necesariamente una reducción de lo divino a lo sensible, sino que encuentra su fundamento en el propio acontecimiento cristológico.[30] En este sentido, *representar* a Cristo no significa pretender capturar la divinidad en una figura material, sino reconocer que Dios mismo ha entrado en el orden de lo visible. La resolución de este argumento aparece en la obra de San Juan Damasceno de forma muy explícita:

> "Es que", afirma, "no habéis visto su rostro". ¡Viva la sabiduría del legislador! ¿Cómo se representará lo invisible? ¿Cómo se representará lo irrepresentable? ¿Cómo se dibujará lo que

[27] *Ver.* José B. Torres Guerra, "Introducción" en *Sobre las imágenes sagradas*, Eunsa, Barañáin, 2013, pp. 21-22.
[28] *Ver.* Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II*…, p. 43.
[29] Este tipo de argumento puede observarse de manera paradigmática en la política iconoclasta impulsada por el emperador León III en el siglo VIII. Según recoge André Grabar, en las inscripciones atribuidas a este contexto se afirma que Dios prohíbe representar a Cristo mediante "una imagen sin voz y sin respiración", es decir, una materia inerte incapaz de dar cuenta de la vida divina. La apelación al mandato veterotestamentario —en particular, la prohibición de las imágenes— se combina aquí con una objeción de carácter ontológico: ¿cómo podría una realidad material, carente de vida, representar adecuadamente a Cristo? En este sentido, la crítica iconoclasta no sólo denuncia el riesgo de idolatría, sino que pone en cuestión la posibilidad misma de que lo sensible pueda mediar lo divino, retomando argumentos ya presentes en la polémica judía y en las críticas antiguas a las imágenes cultuales. (*Ver.* André Grabar, *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico*…, p. 155.)
[30] *Ver.* Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II*…, pp. 43-44.

> no es cuantificable, lo inconmensurable y carente de límites? ¿Cómo se le atribuirá una cualidad a lo que carece de figura? ¿Cómo se coloreará lo que carece de cuerpo? ¿Qué es, así pues, lo que se revela de manera enigmática? Es evidente que, al ver que por ti se convierte en hombre el que carece de cuerpo, entonces esculpirás una figura humana. Cuando el invisible se vuelva visible en la carne, entonces representarás la imagen del que ha sido visto. Cuando el que carece de cuerpo y figura, de cantidad y tamaño y es inconmensurable por la superioridad de su propia naturaleza, el que es en forma de Dios, tomando forma de esclavo se abaja a la cantidad y el tamaño y se reviste con la figura de un cuerpo, represéntalo entonces en tablas y expon a la vista al que ha aceptado ser visto.[31]

A partir de este argumento central, los iconódulos desarrollaron también otras distinciones destinadas a clarificar el estatuto de las imágenes, como la diferencia entre la *veneración* dirigida a los iconos y la *adoración* reservada únicamente a Dios, así como la relación entre la *imagen* y su *prototipo*.[32] De este modo, la defensa de las imágenes no se limitó a justificar una práctica devocional, sino que propuso una comprensión específica de la relación entre manifestación visible y misterio divino.

A partir de estas discusiones, el icono comenzó a ser comprendido como una forma singular de relación entre lo *visible* y lo *invisible*, de ahí necen todos los adjetivos relacionados al icono como "puerta", "ventana", "umbral", etc.[33] Donde la imagen no se identifica con la realidad divina ni pretende sustituirla, pero tampoco se reduce a una simple representación externa. Más bien, se concebe como una mediación que remite al *prototipo* y que participa, de algún modo, de la realidad que *representa*.[34] En esta perspectiva, el icono abre un espacio en el que la dimensión visible de la imagen puede ponerse en relación con la experiencia de lo *invisible*.

Este trasfondo histórico permite comprender por qué el icono se convirtió en un lugar privilegiado para pensar el problema de la *representación* de lo sagrado. Las controversias bizantinas no se limitaron a resolver una cuestión disciplinaria dentro de la Iglesia, sino que pusieron en evidencia una pregunta más radical: cómo puede una imagen participar de aquello

---

[31] San Juan Damasceno, *De imaginibus,* I, 4 (PG 94, 122-124) (trad. José B. Torres Guerra).

[32] "El hombre es capaz de captar y reproducir la imagen que emana de Dios. Este don se debe al hecho de que el hombre fue creado a semejanza de la divinidad. Así pues, «no se equivoca el que asegura que la divinidad está en el cuadro». Es verdad que la imagen y el prototipo no son idénticos, ya que sus materias son distintas, pero tienen la misma forma, lo cual es suficiente para que el prototipo transmita a la imagen su poder. Por ello, existen imágenes milagrosas y por ello también debemos venerar las imágenes de Dios." Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II…,* p. 44.

[33] *Ver.* Pavel Florenski, *El iconostasio,* Sígueme, Salamanca, 2016, p. 80.

[34] "El artista ejecuta su obra mirando al prototipo y lo reproduce al menos parcialmente: no conforme al espíritu sino según al cuerpo. Viendo una imagen, vemos en ella al prototipo, vemos en fin a Dios y Dios está presente de este modo en el cuadro." Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II*…, p. 45.

que muestra sin reducirlo a una mera figura visible. En este sentido, el icono no sólo pertenece a la historia del arte o de la teología, sino que abre un campo de interrogación filosófica sobre la relación entre *representación*, *presencia* y *experiencia religiosa*.[35]

A la luz de este trasfondo histórico, el icono difícilmente puede ser comprendido dentro del marco clásico de la representación entendido como simple correlato del mundo visible. En la tradición artística occidental, la imagen ha sido con frecuencia pensada bajo el paradigma mimético: donde, representar consiste en reproducir o reflejar una realidad exterior.[36] Sin embargo, el icono bizantino parece desbordar este esquema. Su sentido no se agota en reproducir una escena o en ofrecer una copia visual de un acontecimiento narrado, sino que se inscribe en una lógica distinta, en la que la imagen se vincula con la *manifestación* de aquello que muestra.[37]

En este horizonte, la *representación* del icono puede ser comprendida de un modo más complejo que el de *correlato del mundo visible*. Antes que duplicar un objeto ausente, la imagen iconográfica parece orientarse hacia una forma de *re-presentación*, es decir, hacia un volver a *presentar* aquello a lo que la imagen remite. De este modo, el icono no se limita a señalar una realidad exterior, sino que participa de una dinámica en la que el acontecimiento *representado* se reactualiza simbólicamente en la experiencia de quien lo contempla.[38]

Esta particularidad del icono invita a pensar la relación entre *imagen* y *presencia* de un modo distinto al que habitualmente se atribuye a la *representación*. El icono no puede reducirse a su pura materialidad, pero tampoco puede confundirse con aquello que anuncia. Más bien, retomando la distinción previamente señalada entre la imagen como *copia* y la imagen como *mediación simbólica*, el icono se sitúa en este segundo registro, en una zona intermedia en la que lo *visible* no reproduce simplemente un objeto, sino que funciona como *mediación* de una *presencia* que no se identifica plenamente con la imagen, pero que se deja entrever a través de

---

[35] *Ver. Ibidem.* pp. 45-46.
[36] Götz Pochat, *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antgüedad al siglo XIX*…, p. 87.
[37] *Ibidem.* pp. 89-90.
[38] "Por otra parte, los que veneran las imágenes obrarían neciamente si midieran el valor religioso de la obra de arte por la preciosidad del material, la belleza (formal) de la composición o el parecido con el modelo. Las categorías artísticas no son religiosas: 'iniustum est cum hae imagines quae nec opere nec materia praecellunt, nec personis similes esse noscuntur, auctius propensiusque venerantur'." Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética II*, BAC, Madrid, 1963, p. 487. [Traducción nuestra del fragmento en latín: "Resulta injusto que estas imágenes, que no son superiores ni en tanto obra ni en cuanto al material, ni se sabe que se parezcan a personas, sean veneradas con creciente devoción."]

ella. [39] De este modo, la imagen iconográfica no remite a lo *invisible* por semejanza, sino por *apertura* simbólica, en la que lo *visible* se convierte en lugar de acceso a una realidad que lo *excede*.

Es precisamente en esta *mediación* donde reaparece una problemática filosófica decisiva: Si el icono pretende dar lugar a la *manifestación* de lo sagrado, aquello que en él se muestra excede necesariamente la forma sensible que lo expresa. La imagen parece así sostener una tensión entre lo que hace *visible* y aquello que *desborda* toda representación.[40] En este sentido, el icono se sitúa en el límite mismo de la *representación*: lo que aparece en él nunca se deja agotar por lo que la imagen muestra, sino que remite a una realidad que se manifiesta en un régimen de *exceso* respecto de lo *visible*.

A partir de estas consideraciones surge la pregunta que orienta la presente investigación: *¿cómo puede el icono bizantino de la Transfiguración ser comprendido como una imagen que permite que lo sagrado acontezca, y qué tipo de experiencia provoca en el acto de contemplarlo?* Esta interrogativa implica examinar de qué manera la imagen iconográfica articula *representación*, *manifestación* y *experiencia religiosa*, así como indagar si la contemplación del icono puede abrir un espacio en el que la *presencia* de lo sagrado se haga, de algún modo, accesible.

Presentada en estos términos, la pregunta que orienta este trabajo involucra varias dimensiones del problema. Por una parte, exige examinar el estatuto de la *representación* cuando se trata de imágenes religiosas, particularmente en el caso del icono bizantino. Por otra, invita a considerar si la imagen puede operar como algo más que un dispositivo de figuración, es decir, si puede constituirse como *mediación* de una *presencia* que no se reduce a lo *visible*. Finalmente, la pregunta remite también al ámbito de la *experiencia*: interroga de qué modo el acto de contemplar el icono, de la persona religiosa, puede abrir un espacio en el que aquello que la imagen anuncia —lo sagrado— se manifieste de manera significativa para quien la contempla.

Desde este modo, la pregunta implica examinar el estatuto estético-ontológico de la *representación* cuando se trata de aquello que, por definición, excede toda forma visible. En lugar de presuponer que el icono opera simplemente como representación de un acontecimiento

[39] *Ver.* Pavel Florenski, *El iconostasio…,* p. 70.
[40] *Ver.* Leonard A. Uspenski, *Teología del Icono*, Sígueme, Salamanca, 2013, pp. 187-188.

narrado en la tradición bíblica, se trata de indagar si la imagen puede funcionar como mediación de una *presencia* que no se deja reducir a su figura sensible. Dicho de otro modo, la cuestión que orienta este trabajo consiste en explorar de qué manera una imagen visual puede constituirse como lugar de *manifestación* en el que lo sagrado se hace presente en la experiencia de quien la contempla.

En este contexto, el objetivo de esta investigación consiste en indagar cómo se configura el problema filosófico de la *representación* de lo sagrado en el arte a partir del análisis del icono bizantino de la *Transfiguración* (Fig. 1), con el fin de comprender de qué modo una imagen visual puede convocar una experiencia de *presencia* que excede lo *representado*. Para ello, se examinará el estatuto de la *representación* en relación con la experiencia religiosa y se analizará el icono como un caso privilegiado en el que la imagen participa de una dinámica de manifestación que abre la posibilidad de una relación con lo sagrado.

En este contexto, la presente investigación lee el icono bizantino como una imagen que representa un acontecimiento sagrado, al mismo tiempo que un *lugar de mediación* en el que se abre la posibilidad de una experiencia de *presencia*. Desde esta perspectiva, el icono se configura como un espacio simbólico en el que lo *visible* funciona como *umbral* de manifestación. La imagen, por tanto, no agota su sentido en aquello que muestra, sino que opera como apertura hacia una realidad que la excede y que sólo se deja entrever a través de su mediación sensible.

A partir de esta hipótesis, la investigación propone considerar la categoría de *exceso* como una clave interpretativa para aproximarse al estatuto del icono. En efecto, aquello que la imagen iconográfica presenta no se identifica plenamente con lo que aparece en su superficie visible.[41] La escena, las figuras y los elementos compositivos remiten a una realidad que desborda la materialidad de la imagen y que no puede ser contenida por ella.[42] En este sentido, el icono no sólo muestra algo, sino que apunta hacia una dimensión que excede su forma sensible, de modo

[41] *Ver.* Ariel Grassini, *Intrínseca Alteridad. Aportes para la comprensión de sujeto trascendental de Karl Rahner desde una perspectiva relacional*, Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, Córdoba, 2025, p. 341.
[42] *Ver.* Andreas Andreopoulos, *This is my beloved son. The transfiguration of Christ, Paraclete Press…*, p. 99.

que lo que se *presenta* en la imagen no se encuentra simplemente en ella, sino que se anuncia a través de ella.

Desde esta perspectiva, el análisis del icono de la *Transfiguración* permitirá explorar cómo una imagen puede constituirse como lugar de *manifestación* de aquello que se da en un régimen de *exceso* respecto de lo *visible*. Para abordar esta cuestión, la investigación se apoyará en algunas herramientas conceptuales provenientes de la fenomenología de la religión, particularmente en las reflexiones en torno al *fenómeno religioso* y el concepto de *sagrado*.[43] En este horizonte, la experiencia religiosa adquiere un papel decisivo, en la medida en que es en el ámbito de la experiencia donde la manifestación de lo sagrado puede ser acogida y reconocida. Así, la contemplación del icono se perfila como el lugar en el que convergen *imagen*, *exceso* y *experiencia*, abriendo la posibilidad de una relación con aquello que la imagen anuncia.[44]

Para abordar el problema planteado, esta investigación adopta principalmente un enfoque fenomenológico-religioso. Dicho enfoque permite examinar de qué modo una imagen puede ser comprendida no sólo como objeto estético o como documento histórico, sino como lugar de manifestación en el que algo se da a la experiencia. Desde esta perspectiva, el análisis se orienta a describir cómo la imagen iconográfica se presenta a la mirada y de qué manera puede abrir un horizonte de sentido que remite a lo sagrado.[45] En este marco, la filosofía del arte aporta las herramientas conceptuales necesarias para pensar la especificidad de la imagen visual y su capacidad de mediar entre lo *visible* y aquello que lo *excede*.

Metodológicamente, el trabajo articula dos niveles de análisis complementarios. Por un lado, se recurre a elementos propios del *análisis iconográfico*, que permiten examinar la estructura visual del icono, sus motivos, su composición y los elementos simbólicos que lo configuran. Por otro lado, este análisis se pone en diálogo con una reflexión filosófica orientada por la fenomenología de la religión, con el fin de explorar el estatuto de la *representación*, la noción de *presencia* y el problema del *exceso* en la experiencia de contemplación. De este modo, el

[43] Leídos principalmente desde las obras de Gerardus van der Leeuw (*Ver.* Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión*, Trotta, Madrid, 1995; Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane beauty. The holy in art*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1963.)
[44] Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane beauty. The holy in art…*, p. 175.
[45] Estas preguntas fungen como reformulaciones a una pregunta propia de la fenomenología: ¿Qué de la experiencia es dado y qué es puesto por mí o por otros? (*Ver.* Juan Martín Velasco, *Introducción a la fenomenología de la religión…,* pp. 45-46.)

estudio busca mantener un equilibrio entre la atención a la materialidad y al lenguaje propio de la imagen, y la interrogación filosófica sobre el modo en que ésta puede abrir un espacio de manifestación de lo sagrado.

El desarrollo de la investigación se organiza en tres capítulos. El primero se dedica a examinar el problema filosófico de la *representación* de lo sagrado y a situarlo en relación con la tradición del pensamiento occidental y con el contexto del surgimiento del icono bizantino. El segundo capítulo introduce el análisis del icono de la *Transfiguración*, atendiendo tanto a su configuración visual como a los elementos simbólicos que lo constituyen. Finalmente, el tercer capítulo propone una lectura filosófica de esta obra a la luz de las categorías de *presencia*, *exceso* y *experiencia religiosa*, con el fin de comprender de qué modo la contemplación del icono puede abrir un espacio en el que lo sagrado se manifieste.

Conviene señalar que la presente investigación no pretende ofrecer una historia exhaustiva del arte bizantino ni un estudio sistemático de toda la tradición iconográfica cristiana. Su alcance se limita al análisis filosófico del problema de la *representación* de lo sagrado a partir de un caso específico: el icono de la *Transfiguración*. Asimismo, el trabajo se concentra en las implicaciones filosóficas y fenomenológicas de esta imagen, sin abordar de manera detallada otros aspectos posibles, como el desarrollo técnico de la iconografía, las variaciones estilísticas en distintas escuelas o el conjunto completo de la teología del icono en la tradición oriental. Estas delimitaciones permiten centrar la investigación en la pregunta que orienta este estudio y en el horizonte conceptual que la sostiene.

Capítulo I
Del concepto de la representación y las imágenes

I.1. Introducción al problema

El presente trabajo se abre con una cuestión central para nuestra investigación: ¿qué significa hablar de *representación* en el arte y, en particular, en el icono bizantino? Esta pregunta exige, en primer lugar, no dar por supuesta ni la noción de *representación* ni el *estatuto artístico* del icono. Si bien el icono puede ser considerado una obra de arte en cuanto imagen material elaborada según determinados principios formales, su función litúrgica y simbólica introduce un desplazamiento respecto de lo que la tradición occidental ha entendido por *arte*. En este sentido, antes de afirmar que el icono constituye una *representación*, conviene precisar qué entendemos por *representación* en el ámbito artístico-filosófico y cómo se articula ésta con la noción de imagen. En efecto, no toda imagen artística opera del mismo modo: mientras buena parte de la tradición occidental tendió a concebir la imagen como correlato del mundo visible, el icono se ofrece como un caso privilegiado en el que la imagen no se reduce a reproducir lo real sensible, sino que funciona como mediación hacia una realidad que excede la semejanza. Así, el problema radica en qué tipo de *representación* se configura en el icono y qué implica comprenderlo simultáneamente como *objeto artístico* e *imagen religiosa*.

Para abordar esta diferencia es necesario precisar, ante todo, el modo de *ser* propio del icono. Más que un mero objeto estético, el icono se sitúa en el cruce entre lo *visual* y lo *espiritual*, no sólo por lo que muestra, sino por la función que desempeña en el ámbito litúrgico y cultual donde es venerado. En este contexto, el icono comparece como presencia mediadora en la oración y en la vida religiosa. Porque, los colores del icono, más que reproducir impresiones sensibles, orientan la mirada hacia una verdad que se manifiesta en la forma visible sin agotarse en ella.[46] En esta línea, lo decisivo del icono no es su materialidad aislada, sino la apertura que en él acontece: su sentido se juega en aquello que, a través de lo visible, deja irrumpir como *presencia*.

[46] *Ver.* Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética II*, BAC, Madrid, 1963, p. 459.

Con ello se perfila el problema filosófico que nos interesa: la *representación* del icono no puede entenderse únicamente como reproducción de un objeto, sino como mediación para un acontecimiento. Dicho de otro modo, el icono no se limitaría a *representar* algo ausente, sino que se ofrece como umbral de una presencia. En esta tensión se juega la diferencia entre el icono y otras imágenes, y allí reside la pertinencia de interrogar la categoría de *representación* desde una perspectiva ontológica. Ahora bien, es precisamente este carácter de umbral lo que anuncia la posibilidad de un abordaje fenomenológico, cuestión que será profundizada en el desarrollo posterior de esta investigación.

En consecuencia, este capítulo se orienta a responder la siguiente pregunta: ¿cómo se configura el problema de la *representación* en el icono bizantino – como imagen visual –, y qué lo distingue de otras formas de imagen en el ámbito artístico? Para ello, ofreceremos primero una genealogía de la noción de *representación* en el cruce entre el arte y la filosofía; luego situaremos el modo en que el icono se inserta y propone otra clave de lectura ante esta tradición; y finalmente ofreceremos una lectura filosófica respecto a cómo este fenómeno nos lleva a repensar el sentido de la *representación*, preparando el terreno para una fenomenología del icono en los capítulos posteriores.

I.2. Genealogía del concepto de *representación*

Conviene, entonces, trazar primero un recorrido etimológico y, posteriormente, teórico en torno al concepto de *representación*, que pasará tanto por algunos representantes clave de la Historia de la Filosofía y sus diferentes periodos, como por algunos momentos de la Historia del Arte que marcan un claro cambio de perspectiva en su conceptualización. Con este análisis lograremos acercarnos mejor a una genealogía del término *representación,* estableciendo las nociones básicas que ayuden a su mejor comprensión. Acudimos a su raíz latina que afirma que *representación* (*representatio*), en su segunda acepción, significa "figurar, ser imagen de;"[47] apuntando directamente a una relación con las imágenes. Asimismo, ubicando el término en la historia de la filosofía encontramos en el periodo escolástico un punto importante para el desarrollo de nuestras intenciones, pues fue en este período en el que la *representación* se asocia

[47] Ver la entrada "representación" en Guido Gómez de Silva, *Breve Diccionario etimológico de la lengua española*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1998, p. 599.

a la idea de conocimiento, como aquello que es "similar" al objeto o a la *idea,*[48] relación que trataremos de profundizar.

Para hacerlo, es necesario volver al corazón de la filosofía platónica y cuestionarnos sobre la relación de la *idea* con las *cosas* en el mundo. Sabiendo que, en el interior de la teoría de la *idea* de Platón, ésta es tomada de forma general como *representación*.[49] Lo cual queda aún más claro si nos servimos del ejemplo que aparece en el libro X de la *República*, cuando queriendo explicar la "imitación" los interlocutores introducen el ejemplo de la cama – pensando la *idea* de cama en Dios; la cama que hace el carpintero, y la cama que pinta el pintor,[50] abogan por la degradación de la *idea* mientras más se aleja de lo real (la *idea* misma).[51] Es decir, para Platón lo que está *representado* en el arte es menos perfecto y puede llevar al engaño de lo que es la cosa misma.[52] Sin embargo, no niega que lo representado es imagen (εἰκών – eikon) de lo ideal: "En tal caso, el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen."[53]

En cambio, ya en Aristóteles aparece el germen de que la *representación* – en tanto mímesis – es medio de conocimiento. Al hacer un contrapunto a la teoría platónica, otorga mayor importancia a la analogía de las artes[54] con la naturaleza o como creación humana.[55] Puesto que,

---

[48] *Ver.* Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2004, pp. 919-920. En Santo Tomás aparece: "Representar algo significa contener la similitud de la cosa" (*De verit..,* q. 7, a. 5). Y en la escolástica tardía se asocia al significado de las palabras; Así como Occam distinguió tres significados fundamentales, del cual nos interesa el tercer significado: "En tercer sentido, se entiende por representar el causar el conocimiento de igual modo en que el objeto causa conocimiento." (*Quodl.,* IV, q. 3).

[49] *Ver. Ibidem.* p. 568.

[50] *Ver.* Platón, *República,* X, 596a-598c. (trad. Conrado Eggers Lan)

[51] El criterio que radica la imperfección de las cosas en el mundo es el de su realidad: "Por lo tanto, si no fabrica [el carpintero] lo que realmente es, no fabrica lo real sino algo que es semejante a lo real mas no es real. De modo que, si alguien dijera que la obra del fabricante de camas o de cualquier otro trabajador manual es completamente real, correría el riesgo de no decir la verdad." *Ibidem.* 597a.

[52] *Ver. Ibidem.* 598b-c.

[53] *Idem.*

[54] En el pensamiento griego clásico, el término que hoy traducimos como *arte* era *téchnē* (τέχνη), noción que no designaba un ámbito estético diferenciado, sino una forma de *saber hacer* orientado hacia un fin. Como recuerda Larry Shiner, los griegos "carecían de una palabra para lo que nosotros denominamos arte bello"; *téchnē* abarcaba tanto la carpintería o la medicina como la escultura o la poesía, refiriéndose más a la *capacidad productiva del hombre* que al tipo de objeto producido. En Aristóteles, esta idea mantiene su carácter teleológico: el arte comparte con la naturaleza el impulso hacia un fin (*télos*), de modo que la tragedia o la pintura, en tanto imitaciones, no se distinguen esencialmente de oficios como la fabricación de zapatos o la medicina, pues todas implican el ejercicio de una racionalidad práctica que guía la producción hacia la realización de una forma. *Ver.* Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural,* Paidós, Barcelona, 2004, pp. 46-47.

[55] *Ver.* Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética I*, BAC, Madrid, 1963. p. 103.

todo arte tiene como supuesto la naturaleza e implica una teleología, "supone en el ser que se mueve la representación o la idea del resultado a alcanzar, y, por lo tanto, la conciencia del procedimiento por el que poco a poco se aproxima al resultado y finalmente lo logra",[56] reuniendo así, *idea* y *representación* en la imagen proyectada en la obra. En otras palabras, en la *representación* – de una tragedia, por ejemplo – el espectador logra conocer las pasiones allí actuadas y alcanza mayor claridad de lo que debe o no hacer en su vida. Como señala Aristóteles:

> […] la razón del deleite que produce observar un cuadro es que al mismo tiempo se aprende, se reúne el sentido de las cosas, es decir, que el hombre es de este o aquel modo; pues si no hubiéramos visto el objeto antes, el propio placer no radicaría en el cuadro como una imitación de éste, sino que se debería a la ejecución o al colorido o a alguna causa semejante.[57]

Así, aunque aquello que contempla "no sea real" en el sentido de una presencia física, produce en él un efecto real: la mímesis despierta los afectos, los ordena y los conduce hacia el conocimiento. En esta medida, la representación no es una falsificación de lo verdadero, sino una vía de acceso al conocimiento.[58]

Más adelante, la recepción de la teoría neoplatónica en los textos de San Agustín propone una revisión de sus propias teorías, principalmente en lo que se refiere a las imágenes. Enraizado en la noción de que lo *bello* sólo puede venir de Dios, lo representado adquiere ciertas categorías con relación al garante de todo lo *bello*[59], es decir, la imagen será más bella mientras más revele a Dios. Por eso, afirmará en los *Soliloquia*:

> Porque una cosa es querer ser falso, y otra no poder ser verdadero. Así pues, las obras humanas, como comedias, tragedias, farsas y otras de este genero, podemos asimilarlas a las obras de los pintores y escultores. En efecto, tan imposible es que sea verdadero un hombre pintado, aunque imite la forma del hombre, como lo que está escrito en los libros de los cómicos. Y estas cosas no intentan ser falsas ni por alguna tendencia suya lo son, sino por cierta necesidad de poder seguir la imaginación del artista. Ahora bien, Roscio en el escenario representaba voluntariamente a una falsa Hécuba, siendo por naturaleza un verdadero hombre; pero por aquella voluntad resultaba un verdadero actor, precisamente porque lo imitaba bien; ahora bien, era un falso Príamo, porque se parecía a él, sin serlo en realidad.
>
> De donde resulta algo maravilloso... todas estas cosas son verdaderas en algunos en tanto son falsas en otros, y con respecto a su verdad, sólo les sirve el ser falsas en relación a lo demás. En

[56] *Idem.*
[57] Aristóteles, *Poética,* IV, 1448b, 15-20 8 (trad. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá).
[58] *Ver.* Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética I…*, pp. 144-145.
[59] *Ver.* Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética II…*, pp. 298-299: "Y más bello es, del mismo modo, el ritmo de vida de un hombre que padece tristeza o dolor que la armonía inerte de una imagen que intente simbolizar la dicha."

> efecto, ¿como podría ser este que he mencionado un verdadero actor, si no consintiera en ser un falso Héctor..? O ¿cómo podría ser una verdadera pintura, si no fuera un falso caballo?[60]

Aquí, Agustín acepta la distancia ontológica entre obra y modelo (la pintura no es la persona), pero invierte la carga negativa de esa distancia: la "falsedad" *representacional* es condición de posibilidad de una verdad práctica. Cuando el actor "finge" bien, su actuación constituye una verdad social y moral (es *verdadero actor*), y la pintura, al reproducir con fidelidad, provoca efectos cognitivos y éticos en el espectador. Así, para Agustín la representación no es mera ilusión: es soporte —un medio— que habilita el conocimiento y la edificación moral. La paradoja que formula (*verdaderas en unos porque son falsas en otros*) resume exactamente esta función mediadora: la apariencia sensible es vehículo de una verdad que no se identifica con la presencia física del prototipo, sino con la revelación práctica y formativa que la representación desencadena.

Más adelante, pasados al período escolástico llegamos al ápice de la comprensión de la *representación* como conocimiento a partir de la imagen. En el contexto de la obra de Santo Tomás ésta está puesta en relación con la *belleza*, en tanto cognoscible. Porque el Aquinate asocia la belleza al hombre, es decir, ésta sale de Dios y es percibida por el hombre[61], por eso:

> Dado su elemento objetivo, la belleza es objeto de cognición *pulchrum respicit ad vim cognoscitivam.* Un hombre o animal hermoso provocan en nosotros la complacencia, que es un sentimiento, desde luego, mas un sentimiento basado en la percepción, o sea, en la cognición.[62]

Siguiendo esta lógica, lo representado se ve dotado de la belleza divina, bien como de una capacidad didáctica en el entendimiento del hombre. Por eso podemos leer en Santo Tomás que "lo bello se refiere al poder cognoscitivo, pues se llama bello aquello cuya vista agrada, y por eso la belleza consiste en la debida proporción, […], como toda facultad cognoscitiva, son de algún modo entendimiento."[63]

---

[60] San Agustín, *Soliloquia,* II, 10, 18. *Ver* en Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II*, Akal, Madrid, 1989, p. 70.

[61] "Bello es lo que a la vista agrada" - *Ver. Summa Teologiæ,* I, q. 5, a. 4, ad 1 (trad. Francisco Barbado Viejo). Cabe considerar que la división típica sujeto/objeto no corresponde a la escolástica sino a la modernidad, aquí nuestro esfuerzo se traduce en acercar el intento tomista a categorías más familiares a la discusión filosófica actual.

[62] Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II…*, p. 262. [Traducción del texto latino: Lo bello se refiere al poder cognitivo]

[63] *Summa Teologiæ*, I, q. 5, a. 4, ad 1 (trad. Francisco Barbado Viejo). Este vínculo entre conocimiento y belleza se complementa con una definición más sistemática que ofrece el Aquinate: "La 'especie', o sea la 'belleza', tiene

De cierta forma, la misma comprensión medieval perdura en el Renacimiento, con la diferencia de que los argumentos ya no radican en la divinidad sino en el hombre. Así, hubo una transferencia de las ideas de proporción, integridad, simetría y claridad al Renacimiento, como el intento de representar aquello que veían con la precisión que lo veía el hombre mismo, apareciendo el uso de la perspectiva en la pintura, que genera una ilusión de óptica, la técnica más destacada en este período: "El Renacimiento […] no admitía otra pintura que en perspectiva; y lo más importante era que ésta fuera correcta, observándose una clara preferencia por la perspectiva frontal, la más sencilla y perspicua."[64] De esta forma, lo representado está acorde con la forma en como el ser humano capta las imágenes en el mundo, en perspectiva, con planos y grados de nitidez.

Será en la Modernidad cuando la acepción del concepto de *representación* cambiará de manera más profunda. La Modernidad transfiere la pregunta por lo *bello* al ámbito de la subjetividad, considerando la cuestión de la objetividad de lo *bello* de menor importancia que la empresa de la racionalidad.[65] La pregunta por lo *bello* tendrá importancia siempre y cuando estuviere referida a la razón, sin embargo, conviene matizar que la Modernidad ofrece diversas aproximaciones al problema de lo *bello* en relación con la *representación*, aunque no se aleja de la pregunta por la *razón* o al ámbito del conocimiento.[66] Y este pensamiento se ve plasmado en

---

semejanza con lo que es propio del Hijo, pues para que haya belleza se requieren tres condiciones: primero, la integridad o perfección: lo inacabado por ello es feo; segundo, la debida proporción y armonía y, por último, la claridad, y así a lo que tiene un color nítido se le llama bello." *Summa Teologiæ*, I, q. 39, a. 8, c (trad. Francisco Barbado Viejo).

[64] Władysław Tatarkiewicz , *Historia de la estética III*, Akal, Madrid, 1991, p. 73. A este respecto aparece con protagonismo la obra de Vasari que comenta detalladamente la metodología seguida por la Academia: "[…] el pintor con buen juicio mantendrá el centro claramente y en los extremos y el fondo oscuros y acompañados entre estos colores medios entre claros y oscuros, que, al unirse juntos estos tres planos, todo lo que está entre un lineamento y otro resalta y parece con cuerpo y sobresale. Bien es cierto que estos tres planos no pueden bastar a cada cosa, siendo necesario dividir estos al menos en dos clases, haciendo en el claro dos tonos medios y logrando con estos indeterminados más claros, y en el plano medio dos medios una más clara y otra más oscura, y en el plano oscuro dos más claras." Giorgio Vasari, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Alianza, Madrid, 2014, p. 147.

[65] Ver en apartado "La estética de los filósofos del siglo XVII" – *Ver. Ibidem.* pp. 465-480.

[66] Por eso, se notará también una fuerte tendencia a asociar la concordancia de la razón con la naturaleza, abogando por la mejor comprensión de lo que es natural – "La razón ha de enseñarnos por regla general que una cosa es bella como cuando corresponde a su propia naturaleza y a la nuestra." P. Nicole, *Traité de la vraie et de la fausse beauté*, 171, *Ver. Ibidem*. p. 484. En *Les passions de l'âme*, René Descartes vincula la *belleza* con el orden y la proporción inteligibles por la razón, de modo que lo *bello* resulta de una disposición clara y racional de las cosas (*Ver.* AT XI, 84–85). Gottfried Wilhelm Leibniz, en los *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, sostiene que lo *bello* consiste en la percepción de armonías cuya claridad no es conceptual sino "confusa", lo que explica el placer

las ilustraciones y retratos de la época lo más realistas posible, y perdurará hasta el advenimiento de la fotografía que sería la máxima expresión de esta idea – representar a perfección la naturaleza.

Por eso mismo, entre el Renacimiento y la Modernidad ilustrada, estilos como el Barroco, el Rococó y el Neoclásico mostraron variaciones internas de la misma lógica *representacional*. El Barroco entendió la *representación* como dramatización afectiva, capaz de conmover al espectador mediante la ilusión de presencia. El Rococó desplazó este énfasis hacia el goce estético y ornamental, diluyendo el sentido trascendente en la superficie del placer visual. El Neoclásico, por su parte, buscó reinstaurar la *representación* como norma racional y moralizante, sometida al ideal grecolatino. A pesar de sus diferencias, estos momentos comparten la convicción de que la imagen debe volverse sustituto del ideal, ya sea en el registro del *pathos*, de la sensualidad o de la razón. Es justamente esta persistencia de la *representación* como espejo de un ideal lo que prepara el terreno para la radicalización moderna de la mímesis.[67]

Bajo el rechazo de estas corrientes de pensamiento se puede explicar el surgimiento de las vanguardias en Europa – la impresión en lienzo de un sentimiento o capturar más que la imagen, aquello que la sostiene – lo representado ya no es exactamente lo que está pintado o dibujado, sino que encuentra su fundamento en un lugar otro, el concepto. Tras la potencialización del concepto de la obra y su no representación directa en la obra misma, se abre un proceso de pérdida del aura de la obra, como lo afirmará Walter Benjamín en su obra, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*[68].

Por lo que la obra de arte se ve movida del lugar de la tradición, lo cual refuerza la noción del desplazamiento de lo que está representado con aquello que se quiere dar a conocer. De este

inmediato que suscita en el ánimo (*Ver.* A VI, 6, 205–206). Finalmente, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, en el *System des transzendentalen Idealismus*, entiende el arte como la manifestación de la unidad absoluta de lo real y lo ideal, haciendo de la *belleza* la reconciliación sensible de lo consciente y lo inconsciente (*Ver.* SW III, 627–628).

[67] *Ver.* Władysław Tatarkiewicz , *Historia de la Estética III*…, pp. 415-418.

[68] *Ver.* Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" Núm. 2, en *Discursos interumpidos I*, s/v, Taurus, Buenos Aires, 1989. p. 22: "Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad."

modo, nos introduce en un replanteamiento de la *representación* – léase aquí el arte abstracto, concreto, el arte conceptual – todas estas representaciones artísticas que, lo que comunica, puede o no tener relación directa con lo que presenta la obra misma.[69]

Es precisamente ante esta reformulación del concepto de *representación* que reside nuestra pregunta sobre cómo el icono bizantino difiere de otras formas de imagen en el ámbito artístico, ubicándolo como objeto propicio para profundizar sobre lo *representado*. Y, por reformulación entendemos este desface entre lo representado y lo conceptuado o, entre lo que enseña y lo que oculta. Con que podríamos decir que, la *representación* involucra no solo lo que aparece en la obra, sino también las condiciones y límites mediante los cuales una imagen puede significar algo distinto a sí misma, cuestionándonos por su carácter ontológico. Así se ha discutido en la historia de la filosofía si lo representado es copia de un ideal, encarnación de lo invisible o expresión subjetiva del artista, sin llegar a una determinación última. Esto explica, en parte, por qué elegimos al icono bizantino como objeto de análisis: su persistencia histórica, su carga teológica, es decir, la relación que mantiene con la religión y su resistencia formal frente a las convenciones visuales de Occidente lo convierten en un caso privilegiado para explorar los límites y alcances del problema *representacional*.

Puesto que, en Occidente la lógica *representacional* que más tuvo peso está profundamente enraizada en las reglas clásicas,[70] principalmente después de su retomada en el periodo del Renacimiento. La tradición occidental ha desarrollado una comprensión de la imagen centrada en su capacidad de reproducir o sustituir lo real, confiando en que lo visible puede ser captado, ordenado y transmitido con fidelidad. Esta confianza ha hecho que el arte, en sus distintas épocas, tienda a identificar *representación* con semejanza,[71] como si la imagen debiera

[69] Esto no le quita importancia a dichos movimientos artísticos, por lo contrario, en la no correspondencia de lo representado con lo conceptualizado reside la fuerza de estas expresiones artísticas – aquí se abre el ámbito de la denuncia, de la crítica y de la indagación que, aunque muy rica, no hace parte de nuestro objetivo en este trabajo.

[70] Si bien las normas clásicas de proporción y mímesis habían sido recuperadas en el Renacimiento a través del estudio de Vitruvio y de los modelos escultóricos redescubiertos, su verdadero apogeo se dio con el surgimiento de las Academias de Arte. Fundadas desde mediados del siglo XVI —como la *Accademia del Disegno* en Florencia (1563)—, estas instituciones sistematizaron la enseñanza del dibujo, la anatomía y la perspectiva, fijando cánones que definieron lo que debía entenderse como "representación correcta". De este modo, la tradición académica consolidó una concepción de la imagen centrada en la imitación ordenada de la naturaleza y en la sujeción a modelos normativos. *Ver.* Camillo Semenzato, *Historia del Arte. La Edad Media. El Renacimiento Italiano*, Grijalbo, Barcelona, 1996, pp. 214-237.

[71] Esto se notará, principalmente, por la influencia platónica en los estetas renascentistas. *Ver.* Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la Estética III…*, pp. 51-52.

transparentar la realidad que presenta sin dejar resto. Todo este trayecto ha sedimentado una concepción de la imagen como sustituto del mundo visible, llevándola a operar como una presencia plena que disimula sus límites *representacionales*. Es en este marco que adquiere sentido interrogar una imagen como la del icono bizantino, cuya estructura simbólica para la persona religiosa no sólo desafía esta lógica, sino que nos permite pensar de otro modo la propia noción de *representación*.

I.3. El icono como desplazamiento de la lógica *representacional* occidental

Para profundizar en el icono y en el caracter de desplazamiento que éste presenta ante la forma de *representar* en Occidente, nos permitimos primero estudiar su origen y función al interior de la cultura y religión bizantina. El tipo de arte al que aludimos es aquél que nació y floreció en Constantinopla (antigua Bizancio) capital oriental del Imperio Romano, fundada por el Emperador Constantino al año de 330 de la era común.[72] Los bizantinos abogaban por mantener la representación en dos dimensiones (en los iconos) y no aceptar la inclusión de las esculturas que, según su parecer, podrían llevar al engaño y a la seducción.[73]

Icono equivale a *imagen*, no obstante, en este contexto: "engloba a toda imagen pintada, esculpida o grabada en una gran variedad de soportes – madera, marfil, bronce, plata, etcétera – con una finalidad de devoción individual, familiar o colectiva."[74] Ahora bien, limitar el icono a su función religiosa sería insuficiente para nuestra investigación. Justamente en su dimensión religiosa se revela un problema filosófico mayor: el icono no se agota en ser un objeto devocional, sino que nos obliga a repensar qué significa *representar*. En lugar de funcionar como mera imitación o sustituto de lo real, el icono introduce una lógica distinta, en la que la imagen opera como apertura hacia una presencia que desborda lo visible. Este desplazamiento nos coloca, más allá de lo teológico, en el terreno propiamente filosófico del problema de la *representación*.

---

[72] *Ver.* Jaques Pirenne, *Historia Universal. Las grandes corrientes de la historia. Vol I*, Cumbre, Ciudad de México, 1976, pp. 361-362. y *Ver.* Gispert, Carlos (Dir.), *Historia del arte. Vol 3. Bizancio. El islam*, Instituto Gallach, Barcelona, 1997, p. 386.
[73] *Ver.* Carlos Gispert (Dir.), *Historia del arte…*, Instituto Gallach, Barcelona, 1997, pp. 459-460.
[74] *Ibidem*. p. 457.

Del mismo modo, el icono ante la construcción teológica bizantina atañe exactamente a nuestra pregunta por la *representación*. Precisamente porque su modo de *representación* es lo que lo distingue de las demás expresiones artísticas, principalmente entre las pictóricas. Lo que está dispuesto en el icono, tiene intención de comunicar una realidad espiritual, metafísica, que rebasa la materialidad misma del icono, como lo afirma Pavel Florenski al hablar del sentido del icono en el interior de la espiritualidad ortodoxa: "Ahora bien, el icono tiene como fin conducir la conciencia al mundo espiritual, de mostrar «espectáculos misteriosos y sobrenaturales»."[75] Pero no lo hace desde un lugar mágico-fantasioso, lo hace desde una experiencia espiritual-teológica que sostiene esta conducción hacia una realidad otra. También esto es lo que diferencia al icono de otras expresiones artísticas, por proponer una distancia entre su forma visual y su contenido espiritual que, si bien están relacionados, lo más importante se encuentra en su "contenido espiritual". Empero, el mismo autor argumenta que las pinturas en general tienen este carácter de llevar al espectador *más allá* de los colores y formas expresados en el lienzo o en la tabla[76], la diferencia con el icono residirá en que este "más allá" está direccionado hacia una realidad espiritual y, en última instancia, divina.

En este sentido, nos parece muy propicia la reflexión que realiza Florenski acerca de la perspectiva aplicada en la elaboración de los iconos que, como ya expusimos, no se ajusta a la lógica *representacional* dominante. A primera vista el icono parece ignorar todas estas "reglas" y proyecta una imagen "equivocada", "errónea".[77] Sin embargo, un estudio más detallado de la composición del dibujo del icono revela lo contrario: sí, efectivamente, hay una transgresión de aquella normativa en favor de otra, la cual se ha llamado, entre otros nombres, *perspectiva invertida,* que aplica la ejecución de *centros múltiples* en la pintura, es decir, no hay un único punto de fuga o una línea del horizonte, sino que cada elemento de la composición tiene su propio punto de fuga o, en algunos casos, un mismo edificio puede tener diversos puntos de fuga o líneas de horizonte.[78] En esta clave, Florenski propone una hermenéutica alternativa para

---

[75] *Ver.* Pavel Florenski, *El Iconostasio*, Sígueme, Salamanca, 2016, p. 71.
[76] *Ver. Idem.*
[77] *Ver.* Pavel Florenski, *La perspectiva invertida*, Siruela, Madrid, 2005, pp. 21-22.
[78] Conviene señalar también que la perspectiva invertida implica un desplazamiento significativo del punto de fuga. A diferencia de la perspectiva lineal desarrollada en la pintura occidental moderna —donde las líneas convergen hacia un punto situado en el interior de la imagen—, en el icono este punto se proyecta hacia el exterior, de modo que converge simbólicamente en la posición del espectador. En este sentido, la composición visual parece abrirse

pensar el problema moderno de la *representabilidad*, mostrando que la teoría del icono puede iluminar de otro modo las tensiones entre arte, visión y verdad que han atravesado toda la historia moderna.

De esta forma, el icono más que ofrecer una experiencia estética similar a lo natural, semejante a la forma como vemos el mundo, nos quiere presentar otra realidad. Es decir, la realidad espiritual, divina, y por eso utiliza otros medios para ello. Los iconógrafos centraron su obra pictórica en la figura humana – de Jesús y de los santos – todo lo otro que aparece en las obras viene en favor del personaje ahí pintado, relacionado con su historia o papel en la religión, para los bizantinos, esto se justifica en que Dios, que se ha encarnado, asumió la característica humana, por eso es la figura más digna en representarse.[79] En este sentido, más que mostrar una escena o presentar a una historia (aunque se apoya en eso), el objetivo del icono es enseñar una presencia, en otras palabras: "Las imágenes bizantinas representaban cuerpos, mas no eran ellos su verdadero objeto sino las almas; el cuerpo no era sino símbolo del alma."[80]

Asimismo, queriendo enseñar el alma de lo representado, la patristica ha hablado de los prototipos, en el esfuerzo de establecer la *verdad* del icono.[81] El *prototipo* se refiere a las formas y disposiciones originarias o al modelo más representativo de lo pintado en el icono. Refiriéndose fundamentalmente al *prototipo* como principio de unidad entre lo visible y lo invisible, siendo el icono lugar de conjunción de estos ámbitos separados, como garante del conocimiento existencial de la divinidad representada. Igualmente, Florenski, Upenski y algunos de sus comentadores hablarán del *arquetipo* del icono, es decir, que lo que está pintado

hacia quien contempla la imagen, estableciendo una relación en la que la escena representada se orienta hacia el espacio del observador (Fig. 3 y 4). Este rasgo ha sido interpretado frecuentemente como una característica propia de la lógica visual del icono, en la que la imagen no se limita a ser objeto de observación, sino que parece salir al encuentro de quien la mira, reforzando así su dimensión relacional y contemplativa. Para un análisis más detallado de la forma como se ejecuta en el ícono la perspectiva invertida y la aplicación de los centros múltiples, ver *Ibidem*. pp. 25-28.

[79] *Ver.* Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II…*, p. 40.

[80] *Idem.*

[81] En este punto seguimos, principalmente, la lectura que Pavel Florenski realiza de la tradición patrística griega. Su interpretación del *prototipo* como principio de unidad entre lo visible y lo invisible, apoyado en autores como San Juan Damasceno y Dionisio Areopagita quienes, desde contextos distintos, conciben la imagen como mediación ontológica antes que como mera representación visual.

debe remitir al original, a lo primario, no solo en orden sino en cualidad y sustancia.[82] Por poner un ejemplo: si vemos un icono del prototipo del *acheropoietos*[83]*,* éste nos debe remitir no sólo al primero de este tipo, sino a la persona misma de Jesús, siendo el icono del Hijo el *Icono* por excelencia, por representar el *arquetipo* de todos los demás iconos – en otros términos:

> Cualquier representación, debido a su inevitable carácter simbólico, manifiesta su propio contenido espiritual de un modo no diverso al modo de nuestro ascenso espiritual «de la imagen al arquetipo», es decir, en nuestro contacto ontológico con el arquetipo mismo: entonces, y solo entonces, el signo sensible se llena de jugos vitales y, de este modo, siendo inseparable de su arquetipo, no se convierte simplemente en su «representación», sino en la onda de difusión, o en una de las ondas de difusión suscitadas por la realidad.[84]

Por eso, nos vemos en el terreno de la ejemplaridad metafísica. Partiendo del arquetipo es pertinente trabajar una diferenciación con el prototipo. Esta distinción se aclara al atender al sentido de archē (ἀρχή), presente como prefijo en *arquetipo,* en su acepción más estricta como principio y fuente ontológica.[85] El prototipo (πρωτότυπον) a su vez, remite a un modelo primero, la forma originaria que sirve de referencia inmediata para la configuración visible de la imagen.[86] De este modo, mientras el prototipo conserva un carácter histórico y formal, el arquetipo se mantiene como referencia trascendente e inmutable.

Aplicado al icono, esto significa que la función del *prototipo* no es únicamente imitar un modelo previo, sino abrir a la presencia del principio que sostiene lo representado, permitiendo que la

---

[82] Así como se puede observar en Leonid A. Upenski, *Teología del Icono*, Sígueme, Salamanca, 2013. pp. 133-134: "El icono está vinculado a su prototipo no por ser idéntico a lo que representalo cual sería manifiestamente absurdo, sino porque representa a su persona y lleva su nombre. Esto es precisamente lo que hace posible la comunión con la persona representada a través de su imagen, el conocimiento de esta persona. A causa de este vínculo, «el honor de la imagen se dirige al original», dicen los Padres del VII Concilio ecuménico" citando a san Basilio Magno (Tratado sobre el Espíritu Santo, XVIII)."

[83] Un prototipo que representa el rostro de Jesús (Fig. 5).

[84] Pavel Florenski, *El Iconostasio*, …, p. 77.

[85] El término archē (ἀρχή) en el griego clásico tiene un campo semántico amplio que incluye significados como "inicio", "origen" o "primera causa". *Ver.* Henry Geord Liddell y Robert Scott, *A greek-english lexicon,* American Book Company, New York, 1882, p. 227. En el vocabulario patrístico este horizonte se amplía y adquiere matices propios: archē puede designar "fuente", "principio" en sentido ontológico; "inicio" en relación con el tiempo o "antes del tiempo", vinculándose con la eternidad; "elemento constitutivo" o "fundamento"; "premisa lógica" o "causa"; también "ley natural" o "primer principio del conocimiento". Así como, en un registro teológico, ἀρχή puede referirse a Dios como "primera causa" o "creador", al Padre en su relación con el Hijo, o incluso a la Trinidad en cuanto fundamento de lo creado. *Ver.* Geoffrey W. H. Lampe, *A patristic greek lexicon,* Oxford University Press, Oxford, 1961, pp. 233-234.

[86] Al mismo tiempo que, el arquetipo (ἀρχέτυπον) no se limita a un modelo formal, sino que apunta al fundamento mismo del cual la imagen participa: aquello que, como archē, es fuente de sentido y condición de posibilidad de toda representación.

imagen remita más allá de sí misma hacia el origen que la constituye. Así como lo afirma García Sánchez:

> La representación del icono no es una figuración de la realidad mundana. El icono no es la copia de un ser copiado, dirá Gadamer, sino el modo de mostrarse, con independencia de que el modelo preexista. El iconógrafo no aspira a reproducir la realidad desde su punto de vista: en él, no aparece la fantasía ni la imaginación del artífice.[87]

Por eso, la *representación* que se da en el icono se concreta bajo la forma de fidelidad al prototipo, no se trata ni de copias y, menos de invenciones del iconógrafo, sino el intento de presentar el original de aquello que pinta.[88] Lo cual, nos permite ver que la *presentación* aquí descrita no es simple *representación*, sino que se refiere a la relación con la manifestación propuesta en el icono.[89]

Del mismo modo, es importante aclarar otros términos que acompañarán la comprensión del *prototipo* en el trascurso de nuestra discusión – ayudándonos, principalmente, de la propuesta de Florenski –. Primero podemos hablar del *modelo*, que funciona como mediación práctica: es la configuración visible y normativa a la cual el iconógrafo debe remitirse para dar forma a su obra. De este *modelo* nace la *figura*, entendida como la concreción plástica que, sin perder la referencia al prototipo, encarna de manera sensible la forma visible. Finalmente, la *imagen* constituye el soporte en el que *modelo* y *figura* se hacen presentes, materializando la relación entre lo sensible y lo trascendente.[90]

Esta dinámica queda expresada en palabras de Dionisio Areopagita:

> Tratándose de imágenes sensibles, el artista mantiene siempre la vista fija en el original y no deja que le distraiga ni comparta su atención ningún objeto visible. Así podrá decir con

---

[87] Rafael García Sánchez, "Icono y sentido. Constantes formales y metodológicas", en *Estudios Eclesiásticos. Revista de investigación e información teológica y canónica*, vol 98, Núm. 386, s/e, Cartagena, 2023, p. 600. Disponible en: https://revistas.comillas.edu/index.php/estudioseclesiasticos/article/view/19270.

[88] *Ver. Ibidem.* pp. 600-601.

[89] Y reafirma Florenski citando el II Concilio de Nicea: "Según una de las definiciones del Séptimo Concilio Ecuménico, «al pintor sólo le incumbe la parte artística; la disposición (διάταξις, o sea, estructura, composición y, aún más, forma artística en general) depende obviamente de los santos Padres que construyen»." Pavel Florenski, *El Iconostasio…* p. 73. – Aquí la expresión "santos Padres" se refiere a los santos que, según la tradición ortodoxa, inspiran y acompañan el iconógrafo en su proceso de producción del icono. Así como afirmará García Sánchez diciendo que "Un icono no es la obra de un autor ni la de un científico sino de la Iglesia entera." Rafael García Sánchez, "Icono y sentido. Constantes formales y metodológicas", p. 601.

[90] *Ver.* Pavel Florenski, *El Iconostasio…* pp. 109-111.

> fundamento que cualquier objeto pintado por él es idéntico, de tal modo que se podría tomar el uno por el otro aun cuando sean dos cosas en realidad diferentes.[91]

La fidelidad al "original" a la que se refiere Dionisio muestra que la cadena prototipo–modelo–figura–imagen no es meramente formal, sino que estructura el modo mismo en que lo invisible se hace presente sin confundirse con lo representado.

A partir de entonces, el icono debe ayudar a que los ojos contemplen la realidad prototípica de aquello dispuesto en imagen, como una ventana que nos permite contemplar el paisaje exterior, la ventana no es el paisaje, pero a través de ella podemos ver la belleza del paisaje.[92]

Esta comparación no es casual. Florenski, en su profundización, insiste en que la imagen sagrada no remite a un símbolo arbitrario ni a una representación autosuficiente, sino que participa de la realidad que manifiesta. En esta clave, se puede comenzar a advertir que la imagen del icono no *representa* en el sentido habitual de remitir a un objeto ausente o de ofrecer su sustituto simbólico. Más bien, se presenta como un modo de *presencia* mediada, como aquello que se ofrece en la experiencia sin agotarse en lo visible. Así como una ventana es tal en la medida en que permite el paso de la luz —y sin esa relación no es más que un marco de madera y vidrio, así también el icono es significante sólo cuando es portador de una realidad que lo trasciende.[93] En sus palabras:

> La visión no es un icono, es real por sí sola. Pero un icono, cuyo contorno corresponde a la imagen espiritual, es en nuestra conciencia esa misma imagen; sin embargo, carente, privado, desprovisto de esta imagen, por sí solo, de un modo abstracto, no es ni una imagen ni un icono, sino una tabla.[94]

Es decir, la *representación* iconográfica no sustituye ni duplica lo divino, sino que lo hace presente en el acto mismo de su contemplación. Así, la contemplación radica en un modo de presencia intencional en el que el sujeto no se limita a mirar el icono como un objeto exterior, sino que se abre a la realidad que éste comunica. Contemplar es, entonces, participar en la interlocución entre el espectador y el prototipo que subyace en la imagen. Esta participación debe entenderse como una comunicación real de la verdad y de la gracia que el icono transmite al creyente y que hace posible reconocer en él la presencia de la divinidad. El icono, en este

[91] Pseudo-Dionisio Areopagita, *De Ecclesiastica Hierarchia,* IV, 3, 1 (trad. Teodoro H. Martín).
[92] *Ver.* Pavel Florenski, *El Iconostasio…* pp. 69-70.
[93] *Ver. Idem.*
[94] *Idem.*

sentido, *presenta* más que *representa*: no sólo muestra algo, sino que deja acontecer lo que muestra, en una lógica donde la imagen funciona como transparencia de lo invisible y como mediación efectiva de su manifestación.

De esta forma, el autor subraya que el sentido del icono no reside en su materialidad aislada, sino en su función de apertura. Solo al ser contemplado desde una disposición espiritual el icono se vuelve realmente imagen, porque permite la manifestación de aquello que no puede ser captado por la percepción ordinaria. El icono no se agota en lo que muestra, sino que abre un acceso a lo que no puede ser plenamente mostrado, por su carácter de misterio, pero sí donado en la experiencia del que contempla. Su sentido, entonces, no se contiene en la forma visible como una esencia clausurada, sino que se despliega como relación: relación con el prototipo que representa, con la tradición que lo sostiene y con el espectador que lo recibe.[95] En ese sentido, la obra no se impone como un objeto cerrado, sino que se ofrece como un lugar de paso, una interfaz sensible a través de la cual acontece algo más. Es esta apertura lo que lo distingue radicalmente de una imagen meramente *representacional*, pues no remite a un objeto presente en el mundo, sino que permite la irrupción de una *presencia* que lo excede.

Lo anterior permite afirmar que la singularidad del icono no depende únicamente de su contexto histórico o de sus características formales, sino de la manera específica en que comprende la relación entre imagen, presencia y verdad. Por ello, una vez expuestos los principales rasgos de la tradición iconográfica bizantina, resulta necesario preguntarse por las implicaciones filosóficas de esta forma de concebir la imagen. El análisis se desplaza así desde el plano histórico-descriptivo hacia una reflexión fenomenológica que permita comprender cómo el icono puede ser pensado como lugar de manifestación y no sólo de representación.

I.4. Lectura filosófica: *presentación* y aparición

Antes de abordar el icono como objeto de análisis, es necesario precisar qué entendemos por *fenómeno*. En sentido filosófico, el *fenómeno* designa aquello que se muestra a la conciencia en el acto de la experiencia: no un objeto aislado ni una mera apariencia superficial, sino la realidad en cuanto se da a ver en una relación constitutiva entre lo que se manifiesta y quien lo

[95] *Ver. Ibidem.* p. 71.

experimenta.[96] En el ámbito religioso, hablar de *fenómeno* implica reconocer el conjunto de hechos históricos y simbólicos en los que se realiza lo que denominamos *hecho religioso*, es decir, las múltiples formas culturalmente condicionadas en que la religión se expresa y se hace visible.[97] El *fenómeno* es, por tanto, una aparición significativa que sólo puede ser comprendida atendiendo a la estructura de su manifestación.

A partir de esta comprensión del *fenómeno* se configura la *fenomenología* como método. La *fenomenología* busca explicar los hechos en su modo propio de *aparecer*. Su rasgo distintivo consiste en una actitud de respeto hacia la especificidad del *fenómeno*, renunciando a subsumirlo bajo categorías ajenas a su naturaleza. En este sentido amplio, la interpretación *fenomenológica* se define por una comprensión que privilegia la descripción rigurosa de la experiencia *tal como se da*, manteniendo afinidades tanto con la tradición filosófica inaugurada por Edmund Husserl como con los métodos comprensivos de las ciencias del espíritu.[98] Comprender fenomenológicamente implica, además, una forma de participación existencial: no se trata de una observación externa y neutral, sino de una inserción del *fenómeno* en el horizonte vital del intérprete, una disposición que exige cierta congenialidad con aquello que se estudia.[99]

Sobre estas bases se constituye la *fenomenología de la religión* como un intento de comprender el *fenómeno religioso* en su totalidad a partir de sus múltiples manifestaciones históricas. Su tarea no consiste en ofrecer una definición previa de la religión ni en explicarla causalmente, sino en describir rigurosamente los modos en que lo sagrado aparece y es vivido en la experiencia humana. La insistencia en la comprensión y en la referencia a la totalidad del fenómeno la sitúan en estrecha relación con la filosofía de la religión y con la teología, aunque

[96] El concepto filosófico de *fenómeno* posee una genealogía compleja. En Immanuel Kant, el fenómeno designa aquello que aparece a la conciencia bajo las condiciones a priori de la sensibilidad y el entendimiento, en contraste con la cosa en sí (*noumeno*), que permanece incognoscible (*Ver. Crítica de la razón pura*, A19/B33). En Georg Wilhelm Friedrich Hegel, el fenómeno deja de entenderse como mera apariencia subjetiva para convertirse en momento del despliegue de la manifestación del espíritu, tal como se expone en la *Fenomenología del espíritu*, donde la aparición es ya un modo de verdad. Finalmente, con Edmund Husserl, el fenómeno se redefine como aquello que se da a la conciencia en la correlación intencional entre acto y objeto, fundamento del método fenomenológico desarrollado en *Investigaciones lógicas* e *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Es en este horizonte husserliano —aunque ampliado por la fenomenología de la religión— donde se sitúa el uso del término en el presente trabajo.

[97] Juan Martín Velasco, *Introducción a la fenomenología de la religión,* Trotta, Madrid, 2006, p. 16.

[98] *Ver. Ibidem.* p. 45 (Nota Núm. 01).

[99] *Ver. Ibidem.* p. 63. Citando a Gerardus van der Leeuw.

manteniendo su especificidad metodológica.[100] Desde esta perspectiva, el *fenómeno religioso* se aborda como una forma de *presencia* que interpela al sujeto y lo sitúa en una relación directa con aquello que se manifiesta.

En el marco de nuestro análisis, nos parece pertinente reconocer el icono como *fenómeno*, es decir aquello que se presenta en la consciencia del sujeto como objeto de su percepción[101], o aun con la distinción entre el cognoscente y lo cognoscible, donde la imposibilidad de conocerlo completamente, en el icono se presenta un destello del fenómeno mismo retratado en la obra.[102] Por eso, Florenski, al hablar del rostro, lo que después se aplicará al icono, propone esta relación con lo que anuncia el icono, una aparición:

> El rostro es la manifestación de una cierta realidad, y lo apreciamos precisamente como mediador entre el cognoscente y lo conocido, como una revelación para nuestra vista y para nuestra inteligencia del ser de lo conocido. Fuera de esta función suya, es decir, si no nos revelara una realidad exterior, el rostro no tendría significado.[103]

Por lo que, nos permite comprender el carácter de revelación del icono y su constante actualidad en tanto *fenómeno*.

Por eso, nos parece pertinente leerlo desde la fenomenología de la religión, tal como la desarrolla Gerardus van der Leeuw, al proponerse describir y comprender el modo en que lo sagrado se manifiesta en la experiencia humana. Sin partir de una definición previa de "lo divino", Van der Leeuw utiliza de una descripción rigurosa de los modos en que éste aparece y es vivido. Por eso, la tarea del fenomenólogo no consiste en explicar causalmente los fenómenos religiosos, sino en comprenderlos como presencia que enfrenta al sujeto que experimenta con aquello que se manifiesta, situándolo en una relación directa con el fenómeno. Afirma:

> La fenomenología busca el *fenómeno.* Pero el fenómeno es *lo que se muestra.* Esto quiere decir tres cosas: *1)* es algo; 2*)* este algo se muestra*; 3) es* fenómeno precisamente porque se muestra. Pero el mostrarse tiene relación tanto con aquello que se muestra como con aquel a quien se muestra. Por ende, el fenómeno no es un objeto puro, tampoco es *el* objeto, la verdadera realidad cuya esencia queda oculta por la apariencia de las manifestaciones.[104]

---

[100] *Ver. Ibidem.* p. 16.
[101] *Ver.* Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía…*, pp. 480-481.
[102] *Ver.* Pavel Florenski, *El iconostasio…*, pp. 57-58.
[103] *Ibidem.* pp. 54-55.
[104] Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión*, Trotta, Madrid, 1995, p. 642.

De ahí que la fenomenología de la religión busque "dejar hablar al fenómeno", es decir, permitir que se muestre tal como se da en la conciencia y en las formas concretas de su expresión.

Desde esta perspectiva, el llamado *hecho religioso* no se reduce a un evento histórico o a la materialidad, sino que designa una experiencia originaria de encuentro con lo sagrado. Este hecho, en cuanto vivido, se vuelve objeto de la fenomenología cuando se transforma en *fenómeno religioso*, es decir, se manifiesta en un símbolo, rito, gesto, palabra o imagen, en este caso. Así, el fenómeno religioso es el modo en que el hombre experimenta y objetiva su relación con lo trascendente. En este sentido, el fenómeno no es una ilusión ni una construcción arbitraria: es la forma sensible de una realidad *nouménica* que se deja percibir.[105] Desde esta perspectiva, la fenomenología de la religión ofrece el marco conceptual que permitirá, pensar el icono más allá de como un objeto estético o didáctico, sino como *acontecimiento* en el cual el espectador participa del misterio revelado.[106]

Así, en el curso de los argumentos que hemos presentado hasta aquí, nos es más fácil enmarcar la asociación medieval de lo representado con lo cognoscible, es decir, que lo *bello* se relacione con el conocimiento y con la contemplación.[107] Enraizados en la noción tripartita tomista de lo *bello*, o sea, la *claritas, proportio* y la *integritas* (claridad, proporción, e integridad), la *representación* debería abarcar estos puntos para presentar su propósito principal, enseñar el prototipo.[108] Asimismo, aparecerá la importancia de la luz, o la *idea* de luz, en el icono, como parte integrante de su materialidad y técnica que remite a este significado, así como lo profundiza De Bruyne: "Dios es belleza simple e inconcebible porque es Luz pura. Las cosas

[105] *Ver. Ibidem.* pp. 652-658.
[106] Este marco fenomenológico-religioso será profundizado en el capítulo siguiente al análisis del icono de la *Transfiguración*, el cual será estudiado como fenómeno religioso en el que lo sagrado se manifiesta no sólo como *representación* narrativa, sino como acontecimiento de *presencia* en la experiencia del espectador. (*Ver.* Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano,* Guadarrama, Madrid, 1981, p. 10.) Acudiendo a lo esencial en la labor fenomenológica: "La fenomenología trata de describir, comprender e interpretar estos hechos y gestos, estas acciones y estos comportamientos. Establece su sentido, lo que la lleva al umbral de la hermenéutica." Julien Ries, *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, Encuentro, Madrid, 2014, p. 61. – Comentando la obra de Gerardus van der Leeuw.
[107] *Ver.* Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética II…*, p. 646.
[108] *Ver. Ibidem.* p. 648: "El Hijo es la belleza suma, no sólo por la *æqualitas,* es decir, la proporción de igualdad con el Padre, sino también porque es la expresión perfecta de la perfección y la irradiación suma de la deidad."

no son solamente nobles, son divinas, en la medida en que son luminosas."[109] Firmando así lo representado como una realidad interior que se hace manifiesta por su luminosidad.

Por eso, es importante precisar que, en el icono lo esencial se presenta como irradiación, obedeciendo la dinámica "natural" de la luz. En otros términos, lo que el icono quiere enseñar es a la persona divina y que en la creación es posible contemplar al creador, en tanto manifestación.[110] De forma similar, en los clásicos aparece esta noción: "Ya Platón y Plotino luego habían hablado de la belleza perfecta, de la existencia de una belleza suprasensible, más perfecta que la sensible, y habían expresado la idea de que el valor de la belleza sensible consiste en que ésta es manifestación de la suprasensible."[111] Lo cual, justifica la comprensión de que el icono no es simplemente una copia sino es la concreción de un ejercicio de "dejar aparecer", o traer a la luz, la divinidad en su belleza suprasensible.

Del mismo modo, la estética medieval profundiza la cuestión – no sólo con relación al icono, sino de forma teórica y más general con relación a su comprensión del arte – entre qué enseña la obra de arte y a qué está referida. Así, las dinámicas dispuestas por el color y la luz son formas simples de contemplar la belleza y es tema recurrente en los medievales.[112] Sin embargo, la contemplación misma no está en la pura luz o en el color por su materialidad. Por eso, Umberto Eco, citando a Hugo de San Victor, explica que es porque éstas manifiestan la belleza invisible.[113] O, en palabras de Bruyne: "[…] la forma exterior es la manifestación de la forma interior, lo cambiante es la expresión de lo invariable."[114] Y más adelante: "Dios nos conduce a la belleza pura de su verdad a través de las imágenes sensibles de su invisible Belleza."[115]

Podemos aproximarnos a cómo percibimos lo dispuesto en el icono diferenciando entre la forma visual y su contenido espiritual. Con lo que ya hemos dicho, nos bastan un par de aclaraciones:

---

[109] Edgar de Bruyne, *La estética de la edad media*, Antonio Machado Libros, Madrid, 1994, p. 84.
[110] *Ver.* Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética II…*, p. 47. De Bruyne cita a San Juan Damasceno: "Vemos en las criaturas imágenes que nos señalan veladamente las manifestaciones divinas." *De imaginibus oratio*, I, 11 (P.G. 94, c. 1241).
[111] *Ibidem.* p. 58.
[112] *Ver.* Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, 1999, p. 59.
[113] *Ibidem.* p. 79. La cita de Hugo de San Víctor a la cual hacemos referencia: "Todo lo visible nos es propuesto para la significación y declaración de lo invisible instruyéndonos gracias a la vista de manera simbólica, es decir, figurativa… Puesto que, en efecto, la belleza de lo visible consiste en su forma, la belleza de lo visible es imagen de la belleza invisible." (*In Hierarchiam cœlestem expositio*, PL 175, cols. 978 y 954)
[114] Edgar de Bruyne, *La estética de la edad media…*, p. 53.
[115] *Ibidem.* p. 94

con "forma visual" nos referimos a todo aquello que se basa en la materialidad del icono, sus formas y colores; con "contenido espiritual" queremos decir todos aquellos significados que podamos atribuir a su forma visual, desde quiénes son los personajes representados hasta qué significan los colores, las formas y los gestos ahí plasmados. Por eso De Bruyne afirma:

> Los colores, más que 'representar' impresiones, 'significan'. […] Por el halago de los sentidos, el espectador se eleva "psicagógicamente", como sobre una melodía, hacia la severa autenticidad de la verdad santa descubierta en la representación, y por la que se deja conmover.[116]

Por eso mismo, el icono no es un símbolo puramente alegórico, sino que se convierte en un acontecimiento. Aquello que transmite el icono está profundamente enraizado en una experiencia metafísica, tanto de la tradición iconográfica cuanto de la experiencia personal del iconógrafo. Lo cual podría parecer ilusorio y perteneciente al ámbito de la piedad religiosa y, por ende, no digno de discusión teórica. No obstante, ahí se esconde una cuestión filosófica de fondo entre lo racional presente en el icono y lo irracional, o mismo, lo inmanente y lo trascendente que se encarna en la materialidad del icono mismo.[117] Lo que queda oculto aquí es que, desde la tradición teológica de la Iglesia Católica, toda experiencia espiritual se basa en una experiencia concreta, inmanente[118], lo que aquí trataremos como *fenómeno religioso.* En otras palabras, aunque la persona religiosa tenga una experiencia mística ante un icono, ésta está profundamente relacionada con su inmanencia. Por eso afirma Florenski acerca de la *aparición* presente en el icono:

> Basándose en esta *manifestación*, el metafísico cristiano nunca perderá la concreción y, como consecuencia, siempre recurrirá a la pintura de iconos; y el pintor, basándose en la misma manifestación, no aportará mera técnica desprovista de significado metafísico. [119]

En este sentido, reiteramos nuestra lectura desde el ámbito fenomenológico, porque abarca estos distintos puntos que influyen en la experiencia de la persona religiosa ante el icono, "El creyente tiene conciencia de que las propias representaciones son inadecuadas y, sin embargo, no se abstiene de ellas porque pretenda alcanzar la naturaleza íntima de Dios, sino porque pretende

---

[116] Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética II…*, p. 459.
[117] *Ver.* Pavel Florenski, *El iconostasio…*, p. 185.
[118] *Ver. Idem.* Aquí nos referimos indistintamente a católicos latinos, orientales y ortodoxos por no representar un punto discrepante en la doctrina de estas Iglesias, es decir, la experiencia espiritual está tomada de forma similar desde sus doctrinas, con algunos matices específicos que no perjudican nuestro análisis.
[119] *Ver. Ibidem.* p. 186. Florenski toma como sinónimos *aparición* y *manifestación* para evitar la ambigüedad con el término *aparición* como "apariencia".

configurar el tipo de relación que quiere establecer con la divinidad."[120] Justamente donde se inscribe el icono, en la forma de representación de la divinidad por parte del creyente, estableciendo así una forma de relación.

Por lo mismo, volviendo a nuestro punto central, la *representación* en el icono no está cerrada a una interpretación de sentido. Si bien la escena o el personaje pintado es el mismo y está atregado a su materialidad, su sentido espiritual lo abre a diversas posibilidades experienciales. Aunque podamos afirmar que ésta es una característica intrínseca de las obras de arte en general, como ya hemos dicho, el icono no puede ser entendido integralmente afuera del contexto religioso, precisamente por su objetivo de enseñar las realidades espirituales y divinas[121], lo cual reitera nuestra lectura de este desde los marcos fenomenológicos religiosos.

Ahora bien, la *representación* iconográfica se sitúa en el umbral entre la materialidad visible del icono y el tránsito ontológico que éste propone: un movimiento que conduce desde el *ser* sensible de la imagen hacia el *ser* del prototipo que en ella se manifiesta. Al enfrentarse con el símbolo pictórico, el espectador es invitado —como ya se ha señalado— a pasar de la imagen al prototipo[122], es decir, a contemplar lo *numénico* de la *hierofanía* que se hace presente en la figura.[123] La imagen no se agota en su forma material, sino que orienta la mirada hacia la presencia divina que en ella se comunica.

Lo que aquí se pone en es la comprensión de la acción divina como fundamento y origen de la forma simbólica. En este sentido, como afirma Edgar De Bruyne, "toda explicación de las formas bellas mediante la triple influencia de la causalidad eficiente, formal y final de Dios, justifica el simbolismo, que no es otra cosa que la expresión estética de la participación ontológica." [124] Esta participación puede entenderse como la comunicación de un orden y de una dignidad que la *belleza* transmite a lo creado, permitiendo que en el icono aparezca una realidad que *excede* lo meramente visible y que se manifiesta a través de lo *representado*.

---

[120] Adriano Alessi, *Los caminos de lo sagrado. Introducción a la filosofía de la religión*, Cristandad, Madrid, 2004, p. 110.
[121] *Ver.* Pavel Florenski, *El iconostasio*… p. 17.
[122] *Ver.* Edgar de Bruyne, *La estética de la edad media…*, Antonio Machado Libros, Madrid, 1994, p. 77.
[123] *Ver.* Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano,* Guadarrama, Madrid, 1981, p. 10.
[124] Edgar de Bruyne, *La estética de la edad media …*, Antonio Machado Libros, Madrid, 1994, p. 98.

I.5. Conclusiones del capítulo

El recorrido realizado permite responder a la pregunta que orientó este capítulo: el problema de la representación en el icono bizantino como una mediación entre lo *visible* y una *presencia* que lo *excede*. Mientras buena parte de la historia de la filosofía y del arte tendió a identificar *representación* con semejanza, sustitución o reproducción de lo real, el icono introduce una comprensión distinta, en la que la imagen no agota su sentido como lo que se muestra, sino que opera como umbral o mediación hacia una realidad que se manifiesta a través de ella. Su especificidad frente a otras formas de imagen radica, precisamente, en esta estructura de mediación.

En este sentido, la *representación* que acontece en el icono no puede entenderse como simple sustitución de una realidad ausente, sino como actualización de un misterio que se vuelve presente en la imagen, es decir, como *presentificación* reiterada de una realidad que no se identifica totalmente con la materialidad de la imagen, pero que se sirve de ella para hacerse accesible. No se trata de *representar* algo exterior y distante, sino de hacer comparecer, de nuevo y de modo mediado, aquello que la escena manifiesta. La obra iconográfica posee, por un lado, una dimensión estrictamente artística —formas, colores, composición— y, por otro, una dimensión *simbólica* en la que la imagen remite al prototipo y participa de su sentido. La *representación* no consiste aquí en duplicar un objeto ausente, sino en posibilitar una relación efectiva con aquello que la imagen anuncia. El icono no sustituye lo invisible: lo dispone, lo deja acontecer en el espacio de la contemplación religiosa.

De esta manera, el icono obliga a repensar la *representación* como una relación ontológica y experiencial antes que como una operación puramente formal. La imagen deja de entenderse como objeto cerrado y autosuficiente para aparecer como lugar de encuentro entre el espectador y una presencia que se comunica a través de la forma visible. La *representación iconográfica* se sitúa así en el cruce entre materialidad y manifestación, configurando una experiencia en la que *ver* implica participar de un sentido que desborda la apariencia sensible. Sin embargo, se deberá definir en qué consiste este modo de *ver* del creyente, a fin de precisar la especificidad de la sensibilidad y experiencia abierta por el arquetipo (sagrado) mostrado a través de la imagen-icono. Esto, prepara el paso hacia una lectura propiamente fenomenológica del icono. Si la representación que en él se juega es inseparable del modo en que lo sagrado se manifiesta en la

experiencia, entonces el análisis del icono exige describir no sólo su estructura formal, sino el *acontecer* de esa *presencia* en la relación con quien lo contempla. Sobre esta base se desarrollará, en el capítulo siguiente.

Capítulo II
La *transfiguración:* un análisis artístico y fenomenológico-religioso

II.1. Introducción: de la *representación* a la *presencia*

En continuidad con lo establecido en el capítulo anterior, partimos de la idea de que el icono bizantino no ofrece una simple *representación* artística, sino que, desde la fenomenología de la religión, constituye ante todo una *presentación* de una realidad distinta, vinculada a lo sagrado. La imagen puede describirse como figurativa; sin embargo, su estructura simbólica remite a un modo de aparición que desborda la lógica representacional. Y lo que pasa en la consciencia del creyente y cómo ésta es afectada y transformada por la *presencia* sagrada en la imagen, tomando el icono como símbolo. Es desde esta comprensión que abordaremos, en este capítulo, la propuesta fenomenológica aplicada al análisis del objeto artístico, deteniéndonos en el caso particular del icono de la Transfiguración.

El marco que utilizaremos para este análisis será el *fenomenológico religioso*[125], sabiendo que centrarnos en el análisis artístico o pictórico podría redireccionar el propósito de nuestra investigación hacia un campo distinto de aquello que compete a nuestro esfuerzo filosófico. Por eso mismo, toda aquella referencia que podamos hacer al análisis de corte más artístico quedará subyugado al análisis fenomenológico, centrado en los conceptos de *símbolo, mito y rito* religiosos que circundan la experiencia del icono mismo.

En paralelo al marco teórico que nos circunscribe, elegimos el icono de la *Transfiguración* porque éste representa un punto de convergencia entre el símbolo artístico y la experiencia religiosa que queremos discutir. Puesto que ya quedó expuesta la justificación del porqué de nuestra elección de los *iconos bizantinos,* ahora toca dar a conocer por qué elegimos específicamente el de la *Transfiguración*. Por dos principales razones es que hemos optado por

[125] Los autores que iluminan este recorrido son principalmente la obra de Gerardus van der Leeuw (*Ver.* Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión…*; Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane beauty. The holy in art*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1963.); así como Mircea Eliade (*Ver.* Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano,* Guadarrama, Madrid, 1981.); Julien Ries (*Ver.* Julien Ries, *Lo sagrado en la historia de la humanidad,* Encuentro, Madrid, 2014.) y; Adriano Alessi (*Ver.* Adriano Alessi, *Los caminos de lo sagrado. Introducción a la filosofía de la religión…*).

este icono: La primera, está relacionada a su temporalidad: Si bien es un icono que sigue todo el *canon* de la iconografía bizantina, se desprende de este contexto de forma temporal, no es un icono estrictamente bizantino por la época en que fue escrito[126], sino un icono de estilo bizantino y perteneciente a una tradición que ya no discute la pertinencia de este tipo de *representación*, sino que ya se encuentra, en la época de su escritura, asimilado por la cultura y la religiosidad – en este caso, la ortodoxa rusa del siglo XV. La segunda razón de nuestra elección está relacionada con la escena bíblica descrita en el icono que, desde nuestra óptica, se relaciona con los temas que abordamos en esta investigación. En particular, dicha escena permite abordar cuatro dimensiones fundamentales: la *representación*, de un momento distinto en la vida de Jesús; la *presentación* de una realidad transfigurada; la *presencia*, de otros que integran esta escena – Jesús transfigurado, Moisés y Elías – y su significación y; la *teofanía* de Jesús, como evento revelador de lo sagrado.[127] Todo eso en paralelo con el símbolo artístico mismo.

Antes de avanzar, conviene precisar desde ahora una distinción terminológica que será relevante a lo largo del capítulo. Llamaremos *hierofanía* a toda manifestación de lo sagrado en el mundo sensible, en el sentido amplio propuesto por la fenomenología de la religión.[128] El término *epifanía*, en cambio, subraya el carácter de aparición o manifestación visible de una *presencia*, implicando su identificación explícita con lo divino.[129] Por su parte, hablaremos propiamente de *teofanía* cuando se trate de una manifestación en la que es Dios mismo quien se revela de manera personal e histórica.[130] La escena de la *transfiguración*, tal como es recibida en la

[126] Si bien podemos fijar entre los años 330-1453 d.C. el Imperio Bizantino, las discusiones sobre la representación de los iconos llegan – con mayor fuerza – al año de 787 d.C. con la celebración del VII Concilio Ecuménico en Nicea. (*Ver.* Mary Cunninghan, *La fe cristiana en el mundo bizantino,* San Pablo, Madrid, 2007, pp. 17-30.) El icono de la Transfiguración de Teofanes el Griego es del año 1403 d.C., escrito en Rusia, con los canones de la iconografía ya consolidados y lejos, geográficamente, del centro generador de las discusiones clásicas sobre la representación. (Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis. The transfiguration in byzantine theology and iconography,* St Vladimir's Seminary Press, New York, 2005, p. 245.).

[127] El pasaje es citado en los tres evangelios sinópticos (Mt 17, 1-9; Mc 9, 2-10; Lc 9, 28-36), aparece Jesús envuelto de una enorme luz y la voz de Dios Padre comunicando a los apóstoles la elección del Hijo. En el contexto de esa escena bíblica, algunos Padres de la Iglesia, como Gregorio Palamas, Anastasio el Sinaíta, Teodoro Studita y San Juan Damasceno, se apoyaron para argumentar sobre la doble naturaleza de Cristo (humana y divina) que en el Tabor se ven en plena comunión sin mezcla. *Ver.* Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza,* Publicaciones Claretianas, Madrid, 1991, pp. 209-211.

[128] *Ver.* Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1981, p. 10.

[129] *Ver.* Patricia Messa Gaya, *Teología del Icono: la transfiguración como modelo de condensación teológica*, Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona, 2019, p. 23.

[130] *Ver. Ibidem.* p. 48.

tradición cristiana y expresada en el icono, pertenece a este último ámbito, sin dejar por ello de participar también de la estructura más amplia de la hierofanía.

Así, para desplegar este análisis, iniciaremos con las descripciones simbólica, mítica y ritual presentes en el icono, a partir de nuestra lectura de la obra de Gerardus van der Leeuw y otros fenomenólogos ya mencionados; posteriormente, nos detendremos en la materialidad del icono, indagaremos qué de su construcción material contribuye para la concreción de nuestro análisis acerca de la *presencia* que se puede experimentar en la contemplación del icono. Finalmente, haremos una descripción fenomenológica del icono mismo de la *Transfiguración*, relacionando las partes anteriores y enraizando el análisis en la obra misma.

II.2. El icono en la dinámica fenomenológico-religiosa – *símbolo, mito y rito*

II.2.1. El símbolo en la mediación de lo sagrado

En *Fenomenología de la religión*, Gerardus Van der Leeuw entiende el símbolo religioso como el modo en que lo sagrado se manifiesta sin dejar de ser misterio: no *representa*, sino que hace *presente* el poder al que remite. Las formas simbólicas "son expresión de 'lo sagrado común' […] Sólo en el culto de la comunidad cobran vida".[131] El símbolo es, por tanto, una estructura de revelación que une lo visible y lo invisible en un único acto de sentido.

Desde esta perspectiva, la mediación simbólica no es meramente expresiva, sino ontológica: en la vivencia del símbolo, el creyente entra en relación real con una *presencia*.[132] El símbolo abre un ámbito de participación en el que la trascendencia se hace accesible sin reducirse a lo mundano.[133] Por eso, su lógica es simultáneamente *epifanía* y velo: revela sin suprimir la distancia, manifiesta sin agotar el misterio.[134]

A la luz de esta comprensión, el icono puede pensarse como símbolo en sentido pleno: no representa una ausencia, sino que actualiza una presencia. Como afirma Uspenski, el carácter del icono se explica por la "presencia" en él del misterio y de la gracia de lo representado.[135] Lo

[131] Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión…*, p. 426. Aquí el término "común" está usado en el sentido de "igualmente disponible" o "común de todos".
[132] *Ver. Ibidem.* p. 431-432.
[133] *Ver. Ibidem.* p. 462: "También aquí el conocimiento es un saber que capacita, que liga al hombre con dios, que le procura una participación en la divinidad."
[134] *Ver.* Rafael García Sánchez, "Icono y sentido. Constantes formales y metodológicas", … p. 621.
[135] *Ver.* Leonard A. Uspenski, *Teología del Icono…*, p. 8.

divino se comunica mediante la forma visible, que transparenta lo invisible, configurándose para el creyente como mediación entre el mundo sensible y el espiritual. La materia misma —madera, pigmentos, pan de oro— se vuelve vehículo de manifestación.[136] En este sentido, el icono prolonga, en el plano artístico, lo que Van der Leeuw reconoce en el símbolo religioso: un acto de presencia donde la trascendencia se da en la inmanencia. De ahí que pueda hablarse incluso de una "vivificación" cultual de la imagen.[137]

Dentro de la tradición ortodoxa, el icono participa además de la lógica sacramental del rito: es lugar de encuentro antes que objeto de contemplación estética.[138] La veneración no se dirige a la materia como tal, sino al prototipo que en ella se hace presente. Su función simbólica es, así, epifánica y participativa: permite entrar en comunión con aquello que se revela. El icono une cielo y tierra, historia y eternidad, materia y espíritu, sin confundirlos;[139] en ello se expresa, de modo visible, la lógica de la Encarnación. Por eso, el símbolo iconográfico no sólo significa lo sagrado, sino que lo hace acontecer en la mirada creyente.[140]

Desde un punto de vista fenomenológico, venerar el icono es responder al llamado de la imagen. En la contemplación se instaura una reciprocidad: la mirada dirigida al icono es, a la vez, mirada recibida. El espectador deviene testigo, y la verdad del icono acontece en la comunión, la participación y el encuentro que suscita.

II.2.2. El rito y la experiencia corporal del icono

De ahí la importancia de considerar el carácter ritual del icono. El rito, entendido como acción simbólica por excelencia, es el ámbito donde lo sagrado se hace presente en la experiencia

---

[136] *Ver.* Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…,* p. 199: "Aquí la Hipóstasis «enhipostasía» no una sustancia (la madera, los colores) sino la semejanza y es únicamente ella, y no una lámina, el lugar de la presencia."
[137] *Ver.* Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane beauty*…, p. 168.
[138] *Ver.* Leonard A. Uspenski, *Teología del Icono*, Sígueme, Salamanca, 2013, pp. 08-10.
[139] *Ver.* Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis. The transfiguration in byzantine theology and iconography…,* p. 36: "Entre las cuatro funciones básicas de los iconos, la cuarta (unir los ámbitos material y espiritual) es probablemente la más significativa. Fundamentada en la comunión de toda la congregación terrenal con la Iglesia triunfante, expresa la liturgia completa, la que se celebra simultáneamente en la tierra y en el cielo. En un templo ortodoxo típico, los iconos del iconostasio conectan (en lugar de separar) el santuario y la nave, como una ventana que une la tierra y el cielo, lo espiritual y lo material. Al menos en Oriente, ni la piedad popular ni la teología académica podían prescindir de esta ventana, de esta escalera, que expresaba la esencia del propósito de la Encarnación." [Traducción nuestra]
[140] *Ver. Idem.*

concreta. Para Van der Leeuw, el rito prolonga el símbolo en el plano de la acción: "El hombre que se comporta de acuerdo con lo sagrado y que lo perpetra, actúa oficialmente. No sólo hace algo, sino que realiza lo que tenía que realizar, *τά δρώμενα*. En cierta forma, se pone en pose. Maneja lo sagrado. Repite los hechos del poder. Todo culto es repetición."[141] Por ello, la espiritualidad popular encuentra en el rito el lenguaje que encarna la fe: gestos, posturas, palabras y silencios constituyen manifestaciones corporales de la relación con el misterio, reactualizando el acontecimiento sagrado en el aquí y ahora del creyente.[142]

En la tradición cristiana oriental, el icono ocupa un lugar estructural dentro del espacio ritual. El iconostasio[143] no es ornamento, sino configuración visible de la comunión entre cielo y tierra. Esta lógica se prolonga en el ámbito doméstico, donde el rincón de los iconos, o "esquina hermosa", transforma el hogar en espacio orante. Como observa Van der Leeuw: "Así, pues, la casa y el templo son la misma cosa; los dos son la 'casa de dios'. También el hogar y el altar son una sola cosa; el altar del templo es mesa y hogar de los dioses." [144] Así, la presencia del icono inserta lo sagrado en el ritmo ordinario de la existencia.

El rito iconográfico se realiza ante todo con el cuerpo. Inclinarse, santiguarse, besar la imagen o encender una vela no expresan exteriormente la fe: la realizan. Cada gesto condensa una actitud ontológica: reconocimiento de la trascendencia, vínculo amoroso, apertura a la luz divina. En esta coreografía sagrada, el cuerpo deviene mediador de la *presencia*.

Desde la antropología fenomenológica de David Le Breton, estos gestos pueden comprenderse como parte de un *sensorium* común: un conjunto de disposiciones corporales compartidas que

---

[141] Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión…,* p. 329. [Traducción nuestra del término en griego: *los eventos*].
[142] *Ver. Ibidem.* p. 104.
[143] El iconostasio, en su uso más inmediato, es la pared o biombo de imágenes que separa el santuario del resto del templo en la liturgia bizantina. Cumple una función arquitectónica: organiza el espacio, delimita la zona del altar y ordena visualmente la jerarquía de las figuras sagradas mediante filas de iconos (soleas, puertas reales, deisis, fiestas, profetas). Sin embargo, su sentido profundo no es meramente estructural, sino simbólico. Como explica Pavel Florenski, el iconostasio es "el confín entre el mundo visible y el invisible", una verdadera "hagiofanía", en la cual "el grupo unido de los santos […] anuncia el misterio" y hace accesible a la conciencia la presencia de lo divino. En este sentido, el iconostasio manifiesta la frontera como lugar de paso, donde los santos y ángeles se presentan como testigos que comunican lo que está "más allá de la carne. Así, la arquitectura litúrgica se convierte en una fenomenología espacial de la presencia. (*Ver.* Pavel Florenski, *El iconostasio…,* p. 67.) Para un análisis detallado de los elementos que componen el iconostasio ver el apartado "El iconostasio y las puertas" en: Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…,* pp. 158-161.
[144] Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión…,* p. 384.

hacen posible la comunicación simbólica dentro de una comunidad.[145] El gesto ritual no es invención individual, sino inscripción en una tradición encarnada, donde "las sensaciones, la expresión de las emociones, los gestos, las mímicas, las posturas […] son compartidas por los sujetos dentro de un estrecho margen de variaciones."[146] Así, quien se inclina o besa el icono entra en una gramática corporal heredada que lo vincula con generaciones de creyentes. El cuerpo se vuelve entonces espacio de continuidad, lugar donde la memoria ritual se hace presente.

Esta dimensión incorporada del rito supone una disciplina tácita del cuerpo. Como señala Le Breton, toda interacción descansa en saberes corporales adquiridos —una "educación hecha carne"— que orientan los gestos y sus significados.[147] Esto vale de manera eminente para el rito iconográfico, ya que, en el rito ante el icono, esta disposición se traduce en la distancia reverente, la lentitud del movimiento, el modo de tocar sin poseer. Ajustando su cuerpo a este régimen de gestos, el creyente se dispone a una presencia que no produce, sino que recibe. El icono acontece así en y a través del cuerpo, como experiencia sensorial, postural y afectiva.

Fenomenológicamente, estos gestos constituyen modos de presencia intencional. La mirada dirigida al icono se vive también como mirada recibida[148], configurando una estructura de reciprocidad propia de la experiencia religiosa. Siguiendo a Van der Leeuw, el gesto puede entenderse como fe hecha visible, disposición de la voluntad humana ante la voluntad divina.[149] El rito iconográfico revela así la corporeidad como lugar de manifestación.

En último término, el rito ante el icono actualiza la *hierofanía*. La fenomenología de la religión subraya que el rito no solo recuerda un acontecimiento originario, sino que lo reactualiza. Como afirma Eliade, la festividad no conmemora, el *illud tempus* (ese tiempo), no conmemore el tiempo mítico, sino que lo actualiza.[150] De modo análogo, los gestos ante el icono no evocan

---

[145] *Ver.* David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad,* Ediciones Nueva visión, Buenos Aires, 2002, p. 121.
[146] *Idem.*
[147] *Ver. Ibidem.* p. 126.
[148] "En su posición frontal, sin ningún artificio, su mirada nos quema sin consumirnos." Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…,* p. 93.
[149] *Ver.* Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión…,* p. 411. Ver nota Núm. 22.
[150] "La festividad no es la 'conmemoración' de un acontecimiento mítico, sino su reactualización." Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano…* p. 50.

solo la *teofanía* de Tabor, sino que abren su tiempo propio en el presente del orante. El icono ofrece el anclaje sensible donde el tiempo sagrado puede irrumpir.

Desde otra perspectiva, Van der Leeuw describe magistralmente este fenómeno al afirmar que el rito incide en el tiempo, lo detiene y lo transforma. La acción ritual es una *incisión*, un *tempus*, por el cual el hombre deja de abandonarse a la simple duración para "plantar bien los pies en la tierra y recoger un momento en sí"[151]. El rito crea un umbral temporal: es *tiempo sagrado*, fiesta, decisión, la irrupción de una posibilidad distinta a la mera continuidad profana. Aplicado al icono, esto significa que el gesto del fiel suspende la temporalidad cotidiana y la orienta hacia la *ocasión* que el icono revela: el presente se abre a la eternidad representada por la imagen; el tiempo humano se vuelve permeable al tiempo de Dios. El rito es la prolongación temporal de lo que la imagen ya manifiesta en el plano visual.

Finalmente, la dimensión simbólica corporal del rito puede leerse a la luz de Victor Turner, para quien los símbolos rituales condensan simultáneamente lo físico y lo normativo, "lo groseramente corporal con lo estructuralmente social".[152] El icono participa de esta tensión: es materia visible y, a la vez, apertura a lo trascendente. El contacto corporal con la imagen expresa esa "yuxtaposición de opuestos" propia del símbolo ritual.[153] Así, rito e icono se co-pertenecen: la imagen reclama el gesto, y el gesto desvela la imagen. En su interacción, lo invisible se hace presente.

II.2.3. El mito y el origen del icono

En sentido fenomenológico, el mito se comprende por su función dentro de la práctica religiosa: remite al origen y fundamenta una acción mediante el relato de un acontecimiento primero.[154] En este horizonte, el mito no es explicación teórica, sino palabra eficaz que, al repetirse, reactualiza su poder. Como afirma Van der Leeuw:

---

[151] Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión*, Trotta, Madrid, 1995, p. 371.
[152] Victor Turner, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu,* Siglo XXI, Ciudad de México, 1999, pp. 32-33.
[153] *Ver. Idem.*
[154] Victor Turner desglosando los caracteres axiomáticos de las religiones en sus ritos de iniciación habla de una suerte de *sacerrima* o "las cosas mas sagradas" que, "a veces reciben su sentido de mitos acerca de las actividades creadoras de los seres sobrenaturales «en el principio de las cosas»." Ubicando también el mito en este tiempo originario de que hablamos. *Ver. Ibidem.* pp. 118-119.

> El mito, propiamente dicho, no es otra cosa que la palabra misma. No es una especulación o un poema, no es una explicación primitiva del mundo o una filosofía en germen (aunque también pueda ser todo esto y lo sea a menudo). Es una palabra hablada que posee poder decisivo cuando se repite. Porque así como la repetición conviene a la esencia de la acción santa, pertenece a la esencia del mito el que se relate, que se diga siempre de nuevo.[155]

Por ello, en la experiencia del icono puede reconocerse la repetición, por medio de la palabra, del mito que le da fundamento. Es decir, un regreso a la experiencia del *primer iconógrafo* y, en este regreso, a la experiencia misma de la encarnación de Jesús como *icono de Dios* (imagen de Dios).

Desde esta perspectiva, la experiencia del icono incluye la repetición verbal del mito que lo funda: un retorno al acontecimiento originario de la Encarnación, donde lo invisible asumió forma visible. El relato tradicional según el cual san Lucas habría sido el primer iconógrafo —autor de las primeras imágenes de la Virgen con el Niño— cumple precisamente esta función de mito de origen.[156] Más que una afirmación histórica, este relato expresa fenomenológicamente que la iconografía participa del mismo dinamismo revelador que la Escritura y que todo icono se comprende como prolongación del acontecimiento fundante donde lo divino se hizo visible.[157] De este modo, el símbolo se articula con el mito a través de una práctica ritual establecida.

Así, la escritura del icono se entiende como repetición ritual del origen. No solo recuerda la tradición lucana, sino que reactualiza simbólicamente el gesto mismo de la Encarnación. Esta conciencia se refleja en la figura del iconógrafo, cuya labor exige una disposición espiritual específica. Como señala Evdokimov, el icono "no puede ser confiado a aquellos que lo desfiguran", pues su realización presupone una "santidad de vida" donde el arte se integra a la ascesis y la oración.[158] La técnica tradicional confirma este carácter ritual: el proceso descrito

---

[155] Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión…,* p. 398.

[156] De ahí que, antes de iniciar su labor, el iconógrafo eleve una oración en la que pide a Dios, por intercesión de San Lucas, la pureza del corazón y la rectitud de la mano, reconociéndose heredero de una tradición que no nace de la inventiva humana, sino de una fuente apostólica. Así se puede leer en una de las oraciones preparatorias: "Oh, Tú que tan admirablemente has inspirado al evangelista Lucas, ilumina el alma de tu siervo, conduce su mano para que ejecute perfectamente tus rasgos misteriosos." *Ver.* Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…,* p. 181.

[157] Y por ende, profundamente relacionado con la Sagrada Escritura: "Él [Cristo] es Imagen de Dios invisible. Primogénito de toda la creación." Col 1, 15. [corchetes nuestros].

[158] *Ver.* Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…,* pp. 215-216.

por De Bruyne —contorno (perigraphè), proplasma, membrana, veladuras e iluminaciones— hace surgir la figura desde la oscuridad hacia la luz.[159]

De este modo, símbolo, rito y mito convergen en la superficie del icono: el símbolo media la *presencia*, el rito del iconógrafo reactualiza el origen y el mito apostólico inscribe la imagen en una tradición viva. En esta confluencia, la materialidad del icono no obstaculiza la manifestación, sino que se convierte en el lugar mismo donde la *presencia* acontece.

II.3. Luz, color y materialidad como mediaciones de la *presencia*

Para comprender plenamente cómo el icono hace presente lo invisible, es necesario atender al modo concreto en que esa presencia se manifiesta sensiblemente. La experiencia iconográfica se articula en una superficie visible, donde la luz el brillo y el color estructuran el *aparecer* de la imagen. Estos elementos funcionan como mediaciones sensibles a través de las cuales la presencia se ofrece, se vela y se revela. Por ello, el presente apartado se detendrá en el análisis de la luz, el color y la materialidad del icono, en tanto condiciones fenomenales de su capacidad de manifestación.

II.3.1. Luz, brillo y color como elementos de la *presencia*

Al pensar estos elementos, nos enfocamos en algunos componentes del icono, tales como su color, la pintura, el brillo que en esta se refleja y el oro. Como punto inicial, es muy común encontrar en las reproducciones iconográficas fondos en dorado (hechos con pan de oro), en donde los autores utilizan una propiedad del oro para justificar el contexto de su *representación*, son ellos el brillo y la incorruptibilidad del metal precioso.[160] Éstos otorgan al icono un ambiente

[159] *Ver.* Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética II…*, pp. 458-449. De Bruyne hace un desglose de cada etapa de la escritura de icono. Además, tal proceso material, lejos de ser meramente operativo, reproduce plásticamente una fenomenología de la manifestación: la forma emerge de la tiniebla hacia la claridad, como la humanidad de Cristo manifiesta su luz en Tabor, como se puede leer en Evdokimov: "Esta iniciación viva y directa enseñaba ante todo que el icono se pinta no tanto con los colores como con la luz tabórica. Según la tradición, la presencia conductora del Espíritu Santo se manifiesta precisamente en la luminosidad del mismo icono, suprimiendo ésta cualquier fuente definida de luz en una composición iconográfica." Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…,* p. 299.

[160] El uso del oro en la iconografía bizantina posee una doble dimensión: técnica y simbólica. Desde el punto de vista material, el fondo dorado expresaba la luz divina y la incorruptibilidad de lo sagrado. Como explica Ainhoa Gómez, "todos estos elementos áureos utilizados como expresión de la luz y de la divinidad de las figuras representadas […] influirán directamente en la pintura europea, que hasta mediados del siglo XIII poseerá un claro origen bizantino." Técnicamente, en los primeros siglos la lámina de oro se adhería directamente sobre la *levkas* (tabla), sin el uso sistemático de bol, y se fijaba con clara de huevo (*poción de ajo*) o aceites naturales; su función

"sin contexto" – sin un espacio o tiempo específico – puesto que lo que está representado, como dijimos, remite al prototipo, el primero. Por eso "en su oro no queda ni rastro de turbiedad, materialidad o suciedad. Este oro es una *luz* pura y límpida que de ningún modo puede considerarse como una más en medio de toda la serie de colores que en nuestra percepción reflejan la luz."[161] La luz y el oro actúan, entonces, como apertura hacia una realidad otra, preparando la mirada para una *presencia* que excede lo *representado*.[162]

En este sentido, la reflexión de Umberto Eco resulta esclarecedora cuando afirma que: "el deleite estético proviene de que el ánimo reconoce en la materia la armonía de su propia estructura; y si esto sucede en el plano de la *affectio imaginaria* [afecto imaginario], en el estado más libre de la contemplación, la inteligencia puede dirigirse verdaderamente al espectáculo maravilloso del mundo y de las formas."[163] En el icono, esta armonía entre materia y forma se experimenta como una disposición que permite percibir la irradiación de lo divino en la materia misma. Así, el oro transfigura la imagen: convierte la superficie en un ámbito donde lo visible deja entrever, aunque sea veladamente, la *presencia* que sostiene al icono.

Asimismo, relacionado con la luz, se hace necesario desglosar el tema de los colores en el icono. Así como el oro en el icono quiere representar la luz divina, la *luz increada*, con los colores pasa

---

era crear una superficie reflectante pura, sin "turbiedad" ni materia visible que interfiriera con la luminosidad del metal. (*Ver.* Ainhoa Gómez Pintado, *El oro en el arte: Materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2008, pp. 171-172.) Para una documentación más detallada sobre la composición física y química del pan de oro medieval: su pureza, espesor nanométrico, resistencia a la oxidación y efectos ópticos, puede verse el estudio SEM–EDX contemporáneo: *Does substrate colour affect the visual appearance of gilded medieval sculptures? Part II*, que confirma la extraordinaria finura y estabilidad del oro utilizado en obras sacras. Disponible en: https://www.nature.com/articles/s40494-020-00456-2?utm_source=chatgpt.com Acceso en: 10/12/2025.

[161] Pavel Florenski, *El Iconostasio…,* p. 150.

[162] En el mismo marco, algunos de los Padres de la Iglesia compreenden la materia como realidad buena, proporcionando el marco ontológico de la praxis iconográfica. En esta línea, la materia no se opone al espíritu, sino que lo vehicula. (Ver. Pseudo-Dionisio Areopagita, *De Cœlesti Hierarchia*, C I, 1 (PG 3, 1B). Ver nota Núm. 2 en: Pseudo-Dionisio Areopagita, *Obras Completas*, BAC, Madrid, 2007, p. 161.) Del mismo modo, los pigmentos minerales aplicados hacen visibles una tensión en la materia, hacia una forma que la trasciende. La textura final del icono, sin volumen y sin sombras, reafirma esta ontología: lo sensible se deja atravesar por una presencia que no proviene de él. La técnica, por tanto, busca un efecto perceptivo: disponer la materia para que se vuelva umbral, para que utilizandose de materiales simples se convierta en mediación de lo divino. En palabras de San Juan Damasceno: "He aquí que, en efecto, también recibe honor la materia, que entre vosotros es indigna. Pues, ¿qué cosa hay más vil que los vellones de cabra y los pigmentos? ¿O es que no son pigmentos el escarlata, el pórfido y la aguamarina? Es que también son una representación los querubines. Así pues, ¿cómo afirmas que se ha de prohibir a causa de la Ley lo que la Ley mandó hacer?" (San Juan Damasceno, *De imaginibus*, I, 17 (PG 94, 1245) (trad. José B. Torres Guerra).

[163] Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval…,* p. 22.

algo similar. Por el propio proceso de preparación de la tabla que recibe el icono y juntamente con su estatus espiritual se dice que el iconógrafo pinta "con luz pura"[164] y de esta *luz* emergen los colores. Pero como imposibilidades de contemplar la luz misma, así como afirma Florenski tratando de explicar este rasgo ontológico pensado en Oriente: "Hablando técnicamente, se trata de rellenar los espacios interiores de los contornos con el color, de modo que en lugar del blanco abstracto salga ya a la luz una silueta coloreada concreta, o mejor, que comienza a ser concreta."[165] Es decir, los colores – así como en la teoría del color – se desprenden del blanco ("luz pura") y se concretan en los pigmentos de lo que se está pintando. Aquí nos es posible diseñar esta analogía interiorizada en la práctica de la pintura de los iconos: el icono se entiende como memorial del proceso mismo de la creación divina, "luz pura", ya que cada persona viene de Dios y carga consigo una parte del creador, los colores como desprendimiento del blanco.[166]

A partir de lo expuesto, se hace evidente que el icono bizantino se inscribe en una lógica representacional distinta a la del Occidente. Su estructura compositiva, su tratamiento del color, la proporción de las figuras, así como su funcionalidad dentro del ámbito litúrgico o de su ritualidad, lo sitúan en una tradición donde la fidelidad al prototipo, el uso simbólico de la forma y el papel del espectador como parte activa son elementos centrales.[167]

II.3.2. Luz y color como lenguaje

Para abordar la *luz* y el *color* se hace necesario que volvamos a los primeros desarrollos de la teología cristiana, donde la luz se convierte en uno de los símbolos privilegiados para expresar la autocomunicación de Dios.[168] La iluminación divina constituye así la condición misma del

---

[164] Pavel Florenski, *El iconostasio…*, pp. 167-168.
[165] *Ibidem.* pp. 169-170.
[166] *Ver. Ibidem.* pp. 167-172. – Florenski explica la relación de la *luz* con la utilización del oro y de los colores en el icono.
[167] En otras palabras, más que una imagen que imita el mundo visible, el icono obedece a otras reglas, transmitidas por la tradición y guiadas por principios teológicos que ordenan su ejecución: "El icono no demuestra nada, pero muestra; evidencia luminosa, se presenta como argumento «kalokagático» de la existencia de Dios." Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…,* p. 185.
[168] Ubicándonos en los desarrollos de la tradición patrística, donde la luz es comprendida como un principio ontológico que hace posible la inteligibilidad del mundo. El Areopagita describe a Dios como la Luz supraesencial "que, siendo el Principio de todo ser, irradia hacia los seres todos", subrayando que toda creatura participa, en grados diversos, de esta emanación originaria (Pseudo-Dionisio, *De Divinis Nominibus*, V, 1 (PG 3, 287B) trad. Hipólito Cid Blanco). En paralelo, Agustín vincula íntimamente luz y conocimiento: la razón —dice— es el movimiento de la mente que discierne lo que conoce "guiándose de su luz para conocer a Dios". (*Ver.* San Agustín, *De ordine*, II, 11, 30. trad. Victorino Capanaga)

entendimiento. Este trasfondo teológico es el que permite comprender la iconografía bizantina: la luz del icono manifiesta la presencia de Dios que ilumina el ser y la mente; en ella, lo invisible se hace sensible y el mundo aparece ordenado según su fuente.

A partir de este horizonte, la luz del icono debe ser entendida en un doble registro: Por un lado, está la luz física producida por el pan de oro, los pigmentos y las veladuras; por otro, la luz simbólica que remite a la manifestación divina. Pero lejos de confundirse, ambas luces se articulan: la luz material es precisamente el soporte sensible mediante el cual la luz teofánica se deja insinuar. Esta distinción permite comprender que el brillo del icono pretende sugerir una claridad que no proviene del mundo físico.[169] En este punto, la fenomenología de Van der Leeuw ofrece una clave fundamental: lo sagrado sólo puede manifestarse *a través* de un medio sensible, transformándolo sin destruirlo. Como él observa, incluso el acontecimiento más ordinario puede convertirse en mediación de lo santo, porque "en un suceso completamente común introduce santidad, […] como 'devulgarización' y subordinando la ganancia material al efecto moral."[170] La luz del icono realiza precisamente ese movimiento: toma una materia visible y la transfigura, convirtiéndola en el umbral donde la presencia divina se hace perceptible.

En este punto, la tradición oriental encuentra su referencia directa en la escena evangélica de la Transfiguración, donde Cristo irradia una luz que no es reflejada, sino emanada desde su propia persona.[171] Los iconos reproducen esa luminosidad no como un dato naturalista, sino como *teofanía*.[172] La ausencia de sombras, la homogeneidad del oro y el carácter inmaterial de la iluminación evocan la luz increada del Tabor, aquella que no se aprehende con la mirada corporal, sino con una disposición espiritual. Por ello, la luz en el icono funciona como una *presencia* que se ofrece al espectador: un signo sensible de que lo representado no es simplemente "mostrado", sino *manifestado* como real.

---

[169] "Este oro es una *luz* pura y límpida que de ningún modo puede considerarse como una más en medio de toda la serie de colores que en nuestra percepción reflejan la luz: se considera que colores y oro pertenecen visualmente a esferas diferentes de la existencia." Pavel Florenski, *El iconostasio…,* p. 150.

[170] Gerardus van der Leeuw (citando a Marett, *Sacraments*, 19), *Fenomenología de la religión…,* p. 347.

[171] Dice el texto bíblico: "Y se transfiguró delante de ellos: sus vestidos se volvieron resplandecientes, muy blancos, tanto que ningún batanero en la tierra sería capaz de blanquearlos de ese modo." Mc 9, 2b-4

[172] "La teofanía consagra un lugar por el hecho mismo de hacerlo «abierto» hacia lo alto, es decir, comunicante con el Cielo, punto paradójico de tránsito de un modo de ser a otro." Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano…,* p. 18.

En paralelo, la estética medieval ofrece otro recurso para comprender la luz del icono: el concepto tomista de *claritas*, como ya hemos mencionado. Según Santo Tomás, la *claritas* constituye uno de los elementos esenciales de lo bello (*pulchrum*) y designa el resplandor propio de la forma. En su *Suma de Teología*, el Aquinate precisa que la belleza exige integridad, proporción y claridad, "pues lo inacabado es feo" y "lo que tiene nitidez de color es llamado *bello*", y añade que esta claridad posee una especial semejanza con el Hijo, en quien "la naturaleza del Padre resplandece de forma real y perfecta"[173]. Esta articulación entre *claritas*, forma y filiación permite iluminar el lenguaje visual del icono: la luz que parece emanar de las figuras no proviene de una fuente física externa, sino que expresa la forma espiritual del prototipo, cuya verdad interior irradia. En este sentido, la *claritas* vincula belleza y verdad: es *bello* aquello que deja ver su *ser*, aquello cuya forma *brilla* sin opacidad. De este modo, la luminosidad interior del icono no es un mero artificio estético, sino un modo de participación en la luz divina, en la que el prototipo —Cristo, por excelencia— se manifiesta a través de la materia visual.

Asimismo, a diferencia de una concepción dualista en la que lo espiritual estaría separado de la materia, la tradición iconográfica sostiene que la materia puede revelar aquello que la trasciende. Florenski lo expresa afirmando que el icono –en su materialidad– es *portador* de la luz, es decir, que el color y el oro encarnan la *presencia* visualmente.[174] La materia pictórica deviene así mediación de la revelación: el pan de oro se vuelve símbolo de eternidad, los pigmentos se transfiguran en un resplandor que no se agota en lo visible. La fenomenología de Van der Leeuw permite revisar esta inversión naturalista: lo sagrado requiere un medio sensible que lo albergue y lo señale. Por eso, afirma: "La más antigua imagen de dios, dice Nietzsche: 'tiene que albergar al dios y ocultarlo al mismo tiempo —indicarlo, pero ponerlo a la vista.' Esto lo manifiesta claramente el maravilloso arte de los iconos rusos."[175] Esta *ocultación* fenomenológica indica que lo divino sólo puede mostrarse veladamente, a través de una forma que lo hace visible precisamente en la medida en que no lo agota. En este sentido, la materia del icono no sustituye

[173] *Ver.* Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiæ,* I, q. 39, a. 8, ad 1 (trad. Francisco Barbado Viejo).
[174] *Ver.* Pavel Florenski, *El iconostasio…,* p. 210.
[175] Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión…,* p. 434.

ni eclipsa la manifestación divina: la posibilita, haciendo que la *presencia* acontezca en el espesor mismo de lo sensible.

Ahora bien, la luz del icono no solo representa una *presencia*, sino que la hace *acontecer*.[176] Fenomenológicamente, esto significa que la imagen abre un espacio para una relación en la que el espectador es afectado.[177] Siguiendo a Van der Leeuw, lo sagrado "sale al paso" del sujeto, solicitando su disponibilidad.[178] La luz que irradia desde el icono expresa esta dinámica de donación: es *presencia* que se comunica, no imagen que se mira. Esta irradiación establece el tránsito desde la *representación* hacia la *presencia*.

Dentro de esta economía visual, el color desempeña un papel igualmente decisivo. En los iconos, el color no se usa para reproducir fielmente la apariencia, sino para significar cualidades espirituales. Este sistema cromático configura un auténtico lenguaje iconográfico, donde cada color participa en la articulación visual de lo invisible. La persona religiosa no solo ve colores, sino que es introducida en un orden de sentido que remite al misterio que la imagen simboliza.[179]

Desde un punto de vista fenomenológico, el color media entre la percepción corporal y la significación espiritual en la conciencia religiosa. Su eficacia radica precisamente en que afecta al cuerpo y, al mismo tiempo, abre el acceso a una dimensión que no puede ser vista directamente. Mircea Eliade ha mostrado que, frente a la homogeneidad indiferenciada del mundo, lo sagrado irrumpe a través de signos sensibles que permiten la orientación: "se pide un signo para poner fin a la tensión provocada por la relatividad… para encontrar un punto de apoyo absoluto"[180]. En el caso del icono, el color cumple esta misma función: introduce en el plano visible una diferencia cualitativa que señala la presencia de otro orden.

---

[176] "Se presta admirablemente a la transcripción iconográfica, y los iconos de las fiestas litúrgicas nos lo confiesan en imágenes *epifánicas*: a través de lo visible, el Invisible viene hacia nosotros y nos acoge en su Presencia." Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…,* p. 40.

[177] Puesto que "el acto propiamente religioso constituye esa cita entre una presencia sagrada que sale de su ocultación y el hombre que, en calidad de testigo, da testimonio de ella (a través del culto, con todos sus ingredientes de relato y narración, o de himno y poema, o de rito sacrificial o celebración festiva)." Eugenio Trías, *Por qué necesitamos religión,* De Bolsillo, Barcelona, 2000, p. 77.

[178] *Ver.* Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión,* Trotta…, p. 347.

[179] *Ver.* Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…,* pp. 229-230. 235. Evdokimov hace una explicación del significado de los colores y su relación con la práctica iconográfica. Así como, en la tradición iconográfica hace referencia a la *luz taborica,* que ilumina a todos los iconos, no solamente el icono de la Transfiguración. "La luz taborica no es sólo el objeto de la visión, es también su condición."

[180] Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano…,* p. 20.

Van der Leeuw profundiza este proceso al subrayar que toda revelación supone una mediación:

> Pero esta conducción sólo puede llegar al hombre por la mediación de ciertos acontecimientos que tienen que ser interpretados como portadores de la revelación. […] Por eso no puede destacarse demasiado el hecho de que en la revelación no se trata de la contraposición externo-interno, sino de la contraposición entre el hombre y dios o, en todo caso, entre lo esencialmente comprensible-captable y lo esencialmente incomprensible-inasible.[181]

Así entendido, el color del icono es un acontecimiento simbólico que introduce al espectador en esa tensión entre lo *accesible* y lo *inasible*. El color se convierte, entonces, en un umbral: un modo de paso que articula lo visible como signo de lo invisible y estructura la experiencia religiosa hacia la manifestación de la *presencia*.

Esta dinámica ha sido subrayada por De Bruyne, quien afirma que el color en el icono no representa impresiones sensibles, sino que significa y eleva.[182] Para él, el color es el resultado de un proceso en el cual la materia es asumida por el espíritu: el pigmento deja de ser mero color para convertirse en claridad, en apertura hacia la verdad que la imagen comunica. Este proceso de "espiritualización" del color explica por qué el tratamiento cromático del icono evita los contrastes dramáticos y las sombras: la finalidad no es imitar la luz, sino dejarla aparecer. De Bruyne lo formula de manera precisa:

> Cuando el espectador "contempla" el cuadro, "piensa" espontáneamente en los vestidos, la carne, la luz o la sombra y recuerda los personajes representados según la emblemática convencional de las figuras y la fisiognomía. El cuadro cumple su papel πρός ἀνάμνησιν [de memorial]. En cuanto a su εὐπρέπεια [belleza apropiada], se apoya en la solidez de la mímesis ideográfica y, formalmente, en la belleza decorativa de los brillantes y llamativos colores, agudamente opuestos unos a otros, pero acordes entre sí al mismo tiempo en la unidad "musical" de la armonía.[183]

Desde esta perspectiva, el color en el icono participa del mismo movimiento de la luz: es manifestación sensible de una realidad que lo excede, y por ello puede conducir la mirada hacia la presencia que se revela.

Iluminados por lo anterior, se vuelve evidente que la iconografía bizantina comprende luz y color no como recursos decorativos, sino como modos sensibles de la manifestación del misterio. Por eso, contemplar un icono es entrar en un espacio donde la materia se vuelve

[181] Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión…,* p. 544.
[182] *Ver.* Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética I…*, p. 459.
[183] *Idem.*

transparencia y el color se vuelve tránsito hacia lo sagrado. Este marco conceptual permite, finalmente, comprender cómo la Transfiguración —icono de la luz por excelencia— se vuelve lugar de una experiencia fenomenológica de *presencia*.

II.3.3. La materialidad del icono

Antes de pasar a nuestro análisis del icono, cabe mencionar que el icono se funda en una materialidad precisa que la tradición ha estandarizado a lo largo de siglos. La tabla de madera constituye el soporte de la imagen, elegida por su estabilidad y capacidad de durar en el tiempo. Sobre ella se aplica una capa de yeso, que prepara la superficie y simboliza el "blanco" original, matriz de toda forma y color. La pintura al temple, hecha a partir de pigmentos minerales y orgánicos mezclados con huevo, confiere a las figuras una densidad mate que evita el brillo ilusorio de los óleos y remite más bien a la sobriedad de la carne mortal. Finalmente, el pan de oro recubre el fondo de la imagen y manifiesta la incorruptibilidad del ámbito representado.[184]

Esta configuración material forma parte de una retórica visual cuyo objetivo es transformar la percepción misma del objeto. Como afirma Ivanovici, "los tonos y texturas de los materiales formaron una retórica consciente destinada a alterar la percepción de la materialidad de los espacios; […] la mirada —como dimensión subjetiva moldeada socialmente— determinaba la manera en que estos materiales eran percibidos y legitimaban los espacios como reflejos del cielo".[185] En este sentido, la materia del icono prepara la mirada para acceder a un régimen distinto de percepción, abriendo la posibilidad de su función espiritual.

En la tradición iconográfica, la materia funge como mediación para la *presencia*: Si en la Encarnación lo divino asumió la carne humana sin perder su trascendencia, entonces *toda materia*, en virtud de ese mismo gesto, puede convertirse en lugar de manifestación.[186] En términos fenomenológicos, esto significaría que la materia del icono es el espacio sagrado donde irrumpe lo totalmente Otro; dicho de otro modo, el icono constituye una *hierofanía,* entendida

[184] *Ver.* Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…*, p. 217. Evdokimov hace un repaso de cada etapa de la preparación y ejecución del icono.
[185] Vladimir Ivanovici, "Divine light through earthly colours: Mediating perception in Late Antique churches", en *Colour and light in ancient and medieval art,* Routledge, New York, 2018, p. 79. [Traducción nuestra]
[186] Tiene su justificación teológica en la Encarnación: Como afirma Uspenski, citando a Benedicto XVI: "la grandísima dignidad que la materia recibió en la Encarnación, pues por la fe pudo convertirse en signo y sacramento eficaz del encuentro del hombre con Dios" Leonard A. Uspenski, *Teología del Icono…,* p. 8.

—con Mircea Eliade— como "la manifestación de algo 'completamente diferente', de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo 'natural'"[187].

Desde este horizonte, la tabla, el yeso, los pigmentos y el oro son *condiciones de posibilidad* de la manifestación misma. La materia participa, de modo analógico, del misterio que representa: así como "el Verbo se hizo carne"[188], la forma espiritual del prototipo toma cuerpo en la superficie pintada.[189] Por eso Uspenski puede afirmar que la misión del icono es representar "el hecho de la Encarnación" y, al mismo tiempo, su finalidad: la santificación y divinización del hombre.[190] No se trata, pues, de que la materia *oculte* lo divino; al contrario, es precisamente en ella —en su visibilidad, densidad y estructura— donde la *presencia* se hace accesible.

Desde una perspectiva fenomenológica, el icono puede comprenderse como un *cuerpo visible* del invisible, en el sentido de que su materialidad opera como el correlato sensible de una *presencia* que no se ofrece en la forma ordinaria de un objeto. La madera tiene peso, el yeso presenta textura, el pigmento resiste la luz y el oro la refleja: todos estos elementos configuran un modo de *aparecer* que se deja ver *a través* de lo visible. Esta lógica de la materialidad transfigurada encuentra un paralelo significativo en el análisis de Ivanovici acerca de los espacios de culto tardoantiguos y bizantinos, donde "la acumulación de elementos brillantes catalizó un proceso alquímico, ya que la luminosidad del entorno afectaba cómo se percibía la materialidad del espacio"[191]; gracias a ello, la luz se convirtió en "el principal vehículo de la teofanía"[192], espiritualizando no solo los objetos, sino también a quienes participaban del rito. A la luz de esta investigación, resulta más evidente que, en la experiencia de la persona religiosa, la materialidad del icono suscita una doble percepción: por un lado, se reconoce la obra concreta —una tabla con colores—; por otro, se advierte la irrupción de un sentido que excede la

[187] Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano…,* p. 10.
[188] Jn 1, 14.
[189] "Efectivamente, «el icono lleva el nombre del prototipo, no lleva (no contiene) su naturaleza», precisa el Concilio VII, lo cual quiere decir que el contenido religioso, la esencia mística del icono, sólo se relaciona con la presencia *hipostática.* […] El icono, punto material de este mundo, abre una brecha; lo Transcendente irrumpe en ella las olas sucesivas de su presencia trascienden todo límite y colman el universo." Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…*, p. 200.
[190] *Ver.* Leonard A. Uspenski, *Teología del Icono…,* p. 8.
[191] Vladimir Ivanovici, "Divine light through earthly colours: Mediating perception in Late Antique churches"…, p. 86. [Traducción nuestra].
[192] *Ver. Idem.*

materialidad misma. En ese cruce entre percepción sensorial y apertura espiritual se juega el carácter fenomenológico del icono: no *representa* algo ausente, sino que se da como acontecimiento de *presencia*.

A la luz de lo anterior, se comprende que la *presencia* en el icono depende de la articulación concreta de sus mediaciones sensibles: la luz que irradia sin provenir de un foco físico, el color que brota del blanco primordial, y la materia que sostiene esta revelación sin disimular su condición terrenal. Sin embargo, en el caso del icono de la Transfiguración, estas mediaciones adquieren un peso específico: el propio tema del icono —*metamorfosis*, *transfiguración*— designa una transformación que afecta tanto a Cristo como a quienes lo contemplan. Como recuerda Andreas Andreopoulos, el término *μετεμορφώθη* empleado por los evangelistas no posee inicialmente un sentido espiritual, sino que significa *transformado* en el sentido más radical y real del término;[193] la *transfiguración* cristiana, afirma, "carece casi por completo de precedentes plausibles en el mundo precristiano"[194], precisamente porque señala un cambio que no es sólo visual, sino ontológico. A esta singularidad se suma la estructura de la experiencia religiosa que describe Eliade: frente a la manifestación de lo *ganz andere*, lo totalmente otro, el ser humano experimenta su propia desnudez ontológica, reconociéndose —con Abraham— como "ceniza y polvo"[195].

Leído desde esta doble clave, el icono de la Transfiguración pone en juego el propio dinamismo de la transformación del sujeto. Por ello, el análisis del icono que seguirá trata de mostrar cómo en él la luz, el color y la disposición formal se ordenan para hacer perceptible —y eficaz— la *metamorfosis* que define la experiencia misma de lo sagrado. Es en esa imagen concreta, y en su modo singular de disponer la materia para provocar esta afección, donde la fenomenología encuentra su objeto: una *presencia* que acontece en la mirada del que contempla y que, al hacerlo, lo *transforma.*

[193] *Ver.* Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis…,* p. 50. [Traducción nuestra].
[194] *Idem.*
[195] *Ver.* Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano…,* p. 9.

II.4. Análisis formal del icono (luz, *claritas,* color, composición) y lectura fenomenológica

II.4.1. Contexto religioso y visual del icono

Para redireccionar este análisis, es necesario que volvamos al contexto bizantino, que funda la tradición en la cual se inscribe Teófanes el Griego. Acudimos al concepto de *arte* implicado en el mundo bizantino, plasmado en la experiencia de los *Padres de la Iglesia,* inspirados por el *Evangelio.* Lo cual, ha generado una visión de *mundo* basada en tres principales tesis: 1) existen *dos* mundos – el terreno (material) y el divino (espiritual); 2) el mundo material no es totalmente malo, puesto que Dios se ha encarnado y vivido en el mundo; 3) Aunque el ser humano viva en la tierra, pertenece al mundo superior.[196] Así, fundados en estas concepciones, los bizantinos han emprendido toda su tradición pictórica, llegando hasta los días de Teófanes el Griego[197] que, recibe esta tradición y la interpreta desde su propia experiencia. Por ello, el presente apartado articula tres niveles inseparables de análisis: el contexto religioso que hace inteligible el icono, su configuración plástica y la interpretación de la escena representada como acontecimiento *teofánico*.

Así, el estilo pictórico empleado por Teófanes no se desprende de la intención bizantina, sino que la potencializa. Como afirma Adreopoulos:

> La iconografía fue inicialmente entregada a los rusos por Bizancio, pero se desarrolló de forma natural y gradual según la psicología y espiritualidad rusas. En general, la iconografía rusa es más abstracta que su antecesora bizantina. […] Espiritual y técnicamente, la iconografía rusa siguió un camino opuesto al de la pintura religiosa occidental del Renacimiento: se volvió, intencionadamente, más abstracta para enfatizar la espiritualidad de la iconografía y la divinidad del Cristo representado.[198]

---

[196] *Ver.* Władysław Tatarkiewicz, *Historia de la Estética II…,* p. 38.

[197] Teófanes el Griego (c. 1340–1410), fue monje e iconógrafo bizantino, formado probablemente en Constantinopla y vinculado al ambiente espiritual del hesicasmo, cuya teología de la luz increada marcó profundamente su obra. Su origen en la tradición paleóloga se refleja en la intensidad ascética del trazo, la expresividad lineal y un uso místico de la luz y el color. Llegó a territorios rusos hacia 1370, trabajando primero en Nóvgorod y más tarde en Moscú, donde su estilo alcanzó su madurez. Se le atribuyen numerosos frescos e iconos, entre ellos el icono de la *Transfiguración* (ca. 1403). Su obra ejerció gran influencia en la escuela rusa temprana, especialmente en Andréi Rublev, y representa un punto de transmisión decisivo entre el arte bizantino tardío y la espiritualidad pictórica eslava, articulando en imágenes la experiencia hesicasta de la luz divina. (*Ver.* Leonard A. Upenski, *Teología del Icono…,* p. 241. 247.270. y Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis…,* p. 244-252.)

[198] Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis…,* pp. 244-246. [traducción nuestra]

Lo cual, mantiene de la tradición aquello que más ayuda al propósito de llevar al ser humano al mundo divino, por medio de la contemplación de los iconos. Es justamente en este cruce entre la estructura bizantina y la espiritualidad rusa donde se despliega la obra de Teófanes el Griego, y será en su representación de la Transfiguración donde este vocabulario visual alcance su expresión más plena. De este modo, encontramos la escena bíblica de la Transfiguración como un símbolo claro de la *divinización*, también leído por la fenomenología de la religión como *teofanía*, es decir, manifestación divina.

Así, la Transfiguración se convierte en el paradigma visual de la *divinización*: el resplandor que emana de Cristo es la *luz increada* que constituye la posibilidad real de participación del ser humano en la vida divina. Esta luz, que en el monte Tabor irrumpe como manifestación inmediata de Dios, se convierte en la *luz tabórica* que ilumina todos los iconos: una claridad ontológica que atraviesa figuras, colores y composición para revelar lo que permanece oculto en lo visible. Es desde esta comprensión que el icono de la Transfiguración organiza su estructura formal, pues todo en él se ordena en función de la irradiación de esta luz.[199]

Asimismo, la composición del icono (Fig. 6) se organiza en un eje vertical que estructura la escena en tres niveles. En la zona superior se encuentra la figura central de Cristo, representado de pie sobre un plano rocoso elevado, rodeado por una amplia mandorla formada por anillos concéntricos de diferentes intensidades en los tonos azules y blancos. Desde el cuerpo de Cristo emergen rayos de luz con direcciones determinadas: algunos descienden hacia los apóstoles situados en la parte inferior, otros se abren lateralmente hacia Moisés y Elías, creando una estructura expansiva que parte del centro. La mandorla, por su parte, introduce una segunda organización concéntrica que refuerza la centralidad visual de Cristo y delimita el espacio desde el cual irradia la luz.

A los lados de Cristo aparecen las figuras de Moisés (a su izquierda) y Elías (a su derecha) (Fig. 7). Ambos se encuentran representados de pie, ligeramente inclinados hacia Cristo, lo que

[199] "La Transfiguración como manifestación visual de ambas naturalezas de Cristo estaba relacionada con el problema de la representación, o 'circunscripción', de Cristo planteada durante el periodo iconoclasta." (*Ibidem* p. 74.) Aquí, Andreopoulos hace referencia a las dos naturalezas de Cristo (humana y divina) que, en la Transfiguración, se manifiestan unidas. Además de relacionarlo a la querella iconoclasta sobre la representación (o no) de Cristo en imágenes. De modo que, en la escena de la Transfiguración la presencia divina se manifiesta en Jesús.

acentúa el eje axial de la composición y los separan del plano donde se ubican los apóstoles, creando una disposición escalonada. Junto a cada uno de ellos aparecen pequeñas nubes grises/azuladas, que abrigan escenas relacionadas a las vidas de Moisés y Elías.

La montaña presenta una estructura tripartita (Fig. 8), distribuidos de manera que sugieren tres "momentos" narrativos. A la izquierda, las rocas ascienden, representando la subida de los apóstoles; en el centro, se sitúa Cristo en su transfiguración; mientras que a la derecha, la montaña desciende nuevamente, aludiendo a la bajada de la montaña. Esta articulación de tres segmentos pretende indicar visualmente la secuencia bíblico-narrativa condensada en un mismo plano.

En la parte inferior del icono se ubican los tres apóstoles —Pedro, Santiago y Juan— dispuestos en posiciones diferenciadas (Fig. 9). Santiago (al centro) y Juan (a la derecha): Santiago parece caer hacia atrás con los brazos extendidos, mientras que Juan adopta una postura casi fetal, cubriéndose con el manto y girando el rostro como si se protegiera de la luz. En contraste, Pedro en el extremo izquierdo, aparece en una postura particular: semierguido, con una mano levantada. Estas variaciones en las posturas demuestran reacciones físicamente distintas a la dirección de los rayos que salen de Jesús, lo que da a la escena un ritmo visual centrípeto hacia la figura transfigurada.

En conjunto, la disposición de los personajes, la estructura escalonada de la montaña, la centralidad axial de Cristo y el sistema de rayos y mandorlas organizan el icono como un movimiento ascendente y descendente que converge en el punto luminoso central.[200] Esta estructura pictórica sostiene visualmente el pasaje evangélico, permitiendo comprender cómo el iconógrafo articula los planos, direcciones y relaciones formales para presentar la totalidad del acontecimiento en un único campo visual.

Después de este recorrido de análisis de la composición del icono, queda evidente la centralidad de la luz en la construcción de esta obra visual: toda la composición se rige a partir de un foco de iluminación. En este sentido, el prototipo del icono de la Transfiguración[201] retoma la idea

[200] Ver esquema compositivo final elaborado por el autor, en el que se integran todas las líneas estructurales, capas cromáticas y anotaciones añadidas progresivamente durante el análisis del icono. (Fig. 10)
[201] No solamente el escrito por Teófanes el Griego.

de la luz como *presencia* de la divinidad.[202] Devolviéndonos a la comprensión de la *presencia* divina hecha luz.

Podemos ahora comprender por qué el icono de la Transfiguración actualiza el *acontecimiento teofánico*. En él, la luz que irradia de Cristo funciona como modalidad sensible de la manifestación divina: el icono rehace el resplandor taborico como forma de *presencia* que se ofrece al que contempla. La *teofanía*, entonces es un evento que acontece nuevamente en el plano de la imagen. Como señala Andreopoulos:

> El icono de la Transfiguración tenía un papel que la palabra escrita no podía cumplir: la Transfiguración del Señor en el monte Tabor fue principalmente un evento visual, un evento que deslumbró a los apóstoles mediante la revelación visual de la gloria de Dios. Por ello, el tratamiento visual del evento fue especialmente importante. La teofanía sobre el Tabor, la revelación de la gloria de Dios, […], y casi todo lo demás que los Padres dijeron sobre la Transfiguración se basaban casi enteramente en el elemento visual.[203]

De este modo, el icono no reproduce la visión de los apóstoles: participa de ella y la prolonga, dando acceso al resplandor increado que constituye el núcleo de la escena. De ahí que: "Los padres no solo se centraban en los elementos visuales de la Transfiguración [en tanto escena bíblica], sino que también pensaban en imágenes iconográficas."[204] Así, la presencia *teofánica*, inscrita en la estructura misma de la imagen, es aquello que permite ahora pasar a una lectura fenomenológica del icono, donde será posible describir cómo esta *presencia* acontece en la experiencia concreta del que contempla.

II.4.2. Lectura fenomenológica del icono

Aunque hemos examinado ya la composición formal del icono, conviene ahora reunir esta información bajo una mirada unitaria para situarlo como objeto de experiencia. El icono se nos presenta como una imagen rigurosamente organizada en torno al resplandor central de Cristo, la obra está construida para conducir la mirada hacia un punto de intensidad luminoso y, desde

[202] Como reitera Andreopoulos: "[…] La tradición iconográfica de la Transfiguración comenzó a dar importancia a la luz y a la manifestación de la gloria de Dios. La Mandorla de la Transfiguración se desarrolló precisamente para expresar esta gloria divina luminosa." (Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis…,* p. 67. [traducción nuestra]) Igualmente lo refuerza San Juan Damasceno en su homilía sobre la Transfiguración: "Su cuerpo resplandece como el sol, ya que la luz de su cuerpo se vuelve resplandeciente. En efecto, tanto lo que pertenece a la carne, como lo que es propio de la divinidad ilimitada, todo eso es común y permanece unido en el único Verbo de Dios encarnado." (San Juan Damasceno, *Homilia in Transfigurationem Domini,* PG 96, 799 D – 800 C. trad. Guillermo Pons Pons)
[203] Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis…,* p. 71. [traducción nuestra]
[204] *Idem.* [Corchetes nuestros]

allí, desplegar un movimiento descendente que alcanza a Moisés, Elías y los apóstoles. Esta configuración global es la que ahora tomamos como punto de partida para una lectura fenomenológica: ya no preguntaremos qué representa cada elemento, sino cómo se da el icono en la experiencia, qué tipo de *presencia* suscita y de qué manera la conciencia es conducida, afectada y transformada al entrar en relación con esta imagen.

A partir de ello, se muestra fundamental la verticalidad en la composición del icono, puesto que es lo que organiza la experiencia. Las líneas y el foco de luz orientan y conducen la mirada hacia el centro de la escena (la parte superior del icono). La verticalidad no organiza únicamente la escena; hace sensible el tránsito hacia lo glorioso, invitando al espectador a elevar su percepción desde lo visible hacia aquello que, a través de la luz, comienza a revelarse como signo de incorruptibilidad.[205] La verticalidad conduce la mirada de lo mundano a lo *teofánico.* Con eso, el espacio que ocupa Jesús en la escena, además de componer la jerarquía visual, contribuye para la conformación de este núcleo de *presencia* en la escena. Ya sea en su naturaleza *deificada* o en el sentido que esta manifestación luminosa evoca: "La Transfiguración como manifestación visual de ambas naturalezas de Cristo estaba relacionada con el problema de la representación, o 'circunscripción', de Cristo planteada durante el periodo iconoclasta."[206] De modos que, en la escena de la Transfiguración la *presencia* divina se manifiesta en Jesús.

Además de la verticalidad, la mirada y los gestos representados en el icono también aparecen como mediaciones esenciales a la forma de experiencia. Ninguna figura, más que Cristo, mira "hacia afuera" de la escena: todos los rostros se orientan hacia Él, indicando que el sentido del acontecimiento no se dispersa, sino que se concentra en un único polo *teofánico*. De igual modo, los gestos —la caída de los apóstoles, la actitud contemplativa de Moisés y Elías, la frontalidad serena de Cristo señala el modo en que la *presencia* irrumpe y reconfigura la postura del cuerpo ante lo sagrado. Así, la composición misma del icono conduce la mirada del espectador hacia el lugar donde la *teofanía* acontece y se hace perceptible.[207] En este sentido, la organización de

[205] En esta dirección apunta Upenski cuando afirma que, "la luz de la transfiguración sobre el monte Tabor es ya la gloria del mundo futuro; […] Por esto decimos que el icono no transmite el rostro cotidiano y banal del hombre, sino su rostro glorioso y eterno." Leonard A. Upenski, *Teología del Icono…*, p. 175.
[206] Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis…,* p. 74.
[207] Sobre esta función mediadora de la mirada y el gesto en el icono, Paul Evdokimov recuerda, en continuidad con la tradición conciliar, que "lo que el Evangelio nos dice a través de la palabra, el icono nos lo anuncia a través de

miradas y gestos no constituye una narración, sino una disposición fenomenológica: aquello que permite al espectador entrar en la dinámica de la *presencia* que el icono propone.

Otro punto que funda la manera como el icono seda es el fondo dorado y la ausencia de un espacio naturalista que, en la iconografía bizantina, y de manera paradigmática en la Transfiguración de Teófanes, son una estrategia visual para sustraer la escena del tiempo y del espacio ordinarios. El oro funciona como campo de aparición, una superficie sin profundidad que quiebra la lógica *representacional* occidental y sitúa la imagen en un horizonte escatológico, donde el que experimenta la escena puede caber, por eso afirma Evdokimov:

> Su luz es ya la luz de la Parusía. Ahora bien, «el semejante ve al semejante», y, lo que es más, el ojo no solamente capta, sino que también emite; ver es al mismo tiempo proyectar la vista, es decir, la luz. El icono nos revela a todos esta luz escatológica de los santos, y por lo tanto es un rayo del Octavo Día, un testimonio de la escatología inaugurada.[208]

Por eso, la falta de perspectiva lineal, la inversión de las líneas espaciales y la supresión de un paisaje concreto permiten que el fondo actúe como un "vacío pleno", un ámbito donde no se representa un mundo, sino que se invita a entrar en otro. Desde una perspectiva fenomenológica, estos componentes fundan la experiencia a partir de elementos simbólicos. El fondo, así entendido, es lo que sostiene la manifestación; es la condición simbólica que vuelve posible que lo representado no se cierre sobre sí mismo, sino que remita al horizonte divino que lo excede.

Por eso, el brillo del oro, la irradiación de la mandorla y los rayos de luz describen una luminosidad interior, lo que la tradición llamó *claritas*: el resplandor que emana de la verdad misma del ser.[209] Por eso, en el icono de la Transfiguración, Cristo no está "iluminado", sino que es Él quien ilumina, y la luz que se desprende de su figura es la *luz increada* que la tradición hesicasta identifica con la manifestación de Dios. En otras palabras, afirma Evdokimov:

---

los colores y nos lo hace presente". De modo más radical, afirma: "En efecto, el icono no tiene realidad propia; en sí mismo sólo es una lámina de madera; y es precisamente porque extrae todo su valor teofánico de su participación en el «totalmente otro» por medio de la semejanza, por lo que no puede encerrar nada en sí mismo, pero se convierte en un esquema de resplandor. La ausencia de volumen excluye toda materialización, el icono traduce la presencia energética que no está localizada ni encerrada, sino que resplandece alrededor de su punto de condensación." Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…*, pp. 182-183.

[208] *Ibidem*. p. 188.

[209] *Ver.* Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética II…,* p. 648: "Elípticamente, la belleza del cuerpo se determina por "*membra bene proportionata cum debiti coloris claritate*". Así, se refiere implícitamente a las proporciones ideales y armonía debida." [Traducción nuestra del texto latino: Miembros bien proporcionados y con la debida claridad de los colores.]

> No hay nunca una fuente de luz en los iconos, ya que la luz es su propio contenido; no se ilumina el sol, ya que él mismo es su luz. Se podría igualmente decir que la contemplación de la Transfiguración enseña a todo iconógrafo que pinta mucho más con la luz que con los colores. Incluso en términos técnicos, el fondo de oro del icono se llama «luz», y el método pictórico, la «aclaración progresiva».[210]

Asimismo, la luz en el icono es el modo sensible de lo que no puede ser objetivado: la *luz increada*. Todos los elementos plásticos del icono —el oro, las luces que emergen del color, la ausencia de sombras— convergen para revelar que la imagen busca reproducir hacer visible una *presencia* invisible.

En este sentido, econtramos ecos de esta fundamentación en algunos de los Padres de la Iglesia, anclando *elemento visible* y *manifestación invisible*. Para el Pseudo-Dionisio, la divinidad se comunica por medio de *signos sensibles* proporcionados a lo inteligible[211], y entre ellos, la luz y sus modulaciones ocupan un lugar central; desde esta clave, el color no figura un objeto, sino que participa de la irradiación divina, traduciendo cualidades espirituales en formas visibles. El iconógrafo trabaja los colores desde la luz, no hacia ella: no oscurece para modelar, sino que acumula luz en veladuras sucesivas, símbolo de la progresiva revelación del ser, como señalan tanto Máximo el Confesor como Gregorio de Palamas al tratar de la luz taborica[212]. De este modo, la gama cromática en su relación con la luz también afecta la consciencia del creyente al contemplar el icono.

Por eso, en el icono de la Transfiguración, la frontalidad y la escala no obedecen a criterios ópticos o narrativos, sino ontológicos. Las figuras se disponen conforme a un orden de ser que la imagen hace visible. Esto se manifiesta en la marcada desproporción entre los personajes de la parte superior —Cristo, el profeta y el patriarca—, representados con proporciones alargadas[213], y los apóstoles de la parte inferior, cuyos cuerpos aparecen encogidos y

---

[210] *Ibidem.* p. 189.
[211] *Ver.* Pseudo-Dionisio Areopagita, *De Ecclesiastica Hierarchia*, C I, 5 (PG 3, 166D) (trad. Teodoro H. Martín).
[212] *Ver.* Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…*, p. 235, citando a Gregorio de Palamas y a Máximo el confesor: "La luz taborica no es sólo el objeto de la visión, es también su condición: «Aquel que participa en la energía divina... se vuelve él mismo, de alguna manera, luz; está unido a la luz, y con la luz ve lo que permanece oculto a quienes no tienen esta gracia; así sobrepasa los sentidos corporales y todo lo que puede ser conocido [por la inteligencia]» ... Se trata de la transmutación del hombre en luz, y de la visión por el ojo divino a la cual el hombre entero está adherido, cuando Dios se mira en nosotros."
[213] En la *Guía de la pintura del monte Athos* hay indicaciones claras sobre la proporción de los cuerpos: "'Sábete, ¡oh alumno mío!, que el cuerpo tiene nueve cabezas'. La cara se divide en tres tramos, cuya unidad es la nariz; la frente y la parte inferior tienen igual longitud que la propia nariz." Edgar de Bruyne, *Historia de la Estética II…*, p. 458.

desestabilizados. Se trata de una diferencia en la expresión visual de dos modos de existencia: la estabilidad luminosa de lo divino y la conmoción corporal del ser humano ante lo que lo excede. Esta jerarquía se refuerza por la frontalidad absoluta de Cristo frente a la torsión y la caída de los discípulos, de modo que la verticalidad del icono organiza la experiencia del espectador.[214]

Asimismo, la experiencia del icono no se desarrolla en un tiempo inmediato, sino que requiere un ritmo propio de contemplación. Lejos de la lectura rápida o del impacto instantáneo de las imágenes contemporáneas, el icono reclama una atención dilatada, un dejarse afectar que presupone silencio, repetición y duración. Su composición, marcada por un espacio "sin profundidad" cronológica, conduce hacia un constante retorno hacia lo esencial, Jesús transfigurado. Porque, "el tiempo es inseparable del espacio y toda palabra creadora se dirige al oído y a la vista […] Al orden inteligible se asocia el orden visual, a la palabra la imagen."[215] Así, la contemplación del icono instaura un tiempo cualitativo, distinto del flujo ordinario, en el cual la presencia puede acontecer.

En último término, la experiencia perceptiva del icono de la Transfiguración se condensa en un modo singular de aparecer que articula silencio, inmovilidad y afectación interior. La imagen no *representa* simplemente un episodio evangélico, sino que *acontece* como fenómeno. Este acontecer no es un añadido subjetivo, sino la forma misma en que el icono se da: en su brillo inmóvil que interrumpe el flujo ordinario de la visión, en su silencio que desactiva la lógica narrativa para abrir un campo de *presencia*, en su afectación que suscita un movimiento interior sin dinamismo externo. Así, la imagen, unificada en su estructura, en su luz y en su materia, no solo muestra la *teofanía* del Tabor, sino que, para el creyente, la hace posible aquí y ahora: toda

[214] *Ver.* Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…,* p. 31-32: "Dios quiere que su epifanía sea percibida por el hombre entero." Y por eso la tradición sitúa el *kósmos notetós* (cosmos inteligible) con el *kósmos aisthetós* (cosmos sensible), ubicando ahí en esta experiencia los sacramentos, la liturgia y el icono.

[215] *Ibidem.* p. 38. Este ritmo cíclico del mirar —que va de la figura central a los detalles secundarios y nuevamente al centro— reproduce el movimiento mismo de la oración hesicasta: una concentración progresiva que unifica afecto, mirada y pensamiento. A propósito del hesicasmo: "El hesicasmo es una tradición monástica de oración contemplativa que comenzó aproximadamente a principios del siglo V en el monte Sinaí, pero que durante siglos eludió la atención pública. La tradición hesicástica se basa en la repetición incesante de lo que se conoce como la oración de Jesús u oración del corazón: 'Señor Jesucristo, Hijo de Dios, ten piedad de mí.' Esta breve oración se repite hasta tal punto que se interioriza." Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis*…, p. 214. [traducción nuestra]

su composición está ordenada para que el espectador sea alcanzado por aquello que la iconografía oriental llama *resplandor de la gloria*[216].

II.5. Conclusiones del capítulo

A lo largo de este capítulo hemos analizado el icono desde sus fundamentos fenomenológicos —símbolo, rito y mito— hasta su concreción sensible en la luz, el color y la materia, con el fin de comprender qué acontece en quien lo contempla. Cada uno de estos niveles ha mostrado que el icono funciona como un ámbito de manifestación donde lo sagrado se hace presente de modo mediado, corporal y sensible. Ya que, considerado como *símbolo*, el icono abre un espacio de relación; inserto en el *rito*, involucra al cuerpo y sitúa al creyente dentro de una tradición; sostenido por el *mito*, remite a un origen que se reactualiza en la experiencia presente. En todos estos planos, la imagen aparece como lugar de encuentro, donde la trascendencia se ofrece sin dejar de ser misteriosa.

Desde esta perspectiva, el centro fenómenomenológico tornase la conciencia del creyente que es afectado por la imagen. La disposición formal del icono reconfigura la mirada, desacelera la percepción y dispone interiormente al espectador. La experiencia del icono consiste en dejarse alcanzar por una *presencia* que se da a través de la forma sensible y que transforma la manera de estar ante lo real.

Así, puede afirmarse que el icono opera como un acontecimiento fenomenológico: en él, algo se da y, al darse, modifica a quien lo recibe. La conciencia del creyente es gradualmente implicada en la imagen, desplazada y orientada hacia una dimensión de sentido que la excede. En este sentido, el icono es experimentado como *presencia* que llama, afecta y configura interiormente al sujeto. De este modo, se confirma la intuición que ha guiado todo el capítulo: el icono, objeto de la mirada, se convierte en un lugar de *manifestación* que transforma la mirada misma. Lo decisivo no es lo que el espectador hace con la imagen, sino lo que la *presencia*, a través de la imagen, hace en él.

---

[216] *Ver.* Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza…,* p. 157.

Capítulo III
Lo sagrado como *presencia* que excede

III.1. Introducción al capítulo

Después de haber examinado, en el primer capítulo, el problema de la *representación* en el icono y, en el segundo, su comprensión como fenómeno de *presencia* desde la fenomenología de la religión, el presente capítulo se sitúa en un tercer nivel de profundización. Si en el análisis anterior hemos discutido cómo el icono no se limita a representar una realidad ausente, sino que hace presente un acontecimiento *teofánico*, ahora se vuelve necesario interrogar aquello que, en esa *presencia* misma, excede toda forma de aprehensión plena. Este recorrido nos conduce así desde la *representación* hacia la *presencia*, y de la *presencia* hacia su *desbordamiento*: hacia una experiencia de lo sagrado que, aun manifestándose visiblemente, no se deja clausurar por la imagen.

Desde este horizonte se formula la pregunta que guía el capítulo: ¿de qué manera el icono de la Transfiguración puede provocar una experiencia de lo sagrado como exceso que se manifiesta en su aparición visual? Esta pregunta parte de una constatación fundamental: el icono no sólo muestra algo, ni siquiera sólo lo hace presente, sino que ofrece más de lo que puede ser visto, dicho o conceptualizado. La experiencia que suscita no se agota en la percepción estética ni en la comprensión simbólica, sino que abre al espectador a un plus de sentido que lo sobrepasa. Pensar el icono desde esta lógica implica asumir que su aparición es desproporcionada a las capacidades del sujeto; introduce una clara asimetría: lo que se da en la imagen rebasa lo que la mirada puede dominar.

Para abordar esta dimensión del exceso, el capítulo se apoya en una constelación de conceptos provenientes de la fenomenología de la religión: lo *numinoso*[217], como experiencia de lo

[217] Rudolf Otto emplea el concepto de *numinoso* para designar la experiencia originaria de lo sagrado, irreductible tanto a categorías morales como racionales. Dicha experiencia se manifiesta, entre otros aspectos, como *mysterium tremendum et fascinans*: *tremendum*, porque suscita temor, sobrecogimiento y conciencia de la propia pequeñez ante una realidad absolutamente superior; *majestas*, porque expresa la grandeza y soberanía que se imponen al sujeto con una fuerza incomparable; y *fascinans*, porque, lejos de provocar únicamente rechazo, atrae, seduce e invita a permanecer ante esa misma presencia. Estas categorías constituyen distintos momentos de una única experiencia numinosa y serán retomadas más adelante en relación con la contemplación del icono de la *Transfiguración*. (*Ver.* Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*… pp. 16-35.)

totalmente otro; la *hierofanía*, como manifestación de lo sagrado en lo sensible; y su comprensión como *fenómeno saturado*, que no se deja reducir a objeto; apoyados por la noción de la *luz* o *formalidad radiante*, que nombra la irradiación de lo divino más allá de toda forma cerrada. Estos conceptos permiten pensar la *transfiguración* no sólo como un tema iconográfico, sino como una estructura experiencial en la que la manifestación de Dios se da precisamente como *exceso*: como luz que deslumbra, como presencia que afecta, como sentido que desborda.

Metodológicamente, este capítulo no pretende volver a describir la composición del icono —tarea ya realizada en el capítulo anterior—, sino analizar el *acontecer* de lo sagrado en la imagen. Se trata de una lectura fenomenológico-religiosa, guiada principalmente por la fenomenología de la religión de Gerardus van der Leeuw y en diálogo con las categorías de lo *numinoso* e *hierofánico* elaboradas por Rudolf Otto y Mircea Eliade, así como con la noción de lo *liminar* en Victor Turner, que se desplaza del *qué se ve* al *cómo se da* aquello que se manifiesta; a ello se suman, como horizonte conceptual, la idea del *fenómeno saturado* en Jean-Luc Marion y la comprensión de *la gloria* en Hans Urs von Balthasar. El icono de la *Transfiguración* será así abordado como un lugar privilegiado donde lo sagrado irrumpe en la visibilidad sin agotarse en ella, permitiendo pensar una experiencia en la que la presencia no sólo *acontece*, sino que se impone como *exceso* ante la mirada del que contempla.

III.2. La manifestación de lo sagrado como exceso: *hierofanía, lo numinoso, presencia*

Después de nuestro recorrido en torno a la *representación* y a lo que se *presenta* en el icono, se hace patente que aquello que se manifiesta en el símbolo sagrado, en cuanto *hierofanía*, siempre sobrepasa la cosa misma en la que aparece. Es decir, puesto que todo lo creado es creado por la divinidad, ésta, siendo una manifestación suya se encuentra saturada de la *presencia* divina. Por eso afirma Eliade: "Los dioses crean por exceso de potencia, por desbordamiento de energía. La creación se hace por acrecentamiento de sustancia ontológica."[218] Al mismo tiempo que se manifiesta en la cosa – en nuestro caso el icono - lo rebasa, afirmando la superioridad de su sustancia divina.

Consecutivamente, este *exceso* se convierte en una condición constitutiva de lo sagrado. Se trata de aquello que la razón humana no puede alcanzar; sin embargo, lo experimenta excesivamente,

[218] Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano…*, p. 60.

como una irrupción desmedida, inabarcable y desproporcionada respecto de sus propias capacidades de comprensión y de percepción. En palabras del fenomenólogo rumano: "Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano»."[219] Es aquello que la persona religiosa experimenta como *totalmente otro,* desde las *hierofanías* más elementales hasta las más supremas; en el caso cristiano, la Encarnación se experimenta así.[220]

Así, lo sagrado aquí significa su irrupción (*hierofanía*) en lo sensible. En otras palabras, la manifestación de lo sagrado se experimenta desde la sensibilidad humana, porque toca el ámbito de su existencia, mueve al ser humano en su relación con el tiempo y con el espacio profano, reconfigurándolos y dotándolos de una cualidad distinta, de tal modo que aquello que antes era tiempo y espacio ordinarios se transforma en tiempo y espacio sagrados. Convierte un objeto común en algo cualitativamente distinto, separado de su entorno y dotado de un peso ontológico singular. En este sentido, la *hierofanía* no debe entenderse como una simple aparición extraordinaria dentro de un espacio previamente dado, sino como un acontecimiento fundador incluso de espacio, de espacio sagrado.

La manifestación de lo sagrado introduce una ruptura en la homogeneidad indiferenciada del espacio y permite, por primera vez, la orientación y la constitución del mundo humano. Allí donde lo sagrado irrumpe, emerge un punto de referencia absoluto que organiza la experiencia, delimita un centro y, a partir de éste, hace posible habitar el mundo de manera significativa. No se trata, por tanto, de una elaboración conceptual posterior, sino de una experiencia religiosa primaria, previa a toda reflexión teórica.[221] Como lo expresa Eliade de manera explícita: "La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo. En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna *orientación*, la hierofanía revela un «punto fijo» absoluto, un «Centro»."[222]

---

[219] *Ibidem.* p. 10.
[220] *Ver. Idem.*
[221] *Ver. Ibidem.* p. 14. Aquí se puede trazar una relación con nuestra insistencia en el primer capítulo cuanto al prototipo iconográfico (*Ver.* p. 21) que funda la experiencia religiosa del icono de manera primaria y original.
[222] *Idem.*

Asimismo, en el contexto de la *transfiguración*, esta *hierofanía* se ubica en un contexto bíblicamente privilegiado – el "monte" – lugar tradicional de la revelación de Dios[223]. Reiterado por Mircea Eliade, al versar que todo espacio sagrado se constituye a partir de una irrupción de lo sagrado que rompe la homogeneidad del espacio ordinario y lo distingue del medio cósmico circundante.[224] No es necesario, además, que esta irrupción adopte siempre la forma de una *teofanía* explícita: basta un signo que indique la presencia de lo sagrado para que un lugar quede marcado como distinto, separado y significativo. Como afirma Eliade:

> Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente […]. A menudo ni siquiera se precisa una teofanía o una hierofanía propiamente dichas: un *signo* cualquiera basta para indicar la sacralidad del lugar.[225]

Moviéndonos al icono, este modo de aparición de lo sagrado no solo se fija en la figura *representada* sino que marca esa *presencia* que, de cierta forma, orienta el mundo de la persona religiosa. Ya sea en la consideración de la *encarnación* de Jesús, el icono por excelencia; en la escritura de los iconos, la preparación de la tabla, el oro y los pigmentos por el iconostasio, que expone todo el contexto iconográfico de la fe cristiana, o por el icono de la *Transfiguración*, que funda la presencia de la luz en todos los iconos desde la *teofanía* de la luz taborica.[226]

La montaña, en este sentido, funciona recurrentemente como ese lugar donde la manifestación de lo sagrado introduce un quiebre en la continuidad del espacio y revela un punto de orientación absoluta. Según Eliade, tales *hierofanías* "anulan la homogeneidad del espacio y revelan un

---

[223] En la tradición bíblica, la montaña aparece recurrentemente como lugar privilegiado de revelación divina. En el caso de Moisés, el monte Sinaí (Horeb) constituye el espacio de la manifestación fundante (*Ver.* Ex 19–20; Ex 24,9–18; Ex 33–34). Elías, por su parte, es conducido también al Horeb, donde experimenta una manifestación divina, descrita tras el viento, el terremoto y el fuego (*Ver.* 1 Re 19,8–18). En los evangelios, Jesús retoma esta geografía *teofánica*: se retira al monte para orar (*Ver.* Mt 14,23), proclama allí enseñanzas decisivas (*Ver.* Mt 5–7) y, de modo culminante, se transfigura "en un monte alto" ante Pedro, Santiago y Juan (*Ver.* Mt 17,1–8; Mc 9,2–8; Lc 9,28–36). Este motivo no es exclusivo del ámbito bíblico. En la tradición islámica, la primera revelación al profeta Mohamed tiene lugar en el monte Ḥirá, cerca de La Meca, donde recibe las primeras aleyas del Corán por mediación del ángel Gabriel (*Ver.* Corán 2, 63). De modo análogo, en la tradición budista, la iluminación de Siddhārtha Gautama acontece en un lugar elevado y apartado: bajo el árbol Bodhi, en Bodh Gayā, tras un prolongado retiro ascético. Este episodio fundacional es narrado en textos canónicos como el *Mahāvagga* del *Vinaya Piṭaka* y en biografías clásicas del Buda, como el *Lalitavistara Sūtra*. (*Ver.* Dan Martin, *A History of Buddhism in India and Tibet: An Expanded Version of the Dharma's Origins Made by the Learned Scholar Deyu*, Wisdom Publications, Somerville, 2022.)

[224] *Ver.* Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano…*, pp. 18-19.

[225] *Ibidem.* p. 18.

[226] *Ver.* Paul Evdokimov, *El arte del icono. Teología de la belleza*…, pp. 185-191.

«punto fijo»", permitiendo al ser humano situarse en un mundo dotado de realidad y sentido[227]. Aplicado al relato evangélico, el monte de la *transfiguración* se presenta como ese espacio consagrado en el que la manifestación de la gloria de Cristo reordena el entorno y lo convierte en lugar de revelación. El icono de la *Transfiguración* devuelve a la persona religiosa precisamente a este acontecimiento: no reproduce un paisaje natural, sino que visualiza un espacio ya sacralizado por la *hierofanía*, un "punto fijo" donde el tiempo y el espacio profanos quedan suspendidos ante la irrupción de lo sagrado.[228]

Por lo que, si en Eliade la *hierofanía* permite describir el modo en que lo sagrado irrumpe y estructura el espacio y el tiempo, en Rudolf Otto la atención se desplaza hacia la cualidad irreductible de la experiencia misma que tal irrupción provoca en la conciencia humana. Otto propone el concepto de *lo numinoso* para nombrar aquello que se manifiesta como sagrado sin poder ser reducido ni a categorías morales, ni racionales, ni estéticas. Se trata de una dimensión de la experiencia que no se deja domesticar por el lenguaje conceptual ordinario, pues no pertenece al orden de lo definible, sino al de lo que se impone como dato primario del espíritu. Por ello, Otto subraya que lo numinoso no puede ser explicado en sentido estricto, sino únicamente sugerido, despertado o suscitado en quien escucha o contempla: "hablo de una categoría peculiar, lo *numinoso*, explicativa y valorativa, y de una disposición o temple *numinoso* del ánimo, que sobreviene siempre que aquélla se aplica. Pero como es enteramente *sui generis*, no se puede definir en sentido estricto […] sólo cabe dilucidarla."[229] Este desplazamiento es decisivo para nuestro análisis, pues permite pensar el icono de la Transfiguración no sólo como el lugar de una manifestación sagrada (*hierofanía*), sino como un ámbito donde irrumpe una *presencia* que excede toda comprensión, afectando al sujeto en lo más profundo de su experiencia y abriendo el camino para describir las diversas modalidades de lo *numinoso* que estructuran dicho encuentro.

Así, en el icono de la Transfiguración, la irrupción de la luz que emana del Cristo glorificado suscita, ante todo, una experiencia de desbordamiento, en cuanto la manifestación luminosa

[227] *Ver.* Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano…*, p.19
[228] "Habida cuenta de que la Montaña sagrada es un *Axis mundi* que une la Tierra al Cielo, toca al Cielo de algún modo y señala el punto más alto del Mundo, resulta que el territorio que la rodea, y que constituye «nuestro mundo», es tenido por el país más alto." *Ibidem.* p. 25.
[229] Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios…*, p. 15.

excede la capacidad del sujeto para percibirla, comprenderla o integrarla plenamente, y que puede ser descrita a partir de la categoría ottoniana del *tremendum*. Esta luz no se ofrece como claridad apacible ni como iluminación disponible a la mirada, sino como una manifestación que excede radicalmente la capacidad humana de asimilación. La figura central del icono, rodeada por la mandorla y atravesada por rayos que alcanzan a los apóstoles, no invita a una contemplación segura, sino que confronta al espectador con una presencia que sobrepasa toda medida.

En este sentido, el *tremendum* no designa simplemente temor o espanto, sino la conmoción profunda del espíritu ante aquello que se revela como absolutamente superior, inaccesible e inabarcable. Como señala Otto, el misterio tremendo puede experimentarse de múltiples modos, desde el recogimiento silencioso hasta el estremecimiento violento del alma, pero en todos los casos se impone como una realidad que no puede ser comprendida conceptualmente, sino sólo sentida: "este carácter positivo del *mysterium* se experimenta sólo en sentimientos […] en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura ante… ante aquello que en el indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas."[230] La luz del Cristo transfigurado, en cuanto luz increada y no asimilable, produce precisamente este efecto: no ilumina para esclarecer, sino que deslumbra, desestabiliza y reduce al espectador a una actitud de sobrecogimiento. El *tremendum* se manifiesta así como la primera tonalidad de la experiencia *numinosa* provocada por el icono: un encuentro en el que la presencia divina no se deja poseer, sino que se impone como exceso que rebasa toda mirada.

Así, si el *tremendum* nombra el desbordamiento inicial ante la luz inaccesible del Cristo transfigurado, este exceso se articula visualmente en el icono a través de lo que Rudolf Otto denomina *majestas*. La figura central de Cristo no sólo se presenta como fuente de una luz que deslumbra, sino como portadora de una potencia absoluta que ordena toda la escena: su posición axial, la mandorla que lo envuelve y la disposición jerárquica de las demás figuras configuran una manifestación de soberanía que no necesita imponerse por la fuerza, sino que se afirma por su sola presencia. Esta *majestas* no es simplemente grandeza formal o dignidad simbólica, sino expresión de una pre-potencia ontológica, de una plenitud de ser que se hace visible. Como

[230] *Ibidem.* p. 22.

señala Otto, el aspecto tremendo del *numen* se consuma cuando se le añade el elemento de poder y omnipotencia, aquello que él denomina "majestad tremenda", en la que la inaccesibilidad del misterio se acompaña de la afirmación de una potencia absoluta.[231]

El efecto de esta *majestas* no se agota en la configuración objetiva de la escena, sino que se prolonga en su correlato subjetivo: el llamado *sentimiento de criatura*. Ante la figura transfigurada de Cristo, los apóstoles aparecen desbordados, derribados o replegados corporalmente, como incapaces de sostener la presencia que se les impone. Esta desproporción visual expresa, en términos fenomenológicos, la experiencia de anonadamiento que describe Otto: la conciencia de la propia pequeñez, del ser "tierra y ceniza" frente a una realidad infinitamente superior. Sin embargo, esta majestad no aniquila ni rechaza; permanece presente, visible, abierta a la mirada. Precisamente por ello, la *majestas* no clausura la experiencia numinosa en el temor, sino que la estabiliza y la dispone para un segundo movimiento, en el que el misterio que sobrecoge comienza también a atraer.[232] Es desde este umbral —donde la potencia no se impone como violencia, sino como *presencia*— que se hace posible pensar el aspecto del *fascinans*.

Porque, si la *majestas* del Cristo transfigurado afirma la distancia y provoca el anonadamiento del sujeto, el *fascinans* nombra el movimiento complementario por el cual esa misma presencia se vuelve deseable. En el relato evangélico, este aspecto se expresa con claridad en la reacción de Pedro: "Señor, qué bueno es que estemos aquí."[233] Lejos de ser una simple incomprensión, esta exclamación manifiesta la atracción ejercida por la luz que envuelve a Cristo: una luz que no sólo desborda la capacidad de la mirada, sino que invita a permanecer, a habitar el espacio abierto por la *hierofanía*. En términos de Otto, lo *numinoso* no se agota en el *tremendum* que distancia, sino que incluye igualmente aquello que "atrae, capta, embarga, fascina", de modo que ambos elementos —repulsión y atracción— se articulan en una "extraña armonía de contraste"[234].

---

[231] *Ver. Ibidem.* pp. 29-30.
[232] *Idem.*
[233] Mt 17, 4.
[234] *Ver.* Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios…*, p. 49.

En el icono de la *Transfiguración*, este *fascinans* se manifiesta de manera eminentemente visual. La luz taborica, lejos de funcionar como un simple signo de poder, se ofrece como claridad envolvente que convoca la mirada del espectador. No procede de una fuente externa ni genera sombras que permiten una lectura naturalista; por el contrario, irradia desde el cuerpo mismo de Cristo y se expande hacia el espacio circundante, estableciendo una atmósfera que invita a la contemplación prolongada. Esta luz no anula la distancia instaurada por la *majestas*, pero la vuelve habitable: el misterio permanece inaccesible y, sin embargo, atrae. Así, el icono no sólo representa un acontecimiento pasado, sino que reproduce fenomenológicamente la estructura del *fascinans*: la experiencia de una *presencia* que, precisamente porque excede, atrae y retiene la mirada.

Desde la perspectiva de Victor Turner, la experiencia de lo sagrado puede comprenderse como la suspensión temporal de los marcos normativos y simbólicos que regulan la experiencia ordinaria, una suspensión de las categorías estables que organizan la experiencia cotidiana. Turner denomina *liminar* a este ámbito intermedio en el que los sujetos dejan de estar plenamente inscritos en un orden social, simbólico o cognitivo determinado, sin haber accedido aún a una nueva configuración estable. Lo *liminar* no es, por tanto, una simple negación del orden, sino un espacio de indeterminación fecunda, un umbral en el que las formas se deshacen y se vuelven posibles de nuevo. En este sentido, Turner afirma que lo liminar puede ser entendido como "el No frente a todos los asertos estructurales positivos", pero también "como la fuente de todos ellos", e incluso "como el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación."[235]

Este carácter *liminar* no remite a una contradicción interna del sistema, sino a una experiencia radical de lo no estructurado. Turner subraya que en la *liminaridad* no se trata de oposiciones formales, sino de un contacto con aquello que es "esencialmente no estructurado (que, al mismo tiempo, está desestructurado y pre-estructurado)."[236] Por ello, los propios participantes en los ritos interpretan con frecuencia esta experiencia como una *exposición a una potencia sobrehumana*, a "lo ilimitado, lo infinito", que desborda los marcos habituales de comprensión. La liminaridad se presenta así como un espacio de tránsito en el que el sujeto es afectado por

[235] *Ver.* Victor Turner, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu…*, p. 107.
[236] *Ibidem.* p. 108.

una realidad que no puede ser plenamente asimilada, pero que reconfigura profundamente su modo de estar en el mundo.

Aplicada al icono de la Transfiguración, la categoría de lo *liminar* permite comprender la postura de los discípulos no como un mero gesto narrativo, sino como la expresión visual de una experiencia de desbordamiento estructural, esto es, del colapso de las estructuras ordinarias que organizan la percepción, la orientación corporal y la comprensión del sentido. La caída de Pedro, Santiago y Juan ante la manifestación luminosa de Cristo no responde únicamente al *tremendum* ni se agota en el *fascinans*; indica, más bien, la imposibilidad de sostenerse dentro de las coordenadas ordinarias de percepción y comprensión. El monte, ya constituido como espacio sagrado, se convierte aquí en un *umbral*, un ámbito en el que las jerarquías habituales —ver/no ver, comprender/no comprender, mantenerse en pie/caer— quedan suspendidas.

En este contexto, el icono funciona como un *espacio liminar permanente*, en el que el espectador es invitado a atravesar simbólicamente la misma experiencia de desestructuración. Tal como señala Turner, "la situación liminar es el ámbito de las hipótesis primitivas, el ámbito en que se abre la posibilidad de hacer juegos malabares con los factores de la existencia."[237] Los *sacra* que aparecen en estos momentos —y que Turner identifica como portadores de principios constitutivos fundamentales— encuentran en el icono su correlato visual: la luz, el cuerpo transfigurado, la nube, la caída. Todos ellos no explican el misterio, pero lo hacen *presente* como acontecimiento que desarma y reorienta. Así, el icono no sólo representa una *teofanía* pasada, sino que instaura un espacio *liminar* en el que la mirada del creyente es descolocada, expuesta a una *presencia* que suspende el orden cotidiano y abre la posibilidad de una transformación.

Así, a la luz de la categoría turneriana de lo *liminar*, el icono puede comprenderse propiamente como un *umbral*: no un objeto cerrado en su materialidad ni una simple representación simbólica, sino un espacio de paso entre dos órdenes de realidad. La tradición religiosa y estética oriental ha expresado esta función umbral del icono mediante imágenes particularmente elocuentes, que no remiten a una función pedagógica ni decorativa, sino a una *dinámica de comunicación ontológica* entre lo visible y lo invisible. Así lo expresa con claridad Leonid

[237] *Ibidem.* p. 118.

Uspenski al recoger las diversas definiciones tradicionales del icono, que convergen precisamente en esta lógica del tránsito:

> Los orientales tienen planteamientos más hondos al respecto, que se reflejan en las variadas definiciones que dan del icono: «ventana» o «puente» hacia lo Absoluto, «espejo» de la eternidad, «receptáculo» de la gracia, «límite» o «punto de conexión» entre lo visible y lo invisible, o de lo inmaterial a través de lo material (un ejemplo más de la kénosis divina), etc.[238]

Estas imágenes no describen metáforas externas, sino que intentan dar cuenta de una experiencia: el icono no se limita a significar otra realidad, sino que hace posible el acceso a ella sin suprimir la distancia que la separa del mundo sensible. En este sentido, el icono participa plenamente de la lógica de lo *liminar*: es frontera, pero no barrera; separación, pero no clausura. Su función no consiste en abolir la diferencia entre lo humano y lo divino, sino en sostenerla como lugar de encuentro, haciendo de la imagen un espacio en el que el orden ordinario de la percepción queda suspendido y reorientado hacia una presencia que excede toda apropiación.

Esta comprensión del icono como *umbral* alcanza una formulación particularmente densa en la obra de Pavel Florenski, para quien el icono no sólo permite ver hacia otra realidad, sino que instaura una relación viva entre ambos ámbitos. Su célebre reflexión sobre el iconostasio no se limita a una consideración arquitectónica, sino que explicita el estatuto ontológico de la imagen sagrada como apertura efectiva hacia el ámbito de lo divino: "El iconostasio abre unas ventanas en este muro y a través de sus cristales vemos, o por lo menos podemos ver, aquello que sucede detrás, podemos ver a los testigos vivos de Dios."[239]

Por lo que, la imagen del icono como ventana no debe entenderse en un sentido meramente visual, sino como indicación de un *exceso de presencia* que no puede ser contenido ni reducido a la materialidad de la imagen. Este exceso alcanza su formulación más radical cuando Florenski afirma que el icono no sólo deja ver, sino que "deja venir" aquello que *representa*:

> Con la floración de las plegarias de los grandes ascetas, los iconos eran con frecuencia no solo una ventana a través de la cual se veían los rostros figurados en ellos, sino también una *puerta* por la que entraban estos rostros en el mundo sensible.[240]

[238] Leonard A. Uspenski, *Teología del Icono…*, p. 8.
[239] Pavel Florenski, *El iconostasio…,* p. 68.
[240] *Ibidem.* p. 80.

Aquí se perfila la lógica fenomenológica que hemos intentado trazar: en el icono, lo sagrado no se ofrece como un objeto disponible ni como un significado plenamente aprehensible, sino como un acontecimiento que *irrumpe* y se da con un *excedente irreductible*. La imagen no contiene la *presencia* ni la agota en su forma, sino que la acoge y la deja manifestarse en el ámbito de lo sensible. En este sentido, el icono puede comprenderse como un espacio *liminar* estable, donde la presencia se hace perceptible sin perder su carácter desbordante. Este modo de aparición, que resiste toda reducción representativa, abre el horizonte para pensar —más allá de la imagen misma— una *presencia que excede* la representación y exige ser abordada desde categorías fenomenológicas más radicales.

III.3. La *presencia* que desborda la *representación*: aportes fenomenológicos contemporáneos

Desde esta perspectiva, se impone la pregunta: ¿cómo pensar una *presencia* totalmente distinta y superior a lo *representado*?, o, en términos fenomenológicos, ¿cómo se da tal presencia en la experiencia sin reducirse a objeto ni agotarse en una forma visible? Si el icono manifiesta una *presencia* que se impone como exceso, entonces resulta insuficiente comprenderla únicamente desde las categorías clásicas de la *representación*, la significación o la intención objetivante de la conciencia. Se hace necesario interrogar el modo mismo de aparición de esta *presencia*, atendiendo a aquello que, al darse, desborda las condiciones ordinarias de la visibilidad y del sentido. Este desplazamiento del problema —de lo que se muestra a cómo se da— abre el campo a una reflexión fenomenológica que no busca describir la imagen, sino pensar el acontecimiento de *presencia* que irrumpe en ella y que, precisamente por su carácter excedente, exige ser pensada más allá del régimen representativo.

Por eso, la discusión de Van der Leeuw acerca de lo sagrado en el arte puede ofrecernos elementos importantes para esta lectura. Su aproximación no parte de una teoría estética autónoma ni de una fenomenología del arte entendida como análisis de formas, sino de la experiencia religiosa en cuanto tal y de su capacidad de expresarse sensiblemente. Por eso afirma: “No nos preocupa lo bello en sí, sino cómo lo bello influye en nuestro espíritu y encuentra expresión a través de él. A la impresión y expresión de lo bello, normalmente

llamamos arte."[241] Desde este horizonte, el arte aparece como un lugar privilegiado en el que lo sagrado puede hacerse presente sin agotarse en una función representativa.

De ahí que Van der Leeuw formule explícitamente la cuestión del vínculo entre arte y religión, preguntándose "hasta qué punto la conciencia y la realización de lo sagrado pueden ser arte"[242], e incluso señalando la posibilidad de una unidad profunda entre ambos. Este planteamiento resulta especialmente fecundo para nuestro análisis, pues permite pensar la imagen —y en particular el icono— no como mera mediación simbólica, sino como ámbito en el que lo sagrado se manifiesta activamente, ejerciendo una eficacia propia sobre quien lo percibe.

Desde esta perspectiva, Van der Leeuw permite pensar la *presencia* como fuerza que se da en la manifestación. En su fenomenología del arte religioso, la imagen no es comprendida ante todo como objeto estético, sino como *acción sagrada*:[243] un ámbito en el que se ponen en juego potencias que actúan sobre el sujeto. Por ello, Van der Leeuw afirma que la imagen cultual no existe para ser contemplada pasivamente, sino para *funcionar*, es decir, para hacer presente una fuerza que excede lo visible. En este sentido, la *representación* no remite primariamente a un referente ausente, sino que opera como lugar de eficacia religiosa. Como afirma el fenomenólogo holandés:

> En otras palabras, una imagen es una imagen de culto, entendiendo aquí la palabra "culto" en el sentido más amplio de acción sagrada, "fuerza". Un hombre se crea imágenes de dioses, hombres, animales u otras criaturas para que puedan "funcionar" según sea necesario […]. La acción sagrada de la re-presentación, por un lado, pone en acción fuerzas que, por otro, vuelven a congelarse. Además, cuanto más difiere una imagen de una reproducción de la realidad, más es una acción religiosa. […] Es precisamente esta peculiaridad de ser "otro" lo que convierte la representación en una acción religiosa.[244]

Por lo que, esta comprensión resulta particularmente fecunda para el icono de la Transfiguración. La escena no debe leerse como una simple ilustración narrativa de un episodio evangélico, sino como *epifanía* de poder: la imagen hace presente una fuerza que se impone al espectador y desestructura la percepción ordinaria. La inmovilidad hierática de las figuras, la suspensión del movimiento y la irrealidad luminosa no empobrecen la escena, sino que

---

[241] Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane beauty. The holy in art…*, p. 6. [Traducción nuestra]
[242] *Ver. Ibidem.* p. 7. Van der Leeuw llega a cuestionarse sobre los frutos de esta formulación hacia el arte moderno.
[243] Es importante mencionar que Gerardus van der Leeuw se refiere a aquellas imágenes religiosas, no cualquier imagen.
[244] *Ver.* Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane beauty. The holy in art…*, pp. 160-161. [Traducción nuestra]

intensifican su eficacia religiosa. En términos de Van der Leeuw, cuanto menos mimética es la imagen, cuanto más se distancia de la reproducción naturalista, más plenamente se constituye como acción sagrada. El icono transfigurado no representa una fuerza pasada, sino que la hace acontecer en el presente de la mirada, permitiendo que el espectador no sólo vea la escena, sino que sea afectado por ella.[245]

En este punto, la atención debe desplazarse del icono, considerado en sí mismo, hacia la experiencia del espectador que se encuentra ante él. La manifestación de lo sagrado no se agota en la aparición visual, sino que implica una transformación del sujeto que mira: el icono no sólo se muestra, sino que afecta, desarma la posición de dominio del espectador. La mirada ya no se ejerce como apropiación ni como lectura interpretativa, sino como exposición a una presencia que se impone desde su propia iniciativa. Florenski describe esta experiencia con singular precisión al subrayar que, ante el icono, el mundo espiritual no se ofrece como proyección subjetiva, sino como una realidad objetiva que irrumpe y se alza frente a la mirada:

> En este caso no queda ni el más mínimo resquicio, en aquel espacio que se ha abierto a través del icono, para los pensamientos subjetivos; tan vivo, tan indiscutiblemente objetivo y original aparece el mundo espiritual ante nuestra mirada, *tanto* espiritual como *física*. […] La visión se comprende como algo superior a todo lo que la rodea, y se considera que permanece en otro espacio, el suyo propio, y en la eternidad. […] Delante de esta visión se aplaca el ardor de las pasiones y desaparece la vanidad del mundo; la visión se percibe como ultra-mundana, cualitativamente superior a este mundo, actuando desde *su propia* esfera aquí, entre nosotros.[246]

Desde esta perspectiva, el icono no se limita a ofrecer un contenido a la conciencia, sino que desestabiliza la centralidad del sujeto, suspendiendo sus categorías habituales de percepción y juicio. El espectador no es quien constituye el sentido de la imagen, sino quien se descubre afectado por ella, atravesado por una aparición que se da desde "otro espacio" y según otra lógica temporal. Florenski insiste, además, en que esta experiencia no depende únicamente de la perfección formal del icono, sino también del estado espiritual de la persona religiosa: hay un momento en el que la imagen "recobra vida" y cumple su tarea propia, la de dar testimonio de un mundo que no se deja reducir a lo visible.[247] En este cruce entre aparición y afección, entre

---

[245] "Estamos abordando aquí una de las experiencias humanas más elementales y, al mismo tiempo, más profundamente arraigadas. Quien se ve en un espejo se ve a sí mismo y sin embargo ve a otro; ve a otro y, sin embargo, se ve a sí mismo." *Idem.*
[246] *Ver.* Pavel Florenski, *El iconostasio…*, pp. 80-81.
[247] *Idem.*

visión y transformación del sujeto, se abre el horizonte para pensar el icono como un fenómeno que excede la medida de la intención y del concepto.

A lo que, resulta posible introducir, de manera puntual y operativa, la noción de fenómeno saturado propuesta por Jean-Luc Marion. Dentro del marco fenomenológico-religioso que hemos venido elaborando *—hierofanía, numinoso, exceso de presencia, liminaridad—*, este concepto no aparece como un añadido externo, sino como una formulación filosófica que nombra con precisión un mismo núcleo experiencial: la imposibilidad de reducir la manifestación de lo sagrado a las condiciones ordinarias de la *representación*. Marion denomina *fenómeno saturado* a aquel cuya *presencia* excede la capacidad de la conciencia para constituirlo como objeto, desbordando los esquemas de medida, concepto e intencionalidad.[248] No se trata de un fenómeno oscuro por falta de datos, sino, por el contrario, de uno demasiado pleno, dado con tal abundancia que la mirada no logra abarcarlo. En este sentido, el *fenómeno saturado* ofrece una clave conceptual para pensar aquello que, en la tradición fenomenológica de la religión, ha sido descrito como irrupción, misterio o exceso de lo sagrado.

Según Marion, el rasgo decisivo del fenómeno saturado es la desproporción radical entre intuición y concepto: la intuición no sólo precede al concepto, sino que lo sobrepasa continuamente, impidiendo su clausura. De ahí que este tipo de fenómeno no pueda ser medido, ordenado ni dominado por las categorías habituales de la experiencia. En palabras del propio Marion:

> El fenómeno saturado excede las categorías y los principios de comprensión; por lo tanto, será invisible según la cantidad, insoportable según la calidad, absoluto según la relación e incapaz de ser considerado según la modalidad. […] Dado que la intuición que lo da no es limitada, su exceso no se puede dividir ni volver a juntar en virtud de una magnitud homogénea y partes finitas. […] Tal fenómeno tendría que ser llamado inconmensurable, no medible, desproporcionado.[249]

Este desplazamiento, del *exceso* de lo que se muestra al *exceso* de la intuición que lo recibe, es precisamente lo que define la *saturación del fenómeno*. En la experiencia de lo sagrado —y, en nuestro caso, en la experiencia del icono— aquello que se da no sólo excede su posible tematización conceptual, sino que se impone como una sobreabundancia intuitiva que desborda

[248] *Ver.* Jean-Luc Marion, "The Saturated Phenomenon" en *The visible and the revealed,* Fordham University, New York, 2008, pp. 18-48.
[249] *Ver. Ibidem.* p. 34.

la capacidad receptiva del sujeto. La luz, la gloria y la forma radiante no se ofrecen aquí como datos ópticos controlables, sino como manifestaciones que abruman y suspenden la capacidad de apropiación de la mirada. De ahí que el discurso se vea obligado a bordear el fenómeno, describiendo sus efectos, sus resonancias y sus huellas en el sujeto más que su contenido positivo. La fenomenología, en este punto, reconoce su propio límite: no explica el misterio, sino que da cuenta de su impacto.

Desde esta perspectiva, el icono puede ser comprendido como un *fenómeno saturado* en sentido estricto. No porque oculte su significado, sino porque da más de lo que puede ser dicho. Su aparición no se deja reducir a un contenido *representacional* ni a una lectura simbólica cerrada: el icono acontece. En él, la intuición —luminosa, cromática, material— se impone con tal densidad que la conciencia ya no puede dominarla, sino sólo recibirla. Esta comprensión converge con la tradición oriental del icono, tal como la expone Van der Leeuw, para quien la imagen sagrada se funda en la posibilidad misma de la revelación y de la Encarnación: "El mundo terrenal y material es por tanto capaz de ser portador de lo divino. Que así sea deriva del hecho de la propia revelación, pues en Cristo, Dios tomó forma humana."[250] El icono no demuestra la *presencia* ni la explica conceptualmente; la deja acontecer en la manifestación sensible. Precisamente por eso, su verdad no se verifica en el orden de la adecuación representativa, sino en el de la experiencia transformadora del espectador. En el icono, la *presencia* no se posee ni se comprende plenamente: se recibe como don excesivo, como aparición que desborda la mirada y la obliga a desplazarse desde la explicación hacia la contemplación. En este sentido, el icono no es un objeto entre otros, sino un *acontecimiento fenomenológico límite*, en el que lo visible se abre a una donación que lo supera.

De modo que, la relación entre el icono y quien lo contempla se invierte radicalmente. El icono no se ofrece como un objeto pasivo ante una mirada soberana, sino como una presencia que precede, interpela y envuelve al espectador. La experiencia no consiste primariamente en "ver" una imagen, sino en ser alcanzado por aquello que en ella se manifiesta. Como señala Florenski, toda representación auténtica, cuando se da en su plenitud fenoménica, deja de funcionar como simple signo para convertirse en una auténtica onda de difusión de la realidad que representa:

[250] Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane beauty. The holy in art…*, p. 174. [Traducción nuestra]

> Cualquier representación, debido a su inevitable carácter simbólico, manifiesta su propio contenido espiritual de un modo no diverso al modo de nuestro ascenso espiritual «de la imagen al arquetipo», es decir, en nuestro contacto ontológico con el arquetipo mismo: entonces, y solo entonces, el signo sensible se llena de jugos vitales y, de este modo, siendo inseparable de su arquetipo, no se convierte simplemente en su «representación», sino en la onda de difusión, o en una de las ondas de difusión suscitadas por la realidad.[251]

En este sentido, el icono no dirige la mirada hacia sí mismo, sino que la *des-centra*, obligándola a situarse en una relación distinta con lo visible. El espectador no domina la imagen, sino que queda situado dentro de su campo de irradiación. La mirada ya no es únicamente intencional, sino receptiva; ya no posee, sino que es alcanzada.

Esta inversión de la mirada adquiere una densidad singular en el icono de la *Transfiguración*. La escena no remite simplemente a un episodio del pasado, ni se agota en su valor narrativo, sino que actualiza visualmente un acontecimiento que permanece. La Transfiguración no es sólo algo que ocurrió, sino algo que acontece: la manifestación de la gloria que atraviesa el tiempo y se hace perceptible en la imagen.[252] San Juan Damasceno expresa esta continuidad al subrayar que la gloria no es añadida a Cristo en un momento posterior, sino que pertenece a su identidad misma y se comunica incluso a la carne:

> Engendrado por el Padre desde la eternidad, posee por naturaleza el resplandor eterno propio de Dios, sin que haya comenzado a existir en el tiempo, ni haya conseguido la gloria con posterioridad. Aunque procede del Padre (por generación) no tiene principio ni ha comenzado en el tiempo, puesto que posee como propios los resplandores de la gloria y, al encarnarse, permanece en su identidad y conserva el fulgor de la divinidad. La carne también es glorificada ya desde el momento en que pasa del no ser al ser, y la gloria de la divinidad viene a ser también gloria del cuerpo.[253]

El icono de la Transfiguración hace visible esta verdad no como concepto, sino como forma luminosa. La luz que emana del Cristo transfigurado no representa una iluminación externa ni un efecto óptico, sino la irrupción de una gloria que se da a ver sin agotarse en lo visible. Por

---

[251] Pavel Florenski, *El iconostasio…*, p. 77.

[252] Sobre este modo de actualización visual del acontecimiento puede ponerse en relación la noción de *perspectiva invertida* ya abordada en este trabajo, desarrollada por Pavel Florenski, quien subraya que la perspectiva lineal moderna constituye sólo una entre múltiples formas posibles de articular la relación entre imagen y realidad, y además una forma reductiva: "La representación perspectiva del mundo es una de las innumerables maneras de establecer la señalada correspondencia, pero, además, es una manera extremadamente reductiva, deficiente, constreñida por innumerables condicionantes que determinan sus posibilidades y limitan su aplicabilidad." (*Ver.* Pavel Florenski, *La perspectiva invertida…,* p. 92.). De este modo, el icono no organiza el espacio para ser dominado por la mirada, sino que reconfigura la dirección de la visión, situando al espectador dentro del acontecimiento que la imagen hace presente.

[253] San Juan Damasceno, *Homilia in Transfigurationem Domini,* PG 96, 799 B-C (trad. Guillermo Pons Pons).

eso, el icono no conmemora la Transfiguración: la prolonga, permitiendo que el espectador sea incluido, aquí y ahora, en el acontecimiento de esa manifestación.

En este punto, se vuelve posible integrar la noción de *gloria* como irradiación de lo esencial, sin reducirla ni a un atributo estético ni a un mero símbolo. La *gloria* no se identifica simplemente con lo bello, ni puede ser deducida por inferencia a partir de la forma visible; se manifiesta en la *epifanía* misma, pero siempre de un modo que conduce más allá de lo que aparece. La visibilidad no clausura el misterio, sino que lo intensifica. Como ha sido señalado en la tradición teológica-estética, el acceso a la gloria se da precisamente en esta tensión:

> No debemos ni equiparar sin más ambas cosas, […], ni intentar descubrir la belleza de Dios por una mera inferencia causal a partir de la belleza de la epifanía, pues tal inferencia dejaría atrás esta epifanía. Debemos, más bien, hacer valer nuestro *excessus* a Dios mismo con una *theologia* negativa que nunca se separa de su base en una *theologia* positiva: *dum visibiliter cognoscimus* [mientras lo conocemos visualmente].[254]

Aplicado al icono, esto significa que la *claritas*, la luminosidad que atraviesa la forma, no agota su sentido en lo que se ve, pero tampoco se separa de ello. La *gloria* se da como irradiación que habita la forma sin identificarse con ella, haciendo del icono un lugar donde lo esencial se vuelve sensible sin dejar de exceder toda aprehensión. Así, la imagen no se limita a mostrar: resplandece, y en ese resplandor introduce al espectador en un movimiento de contemplación que es, al mismo tiempo, conocimiento y desbordamiento.

En el icono de la Transfiguración, el exceso de presencia no se comunica únicamente a través de lo que se representa, sino sobre todo mediante la forma misma en que la escena se organiza y se da a ver. La disposición de las figuras, la irradiación de la luz desde el centro, la ruptura de la perspectiva ordinaria y la suspensión del espacio narrativo configuran una forma que no se limita a mostrar, sino que hace sentir una sobreabundancia. La escena no explica la Transfiguración; la hace acontecer visualmente. En este sentido, la forma radiante del icono no es un envoltorio estético del contenido, sino el lugar donde se manifiesta un más-allá de lo representable, un exceso que atraviesa la composición y la sostiene.

[254] Hans Urs Von Balthasar, *La gloria del Señor. Una estética teológica, Vol. I: Ver la forma*, Ignatius, San Francisco, 2009, p. 113.

Lo que se revela en el icono no puede ser reducido a un significado preciso ni agotado por la descripción de sus elementos. La luz, el color y la materia no conducen a una comprensión total, sino que remiten constantemente a algo que se escapa, a una presencia que se da sin dejarse poseer. Lo revelado no se impone como evidencia clara y distinta, sino como una presencia que desborda toda forma de apropiación conceptual. Así, el icono no elimina el misterio, sino que lo hace visible como misterio, permitiendo que aquello que aparece se manifieste precisamente en su imposibilidad de ser plenamente contenido por la representación.

A partir de este recorrido, puede afirmarse que la presencia en el icono no se define por su contenido temático ni por su función representativa, sino por el modo en que se da: como exceso fenomenal. El icono no ofrece un objeto disponible a la mirada, sino que configura un ámbito donde la presencia acontece desbordando las categorías habituales de percepción y comprensión. La imagen no se limita a significar lo sagrado, sino que lo deja irrumpir en la experiencia del espectador. De este modo, el icono se presenta como un lugar privilegiado para pensar una presencia que no se agota en lo visible, pero que tampoco se separa de él: una presencia que aparece dando más de lo que puede ser visto, comprendido o dicho.

III.4. La *transfiguración* como experiencia de exceso

Al abordar la *transfiguración* como experiencia de exceso, es nuestra intención hacerlo de forma holística, como lo hemos intentado hacer en los anteriores capítulos. Por eso, nuestro abordaje de esta *experiencia* pasa por lo narrado en la escena bíblica, lo plasmado en el icono y lo experimentado por la persona religiosa.

Así, la *transfiguración* puede ser comprendida como un acontecimiento que desborda la lógica narrativa y descriptiva apartir del relato evangélico. Es, sobre todo, la manifestación de la *gloria* —la luz, la blancura, la voz— no añade información, sino que introduce una ruptura en el orden ordinario de la experiencia. Por eso los evangelistas que describen la escena utilizan imágenes cotidianas para describirla: En Mateo “su rostro se puso brillante como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz”[255]; en Marcos su ropa era tan resplandeciente “que ningún batanero en la tierra sería capaz de blanquearlos”[256] y; en Lucas “sus vestidos eran de una

[255] Mt 17, 2.
[256] Mc 9, 3.

blancura fulgurante"[257]. Es decir, el *exceso* no reside en la cantidad de lo mostrado, sino en la desproporción entre lo que acontece y la capacidad humana de acogerlo.

Consecutivamente, el icono de la *Transfiguración* busca disponer visualmente ese *exceso* como manifestación siempre actual. La composición, la simultaneidad de los personajes y la suspensión del tiempo narrativo configuran una aparición que no se deja agotar por la mirada. El *exceso* se hace visible manteniendo abierta la distancia entre lo que se muestra y lo que se da. En términos de Rudolf Otto, lo que aquí irrumpe pertenece al orden de la *majestas tremenda*, esa forma de presencia numinosa marcada por la "inaccesibilidad absoluta" y por un poder que, al revelarse, suscita en el sujeto el sentimiento de criatura, de anonadamiento ante una potencia que lo excede.[258] Así, la escena expone al espectador a una desproporción entre su capacidad de aprehender y aquello que se manifiesta.

Esta lógica del *exceso* puede comprenderse también como una forma de *autorrevelación* en sentido fuerte. Como señala Hans Urs von Balthasar, teólogo suizo que trabajó el tema de la *gloria* divina, no se trata de una acción que deja a su autor en segundo plano, sino de una verdadera "autorrepresentación": "[…] un auténtico despliegue de sí mismo en la materia mundana de la naturaleza, del hombre y de la historia: un acontecimiento que, en un sentido supereminente, puede llamarse 'aparición' o 'epifanía'."[259] Desde esta perspectiva, el icono configura una *epifanía* permanente: una forma visible que, al mismo tiempo que se ofrece a la contemplación, remite y eleva hacia una profundidad que nunca se deja poseer. La visibilidad se vuelve el medio a través del cual lo invisible atrae y sobrepasa la mirada.[260]

Todavía en la contemplación del icono, pero ahora centrando la atención en la persona religiosa, el espectador se sitúa como alguien que es alcanzado por una *presencia* que lo *excede*, como ya dijimos. La reacción de los discípulos —temor, caída, silencio— expresa el límite humano ante

---

[257] Lc 9, 29.
[258] *Ver.* Rudolf Otto, Lo santo…, pp. 29-30.
[259] Hans Urs Von Balthasar, *La gloria del Señor. Una estética teológica, Vol. I: Ver la forma*, Ignatius, San Francisco, 2009, p. 109.
[260] *Ver. Idem.* Von Balthasar hace un análisis del texto de uno de los prefacios de navidad que, partiendo de la *encarnación*, transita entre lo visible y lo invisible en Dios: "Quia per incarnati Verbi mysterium nova mentis nostrae oculis lux tuae claritatis infulsit: ut dum visibiliter Deum cognoscimus, per hunc in invisibilium amorem." [Traducción del texto latino: Porque gracias al misterio de tu Palabra hecha carne, la luz de tu gloria brilló ante nuestros ojos con nuevo resplandor, para que, conociendo en Ella visiblemente a Dios, nos lleve a amar lo que a nuestros ojos permanece invisible.]

lo que se manifiesta: la experiencia de exposición a una *presencia* que impone una actitud de reverencia. En este sentido, la imagen funciona como acción sagrada que introduce al sujeto en una relación con una alteridad que se impone. Como afirma Van der Leeuw, la representación religiosa no vale por su semejanza con la realidad visible, sino precisamente por su carácter de "otra" realidad que se presenta ante el hombre.[261] En su carácter de espejo, al mirar al icono, "uno se descubre a sí mismo en el otro, y al otro en uno mismo".[262] Esta estructura de confrontación transforma la mirada en experiencia, pues el creyente no domina lo que ve, sino que se reconoce expuesto ante una *presencia* que lo desborda y lo redefine desde fuera de sí.

Finalmente, esto nos permite afirmar que, lo sagrado se manifiesta como *exceso*: no como contenido doctrinal ni como significado simbólico cerrado, sino como presencia que irrumpe y desborda. La *transfiguración*, tal como acontece en el icono, puede ser comprendida como una *hierofanía* que suscita una experiencia numinosa, en la que lo visible remite a una realidad que se da sin agotarse en su aparición.

III.5. Conclusiones del capítulo

Este capítulo se propuso explorar de qué manera el icono de la *Transfiguración* puede suscitar una experiencia de lo sagrado como *exceso,* manifestado en su aparición visual. Para ello, recorrimos tres niveles articulados entre sí. En primer lugar, abordamos la manifestación de lo sagrado, a través de las nociones de *hierofanía, numinoso* y *presencia*, mostrando que lo sagrado irrumpe como una realidad que se da y, al mismo tiempo, se sustrae. En un segundo momento, analizamos cómo esta lógica de *presencia desbordante* tensiona la noción misma de representación, de modo que la imagen ya no puede entenderse como simple reproducción, sino como lugar donde la manifestación acontece sin quedar agotada en lo visible.

Sobre este trasfondo, el estudio del icono de la *Transfiguración* permitió mostrar que la experiencia bíblica del exceso encuentra en la imagen iconográfica una configuración visual que lo dispone como aparición siempre actual. La composición, la suspensión del tiempo narrativo, la frontalidad y la economía formal del icono lo hacen presentirse como *presencia* que desborda toda captación. Así, el icono mantiene abierta la distancia entre lo que se muestra y lo que se da.

---

[261] *Ver.* Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane beauty…,* p. 161.
[262] *Idem.*

De este modo, la experiencia de la persona religiosa se revela como momento decisivo. Quien contempla el icono no permanece exterior a la imagen, sino que es implicado en una relación donde la mirada se convierte en exposición. Tal como ocurrió con los primeros testigos del acontecimiento —los discípulos y los evangelistas—, la reacción no es dominio cognoscitivo, sino estremecimiento, silencio y reverencia: formas humanas de situarse ante una presencia que *excede*. El icono se manifiesta así como lugar donde lo *visible* abre a lo *invisible* sin reducirlo, y donde la *representación* se transforma en *acontecimiento*.

Con ello, el problema de la *representación* de lo sagrado en el arte alcanza una formulación más precisa: el icono es aparición de una *presencia* que se da en la forma sensible sin dejarse poseer por ella. En esta convergencia entre fenómeno visual y la experiencia religiosa, se confirma la intuición que ha guiado toda nuestra investigación: lo sagrado, en el icono, no es simplemente mostrado, sino que acontece como *exceso* en la conciencia de quien se expone a su manifestación.

Conclusiones

La indagación del problema de la *representación* de lo sagrado en el arte nos trajo hasta aquí, guiados por la experiencia de la persona religiosa y dirigidos por el icono de la *Transfiguración*. El objetivo de nuestra investigación fue, elucidar de qué modo una imagen visual puede convocar una experiencia de *presencia* que *excede* lo *representado*. Dicho de otro modo, nos preguntamos cómo el icono bizantino de la *Transfiguración* puede ser comprendido como una imagen que permite el acontecimiento de lo sagrado y, en esa permisión, qué tipo de experiencia provoca en la persona religiosa.

Después de nuestro recorrido, es posible entretejer alguna respuesta a estas indagaciones. Puesto que el icono, en general, se ubica conceptual y materialmente en la intersección de los temas de nuestra pregunta. Es decir, en el icono convergen *obra de arte* y *símbolo religioso* – por eso la pregunta si en esta *obra* se manifiesta lo sagrado y cómo se da. Desde la experiencia de la persona religiosa, este acontecimiento se da mediado por la *presentación* de la realidad divina, por la manifestación de una *presencia.* Y la persona que contempla el icono lo experimenta como *exceso*, algo que la rebasa completamente y la integra al misterio ahí presentado.

Así, se ven sintetizados y articulados los pasos que dimos para contestar tal pregunta. Para elucidar la *presentación* que acontece en el icono nos preguntamos por la *representación* en las imágenes y, qué tipo de representación se da en el icono. El análisis del icono de la *Transfiguración* nos permitió versar sobre qué tipo de *presencia* brinda la contemplación iconográfica, ésta que rebasa las capacidades humanas de explicarla y que, sin embargo, orienta toda la experiencia de la persona que lo contempla.[263] Para, finalmente, poder nombrar un espacio de *exceso,* como *fenómeno saturado* donde convergen experiencia religiosa y manifestación de lo sagrado.

De forma más detenida, fijamos el tipo de *representación* que queda establecida en el icono. Como actualización y recolocación de la querella bizantina sobre las imágenes, cuando discutían sobre la pertinencia o la legalidad de *representar* a Dios, y su resolución en la *encarnación* de Jesús.[264] Por eso, la tabla se convierte en un lugar de *presentación* o, en último caso de *re-*

[263] "La verdadera transfiguración en Tabor no fue el cambio de Cristo en algo que no era antes, *sino el cambio de las capacidades perceptivas de los apóstoles*." (*Ver.* Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis*…, p. 71.)
[264] *Ver.* San Juan Damasceno, *Sobre las imágenes sagradas*, Eunsa, Barañáin, 2013, pp. 21-22. [Introducción]

presentación, en el sentido de traer nuevamente el misterio, la escena o el personaje a la presencia de aquél que lo contempla. Configurándose como objeto de mediación entre lo visible (tabla, colores, formas) y lo invisible (la presencia de lo retratado).

Así, el icono nos ayuda a pensar que lo *representado* no agota lo que ha de comunicarse, como ya dijimos, funciona como mediación, puesto que hay mayor contenido en aquello que quiere comunicar que en aquello que está plasmado en la tabla. Por eso, hemos insistido en que la imagen representada en el icono remite a su prototipo y participa de su sentido que no está encerrado en lo representado.

Lo cual, nos dio paso a analizar con mayor profundidad el icono de la *Transfiguración* desde la fenomenología de la religión. O sea, leerlo primeramente como *símbolo* religioso, entender su función *mítica* en el interior de la religión a que sirve y discutir el *rito* en el cual se inserta el icono con relación a las prácticas religiosas. Igualmente, el análisis formal del icono nos permitió entrar en la escena plasmada y sacar de ahí los elementos que la fundamentan, no solo como imagen o símbolo, sino como actualización de esta *presencia.*

De esta forma, pudimos estudiar la importancia de la luz en los iconos y, particularmente, en el icono de la *Transfiguración,* la luz que nos permite ver la escena y que revela los colores, pero que también encandila a quién la contempla directamente.[265] Eso nos ha permitido elucidar el sentido de *exceso* de la *presentación* divina y la incapacidad humana de describirlo integralmente. Así como nos ha otorgado la noción de cambio de mirada, de orientación de vida que puede proporcionar una experiencia *hierofánica* como la de la *transfiguración.*

Eso ha implicado mirar el *exceso* como categoría central en el icono de la *Transfiguración*. La *transfiguración*, en cuanto acontecimiento bíblico, se configura como *teofanía* —manifestación de la presencia divina— y conlleva todo lo que tal irrupción comporta: desbordamiento, desproporción, incapacidad de aprehensión plena. En este sentido, pudimos comprenderlo a la luz de lo que Jean-Luc Marion denomina *fenómeno saturado*, esto es, aquel que se impone por un exceso de intuición que rebasa las condiciones ordinarias de la experiencia objetiva y resulta,

[265] "La luz es el objeto de la visión, siendo también el órgano. La Transfiguración del Señor, en definitiva, era la de los apóstoles, cuyos ojos abiertos podían por un momento percibir más allá de su *kénosis* la gloria del Señor; «por una transmutación de sus sentidos pasaron de la carne al Espíritu», nos dice Palamas." (*Ver.* Paul Evdokimov, *El arte del icono*…, p. 31.)

según su modalidad, *inmirable*, no porque no se dé, sino porque su donación excede la capacidad del sujeto para reducirlo a concepto.[266] Así, el fenómeno se da —pero se da como *exceso*— y exige del que lo recibe una acogida que acepta su desmesura.

De igual forma, el icono que vuelve a *presentar* este acontecimiento no se limita a narrarlo visualmente, sino que se configura como lugar de esa misma *saturación*: la luz del Tabor, la manifestación de la divinidad y la alteración de la mirada quedan prototípicamente plasmadas en la imagen. El icono no domestica el *exceso*; lo custodia y lo comunica bajo forma visible, permitiendo que la desproporción propia de la *teofanía* vuelva a acontecer en la experiencia de quien contempla.

En este sentido, es posible encontrar en el icono de la *Transfiguración* una imagen que permite que lo sagrado acontezca, por medio de la articulación de la *representación, presencia* y el *exceso.* El icono en tanto *representación* pictórico-artística, *presenta* una realidad otra y abre un espacio de interlocución entre la persona religiosa y lo *representado* – en este caso, el misterio de la *transfiguración*. Este diálogo abierto por el icono se experimenta en *exceso*, tanto para aquellos que presenciaron la *transfiguración*, para aquellos que la describieron, pero también para aquellos que la vuelven a experimentar a través de lo *representado.*

Enraizada en lo anterior, la experiencia de la persona religiosa se podría describir desde la afectación y del impacto mismo de la *teofanía* de la *transfiguración.* La persona religiosa que contempla el icono, que se deja afectar por él, tiene su consciencia alterada, se siente impelido por la escena, reconoce su pequeñez delante de la realidad que se le impone y, aunque no lo abarque completamente, reconoce lo sagrado presente, sagrado que, ante tal manifestación, obliga a afirmar: "Señor, está bien que nos quedemos aquí. Si quieres, haré aquí tres tiendas, una para ti, una para Moisés y otra para Elías."[267] O sea, genera en la persona religiosa un sentimiento de asombro y, al mismo tiempo, de familiaridad, de confort que no quiere que pase esta experiencia. Culminando así nuestro recorrido investigativo.

---

[266] *Ver.* Ariel Grassini, *Intrínseca Alteridad. Aportes para la comprensión de sujeto trascendental de Karl Rahner desde una perspectiva relacional,* Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, Córdoba, 2025, p. 347. Grassini hace un análisis detallado de las características del *fenómeno saturado,* en cuanto a su cantidad, cualidad, relación y modalidad, proponiendo con Jean-Luc Marion una inversión de las categorías kantianas. (*Ver. Ibidem.* pp. 336-348)

[267] Mt 17, 4.

En este punto, resulta pertinente reconocer que la presente investigación no se ha desarrollado únicamente como un ejercicio teórico, sino también como un proceso que ha incidido en nuestra propia forma de comprender y experimentar el icono. El interés inicial, de carácter primordialmente religioso, encontró en el recorrido filosófico —y particularmente en las herramientas de la fenomenología de la religión— un lenguaje capaz de orientar una experiencia que, hasta entonces, permanecía en gran medida implícita. En este sentido, categorías como el *exceso* o del *fenómeno saturado* no sólo han permitido describir el modo en que lo sagrado acontece en el icono, sino también reconocer, con mayor claridad, la estructura de una experiencia previamente vivida. De este modo, la investigación ha propiciado un desplazamiento en nuestra mirada: el icono ha dejado de presentarse como un objeto que remite unidireccionalmente a un contenido religioso, para revelarse como un espacio relacional en el que la imagen y quien la contempla se implican mutuamente en la posibilidad misma de la *manifestación*. Así, más que resolver la tensión entre *experiencia creyente* y *reflexión filosófica*, este trabajo ha mostrado su fecundidad recíproca, permitiéndonos situar una vivencia personal en el horizonte más amplio de una tradición histórica y conceptual, y abriendo, a su vez, nuevas vías de interrogación tanto en el ámbito artístico, filosófico como teológico.

Refiriéndonos ya a los límites de este trabajo, somos conscientes del lugar en el que se inscribe esta investigación, al tratarse de una búsqueda fenomenológico-religiosa sobre un símbolo específico de una religión específica. Investigación ésta que, además, parte de nuestro propio credo religioso.[268] Esto enmarca los límites de nuestra investigación: desde otras tradiciones iconográficas, como las de Grecia o Ucrania o desde las expresiones artísticas de la Iglesia en occidente, así como un diálogo con expresiones estéticas contemporáneas – religiosas o no.

A partir de lo que hemos establecido aquí, queda expuesto la forma como lo sagrado se manifiesta en el arte. Con qué medios la persona religiosa cuenta para entrar en interlocución con lo sagrado a través del símbolo artístico-religioso. Y, finalmente, qué acontece en la persona religiosa al entrar en contacto con esta realidad de *exceso* presente en el símbolo.[269] Asimismo,

[268] "El hombre religioso siempre ve aquello de que trata su religión como lo primario, lo causante. Sólo para la reflexión se transforma en objeto de la experiencia observada." (*Ver.* Gerardus van der Leeuw, *Fenomenología de la religión…*, p. 13.)
[269] *Ver.* Gerardus van der Leeuw, *Sacred and Profane beauty…,* p. 5.

esta investigación se inserta en el andamiaje de las investigaciones fenomenológicas que buscan profundizar la *experiencia religiosa* ante un *fenómeno religioso* y sus implicaciones.

No obstante, encontramos esta investigación como un primer despliegue de mayores preguntas, direccionadas a la filosofía del arte – y cómo la contemplación artística puede profundizar los significados mismos de los contenidos que *presenta,* es decir, mantener la búsqueda por las realidades prototípicas de las obras y qué tipo de relación establecen. Esto pensando la *obra de arte* en general, y no necesariamente, desde un ámbito religioso, sino desde la política, la cultura, el propio campo del arte, etc.

Igualmente, hacia la fenomenología de la religión esta investigación invita a seguir la pregunta de cómo se da el acontecimiento de lo sagrado en distintos ámbitos, símbolos, en diferentes creencias o denominaciones. Como forma de ampliar la comprensión del fenómeno de lo sagrado, sin jamás abarcarlo por completo.[270]

Y por fin, en la pista de la misma pregunta que nos ha dirigido, dejamos interrogantes abiertos como los siguientes: ¿se da la representación de lo sagrado de igual forma en otras imágenes religiosas? ¿En qué medida lo que hemos discutido aquí podría ayudarnos a leer el arte religioso contemporáneo? ¿Y qué alcance tendrían estas categorías para pensar experiencias estéticas no religiosas?

En definitiva, el recorrido realizado nos permite afirmar que el problema de la *representación* de lo sagrado, al ser pensado desde el icono bizantino de la *Transfiguración*, no puede reducirse a una teoría de la imagen simplemente, ni a una comprensión meramente simbólica en sentido débil. El icono se revela como un modo peculiar de *representación*: una *re-presentación* que, en

[270] Otros trabajos han orientado esta problemática hacia distintos lenguajes artísticos y experiencias simbólicas, manteniendo la pregunta por la mediación, la *presencia* y el *acontecimiento* de lo sagrado. Tal es el caso del estudio de Jonathan Ramírez Jiménez sobre música e imagen como camino espiritual en Hildegard von Bingen (*Ver.* Jonathan Ramírez Jiménez, "Peregrinar colores y melodías. Música e imagen como instrumentos de camino espiritual en Hildegard von Bingen", en *El espacio y lo sagrado. Símbolos, representaciones, corporalidades*, Tomo I, Ediciones Ibero, Artes de México, Ciudad de México, 2025, pp. 59-82.), así como de las investigaciones de Mariana Méndez-Gallardo en torno a la escultura y al arte como espacio del acontecer de lo sagrado, donde se examinan formas diversas en las que la experiencia religiosa se articula estéticamente (*Ver.* Mariana Méndez-Gallardo, "Espacios y laberintos. La escultura como espacio sagrado", en *El espacio y lo sagrado. Símbolos, representaciones, corporalidades*, Tomo I, Ediciones Ibero, Artes de México, Ciudad de México, 2025, pp. 83-110. y Mariana Méndez-Gallardo, "Aparición de una sonrisa. El arte como lugar del acontecimiento de lo sagrado", en *Piezas, en diálogo filosofía y ciencias humanas*, vol. XIII, Núm. 35, Instituto de Filosofía, A.C., Tlaquepaque, 2022, pp. 76-84.).

su materialidad pictórica, hace posible la actualización de una *presencia* que la *excede*. La *representación* iconográfica no agota lo representado, sino que lo dispone; no lo contiene, sino que lo convoca. En ella, la imagen no sustituye al prototipo, sino que participa de su sentido y abre un espacio en el que lo invisible puede manifestarse sin quedar clausurado en lo visible. Así, la *representación* de lo sagrado se configura como mediación de *presencia* y como acontecimiento de *exceso*.

Si algo deja en claro el icono de la *Transfiguración* es que la imagen puede convertirse en lugar de revelación. Ante él, la persona religiosa se sitúa como alguien llamado a entrar en relación, a dejarse afectar por aquella *luz*, a reconocer que aquello que se muestra nunca se deja poseer del todo. El icono enseña que *ver* puede ser también *recibir*, y que *representar* puede significar abrir un espacio donde el *misterio* acontece sin perder su *trascendencia*. Tal vez allí radique su fuerza: en recordarnos que lo sagrado no se deja encerrar en la imagen, pero tampoco rehúye a servirse de ella para hacerse *presente*.

Bibliografía

Fuentes documentales principales

Andreopoulos, Andreas, *Metamorphosis. The transfiguration in byzantine theology and iconography,* St Vladimir's Seminary Press, New York, 2005.

Andreopoulos, Andreas, *This is my beloved son. The transfiguration of Christ,* Paraclete Press, Brewster, 2012.

Balthasar, Hans Urs Von, *La gloria del Señor. Una estética teológica*, Vol. I: Ver la forma, Ignatius, San Francisco, 2009.

Damasceno, San Juan, *Sobre las imágenes sagradas,* Eunsa, Barañáin, 2013.

De Bruyne, Edgar*, Historia de la Estética II*, BAC, Madrid, 1963.

De Bruyne, Edgar, *La estética de la edad media,* Antonio Machado Libros, Madrid, 1994.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1981.

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

Florenski, Pavel, *El iconostasio,* Sígueme, Salamanca, 2016.

Florenski, Pavel, *La perspectiva invertida,* Siruela, Madrid, 2005.

Marion, Jean-Luc, *The visible and the revealed,* Fordham University, New York, 2008.

Otto, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios,* Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Tatarkiewicz, Władysław, *Historia de la Estética II,* Akal, Madrid, 1989.

Uspenski, Leonard A. , *Teología del Icono,* Sígueme, Salamanca, 2013.

Van der Leeuw, Gerardus , *Fenomenología de la religión,* Trotta, Madrid, 1995.

Van der Leeuw, Gerardus, *Sacred and Profane beauty. The holy in art,* Holt, Rinehart and Winston, New York, 1963.

Fuentes secundarias

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía,* Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2004.

Adorno, Theodore W., *Teoría estética,* Akal, Madrid, 2004.

Alessi, Adriano, *Los caminos de lo sagrado. Introducción a la filosofía de la religión*, Cristandad, Madrid, 2004.

Belting, Hans, *Antropología de la imagen,* Katz, Buenos Aires, 2007.

Benjamim, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"en *Discursos interumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 15-58.

Benjamin, Walter , *Tesis sobre la historia y otros fragmentos,* Itaca, Ciudad de México, 2008.

Castro, Sixto, "El papel del arte en lo religioso"en *Revista de Espiritualidad*, Núm. 72, Revista Carmelita, Valladolid, 2013, pp. 365-387.

Cunninghan, Mary, *La fe cristiana en el mundo bizantino,* San Pablo, Madrid, 2007.

De Bruyne, Edgar, *Historia de la Estética I,* BAC, Madrid, 1963.

Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval,* Lumen, Barcelona, 1999.

Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general,* Lumen, Barcelona, 2000.

García Arnillas, Salvador, "Lo sagrado en el arte. La estética teológica de Gerardus van der Leeuw"en *Micelánea Comillas*, Vol. 73, Núm. 142, Comillas, Madrid, 2015, pp. 239-249.

García Sánchez, Rafael, "Icono y sentido. Constantes formales y metodológicas"en *Estudios Eclesiásticos. Revista de investigación e información teológica y canónica,* vol 98, Núm. 386, Cartagena, 2023, pp. 595-625.

Gispert, Carlos (Dir.), *Historia del arte. Vol 3. Bizancio. El islam,* Instituto Gallach, Barcelona, 1997.

Gómez de Silva, Guido, *Breve Diccionario etimológico de la lengua española,* Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1998.

Gómez Pintado, Ainhoa, *El oro en el arte: Materia y espiritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo,* Universidad del Pais Vasco, Bilbao, 2008.

Grabar, André, *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico,* Akal, Madrid, 1998.

Grassini, Ariel, *Intrínseca Alteridad. Aportes para la comprensíon de sujeto trascendental de Karl Rahner desde una perspectiva relacional,* Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, Córdoba, 2025.

Henry, Michel, *Encarnación*, Sígueme, Salamanca, 2001.

Ivanovici, Vladimir, "Divine light through earthly colours: Mediating perception in Late Antique churches" en *Colour and light in ancient and medieval art,* Routledge, New York, 2018, pp. 79-91.

Lampe, Geoffrey W. H., *A patristic greek lexicon,* Oxford University, Oxford, 1961.
Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad,* Ediciones Nueva visión, Buenos Aires, 2002.
Liddell, Henry Geord, *A greek-english lexicon,* American Book Company, New York, 1882.
Manzano Vargas, Jorge, *Primera mirada y crítica de la idea de la nada. Introducción al pensamiento de Henri Bergson*, ITESO, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Guadalajara, 2023.
Méndez-Gallardo, Mariana, "Aparición de una sonrisa. El arte como lugar del acontecimiento de lo sagrado" en *Piezas, en diálogo filosofía y ciencias humanas,* vol. XIII, Núm. 35, Instituto de Filosofía, A.C., Tlaquepaque, 2022, pp. 76-86.
Méndez-Gallardo, Mariana, "Espacios y laberintos. La escultura como espacio sagrado" en *El espacio y lo sagrado. Símbolos, representaciones, corporalidades,* Tomo I, Ediciones Ibero, Artes de México, Ciudad de México, 2025, pp. 83-110.
Messa Gaya, Patricia , *Teología del Icono: la transfiguración como modelo de condensación teológica,* Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona, 2019.
Pirene, Jaques, *Historia Universal. Las grandes corrientes de la historia. Vol I,* Cumbre, Ciudad de México, 1976.
Pirene, Jaques, *Historia Universal. Las grandes corrientes de la historia. Vol II,* Cumbre, Ciudad de México, 1982.
Platón, *Diálogos II,* Gredos, Madrid, 2011.
Pochat, Götz, *Historia de la estética y la teoría del arte. De la antgüedad al siglo XIX*, Akal, Madrid, 2008.
Pseudo-Dionisio Areopagita, *Obras Completas,* BAC, Madrid, 2007.
Ramírez Jiménez, Jonathan, "Peregrinar colores y melodías. Música e imagen como instrumentos de camino espiritual en Hildegard von Bingen" en *El espacio y lo sagrado. Símbolos, representaciones, corporalidades,* Tomo I, Ediciones Ibero, Artes de México, Ciudad de México, 2025, pp. 59-82.
Ries, Julien, *Lo sagrado en la historia de la humanidad*, Encuentro, Madrid, 2014.
San Juan Damasceno, *Homilías Cristológicas y Marianas,* Ciudad Nueva, Madrid, 1996.
Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica,* BAC, Madrid, 1959.

Semenzato, Camillo, *Historia del Arte. La Edad Media. El Renacimiento Italiano,* Grijalbo, Barcelona, 1996.

Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004.

Tatarkiewicz , Władysław, *Historia de la Estética III,* Akal, Madrid, 1991.

Trías, Eugenio, *Por qué necesitamos religión,* De Bolsillo, Barcelona, 2000.

Turner, Victor, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu,* Siglo XXI, Ciudad de México, 1999.

Velasco, Juan Martín, *Introducción a la fenomenología de la religión,* Trotta, Madrid, 2006.

Tabla de imágenes



Fig. 1. Teófanes el Griego, *Transfiguración,* Moscú, 1403, Temple sobre madera, 134X184cm., Galería Tretiakov, Moscú, Rusia.

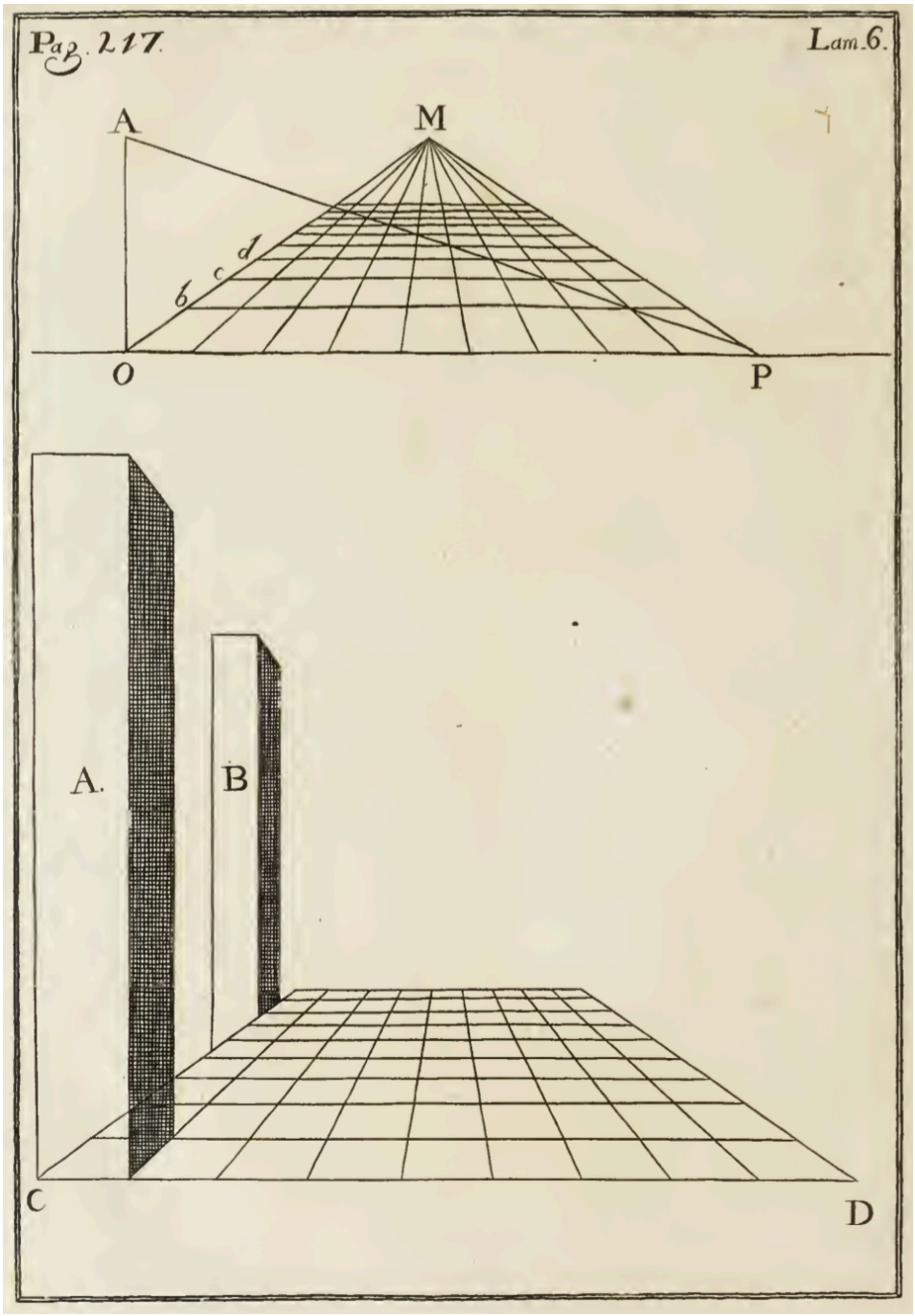


Fig. 2. Leon Bautista Alberti, "Estudio sobre perspectiva y punto de fuga" en *El tratado de la pintura,* Imprenta Real, Madrid, 1784, p. 216.

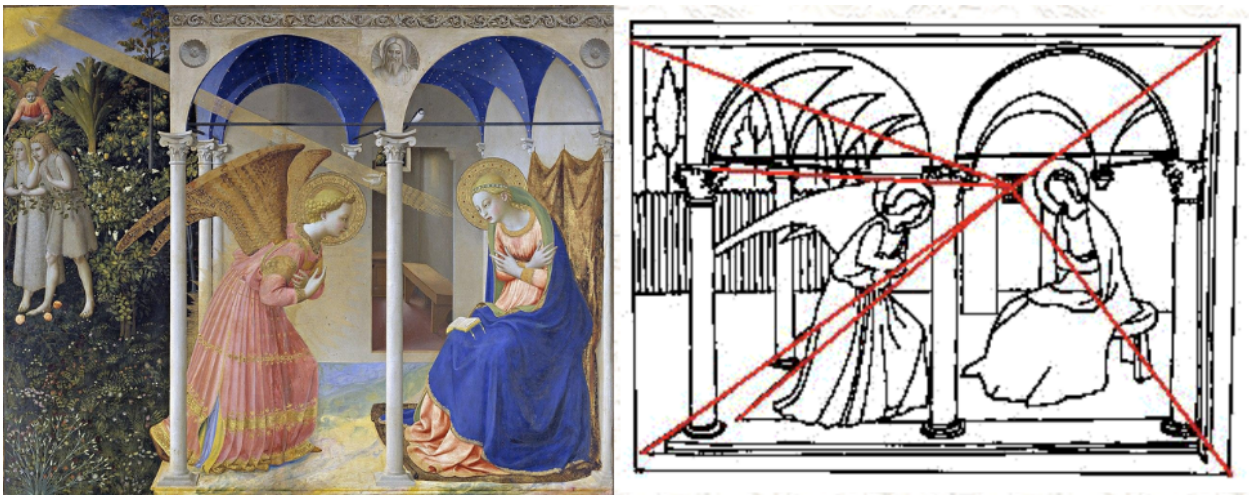


Fig. 3. Fra Angelico, *La Anunciación* (Estudio de punto de fuga), Roma, 1425-1426, Témpera sobre madera, 191,5x190,3 cm., Museo del Prado, Madrid, España.

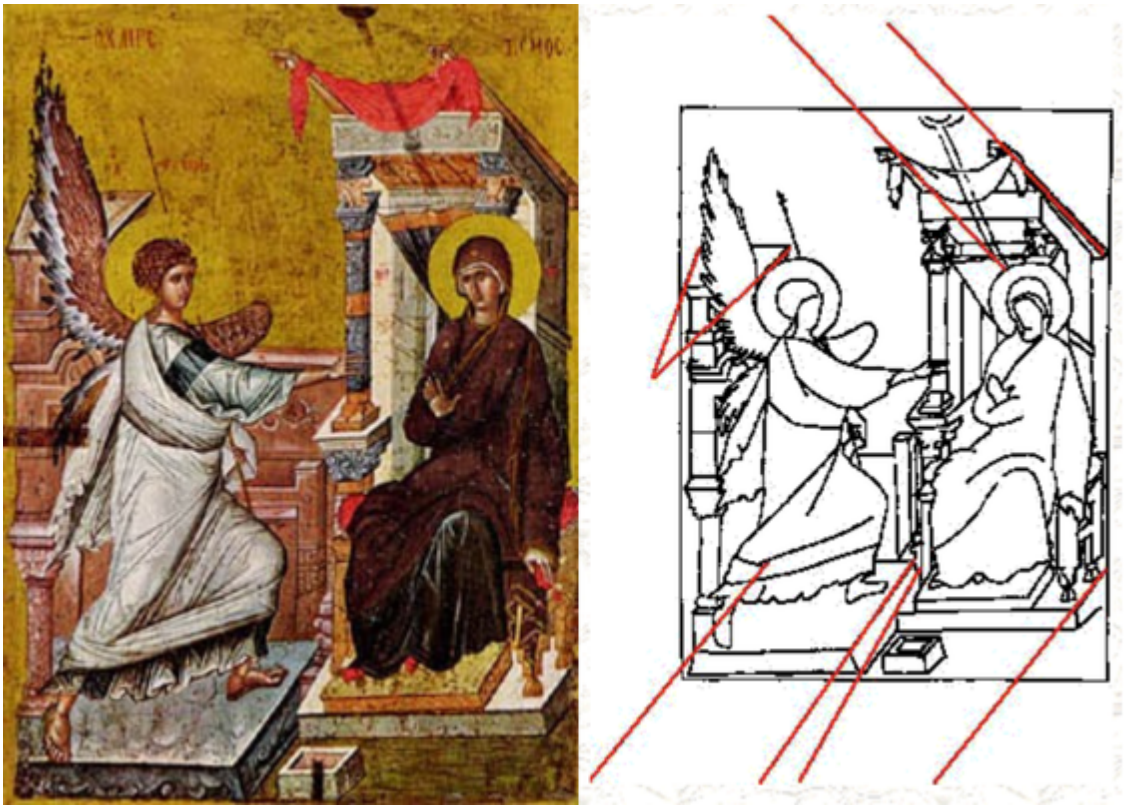


Fig. 4. Autor anónimo, *Anunciación* (Estudio de punto de fuga en perspectiva invertida), Ohrid, S. XIV, Temple sobre madera, 42x61 cm., Iglesia de San Clemente, Ohrid, Macedonia.



Fig. 5. *Autor anónimo,* Mandylion o sagrada face *(Detalle de un díptico)*, Constantinopla*, Ss. XII-XIII, Temple sobre madera, 77x71 cm., Galería Tretiakov,* Moscú, Rusia.

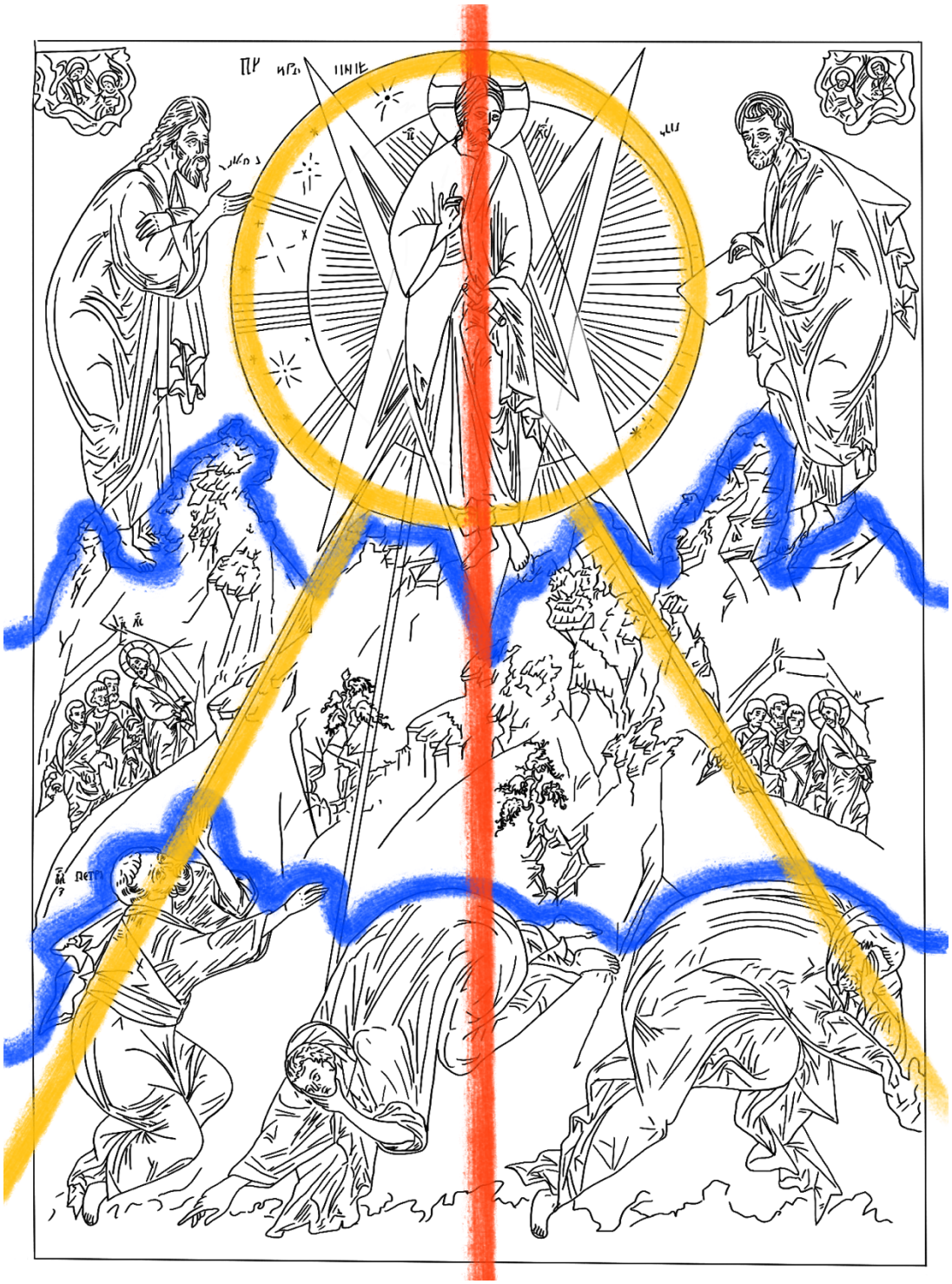


Fig. 6. Teófanes el griego, *Transfiguración ...,* [Esquema compositivo nuestro].



Fig. 7. Teófanes el griego, *Transfiguración…,* [Detalle: Elías a la izquierda y Moisés a la derecha, sostiene las tablas de la ley de Dios]

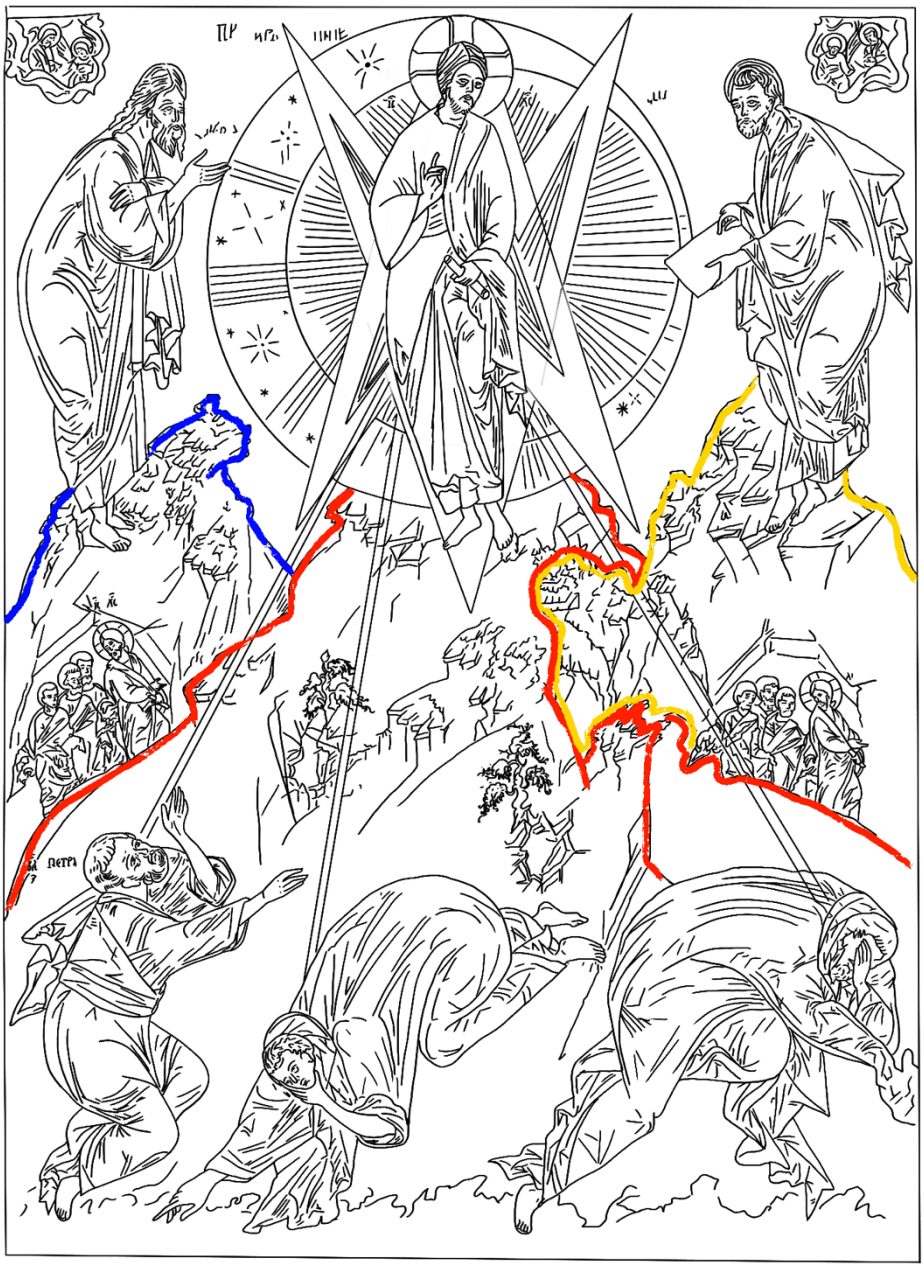


Fig. 8. Teófanes el griego, *Transfiguración …,* [División de la montaña, aludiendo a los momentos del pasaje bíblico].



Fig. 9. Teófanes el griego, *Transfiguración*…, [Detalle: Los tres apóstoles - Pedro, Santiago y Juan - en posiciones distintas]

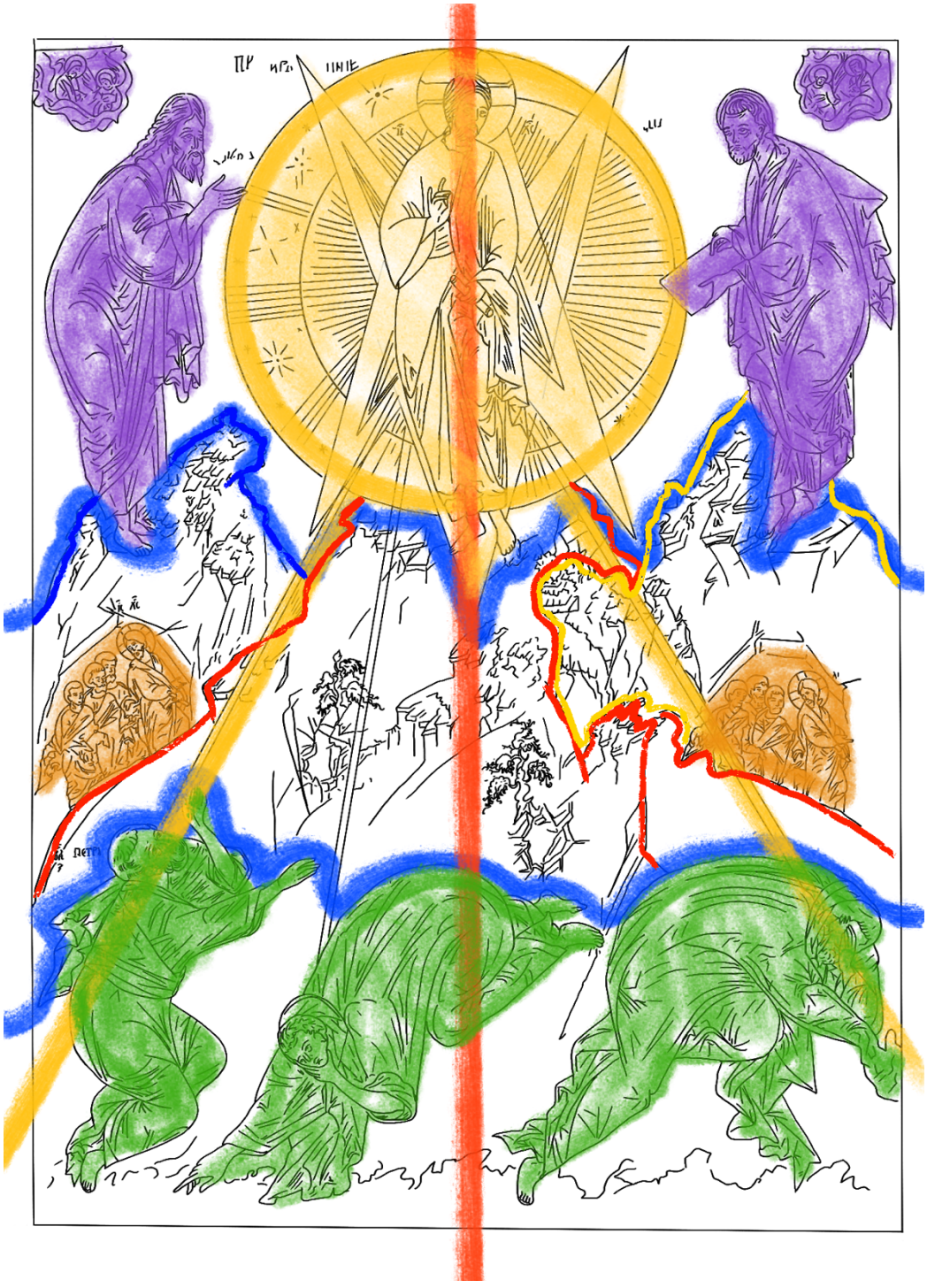


Fig. 10. Teófanes el griego, *Transfiguración ...,* [Esquema compositivo final].