

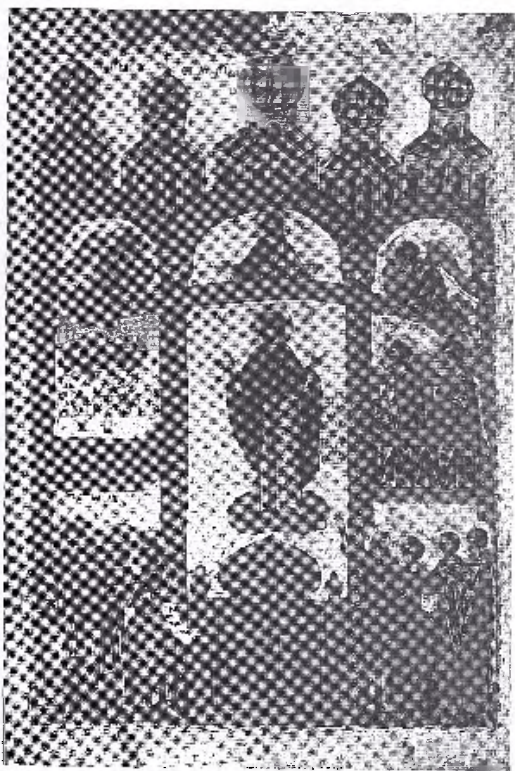
ICONOS DE VÍRGENES DEL AMPARO EN LA ICONOGRAFÍA MARIANA RUSA

CLARA FERRANDO BLANES

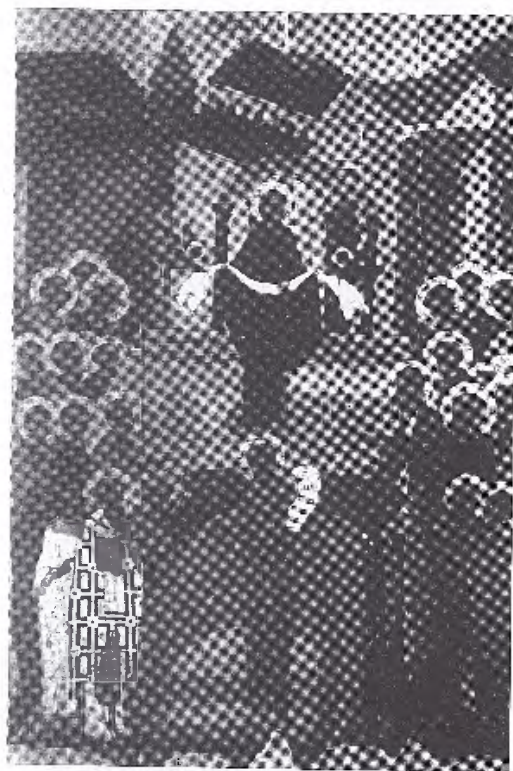
EN el siglo X, siendo Emperador de Bizancio León X, se veneraba en el Santuario de las Blanquernas el Maforion o velo de la *Teótochos*, traído desde Jerusalén en el siglo V y considerado como la *skepé* –amparo o refugio– de la ciudad imperial. Cuentan las crónicas de la época que una noche asistía a la doxología de las Blanquernas un *iurodivii*, un *loco de Dios*, llamado Andrés, junto con su discípulo Epifanio, y que entrando en éxtasis

vio a una majestuosa Dama que abriendo y traspasando las puertas reales del iconostasio avanzaba solem-

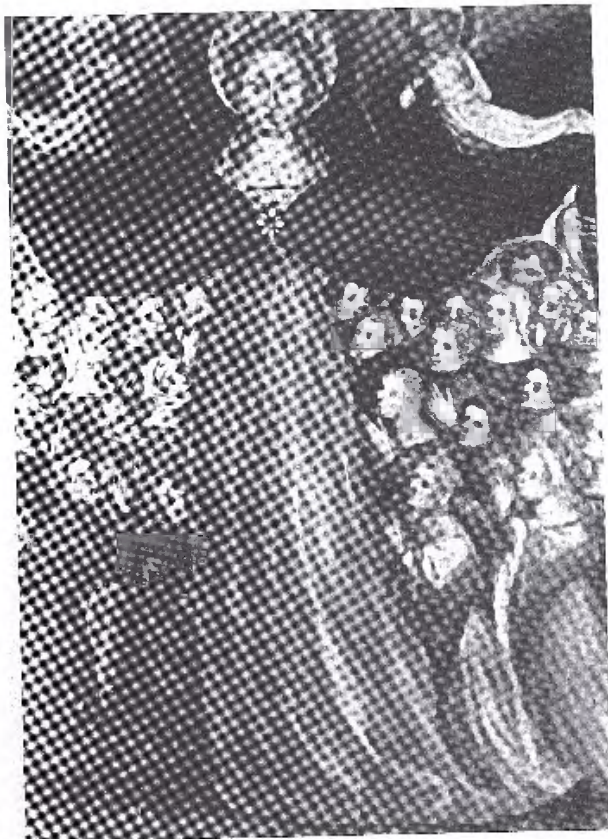
nemente acompañada de un armonioso cortejo. Llevaba en sus manos –a derecha e izquierda– al venerable Prodromo (San Juan el Precursor) y el hijo del trueno (Juan Evangelista) y la seguían, acompañándola, una numerosa procesión de santos, vestidos de blanco. Cuando el cortejo hubo llegado al ambón, Andrés preguntó: Epifanio, ¿ves tú a la Dueña y Dama del Universo? La veo, respondió él. Entretanto, la Dama, que de rodillas había rogado largamente dejando correr las lágrimas, se levantó, volvió hacia el santuario y desplegando su amplio y brillante velo (maforion) lo mantuvo extendido cubriendo al pueblo que tenía bajo



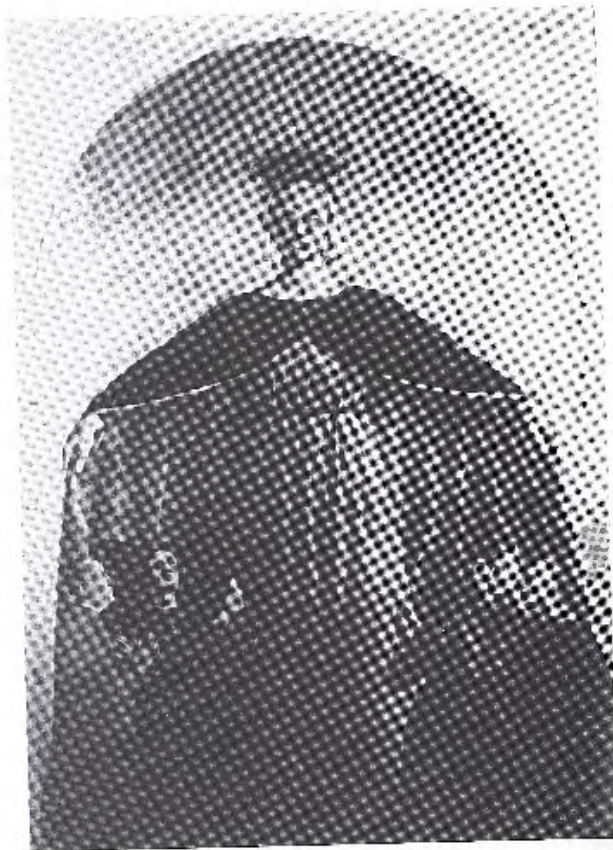
1. *Virgen de la Misericordia* procedente de la catedral de Santa Sofía de Novgorod, Rusia, siglo XV. Galería Tretiakov, Moscú.



2. *Prokova*, Monasterio Glushitski Sosnovetsi, Rusia, primera mitad del siglo XVI.



3. *Mater Omnium*, Catedral de Palma Mallorca, España, 1406.



4. *Políptico de la Misericordia*, Piero de la Francesca, tabla central, 1445. Pinacoteca Municipal de Sansepolcro, Italia.

sí. Andrés y Epifanio contemplaron por largo tiempo cómo el velo permanecía extendido sobre la muchedumbre desprendiendo luminosos rayos, como de gloria divina, a la manera del rayo.

Tal, las narraciones de la famosa *Aparición del velo*.

Unos dos siglos después, el sentido de esta visión hallaba eco en la liturgia eslava y rusa de la *Prokova* o *Protección de la Virgen*; muchas iglesias, en Kiev y Vladimir sobre todo, fueron dedicadas a esta advocación durante los siglos XII al XV y, lógicamente, surge también el icono de la misma, exclusivamente en la iconografía rusa, en el ámbito de Novgorod, que no en la bizantina.

Es un icono de escena, una *Virgen Orante* ocupando el centro de la composición, sobre ella Jesucristo con los brazos extendidos y bajo los anacoretas Andrei Iurodivii y Epifanio; a los lados, grupos de santos, obispos, monjes, etc. Por encima de la Virgen dos ángeles en vuelo despliegan el velo de la Señora, cuando no —en otra versión menos usual— lo sostiene ella misma.

El primer tipo, la Virgen con dos ángeles sosteniendo el velo por encima de ella, lo podemos ver en la tabla de la *Virgen de la Misericordia* de la catedral de Santa Sofía de Novgorod, del siglo XV; el segundo, más raro en la iconografía rusa, en la *Prokova* del Monasterio Glushitski Sosnovetsi, de la escuela de Vologda, de la primera mitad del siglo XVI.

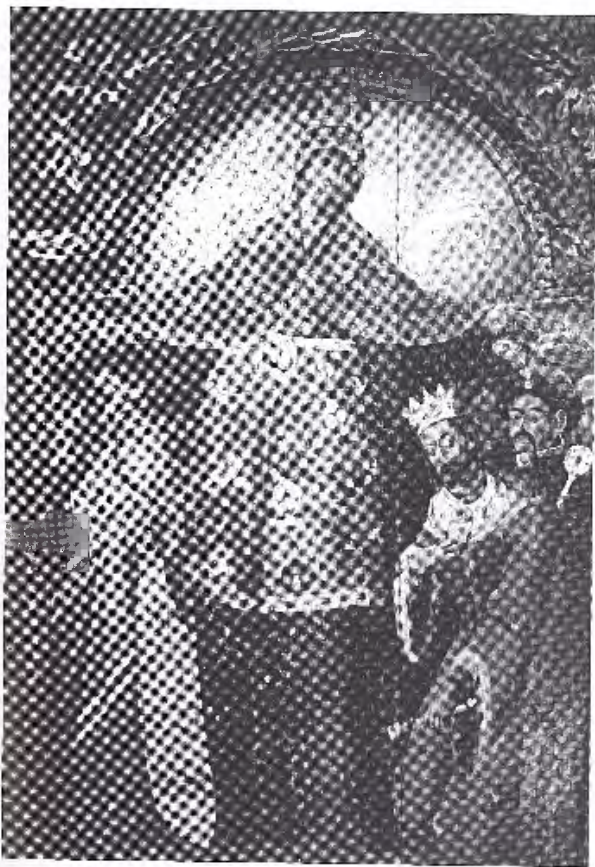
Este tipo de Virgen *extendiendo su manto protector* se extiende por occidente: el velo se sustituyó por el

manto: es la Virgen de la Misericordia. La primera mención de esta advocación la hallamos en la leyenda recogida por Cesáreo de Heisterbach (*Dialogus miraculorum*, Colonia 1220-1230) en el siglo XIII y su visión de la Virgen amparando bajo su manto a los cistercienses en el cielo; a partir de aquí no hubo orden o congregación religiosa que no se hiciera representar iconográficamente bajo el manto protector de María.

De la escuela valenciana del siglo XV es la *Mater Omnium* de la catedral de Palma de Mallorca, datada en 1406, de clara influencia sienesa, acogiendo bajo su manto protector a una muchedumbre que representa a toda la humanidad.

El ejemplo más importante que tenemos de esta advocación en el arte occidental es la tabla central del *Políptico de la Misericordia* de Piero de la Francesca, políptico encargado por la Compañía de la Misericordia de Borgo San Sepulcro el 11 de febrero de 1445. La Virgen de la Misericordia aparece en la tabla central, en posición totalmente centralizada, erguida, impassible, extendiendo su manto para amparar a un grupo de ocho fieles, expresión genérica de distintos estamentos. El espacio circular en que están inscritos nace y se define por el abrirse del manto y por la colocación de los devotos: con absoluta seguridad y poder persuasivo, de modo que puede aludirse a un verdadero nicho dentro del cual las personas asumen una impassibilidad en perfecta consonancia con el verdadero edificio que es la figura de la Virgen.

A partir del siglo XVII la pintura de iconos en Rusia



5. Icono de la Prokova con el retrato del atamán Bogdan Jmel-nishki, Ucrania, finales del siglo XVII. Museo de Arte Ucrainiano de Kiev, Ucrania.

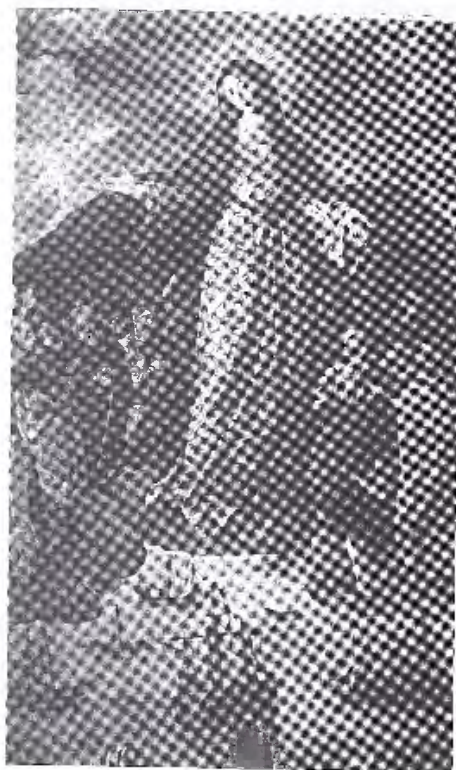


6. Icono de la Madre de Dios Consuelo de los Afligidos, Oficina Arqueológica de la Academia Eclesiástica de Moscú, Rusia, 1730.

recibe claras influencias occidentales. El mayor maestro de la pintura de iconos en el siglo XVII después de Simón Usciakov, Iosif Vladimirov, pintor de las catedrales y de la Armería del Kremlin en los años cuarenta, se queja de la falta de *modelos de iconos* canónicos, de *originales*; muy sensible a las condenas por parte de los extranjeros en relación a la antigua manera rusa de pintura, su admiración recae en los pintores de la Europa occidental que pintan como vivos a Cristo y a la Virgen (véase su obra *El tratado sobre el arte en la referencia* recogida en el libro *Maestros del arte hablan del arte*, vol. 6, Moscú, 1969).

Pedro I, pese a su profunda reforma occidentalizada de Rusia, dictó varios decretos —en 1707 y 1722— dirigidos a evitar las desviaciones de los modelos antiguos por parte de pintores de iconos *que pintan demasiadas falsedades para complacer a los ignorantes*. En base la regla 82 del VI Concilio Ecuménico, un ukase de 1722 establecía que todos los obispos *trataran de no permitir, cada cual en su propia diócesis, tales deficiencias, corrigiéndolas a tiempo*. La preocupación fundamental del zar eran las distorsiones en la iconografía, por la preeminencia de las acentuadas alegorías y por las arbitrarias soluciones artísticas, todo ello motivado por la influencia occidental (P. Vladimir Ivanov, *El gran libro de los iconos rusos*, Madrid, 1990).

Esta influencia occidental fue más fuerte en la Pequeña Rusia. A partir de 1620 los cosacos del Dnieper se consideraron defensores de la fe y de la iglesia orto-



7. Virgen de los navegantes, Alejo Fernández, siglo XVI.

doxa contra los intentos de los católicos polacos en pro de la unificación eclesiástica. Las tierras de los cosacos zaporogos estuvieron bajo dominio polaco hasta la rebelión del atamán Bogdan Jmelnishki en 1648, que las independizó de Polonia y las puso, teóricamente, bajo la soberanía del zar de Moscú.

Kiev era por entonces el centro de un renacimiento religioso que tuvo lugar entre la población ortodoxa de Polonia-Lituania, que desde 1620 no tenía episcopado propio y que estaba subordinado al de Constantinopla. Con su centro teológico en Kiev (convertido por Petr Ologiln en 1631 en Academia) y con un rudimentario sistema de enseñanza, la Rusia occidental estaba oficialmente mucho más adelantada que Moscú, donde no había escuelas propiamente dichas.

Buena muestra de esta occidentalización, también en la pintura de iconos, es el *Icono de la Prokova con el retrato del atamán Bogdan Jmelnishki*, el liberador de la dominación polaca, del Museo de Arte Ucraniano de Kiev, de autor desconocido y datado a finales del siglo XVII. En varios iconos de Kiev la Virgen aparece como *Protectora de los Cosacos*; aquí, la Prokova aparece con el manto extendido, siguiendo claramente la iconografía de las Mater Omnium occidentales, dando ampa-

ro al Zar y al Patriarca, los supremos poderes terrenales. Inmediatamente detrás del Zar, la figura del Atamán Bogdan Jmelnishki mirándonos; el hecho de ser un retrato auténtico del atamán –su rostro es idéntico en un grabado de Guillermo Hondius de 1651 en el Museo Nacional de Historia de Moscú– y su gesto realista, con su mirada dirigida hacia el espectador, así como la clara influencia de las Mater Omnium occidentales en la composición general de la obra, alejan esta tabla de la pintura tradicional de iconos.

Muestra de esta influencia occidental en los iconos de la Madre de Dios es la tabla *Consuelo de los Afligidos* de 1730: la Prokova aparece con el manto extendido, sobre una nube, acompañada de ángeles que en los lados de la parte inferior auxilian a una muchedumbre de enfermos, lisiados, náufragos; en el centro de la parte inferior, una barca naufraga en el mar. Muy parecida composición la hallamos en la tabla del pintor español del siglo XVI Alejo Fernández, *Virgen de los Navegantes*, en la que la Virgen con el manto extendido acoge a una multitud de suplicantes, más que navegantes, mientras que en la parte inferior del cuadro aparece el mar, también, con varias embarcaciones. La similitud de la composición es bien patente.