

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

Iconos e imágenes sagradas desde la disimilitud del signo visual

TRABAJO RECEPCIONAL QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

PRESENTA

Gerardo Cruces Pérez

Directora del Trabajo recepcional

Dra. Yolanda Guerra Macías

Ciudad de México, febrero de 2021.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Dedicatoria

Quiero dedicarle esta tesina a mi querido mentor P. Jorge Noreña, que falleció el 10 de enero del presente año, y lamentablemente ya no estará presente en mi examen profesional, ni mucho menos tendrá en sus manos el término de este trabajo escrito. Un abrazo para él que está en el cielo. Plasmo una frase que él siempre usaba:

“...Si el corazón de las personas fuera tan noble como el corazón de un gato, el mundo sería mejor...”

Luis Arturo (Jorge) Noreña

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a la mi alma mater, la UACM, por darme la oportunidad de estudiar y terminar mi carrera universitaria. Además, de darme la oportunidad de conocer la gran diversidad de estudiantes uacemitas, con un universo de pensamientos y credos diversos, en donde el respeto mutuo por las diferencias del otro es un ingrediente especial dentro de mi amada institución, la UACM.

Quiero dar las gracias a todas mis preciadas docentes: *Yolanda Guerra, Maribel Calixto, Alejandra Galicia, Isabel Corduneanu, Graciela Sánchez, Gloria Saldivar, Adriana Peimbert y Jezabel Guzmán*. A cada una de ellas, le doy mi más sincero reconocimiento y gratitud por formarme como profesionista, y mostrarme el amor a los libros y la redacción, así como a la cultura universal. Admiró la fortaleza de cada una de ellas en la bella tarea de la docencia, pero sobre todo su altruismo frente a cada uno de los estudiantes uacemitas.

Agradezco a mis hermosos padres, por ser pilares del amor incondicional, y el apoyo necesario para lograr este enorme logro en mi vida. Agradezco a mi preciada hermana, y a mi querido hermano, así como a mis lindos sobrinos, y mis encantadoras sobrinas, porque cada impulso de ellos, me hizo derribar cada obstáculo para lograr ser un profesionista. Agradezco a mi cuñado y cuñada, por el apoyo crítico que me han dado. Pero primordialmente agradezco de manera infinita a mi preciado Dios por otorgarme la sabiduría e inteligencia para lograr esta preciada meta en mi vida.

Concluyo con la frase de mi querida casa de estudios y alma mater:

“Nada humano me es ajeno”

Índice

Introducción.....	(7)
Capítulo 1. Antecedentes y Contextos.....	(11)
1. Historia de la Religión Católica Ortodoxa y de la Religión Católica Romana.....	(12)
A) Contexto histórico de ambas religiones en unidad.....	(12)
B) Separación de ambas religiones.....	(20)
C) Historia de la iglesia católica romana después de la división con su contra parte oriental.....	(24)
D) Historia de la iglesia ortodoxa después de la división con su contra parte occidental.....	(30)
2. Historia y contexto de los íconos y pinturas sagradas.....	(39)
A) Icono del Pantocrato del Sinaí.....	(41)
B) Icono del himno de Akathistos de la Theotokos.....	(44)
C) Pintura católica del Sagrado Corazón de Jesús.....	(47)
D) Pintura católica de Nuestra Señora del Sagrado Corazón.....	(52)
3. Diferencias culturales entre el oriente cristiano y el occidente cristiano.....	(57)
Capítulo 2. Estado del Arte.....	(64)
1. Descripción de diferentes trabajos de investigación desde distintas disciplinas.....	(65)
A) Estudio de la imagen sagrada desde “ <i>El Arte</i> ”.....	(65)
B) Estudio de la imagen sagrada desde “ <i>La Antropología</i> ”.....	(68)
C) Estudio de la imagen sagrada desde “ <i>La Hermenéutica</i> ”.....	(69)
D) Estudio de la imagen sagrada desde “ <i>La Historia</i> ”.....	(70)
E) Estudio de la imagen sagrada desde “ <i>La Semiótica</i> ”.....	(71)
2. Crítica constructiva de los postulados anteriores.....	(74)
A) Comentarios de los trabajos hechos desde la disciplina del arte.....	(74)

B) Comentario del trabajo hecho desde la disciplina antropológica.....	(76)
C) Comentario del trabajo hecho desde el estudio de la hermenéutica.....	(77)
D) Comentarios de los trabajos hechos desde la disciplina histórica.....	(78)
E) Comentarios de los trabajos hechos desde la disciplina semiótica.....	(79)
Capítulo 3. Marco Teórico.....	(81)
1. Síntesis de las bases históricas de la semiótica.....	(82)
2. Los padres de la semiótica.....	(84)
3. Aportes de los padres a la semiótica (diferencias y similitudes teóricas).....	(86)
A) Ferdinand de Saussure.....	(86)
B) Charles Sanders Peirce.....	(89)
C) Similitudes entre la teoría semiótica de Saussure y Peirce.....	(94)
D) Diferencias entre la teoría semiótica de Saussure y Peirce.....	(94)
E) ¿Cuál de las dos teorías puede servir en el apartado metodológico?.....	(95)
4. Umberto Eco y el arte en la semiótica.....	(96)
A) La vida sintetizada de Umberto Eco.....	(96)
B) Teoría semiótica del arte de Umberto Eco.....	(97)
C) Los seis puntos Críticos de Umberto Eco sobre el icono.....	(100)
5. Diego Lizarazo y la imagen sagrada.....	(112)
6. El color en la imagen sagrada.....	(115)
7. Las leyes de Gestalt en la obra sagrada.....	(116)
8. La imagen sagrada, y los elementos morfológicos, dinámicos y escalares.....	(116)
Capítulo 4. Marco Metodológico.....	(117)
1. Metodología.....	(118)

2.	Técnica.....	(119)
3.	El corpus de análisis.....	(121)
4.	Categorías de análisis.....	(127)
5.	Análisis de la obra: Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús.....	(129)
	A) Identidad.....	(129)
	B) Datos técnicos de la obra.....	(129)
	C) Elementos morfológicos, dinámicos y escalares.....	(131)
	D) Elementos simbólicos de la obra.....	(136)
	E) Encadenamiento simbólico.....	(142)
	F) Valor estético de la obra.....	(143)
6.	Análisis de la obra: Himno de Akathistos.....	(145)
	A) Identidad.....	(145)
	B) Datos técnicos de la obra.....	(145)
	C) Elementos morfológicos, dinámicos y escalares.....	(147)
	D) Elementos simbólicos de la obra.....	(152)
	E) Encadenamiento simbólico.....	(159)
	F) Valor estético de la obra.....	(161)
7.	Análisis de la obra: El Cristo del Sinaí.....	(163)
	A) Identidad.....	(163)
	B) Datos técnicos de la obra.....	(163)
	C) Elementos morfológicos, dinámicos y escalares.....	(165)
	D) Elementos simbólicos de la obra.....	(169)
	E) Encadenamiento simbólico.....	(170)
	F) Valor estético de la obra.....	(171)
8.	Análisis de la obra: El Sagrado Corazón de Jesús.....	(173)
	A) Identidad.....	(173)
	B) Datos técnicos de la obra.....	(173)
	C) Elementos morfológicos, dinámicos y escalares.....	(175)
	D) Elementos simbólicos de la obra.....	(179)
	E) Encadenamiento simbólico.....	(183)

F) Valor estético de la obra.....	(184)
9. Análisis comparativo (cruce de datos).....	(186)
Conclusiones.....	(193)
Conclusión general.....	(194)
Bibliografía de antecedentes y contexto/ estado del arte.....	(210)
Bibliografía del marco teórico y metodológico.....	(223)

Introducción

Uno de las incógnitas por los cuales se lleva a cabo esta investigación, es con el fin de demostrar que los aspectos simbólicos de las distintas obras sacras de los grupos religiosos que se pretende estudiar en esta tesis, son probables tratados de comunicación visual que existen entre la imagen y el religioso, lo que podría marcar aspectos culturales, doctrinales y diferencias abismales o quizás escasos entre ambos mandos religiosos. Por lo tanto, los signos visuales pueden dar respuesta a estos dilemas, a través de un estudio profundo del significado simbólico, que puede ser una misiva de información de la obra al fiel.

Por lo tanto, para llevar a cabo esta problemática que se plantea en el párrafo anterior, es indispensable hacer esta pregunta en concreto: “¿Cuáles son los signos visuales de las imágenes sacras de *la Basílica Menor de San José y Nuestra Señora del Sagrado Corazón*, en cotejo con los iconos del Templo Ortodoxo de San Jorge en la CDMX?”. Enseguida, desplegar las siguientes preguntas particulares: “¿Cuáles son los cambios corporales, físicos, de color, así como la personificación que cada grupo le da a su imagen religiosa?, ¿Cuáles son las similitudes corporales, físicos, de color, así como la personificación que cada grupo le da a su imagen religiosa?, ¿Cuáles son las similitudes sígnicas visuales de las imágenes religiosas de La Basílica Menor de San José y Templo Ortodoxo de San Jorge?, ¿Cuáles son las diferencias sígnicas visuales de las imágenes religiosas de La Basílica Menor de San José y Templo Ortodoxo de San Jorge?, ¿Qué interpretación simbólica le otorga cada grupo religioso a cada una de las cuatro obras sacras?, ¿Desde la semiótica qué interpretación se le puede dar a cada obra sacra de forma práctica?, ¿Cuál es el idiolecto estético de las obras?”.

A su vez, de la pregunta central, requiere alcanzar un objetivo general en este presente trabajo, el cual es: “Comparar, los signos visuales de los iconos del Templo Ortodoxo, con las imágenes sacras de la *Basílica Menor Católica* en la CDMX”. Asimismo, de las siete preguntas específicas, se establecen los siguientes objetivos particulares:

1. Analizar los cambios corporales, físicos y de color, así como la personificación que cada grupo religioso da a su imagen o ícono religioso.
2. Explicar las semejanzas corporales, físicos y de color, así como la personificación que cada grupo le da a su imagen o ícono religioso.
3. Determinar las similitudes simbólicas que hay en cada imagen e icono sagrado, y que interpretación le da cada grupo.
4. Determinar las disimilitudes simbólicas que hay en cada imagen e icono sacro y que interpretación le da cada grupo.
5. Definir la interpretación simbólica que le otorga cada grupo religioso a cada una de las cuatro obras sacras.
6. Definir el significado de cada grupo religioso al significante sacro por medio de la semiótica.
7. Mostrar el idiolecto estético de cada obra.

Además, la hipótesis de esta investigación, es que, a través de la comparación y el estudio de los íconos, y en contra parte las imágenes sacras, se obtiene una variedad de diferencias entre ambas religiones. Por lo que, a pesar de que ambos grupos creen en las mismas entidades espirituales al momento de plasmar sus imágenes, es probable que se denoten rasgos distintos al momento de interpretar cada obra sacra por parte de los fieles y el clero de cada grupo religioso. De esta forma, dicha investigación pretende demostrar que realmente hay disimilitud en las representaciones que cada bando da a las imágenes de sus entidades espirituales.

Enseguida, el trabajo inicia con el apartado de antecedentes y contextos, donde se desarrolla la historia de las dos iglesias. Después, se hace una pequeña reseña histórica de la división de ambos grupos religiosos; y, por último, se describe de forma breve lo que hicieron ambas religiones después de su división. Asimismo, se hace un estudio histórico de las cuatro obras sacras con el fin de

que el lector sepa su origen, y quienes fueron sus autores. Por último, se detalla las diferencias de las dos iglesias desde la visión oriental y occidental de cada una. Enseguida, el capítulo dos, es el estado del arte, en donde se desarrollan el estudio de 10 trabajos de investigación, en donde se describe cada uno. Después, se elabora una crítica constructiva de cada obra, con el fin denotar si el tema aquí propuesto es una investigación novedosa, y si se ha hecho un estudio igual o no.

El tercer apartado, es el marco teórico, que narra la historia de los primeros semióticos en la época griega y la época medieval; así como la historia de los padres de la semiótica. También, se desarrolla la vida y el aporte semiótico de uno de los semióticos más destacados del siglo XX y XXI. Asimismo, se detallan sus teorías y los aportes que pueden ser de utilidad para desarrollar el marco metodológico.

La cuarta sección, es el marco metodológico, en donde se define la técnica y el método a usar, así como el corpus de análisis y sus categorías. Por lo tanto, es aquí donde se tratará de desarrollar la problemática de esta tesis, con el fin de dar respuesta a todas las incógnitas. Enseguida, se cerrará con el cruce de datos para plasmar todos los resultados obtenidos de este estudio, y culminar con el último apartado, que es la conclusión general de este trabajo.

Ahora bien, es importante señalar que este trabajo es de relevancia por cuatro cuestiones. La primera, este tema es notable desde el ámbito académico, porque al estudiar los signos visuales de cada una de las obras, es probable que se demuestre como la una comunicación visual es un vehículo de dialogo entre las imágenes y los creyentes. En segundo lugar, las obras sacras que se pretenden analizar, pueden aportar un conocimiento cultural distinto de las imágenes de los personajes sagrados. Lo que ayudaría mucho, porque ambos grupos religiosos mantienen una cultura distinta, que se verá plasmada a partir de los significados simbólicos de las obras. Tercero, desde el ámbito social, este tema es de gran relevancia, ya que aporta una idea diferente a la sociedad mexicana de lo que son las figuras judío-cristianas, cómo: Jesús y María. Ya que los conquistadores han transmitido una hegemonía religiosa católica romana-occidental a tierras

mexicanas durante más de 500 años. En donde, los mexicanos han recibido un adoctrinamiento cultural religioso y eurocéntrico único. Y cuarto, es importante este tema, por el simple hecho de demostrar como una imagen sagrada puede dar un mensaje de identidad y adoctrinamiento ideológico a un grupo religioso. Lo que podría demostrar la utilidad y preponderancia de los signos en el ser humano religioso.

En suma, la comunicación no sólo es verbal, sino que existen otros vehículos que ayudan al ser humano a comunicarse con los demás. Por lo tanto, es importante que el lector se empape del estudio aquí expuesto, ya que logrará entender cómo los lienzos sagrados son instrumentos no sólo de comunicación, sino de desarrollo cultural e identidad para lograr desarrollar toda una ingeniería social de adoctrinamiento ético religioso que logra desarrollar una sociedad análoga, con una identificación única, que hace al hombre religioso obtener un sentido de lo que el mismo es.

Capítulo 1. Antecedentes y contextos

1. Historia de la Religión Católica Ortodoxa y de la Religión Católica Romana.

Los cuatro subtemas a tratar se basan en un estudio sintetizado de los hechos históricos más relevantes en la historia de estos dos entes religiosos. Así, el primer apartado describe el origen de ambas religiones en unidad, a partir de su fundador Jesucristo hasta el término de los siete concilios ecuménicos. El segundo extracto describe la separación de ambas creencias, dejando claro los problemas que llevaron a ambos grupos a dividirse. El tercer contenido proporciona los elementos más importantes y los cambios dogmáticos que hubo en la iglesia católica romana hasta su actualidad con base a su contraparte oriental. El último apartado narra los hechos más importantes del contexto histórico de la iglesia ortodoxa.

A) Contexto histórico de ambas religiones en unidad

La iglesia ortodoxa y la iglesia católica romana estaban unidas al principio de los 1000 siglos de historia del cristianismo, y a pesar de que los términos ortodoxos y católico romano no existían al comienzo de la iglesia primitiva, había una diferencia cultural entre ambos territorios, lo que generará una separación después de los 1000 años de historia del cristianismo, así como dos religiones distintas, a pesar de que ambas vienen del mismo fundador.

Ahora bien, el cristianismo inicio a partir del bautizo de su fundador Jesucristo en el río Jordán por parte del profeta San Juan el Bautista, de acuerdo al evangelista San Mateo:

13. Entonces Jesús fue de Galilea al Jordán para que Juan lo bautizara. 14. Pero Juan quería impedirlo, diciendo: "Soy yo el que necesito ser bautizado por ti, ¿y tú vienes a mí?". 15. Jesús le respondió: "¡Déjame ahora, pues conviene que se cumpla así toda justicia!". 16. Entonces Juan accedió a ello. Una vez bautizado, Jesús salió del agua; y en esto los cielos se abrieron y vio al Espíritu de Dios descender en forma de paloma y posarse sobre él. 17. Y se oyó una

voz del cielo: "Éste es mi hijo amado, mi predilecto". (Biblia Jerusalén,1999, p.1354)

A partir del bautismo de su iniciador, éste, hace un ayuno de cuarenta días y cuarenta noches sin comer nada, donde sufre de distintas tentaciones por parte del demonio, pero a pesar de todas las calamidades logra vencer y pasar la prueba. Al regresar Jesús al río Jordán, San Juan el bautista indica a dos de sus discípulos las siguientes palabras: "*He ahí el Cordero de Dios. Los dos discípulos le oyeron hablar así y siguieron a Jesús*" (Biblia Jerusalén,1999, p.1471). Así, Jesús obtuvo a sus primeros discípulos, y se dedicó a predicar su mensaje en distintas comunidades de Judea, lo que hizo formar un grupo de 12 apóstoles y 50 discípulos, a los cuales los instruyó de forma oral las distintas enseñanzas que todavía perduran en el cristianismo oriental y occidental.

No obstante, lo que da fuerza a este movimiento religioso son la muerte y resurrección de su líder de acuerdo a las descripciones quedan los cuatro evangelistas: San Mateo, San Lucas, San Marcos y San Juan, en sus evangelios. Dónde describen la aprensión de Cristo por parte de la traición de uno de sus discípulos llamado Judas Iscariote en el huerto de Getsemaní. Además, de que es llevado a juicio en la madrugada de ese día y llevado al gobernador de Judea Poncio Pilato, donde se declara su muerte por crucifixión. La sentencia se lleva a cabo en el monte llamado Calavera, culminando con su entierro en una de las tumbas donada por uno de sus seguidores y sacerdote del sanedrín, José de Arimatea. Culminando con la resurrección de Cristo el domingo en la mañana por parte de sus seguidoras, de acuerdo al evangelio de San Marcos los hechos son así:

1.Pasado el sábado, María Magdalena, María la de Santiago y Salomé compraron aromas para ir a embalsamarle. 2.Y muy de madrugada, el primer día de la semana, a la salida del sol, van al sepulcro. 3.Se decían unas otras: «¿Quién nos retirará la piedra de la puerta del sepulcro?» 4.Y levantando los ojos ven que la piedra estaba ya retirada; y eso que era muy grande. 5.Y entrando en el sepulcro vieron a un joven sentado en el lado derecho, vestido con una túnica blanca, y se asustaron.

6. Pero él les dice: «No os asustéis. Buscáis a Jesús de Nazaret, el Crucificado; ha resucitado, no está aquí. Ved el lugar donde le pusieron. (Biblia Jerusalén, 1999, p.1420)

Después de la resurrección de Cristo, el mismo manda a sus discípulos a ir por todo el mundo a predicar su mensaje e instituir los sacramentos, y así asciende al cielo y se transforma en la diestra de Dios, dando origen a la iglesia y al cristianismo, esto aparece al final del evangelio de San Marcos.

14. Por último, estando a la mesa los once discípulos, se les apareció y les echó en cara su incredulidad y su dureza de corazón, por no haber creído a quienes le habían visto resucitado. 15. Y les dijo: «Id por todo el mundo y proclamad la Buena Nueva a toda la creación. 16. El que crea y sea bautizado, se salvará; el que no crea, se condenará. 17. Estas son las señales que acompañarán a los que crean: en mi nombre expulsarán demonios, hablarán en lenguas nuevas, 18. agarrarán serpientes en sus manos y aunque beban veneno no les hará daño; impondrán las manos sobre los enfermos y se pondrán bien.» 19. Con esto, el Señor Jesús, después de hablarles, fue elevado al cielo y se sentó a la diestra de Dios. (Biblia Jerusalén, 1999, p.1421)

Después de la ascensión de Cristo a los cielos, los apóstoles reunidos con la virgen y los demás discípulos reciben el espíritu santo en el día del pentecostés (Libro de los Hechos 2:1-4), así, nace la iglesia y sus miembros se dirigen a distintas partes del mundo a predicar el evangelio de Cristo. Pasado el tiempo, el cristianismo es perseguido por parte de judíos y el imperio romano, lo que genera la era de los mártires. Ya que el cristianismo era una religión ilícita, donde sólo las religiones de culto pagano podían ser tomadas en cuenta como verdaderas religiones por parte del imperio romano.

Fueron muchos otros, además de Ignacio y Cipriano, los que durante los tres primeros siglos de la historia de la iglesia acabaron la vida martirizados [...] ya que la persecución estaba siempre presente como posibilidad amenazante, y los cristianos sabían que en cualquier momento esa amenaza podría convertirse en realidad. El martirio ocupaba un lugar

central en el pensamiento espiritual de los cristianos primitivos. Para ellos su iglesia estaba fundada en la sangre [...] de Cristo [...] y de los otros Cristos, los mártires. (Obispo Ware, 2006,p.12-13)

La era de los mártires tornara a su fin en el año 312, ya que de acuerdo Ware (2006) el emperador Constantino al cabalgar por Francia al lado de su ejército observa una cruz en el cielo y una voz que le dice: “Con este signo vencerás”, y así fue, de este modo será el primer emperador en legalizar el cristianismo cómo una religión tolerada por el estado. Incluso la madre del emperador Constantino, Santa Ana se hace cristiana y se dirige a los lugares santos dónde vivió, murió y resucito Cristo para establecer templos en honor a la nueva religión.

En consecuencia, inicia una nueva etapa, la era de los siete concilios ecuménicos. La iglesia, ya es reconocida como una religión por parte del estado romano, se transforma en una nueva institución y comienza a dar forma a las cuestiones teológicas, litúrgicas y canónicas de sus creencias, no obstante, aún no había ningún libro escrito del nuevo testamento, sólo estaba, el antiguo testamento del pueblo judío como texto escrito y el evangelio se transmitía a los cristianos de forma oral. De este modo, cada patriarca ve por su jurisdicción de forma autónoma y la única cabeza es Cristo.

Pasa el tiempo e inicia la etapa de las herejías y los concilios, el primer concilio fue hecho en Nicea por el año 325 D.C, ya que el sacerdote Arrio de la iglesia de Baucalis en Alejandría dice que Jesús no es Dios, sino que es una criatura más hecha por Dios, por lo que no es consustancial al padre. Dicha Herejía es combatida por uno de los padres de la Iglesia San Atanasio de Alejandría y el padre de los monjes San Antonio Abada quien aconseja a Atanasio, además el primero sintetiza el credo niceno y termina con la herejía de Arrios. En este concilio se forman cuatro autoridades eclesiásticas que son iguales ante los demás obispos del imperio, que son los líderes o abuelos de la iglesia, a éstos se les autonombra patriarcas y se dividen en tres jurisdicciones territoriales:

1. En oriente medio, el patriarca de Antioquia (Sucesor de San Pedro apóstol).

2. Al oeste de Europa, el patriarca o papa de Roma (Sucesor de San Pedro y San Pablo).
3. Al norte de África, el patriarca de Alejandría (Sucesor de San Marcos el evangelista).

Para el segundo concilio celebrado en Constantinopla en el año 381 D.C, existe una nueva herejía hecha por el Obispo Apolinaris de la Iglesia de la Odissea, donde indica que Cristo no tiene alma, ya que su vida es sustentada por su forma divina, no obstante, su pensamiento teológico es rechazado en este segundo concilio (Papa Shenouda III de Alejandría, 2013). Por cierto, en dicho concilio, se establece el credo Niceno-Constantinopolitano que se lee hasta la fecha en las iglesias ortodoxas y orientales. Incluso, se hace a Constantinopla la segunda capital del imperio, y ésta se convierte en el cuarto patriarcado al norte de Europa del este, y su obispo (que es sucesor es San Andrés apóstol) se convierte en patriarca de Constantinopla.

Para el año 382 se seleccionan los libros canónicos que formarán el nuevo testamento que seguirán los cristianos. El canon del nuevo testamento basado por uno de los padres de la iglesia San Atanasio y el antiguo testamento basado en el canon de los 70. Los libros aceptados son de acuerdo a la información que brinda la iglesia ortodoxa de Antioquia en su sitio web:

Los libros deuterocanónicos que pueden estar presentes, incluidos entre los libros canónicos, o agrupados al final del Antiguo Testamento, en las diferentes Biblias ortodoxas son: Tobías; Judith; Salmo 151; Salmos 152-155; Salmos de Salomón; Libro de Baruch; Carta de Jeremías; 3 Esdras (Correspondiente a 2 Esdras en las Biblias rusas); La Sabiduría de Salomón; Eclesiástico (Sabiduría de Jesús ben Sirá); Las adiciones griegas de Esther; Susana, según Teodoción (o Daniel 13); Bel y el Dragón, según Teodoción (o Daniel 14); 1, 2 y 3 Macabeos; Oración de Manasés; 4 Macabeos; 4 Esdras (Correspondiente a 3 Esdras en las Biblias rusas). (Iglesia Ortodoxa Antioquena en México [IOA en México] , 2017, párr.3)

De hecho, las demás iglesias cristianas cambiaron, quitaron y agregaron libros bíblicos al Cannon original, de acuerdo a la página de la Iglesia ortodoxa de Antioquia en México indica:

Es de notar que el libro de Enoc y Jubileos, que no están en la Septuaginta, son específicas del Canon de Etiopía. Para concluir, la Biblia protestante es diferente de la católica. Mirando el índice de libros que contiene la Biblia contamos 66 libros, mientras que la Biblia católica y la Biblia ortodoxa contienen siete libros más. En su canon del Antiguo Testamento, tanto las Biblias protestantes como las ortodoxas difieren de las católicas. Las protestantes tienen menos libros, y las ortodoxas más libros, que las católicas. Además de los libros del Antiguo Testamento que se encuentran en la Biblia Protestante, la Biblia católica incluye: Adiciones a Daniel; Adiciones a Esther; Baruc; Carta de Jeremías; Eclesiástico (Sabiduría de Jesús ben Sirá); Sabiduría; Judit; Tobías; 1 Macabeos; 2 Macabeos. (Iglesia Ortodoxa Antioquina en México [IOA en México] , 2017, párr. 6)

En suma, aunque el Cannon del antiguo testamento fue modificado por las iglesias antes mencionadas, el nuevo testamento es el mismo para todas las iglesias.

Para el siguiente siglo se hace el tercer concilio ecuménico en Éfeso en el año 431, donde el patriarca de Constantinopla Néstor hace la tercera herejía en la que dice que la virgen no es la madre de Dios, por lo que la nombra la Zeótokos,¹ es decir que María dio a luz a un simple hombre (Papa Shenouda III de Alejandría, 2013). Con lo que genera la idea de que Dios habito a Jesús, como si fuera una vivienda y que el espíritu santo hace lo mismo al momento del bautizo de Jesús hombre, haciendo a Jesús el Theophorus.² Está herejía, termina con San Cirilo en

¹ Zeótokos es una palabra que nombra a la virgen cómo la que dio nacimiento aún simple hombre y no a Dios, por lo que su significado es “la madre de Jesús (Hombre)” (Papa Shenouda III de Alejandría, 2013, pág. 14).

² La palabra Theophorus significa “portador de Dios” (Papa Shenouda III de Alejandría, 2013, pág. 14)

el tercer concilio de Éfeso, dando el título a la virgen de la Theotokos, la santa madre de Dios.

Para el cuarto concilio, en Calcedonia en el año 451, el patriarca de Alejandría Dioscoro, hace una nueva herejía, en la cual dice que Cristo sólo tiene una sola naturaleza la divina que es absorbe a la naturaleza humana, de igual modo, Eutiques archimandrita de Constantinopla apoya la postura del patriarca de Alejandría, ya que ambas posturas manejan la misma tesis. No obstante, ésta es rechazada por el cuarto concilio ecuménico, en parte por el tomo teológico que hizo el papa de roma San Leo el Grande, donde a plasta uno a uno cada punto de la herejía de Dioscoro (Obispo Ware, K., 2006). Por el otro, por un milagro que se le pide a Santa Eufemia, donde *las iglesias orientales*,³ representadas por el patriarca de Alejandría defienden la tesis Eutiques, y por el otro, los tres patriarcados defienden la antítesis del papa León de las dos naturalezas de Cristo en la unidad de éste. Así, colocan los dos papiros en la tumba de la santa, entonces el clero ayuno y se abre la tumba días después. Al abrir la tumba la santa levanta la mano derecha de la Santa eligiendo la tesis del papa Leo y rechazando la postura de Eutiques, ya que el documento está en los pies de la santa (Catholic.net, 2018).

Al término del cuarto concilio se termina con la herejía monofisita,⁴ hecha por Dioscoro y Eutiques y se nombra al último patriarcado en oriente medio, el patriarca de Jerusalén (Sucesor de Santiago apóstol), así se forman los Cinco patriarcados:

1. El patriarcado de Jerusalén.
2. El patriarcado de Antioquia.
3. El patriarcado de Éfeso.
4. El patriarcado de Roma.

³ Las iglesias orientales, están compuestas por cinco grupos: La iglesia ortodoxa copta, la iglesia de etiofia, la iglesia Siriaca, la iglesia Malankara y la iglesia armenia (Consejo Mundial de las Iglesias, 2018).

⁴ El monofisismo se determina como una sola naturaleza de cristo (Obispo Ware, K., 2006, págs. 22-23)

5. El patriarcado de Alejandría (este último se divide en dos patriarcas).

El patriarcado de Alejandría se divide en dos patriarcados, el primero acepta la herejía nombrándose monofisita, y los otros se mantiene unidos a los patriarcados dejando de lado la herejía monofisita.

Para el quinto concilio ecuménico en Constantinopla en el año 553, retorna el Nestorianismo, que había sido condenado en el tercer concilio. Este reavivamiento al nestorianismo es por parte de Teodoro de Mopsuestia, y los escritos de Teodoro de Cyrus y la carta del Obispo Ibas de Edesa a Moris en contra de las posturas de San Cirilo; sin embargo, el quinto concilio condena a estos tres personajes y termina con la herejía Nestoriana

El sexto concilio hecho en Constantinopla en el año 680 aplica a una nueva herejía hecha por el papa romano Honorio, llamada Monotelismo. El monotelismo significa una sola voluntad de Cristo, está voluntad se basa sólo en las decisiones de la naturaleza divina de Jesús, sometiendo a la voluntad humana del Señor a las decisiones de la parte divina. Está herejía es condenada por el sexto concilio, ya que era un disfraz de lo que es el monofisismo. Incluso el papa hereje es tomado hasta el día de hoy como infalible por parte de la iglesia católica romana.

El último y séptimo concilio hecho en Nicea en el año 787, hace la defensa de los ataques que se hicieron a los íconos sagrados, destruidos uno a uno por los emperadores anteriores. No es hasta la muerte de León IV, que su cónyuge y emperatriz Irene, permite hacer este concilio para defensa de la veneración de los iconos. De esta forma, se establece el respeto y honra de los iconos en los templos (Nestor, 2001). Así, se constituye la fe, los santos cánones de la iglesia, los dichos de los padres de la iglesia, el credo, la liturgia, el arte y el Canon bíblico de los padres. Hasta aquí los cinco patriarcados se mantienen unidos, sólo el patriarcado de Alejandría está dividido hasta la actualidad.

B) Separación de ambas religiones en el gran cisma de Oriente y Occidente

La separación entre los cuatro patriarcados de oriente medio y el patriarcado de occidente (mejor conocido como papismo) se debe a distintas causas. Uno de los primeros conflictos entre ambas iglesias fue “el Filioque”⁵. Es bien sabido en oriente que el credo fue establecido en los concilios de Nicea y Constantinopolitano, inclusive hay un ícono que avala el credo original sin el agregado que hizo Roma al credo (véase imagen 1).

Imagen 1. Icono del credo Niceno-Constantinopolitano



Fuente: Autor anónimo (Biblia y logos, 2012)

El agregado del filioque lo hizo Roma en el concilio de la ciudad de Toledo. Donde Roma modifica el credo, añadiendo al párrafo de la procedencia del Espíritu Santo la siguiente palabra: “*Creo en el espíritu santo, que procede del padre y del hijo...*”. Entonces, el papa León III corrige el error del concilio de

⁵ La palabra Filioque significa y “el del hijo” (Got questions, 2012)

Toledo, al mandar hacer láminas de plata sin agregar la frase del filioque, y mantener la frase original “*Creo en el espíritu santo, que procede del padre*”. Pero tiempo después, su sucesor el papa Nicolas, agrega de nuevo el filioque. Así, sus sucesores mantienen este error, a pesar de que uno de los papas, el papa Juan VIII, promete corregir el error (Iglesia ortodoxa de antioquia en México [IOA en México] , 2017).

El idioma es otro elemento de división, porque en Oriente las principales lenguas eran el griego, el arameo y el copto, y en Occidente sólo se habló latín. Otra característica de la separación fue el elemento geográfico, ya que los factores de distancia entre Oriente y Occidente, así como la identidad cultural de cada región, y que ambas regiones tenían un emperador romano que era independiente del otro, generó un aislamiento entre ambas regiones. Pero, uno de los hechos más relevantes en la división, fue la problemática política de liderazgo dentro de la iglesia, ya que el cardenal latino Humberto fue enviado por el papa León IX en 1054 a la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla, y excomulgó al patriarca de Constantinopla Miguel Cerulario, ya que el papa no lo reconocía como legítimo patriarca de Constantinopla, entonces su Santidad Miguel Cerulario a su vez excomulgó al papa León IX, lo que da comienzo al gran Cisma de Oriente y Occidente. A pesar de que esta fecha es tomada como el factor primordial de la división entre ambas iglesias por parte de estudiosos, teólogos y maestros de la historia del cristianismo, existen dos eventos que causaron indignación en la iglesia de oriente, y que se mantienen en la memoria de los ortodoxos hasta hoy en día.

El primero fue en Jerusalén en 1099, donde los cruzados asesinaron a ortodoxos, musulmanes, y judíos, al ser protegidos los cruzados por los ortodoxos en el templo de la natividad y el templo de la multiplicación de los panes. Pero la masacre más salvaje hecha por parte de los cruzados latinos, fue en *El Templo de la Resurrección* donde se celebraban las vísperas. Al momento de la celebración, ingresaron musulmanes y judíos perseguidos por cruzados, que asesinaron a todas las personas que estaban dentro del templo, sin respetar a mujeres o niños.

Around ten thousand were beheaded in the Church of the Resurrection. If you were there, your feet would be dyed to the heels with the blood of the slaughter. None of them was alive. They had no pity on women, children, or even the Christians who were there, slaughtering Clerigos and the faithful alike (Alrededor de diez mil fueron decapitados en la Iglesia de la Resurrección. Si estuvierais allí, vuestros pies se teñirían hasta los talones con la sangre de la matanza. Ninguno de ellos quedó con vida. No tuvieron piedad ni de mujeres, ni de niños, ni de los mismos cristianos que se encontraban allí, masacrando a Clérigos y a fieles por igual). (Chartes, 1969, p. 121-122)

El segundo evento que causó la división definitiva entre oriente y occidente, fue el atroz saqueo del imperio Bizantino en Constantinopla por parte de la cuarta cruzada en 1204, ya que de acuerdo al obispo Kallistos Ware (2006) saquearon Constantinopla durante 56 días, por mandato del papa Inocencio III, ya que este deseaba que la santa sede tomara el control sobre toda la iglesia de oriente y el dominio del papado sobre los cuatro patriarcados orientales. Así:

Destrozaron las santas imágenes y arrojaron las sagradas reliquias de los mártires a lugares que me avergüenza mencionar, esparciendo por doquier el cuerpo y la sangre del Salvador [...] En cuanto a la profanación de la Gran Iglesia, destruyeron el altar mayor y repartieron los trozos entre ellos [...] E introdujeron caballos y mulas a la iglesia para poder llevarse mejor los recipientes sagrados, el púlpito, las puertas y todo el mobiliario que encontraban; y cuando algunas de estas bestias se resbalaban y caían, las atravesaban con sus espadas, ensuciando la iglesia con su sangre y excrementos. Una vulgar ramera fue entronizada en la silla del patriarca para lanzar insultos a Jesucristo y cantaba canciones obscenas y bailaba inmodestamente en el lugar sagrado [...] Tampoco mostraron misericordia con las matronas virtuosas, las doncellas inocentes e incluso las vírgenes consagradas a Dios. (Norwich, 2000, p. 290)

Todas esas atrocidades hicieron los cruzados en contra de Constantinopla (Ver imagen 2), lo que provocó el debilitamiento del imperio Bizantino, por lo que fue fácil para los otomanos conquistar Constantinopla. Entonces, la iglesia de oriente tomo su propio camino lejos de la iglesia de occidente.

Imagen 2. Cuadro que ilustra el saqueo de Constantinopla por parte de los cruzados



Fuente: Autor anónimo (World History from 1500, 2009)

C) Historia de la Iglesia Católica Romana después de la división con su contra parte oriental

Para comenzar, trataremos de dar una síntesis de los sucesos más importantes de la Iglesia Católica Romana al separarse ésta de la unidad con los patriarcados de oriente. Inicia con una serie de cambios dogmáticos, políticos, teológicos, religiosos y sociales en la cuna latina, que alejaron a la roma cristiana de lo que fue durante su primera etapa de 1000 años en unidad con su contra parte oriental. Así, el papado comienza tomar poder en las decisiones políticas de los países de Europa occidental, ya que al decaer el poder del imperio romano en occidente y al recibir constantes ataques por parte de los barbaros y grupos árabes, cristianizando a los primeros y desterrando a los segundos, la figura del papa toma mayor poder, hasta tomar el lugar vacío del César en occidente.

La evangelización de los barbaros inicia con Francia que anteriormente se llamaba la región de los francos, también conocido por parte del imperio romano como la región de Gales. En el año 496 por medio de su el bautizo de Clodoveo (rey de los francos), su hermana y sus soldados, ingresan al cristianismo latino y es nombrado rey de lo que ahora se denomina Francia por parte del papado romano (García, s.f.). Después vino la evangelización de es España, siguió Italia, Irlanda con San Patricio, Escocia, con el tiempo Inglaterra fue cristiana, más adelante fueron los países bajos y Bélgica, aunque estos dos últimos fueron muy difíciles de cristianizar por parte del papado. También se evangelizo a los Germanos, lo que hoy es Alemania. Así vino la Edad Media y la evangelización de toda Europa del occidental.

Asimismo, la iglesia católica romana deja de lado la veneración a los iconos y comienza hacer estatuas de las figuras de cristo, la virgen y los santos, además adopta las nuevas corrientes de arte, para crear un nuevo arte sacro. También, durante el primer y segundo concilio de Letrán, se inicia con la creación del celibato a los presbíteros, ya que la iglesia no quería dejar herencia a las familias

de estos, por lo que decide que los sacerdotes deben ser célibes, en parte por el factor económico.

La preocupación con el celibato empezó a cobrar fuerza a partir del siglo XI. Papas como **León IX** y **Gregorio VII** temían por la «degradación moral» del clero. De modo que el celibato acabaría instituido en los dos concilios de Letrán –el primero, en 1123, el segundo en 1139. A partir de los concilios, quedó decretado que clérigos no podrían casarse o relacionarse con concubinas. El celibato también fue defendido en otro concilio de Letrán (en 1215), y en el Concilio de Trento (entre 1545 y 1563). «Muchos dicen que a partir del siglo X la Iglesia se enriquece con el celibato, ya que no tiene que compartir los feudos con los hijos de los sacerdotes. Esto es en parte verdad. Pero el objetivo más grande es que haya un misionero que esté siempre libre para asumir misiones y cargos». (Periodista digital, 2019, párr. 20-24)

De igual modo, se construyeron grandes catedrales en Europa, y se comenzaron a celebrar más concilios por parte de la iglesia latina, mientras los árabes trataban de conquistar Europa, para transformar ésta al islam. Sin embargo, la Iglesia Católica Romana establece una de las instituciones más terribles: *La Inquisición*, que matará a todos aquellos que no quieran ser cristianos latinos bajo el yugo del papa, por lo que se asesinará a judíos, paganos, brujos, gitanos y personas de la cristiandad latina que serán acusadas de forma injusta, a veces por situaciones irrelevantes. Pedro García define quien hizo la inquisición y con qué propósito en su libro “Historia de la Iglesia Católica”:

El papa Gregorio IX en el 1231 dio forma a la Inquisición (“inquirir”, buscar) con el fin de convertir a los herejes, y, de persistir éstos en su obstinación, castigarlos con moderación y no arbitrariamente. Si el acusado continuaba en su terquedad, era entregado al poder secular y no era la Iglesia quien infligía la pena dictada, y menos si era la de muerte. La Inquisición nació para favorecer al hereje, y no dejarlo a merced de reyes caprichosos o del pueblo amotinado. Juzgar al hereje correspondía al obispo, aunque, para salvarle la conciencia y facilitar los juicios, el papa Gregorio confió la Inquisición de cada obispo a los frailes Dominicos, ya

que se distinguían mucho por su ciencia, su celo por la fe y por la salvación de las almas. (García, s.f, p. 186)

Viene entonces, el gran cisma de occidente que inicio en 1378 y culmino en 1417, donde la iglesia latina se divide entre dos papas, Urbano VI y Clemente VII nombrado el papa de Aviñón, lo que culmina con el establecimiento del primero como papa legítimo, terminando con el gran cisma de occidente (García, s.f.).

Por otro lado, llega la época del renacimiento, aquí la iglesia católica romana comienza a ceder ante el poder y el dinero, por lo que ofrece indulgencias a los fieles, donde los laicos podían pagar para su ingreso al cielo, ya que este dinero ayudaría a la construcción de la plaza de San Pedro. Esto causo indignación por parte del monje Martín Lutero, quien promulgó sus 95 tesis y atacó al papado, dando origen al cristianismo protestante en el siglo XVI. A partir de este movimiento vienen muchos reformadores, cómo Juan Calvino Padre de la iglesia Presbiteriana; el rey Enrique VIII que se separa del papado al no acceder el papa a favor de su divorcio, lo que hace que nazca la iglesia Anglica, donde el rey Enrique VIII se hace cabeza de esta iglesia de Inglaterra; el exmonje Martín Lutero funda en Alemania la iglesia luterana; el ex laico anglicano Jhon Wesley funda la iglesia metodista; y ex sacerdote anglicano Jhon Smith, crea a la iglesia bautista. El papado comienza a perder poder en Europa, sin embargo, a partir del descubrimiento de américa y la conquista de este territorio por parte de España, el catolicismo romano vuelve a florecer.

Un siglo después viene la época de las luces y el papado pierde mayor poder, ya que Francia (que fue el primer país europeo en ser evangelizado) deja de lado la monarquía ejecutando a sus reyes y encarcelando a su obispo, creando un nuevo sistema de poder: “el estado”. El papado se ve afectado por las conquistas napoleónicas, así como por las independencias de distintas partes del continente americano.

Durante la época de la revolución industrial, así como el establecimiento de las repúblicas en los países demócratas, se establece la separación del estado y

la iglesia, así como la libertad de culto, lo que culmina con el poder político por parte del papado en las decisiones del estado. Incluso nuevas religiones llegan a los países demócratas, lo que genera cambios de pensamiento. También, la ciencia comienza a tomar poder en las decisiones de la población, creando ideas contrarias a lo dicho por la iglesia, lo que comienza a dar descredito al pensamiento católico, y da forma al ateísmo y agnosticismo en los países industrializados. Por dar un ejemplo de estos cambios de pensamiento en las poblaciones industrializadas, está el darwinismo, que fue un parteaguas para la iglesia, ya que rompe con la idea de que el hombre fue creado por Dios (como lo indica el libro del Génesis), dando un origen distinto a la humanidad, sin la idea de un creador, sino a través de la evolución. Ante estos cambios viene el concilio primero en la ciudad del vaticano que condena al racionalismo, y muchas de las ideas modernas. Creando nuevos dogmas, como la infalibilidad papal, donde el papa es infalible y libre de error cuando enseña temas dogmáticos de fe y moral, es decir, *ex cathedra*. El concilio vaticano I inicia en el año 1869 y cierra en 1870.

Para inicios del siglo XX, el fascista Benito Musolini que gobernó en el Reino de Italia de 1922 a 1943, firma el *Tratado de Letrán* el 11 de febrero de 1929, donde reconoce al vaticano como un estado, lo que le permite al papado obtener una soberanía dentro de un nuevo territorio. Con esto el papado y el fascismo restablecen un común acuerdo al obtener este pacto entre ambas partes. En la actualidad, casi 178 naciones consideran que el vaticano es un estado soberano, incluso, gran parte de los mandatarios a nivel mundial tienen como moda ir a visitar al papa, ya que esto les atrae una serie de beneficios sobre su electorado. Además, el estado civil, así como el derecho canónico de la Iglesia Católica Romana, indica que el papa es un personaje que está por encima de cualquier ley civil, lo que lo hace un personaje inmune ante la ley religiosa y laicista (Gibney, 2013).

A mediados del siglo XX, el papa Juan XXIII convoca al concilio vaticano II, que inicia en 1962 y culmina en 1965 con el papa Pablo VI. Aquí se termina con la

liturgia tridentina (donde el sacerdote mira de espaldas al atrio y habla en latín), y comienza el nuevo rito, la misa Novus Ordo Missae (nueva misa de Pablo VI), que dura una hora, con el sacerdote viendo al pueblo y hablada en lengua vulgar, es decir, en el idioma de cada población. Además, dicho concilio tiene como fin adaptarse a las ideas de los nuevos tiempos y generar un ecumenismo, donde todas las distintas denominaciones cristianas lleguen a la unidad.

A finales del siglo XX y principios del siglo XXI aparecen una serie de escándalos en el seno del catolicismo, debido a los millones de casos de pedofilia infantil en distintas partes del mundo, esto queda plasmado en el famoso documental llamado *Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God* (YouTube, 2016) traducido al español como *el silencio en la casa de Dios*, donde narra la infinidad de casos de pedofilia por parte del clero romano.

Actualmente, la **Religión Católica Romana**, se define como una institución de índole religioso judío-cristiana, que parte su origen en la figura de Cristo y los apóstoles. De acuerdo al blog electrónico del diario ACI Prensa (2018) dicha institución religiosa tiene como líder espiritual a Cristo; no obstante, deja de forma terrenal a su vicario que es sucesor de San Pedro y que lo nombran como “*papa*”.⁶ El catolicismo asume que sin el liderazgo del papa no puede haber otra iglesia, ya que la misma requiere de esta figura de autoridad para que ésta persista y mantenga la unidad.

Dicha institución tiene su sede en la Ciudad del Vaticano, en Roma Italia. Por lo que dicho sitio se autonoombra un estado autónomo e independiente, que cuenta con embajada y se rige bajo una constitución que ejerce funciones similares a las de un país democrático. Su sistema de creencias se basa en el credo apostólico, con el cual se ejecutan siete sacramentos, con el fin de que, si alguna persona aspira a ser miembro de dicha institución, se adhiera a la misma.

⁶ La palabra *papa* tiene su origen en el griego que se escribe como “Pappas” y tiene una connotación similar a la de un padre de familia, por lo que alude a los términos patriarcales de... ..protección, sustento, guía y liderazgo, es decir, se transforma en una autoridad paternal de la iglesia católica romana (González, 2018).

La forma de gobierno se basa en un sistema piramidal, donde el papa está a la cabeza de la iglesia, en segunda instancia están los cardenales y después los obispos, los primeros ayudan de forma administrativa y pastoral a los quehaceres y necesidades de la iglesia y el papa. De igual modo si un papa llega a fallecer, los cardenales se reúnen para decidir quién será el nuevo sucesor y cabeza de la iglesia. Los obispos en cambio, tienen a su cargo a los preladados, presbiterios y diáconos sometidos bajo su jurisdicción. De esta forma, el sistema piramidal de la iglesia católica romana se basa en siete niveles: el Papa en primer lugar, luego los cardenales, después los obispos, los preladados, los sacerdotes, los diacones, y en la base de la pirámide los laicos o el pueblo de Dios (La Agencia Católica de Informaciones Prensa [ACI|prensa], 2018).

Por último, los concilios ecuménicos tienen una función similar al poder legislativo de los estados, ya que en los mismos se reúnen todos los obispos de este organismo religioso, donde se deciden los concilios, reglas y doctrinas que deberán aplicarse a todos los miembros de dicha institución religiosa.

D) Historia de la Iglesia Ortodoxa después de la división con su contra parte occidental

En este apartado se describe una pequeña reseña histórica de los sucesos más relevantes en la iglesia ortodoxa, después, de la división con la Iglesia católica romana. Para empezar, la Iglesia Ortodoxa comenzó a desempeñar su labor evangelizadora al oriente, durante los siglos XIII y XIV, donde nuevos territorios como Rusia y muchos países de Europa del este, abrazaron la fe ortodoxa. Anteriormente en el siglo IX, gracias a los santos san Cirilo y san Metodio, se logró evangelizar al primer país eslavo, que fue Bulgaria, inclusive san Cirilo elaboró en el lenguaje cirílico, y muchos textos del griego, la liturgia ortodoxa y el nuevo testamento se tradujeron al lenguaje cirílico, además estos santos fueron los que enseñaron a escribir y leer a los primeros pueblos eslavos.

Por otro lado, el 8 de septiembre del año 1380 (en el Siglo XIV), el pueblo ruso y la Iglesia Ortodoxa Rusa se enfrenta en una batalla encontré de los tártaros, mongoles y los católicos genoveses; estos últimos se unieron a los guerreros asiáticos con el fin de instalaran la fe católica roma en Rusia y aniquilar la creencia ortodoxa. Para esto, El batallón ruso fue dirigido por el comandante Dimitri Donskói. En sus filas había gente del ejército del duque de Moscú Dimitri Ivánovich, y campesinos que ingresaron al ejército ruso, así como, un gran número de monjes ortodoxos. La batalla inicia con un enfrentamiento individual entre el monje ortodoxo Aleksander Peresvet, y el héroe de la Horda, Chelubéi, donde ambos se hacen gran daño y terminan muertos. Después, ambas tropas se enfrentan culminando con la victoria del ejército ruso, liberando a ésta del ataque de los mongoles y sus aliados. De hecho, hay una animación hecha en dibujos animados por parte estudios rusos que narran este hecho histórico del pueblo ruso (YouTube, 2012).

No obstante, para el siglo XV, el imperio bizantino era amenazado por lo otomanos turcos que pretendían tomar Constantinopla con el fin de destruir el imperio romano oriental. De este modo, ante tal amenaza, el emperador bizantino

y parte de la comunidad ortodoxa, rogaron al papa por su ayuda, con el propósito de que este enemigo no tomará Constantinopla. Entonces, Los obispos orientales fueron citados por el papa en el concilio latino de Florencia, dónde el papado pretendía que los ortodoxos aceptarían los nuevos dogmas creados por la iglesia latina, así como, el máximo poder del papa como líder supremo sobre toda la iglesia. Esta trampa fue aceptada por los obispos ortodoxos, ya que los mismos no comprendían el latín, sin embargo, uno de los obispos llamado Marcos Eugenicos, que provenía de la región de Éfeso, no firmo tal postulado, lo que hizo enfurecer al papa, quien señalo que no se había obtenido nada. Al enterarse los obispos de lo que contenía el documento papal que habían firmado, fueron de inmediato a sus templos y pidieron perdón por lo que habían hecho, por lo que el pueblo bizantino prefería ser conquistado por pueblo otomano, que estar bajo la mitra del papa (Iglesia Ortodoxa Autocéfala de las Américas [IOAA], 2012). Lo que culminó con la toma de Constantinopla por parte de los otomanos en el año 1453, y la desaparición del imperio bizantino, lo que hasta el día de hoy es la actual Turquía. Incluso, algunos ortodoxos orientales si regresaron al papado durante este tiempo, la iglesia oriental los denomina de forma despectiva como uniatas, en la iglesia romana los autonombraron melquitas.

Después, de la caída del imperio bizantino por parte de los otomanos, Rusia toma un papel fundamental en la dirección de la iglesia ortodoxa y el mantenimiento de está fe cristiana, ya que no sólo Constantinopla había sido sometida, sino que toda la región oriental de los otros tres patriarcados fue tomada por parte de los califas, transformando a Rusia en el único lugar libre de invasores anticristianos, y nombrando a Rusia como la tercera roma.

Para el siglo XVIII, la Iglesia Ortodoxa Rusa, manda misioneros a lo que hoy se conoce cómo Alaska y regiones orientales como china. Uno de los misioneros fue San Germán, quién fue a cristianizar Alaska con el fin de transformar este pueblo a la fe ortodoxa, ya que el sínodo ortodoxo ruso lo había mandado, junto con otros monjes durante el año de 1793; no obstante, los monjes llegaron a esta región en septiembre 24 del año 1794. En dicho lugar los

compañeros del monje comenzaron a cristianizar a los nativos, no obstante, el Archimandrita Joasaph (quien fue nombrado Obispo) y otros dos monjes murieron al hundirse su barco, lo que hizo que San German fuera el único clero en aquella región. Este hombre comenzó a evangelizar a los nativos por su cuenta, logrando la construcción de escuelas, albergues y templos, además, este monje vivía de forma sencilla y austera, lo que generó un amor mayor por la ortodoxia en dicha región. Con el tiempo este monje muere, pero treinta años después la iglesia rusa vuelve a retomar la evangelización en estas regiones de América del norte (Iglesia Ortodoxa de América [O.C.A], 2018). El nuevo evangelizador de esta región es San Inocencio de Alaska (ver imagen 3), quien es nombrado obispo ya para el siglo XIX, partir de aquí la iglesia ortodoxa tiene presencia en América.

Imagen 3. Cuadro de San Inocencio con los nativos en Alaska



Autor: Anónimo

Para principios del siglo XX, los soviets llevan a cabo la revolución de octubre de 1917, en donde terminan con el régimen zarista, y la familia de último zar es asesinada en 1918. Entonces, nace la republica atea y socialista de la URSS, y meses después comienza el martirio de obispos, monjes, monjas y sacerdotes, así como laicos en distintas regiones de Rusia, y en distintos sitios de

Europa del este. También, se destruyen muchos monasterios y templos ortodoxos de la Iglesia Ortodoxa Rusa. Por otro lado, la Iglesia Ortodoxa en China es reducida y casi aniquilada por el comunismo chino. Mientras los otomanos y musulmanes exterminan a millones de cristianos en distintas regiones del medio oriente y del África del norte oriental. En un artículo de la revista electrónica del medio independiente “La gaceta”, hecho en España se puede respaldar estos hechos:

En la URSS [...]su lema: “Luchar contra la religión es luchar por el socialismo” se escuchaba en todos los lugares del Mundo [...] solamente durante el proceso revolucionario, entre 1917 y 1921, 28 obispos ortodoxos y casi 2.000 sacerdotes de esa confesión fueron asesinados y, al acabar la guerra de la revolución, solamente quedaban en pie 500 de las 54.000 iglesias ortodoxas que había unos años antes [...] En [...] 1920 ya se había creado en la zona del Mar Blanco el primer campo de concentración para religiosos cristianos. El centro se encontraba en las instalaciones que anteriormente había ocupado un monasterio ruso ortodoxo [...] y [...] se ha documentado la detención de cerca de 150.000 hombres y mujeres por su trabajo para las diferentes iglesias. (Pflüger, 2016, párr. 2,3,6)

Para 1921 y 1922 hubo una gran hambruna en la Unión Soviética, la cual generó la muerte de 5 millones de personas. Tiempo después, hubo una mayor, durante el periodo de 1932 y 1933, que ocasionó la muerte de 8 millones de seres humanos. Estos dos desastres, que se dieron durante el mandato de Stalin, generaron: canibalismo, enfermedad, degradación social y mental de las personas. Además, los objetos de valor de las Iglesias Ortodoxas Rusas que fueron incautadas por Stalin, se usaron para traer recursos alimenticios de otros países, y abastecer las necesidades del pueblo, aunque en realidad fueron los líderes políticos quienes se beneficiaron.

В 1922 г., после издания декретов об изъятии и ликвидации церковного имущества, местные органы власти начали изымать из храмов изделия из драгоценных металлов и драгоценных камней. Все их надлежало передавать в Фонд помощи голодающим. Понятно,

что большая часть ценностей просто осела в квартирах новой партийной элиты, а не пошла на нужды терпящих голод. (En 1922, después de la emisión de decretos sobre la incautación y liquidación de la propiedad de la iglesia, las autoridades locales comenzaron a retirar de los templos productos de metales preciosos y piedras preciosas. Todos ellos debían ser transferidos a la Fundación para el Alivio de los Hambrientos. Está claro que la mayoría de los valores simplemente se establecieron en los apartamentos de la nueva élite del partido, y no fueron a las necesidades de aquellos que estaban sufriendo de hambre). (Kostrysina, 2017, párr.25)

Al mismo tiempo, en la región de Grecia durante el año de 1924, la Iglesia Ortodoxa Griega estaba en cisma, ya que una parte de la iglesia autonombra *Florinistas*, pretendían adoptar el calendario moderno por parte de su metropolitano Crisóstomo de Florina, y el segundo grupo llamado *Matthewistas* no querían dicho cambio, sino mantener su antiguo calendario litúrgico. Al final, la Iglesia Ortodoxa Griega se dividió, así, se formó el grupo de los Vetero-calendaristas o viejos creyentes, que son los defensores del calendario antiguo. Actualmente, las demás iglesias ortodoxas del lado oriental del mundo, adoptaron el calendario moderno (Gregoriano) y otras no, manteniendo la tradición del calendario antiguo Juliano. Un ejemplo de esto se ve reflejado en algunas iglesias orientales que mantienen el calendario viejo y celebran la navidad el 7 de enero, mientras el otro bando oriental adoptó el cambio del siglo XX y celebran la navidad el 25 de diciembre (Pro-Ortodoxia, 2018).

A mediados del siglo XX, durante la segunda guerra mundial, la Iglesia Católica Romana fue una aliada del ejército Nazi, al igual que el líder Fascista Italiano Benito Musuli. De esta forma, durante el año de 1941, Italia y Alemania junto a sus aliados invadieron a la región de Yugoslavia, lo que generó gran alegría en el papado. Así, ambos mandos se dividieron las tierras. La región que quedo en poder del fascista sirvió para los intereses del papa Pio XII, quien uso al grupo llamado “Los ustachas” que se formaron en 1928 en la ExYugoslavia (lo que ahora se autonombra con el país de Croacia), con el fin de transformar esa región

en un semillero católico romano al servicio del papa; sin embargo, esta región pertenecía a los serbios, quienes tenían como religión la ortodoxia cristiana. Por lo que el papa mandó un líder político-religioso que llevara a cabo la misión de transformar a los serbios al catolicismo, si no éstos morirían. El líder de los ustachas nombrado por el papado fue el sacerdote Aloysius Viktor Stepinac. El sitio web “Libertad digital” narra los hechos de cómo asesinaron al clero serbio:

En los años del régimen fascista fueron asesinados también cientos de sacerdotes serbios, así como fueron destruidas la mayoría de las iglesias ortodoxas en territorio croata. El sacerdote ciego de Kulen Vakuf, Vukoslav Milanovic, fue forzado a escuchar cómo los ustachas mataban a sus hijos, mientras al sacerdote Branko Dobrosavljevic primero le cortaron el brazo y luego le despellejaron. (Yordanov, 2014, párr.13)

Además, las mujeres serbias, los niños y ancianos que no se transformaron al catolicismo, no se salvaron de las atrocidades de los ustachas. El sitio web “Libertad digital” describe los terribles hechos que hicieron los ustachas a la población vulnerable del sector serbio:

El historiador alemán Alfred Miller asegura que en varios pueblos cientos de niños fueron encontrados empalados con los brazos y las piernas torcidos. Así pues, [...] los ustachas asesinaron más de 800 personas, entre ellos 296 niños menores de 14 años, y 64 niños menores de 2 años. [...] Fuentes históricas afirman que los ustachas fueron especialmente crueles con las mujeres. Primero las violaban, y luego les cortaban los pechos y los brazos, mientras que a las embarazadas les abrían el vientre para sacar el bebé no nacido y matarlo. Así asesinaron a la mujer embarazada del sacerdote serbio Spaso Lavruja. Del terror ustacha ni siquiera se libraron las ancianas, a las que sacaban los ojos y enterraban vivas. (Yordanov, 2014, párr.10,12)

Estos asesinos incluso se colgaban los ojos, lenguas y orejas de las víctimas serbias como amuletos o trofeos. Al término de la Segunda Guerra Mundial, estas atrocidades cometidas contra el pueblo serbio ortodoxo llegaron a su fin, no obstante, la iglesia romana ya había doblegado al pueblo serbio, ya que

los pocos sobrevivientes de ese genocidio adoptaron de forma forzada la nueva fe. Incluso, el papa Pio XII nombra cardenal al genocida beato obispo Aloysius Viktor Stepinac, quien tiempo después para el año de 1998 será nombrado “Beato Mártir” por parte del papa Juan Pablo II.

Para finales del siglo XX, en 1991, cae la URSS, y Rusia deja de ser socialista y comienza a transformarse en una nación capitalista. Además, la Iglesia Ortodoxa Rusa vuelve a respirar, y está se transforma poco a poco en la religión número uno del gobierno ruso. Incluso, en el siglo XXI, el actual mandatario ruso, Vladimir Putin, revive a la Iglesia Ortodoxa Rusa, y mantiene la unidad con ésta. Y no sólo eso, este líder político se hace practicante de la ortodoxia, y comienza a construir nuevas iglesias, monasterios y seminarios ortodoxos, con el fin de traer el pasado ortodoxo de esa nación al siglo XXI.

Durante las dos primeras décadas del siglo XXI, los terroristas de Al-Qaeda o Isis, asesinaron a muchos ortodoxos, y otras denominaciones cristianas en medio oriente, sobre todo en las regiones de Egipto, Siria, Irak y Afganistán, autonombrando a los cristianos de estas regiones como nazarenos. Estos hechos fueron mencionados por algunos medios de comunicación, aunque otros medios callaron. Aquí, hay un fragmento que elaboró el especialista Raymond Ibrahim durante las masacres en Siria:

Recientemente tuvo lugar la peor matanza de cristianos en Siria - fosas comunes, mujeres y niños torturados hasta la muerte e iglesias destruidas-. Sus autores fueron los rebeldes yihadistas apoyados por Estados Unidos. El Gobierno estadounidense y sus portavoces de los medios mayoritarios permanecen callados al respecto, como de costumbre (es decir, cuando no tratan activamente de quitar importancia a los hechos). La masacre tuvo lugar en **Sadad**, un asentamiento **cristiano ortodoxo siríaco** tan antiguo que se [menciona](#) en el Viejo Testamento. La mayoría de los habitantes de la zona son pobres; Sadad se encuentra en el remoto desierto que hay entre Homs y Damasco (hasta ahora las regiones desérticas eran, aparentemente, los únicos lugares en que los cristianos de Siria podían sentirse seguros: 600 familias habían huido a ellos

para **refugiarse de la yihad**; sólo para que ésta les siguiera hasta allí).
(Ibrahim, 2013, párr.1-2)

Después de todas estas masacres al pueblo ortodoxo durante el siglo XX y el siglo XXI, la Iglesia Ortodoxa crea un conflicto interno, ya que el patriarca de Constantinopla Bartolomé I, el patriarca de Antioquia Juan X, y otros líderes de la ortodoxia, pretenden la unidad con la Iglesia Católica Roma con base al movimiento ecuménico; no obstante, la contraparte de la Iglesia Ortodoxa Rusa, búlgara, Macedonia, y otras más, se oponen a la unión con el papado y los grupos protestantes. Además, hay un problema entre el líder de la iglesia rusa Kirill y el patriarca de Constantinopla Bartolomé, ya que el último reconoció a la Iglesia Ortodoxa de Ucrania autónoma del yugo de la iglesia rusa, lo que generó un gran enojo por parte del líder religioso ruso, quien se separó de la comunión con el patriarca de Constantinopla.

Así, la historia de la iglesia ortodoxa, se mantiene en el martirio, y en el resguardo de la tradición paleocristiana. Incluso, la iglesia ortodoxa, nunca hizo otro concilio, sino que se mantuvo en los dogmas establecidos en los siete concilios ecuménicos del primer milenio. Es difícil redactar toda la historia de esta iglesia, pero, se puede analizar que la misma no adquiere roles de poder político, económico, así como cambios dogmáticos o adaptaciones al tiempo moderno como lo hace su contraparte occidental, sino que se queda atrapada en un tradicionalismo.

Actualmente, la **Religión Católica Ortodoxa**,⁷ es una doctrina de origen judío-cristiana que se practica en Europa del este y medio oriente, su fundador es Jesucristo. De acuerdo al Obispo Kallistos Ware (2006), la Iglesia Ortodoxa mantiene la doctrina correcta que viene de la tradición oral y tradición escrita (la biblia) de los apóstoles, los padres de la iglesia, los siete concilios ecuménicos, y los santones cánones. La Iglesia Ortodoxa se sustenta en cinco patriarcados: Jerusalén, Antioquia, Alejandría, Constantinopla y Roma; no obstante, éste último

⁷ La palabra ortodoxo viene del griego y se traduce cómo camino correcto o doctrina correcta.
(Significados: descubrir lo que significa, conceptos y definiciones, 2018)

patriarcado se separó de la comunidad ortodoxa en 1054, dejando a dicha institución con cuatro patriarcados históricos en oriente medio. Ahora, la iglesia ortodoxa cuenta con más jurisdicciones alrededor del mundo, esto es notable en la página del *Consejo mundial de las iglesias*:

La ortodoxia bizantina está compuesta por [...] los cuatro patriarcados antiguos de la iglesia primitiva: Constantinopla, Alejandría, Antioquía y Jerusalén; los [...] más reciente: Rusia, Serbia, Rumania y Bulgaria; el [...] de Georgia y las iglesias de Chipre, Grecia, Polonia, Albania y de la República Checa y Eslovaquia [...] incluye las iglesias de Finlandia y Estonia. La "diáspora" ortodoxa bizantina cuenta con iglesias en las Américas, Asia, Australia, Europa Occidental y África Subsahariana. En los Estados Unidos y el Japón, [...] El monasterio del Sinaí [...], el Monte Atos y la semiautónoma Iglesia de Creta siguen bajo la jurisdicción del Patriarcado de Constantinopla. (Consejo Mundial de las Iglesias [CMI], 2018, párr.1)

Por lo que la iglesia ortodoxa se autogobierna de forma autónoma y autocéfala, por lo que ningún patriarcado tiene jurisdicción sobre otros patriarcados. Además, el sistema de gobierno de la iglesia ortodoxa es un sistema más lineal, en comparación con el sistema católico romano de un solo líder en forma piramidal. También, cada región ortodoxa se maneja por medio de obispos, sacerdotes, monjes, monjas y diáconos. Por último, a diferencia de la iglesia occidental, en la iglesia ortodoxa, los diáconos y sacerdotes se pueden casar de acuerdo a la primera carta a Timoteo 3:1-13 y Tito 1: 5-9, de esta forma su cónyuge es autonombrada diaconisa y presbitera, tal cual se menciona en el libro a los Romanos 16:1-2 (Biblia de Jerusalén, 1999).

2. Historia y contexto de los íconos y pinturas sagradas.

Se pretende un estudio conciso de los procesos históricos de cada una de las cuatro obras a tratar. De esta forma, la primera, narra el proceso que se llevó a cabo para formar el ícono del *Cristo del Sinaí*. El segundo, se basa en el origen detallado de la obra del ícono de Akathistos de la Theotokos. Y para culminar se darán los datos más importantes que impulsaron en las obras artísticas de la pintura del Sagrado corazón de Jesús y de la virgen del Carmen.

Por lo tanto, es importante que el lector sepa la diferencia entre icono bizantino e imagen sagrada:

El **Ícono bizantino**,⁸ por lo regular se plasma en un retablo de madera y se adorna en un fondo dorado, dónde se plasman distintas figuras religiosas, ya sea el rostro de Cristo, la virgen y el niño, los santos, los apóstoles, etc. Incluso a diferencia de la iglesia de occidente que maneja imágenes tridimensionales, los íconos bizantinos son más rústicos, y mantienen un tipo de color y forma en el diseño de cada personaje o escena bíblica que se pretenda plasmar. Por otro lado, el ícono es un texto visual que permitía a las personas que no sabían leer durante el tiempo del cristianismo primitivo y la época medieval, saber sobre las enseñanzas de Cristo, su vida y los personajes que intervinieron en su vida, es decir, éste se transformaba en una catequesis religiosa, tal cual lo hacían los cuatro evangelios. Además, los íconos son más completos en comparación con los evangelios, ya que éstos narran datos importantes de la vida de Jesús que no aparecen en los evangelios canónicos. De igual modo, los íconos eran usados por la iglesia primitiva y actualmente son empleados por las iglesias ortodoxas y orientales (Nestor, 2001).

La **Imagen Sagrada** es una representación icónica de las distintas deidades, santos o dioses que forman parte de la diversidad religiosa y las creencias que cada individuo tiene en un ser superior. Incluso, ésta, es un medio de evangelización que sirve para administrar la creencia religiosa a los nuevos

⁸Ícono proviene de la palabra griega *eikon* que en castellano se traduce como icono u imagen en dos dimensiones (Nestor, 2001).

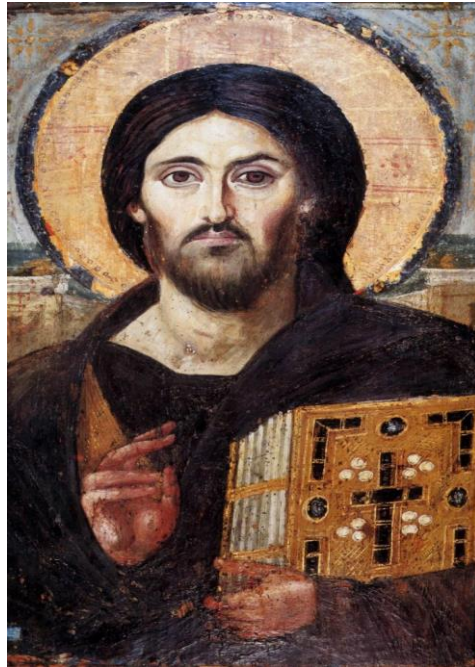
adeptos. Por ejemplo, en el caso de la religión católica romana, la imagen sagrada sirvió como un medio de evangelización, ya que de acuerdo a Olga Monzón (2012): *“Las imágenes en la Baja Edad Media desempeñaron un importante papel tanto en la labor evangelizadora de la iglesia como en la finalidad propagandística y publicitaria del poder político”* (p.449).

Dicho lo anterior, la imagen sagrada es un medio de conversión y de enseñanza que atrae a nuevos adeptos y que instruye a sus fieles con base a las normas y dogmas que establece una institución religiosa. No obstante, algunos grupos pueden venerar o adorar a la imagen, esto dependerá de las reglas o normas que cada sistema religioso inculque a sus fieles.

A) Icono del Pantocrátor o Cristo del Sinaí

EL ícono del Cristo del Sinaí (ver imagen 4) está en el monasterio ortodoxo de Santa Catalina, que está bajo la dependencia del Patriarcado Ortodoxo de Jerusalén.

Imagen 4. Cristo del Sinaí



Fuente: Autor anónimo (Wikiwand, 2018)

Este monasterio es uno de los más antiguos que hay en el mundo ya que data del siglo VI D.C Durante el mandato del emperador romano Justiniano I. Es aquí, donde el libro del éxodo, en el capítulo 3, nos narra el encuentro de Moisés con la zarza ardiendo por la que habló el Dios de los hebreos a Moisés. Además, en el capítulo 19 y 20 del libro de Éxodo menciona que es el mismo lugar dónde se refugia el pueblo hebreo después de abandonar Egipto, y dónde Moisés recibe las dos tablas con el grabado de los 10 mandamientos por medio del dedo de Dios. Que de acuerdo al mismo libro en el capítulo 32, las tablas terminarán por ser arrojadas al pueblo judío, ya que el mismo formo un ídolo de oro, violando el segundo mandato de Dios, que terminará por reprender al pueblo Israelita (Biblia de Jerusalén, 1999).

Ahora bien, el monasterio lleva el nombre de Santa Catarina, que, de acuerdo a la tradición oral, esta mujer fue una cristiana que nació en Egipto en la ciudad de Alejandría, y al fallecer ésta, su cuerpo es llevado por medio a los ángeles al monte Sinaí. Es en este sitio, se encuentra y se hizo el ícono original del Pantocrátor,⁹ el mismo está hecho de forma encáustica, es decir, elaborada a través de la cera de abeja que usan los monjes para hacer las velas del monasterio, de esta forma, los antiguos iconoclastas hacían uso de esta técnica antigua para la elaboración de íconos durante el siglo II y III en la ciudad de Alejandría. No obstante, actualmente dicha técnica ya no se aplica para realizar los distintos íconos ortodoxos (Obispo Gregorio, 2018).

Asimismo, este ícono es de gran relevancia, ya que sobrevivió a la aniquilación de íconos por parte del emperador León III y su hijo Constantino V, además del emperador posterior León IV. Todos estos sucesos ocurrieron durante los siglos VIII y IX. Durante dicha persecución muchos íconos se destruyeron y una infinidad de creyentes, sacerdotes, obispos y monjes fueron asesinados al tratar de esconder éstos. No fue hasta el fallecimiento de León IV, que su esposa, la emperatriz Irene restablece el culto a los íconos, de este modo se hace el séptimo concilio ecuménico por segunda vez en Nicea, donde establece la veneración y el respeto por los íconos; a pesar de esta decisión todavía hubo dos intentos por eliminar a los íconos por parte del emperador León V y Teófilo, pero la viuda de éste último, la emperatriz Teodora, pone fin a éstas persecuciones de forma definitiva en marzo del año 843. A partir de aquí, cada primer domingo de cuaresma, se hace la celebración del gran Triunfo de la Ortodoxia (Nestor, 2001).

Así, el ícono del Sinaí es uno de los cuadros sobrevivientes de la gran destrucción de íconos. Esta obra fue hecha entre los siglos VI o VII y está basada en un ícono más antiguo que es el famoso ícono del manto de Edesa o el ícono del Mandylion (véase imagen 5), donde según la tradición oral de la iglesia ortodoxa, el Señor Jesucristo impregno su rostro en este manto no hecho por manos humanas y fue llevado al rey Agbar de Edesa (en lo que es actualmente

⁹ La palabra Pantocrátor viene del griego bizantino y se traduce cómo el todo poderoso (De Chile, de California, de Rusia, 2016).

Siria) por medio del apóstol San Judas Tadeo, de esta forma el rey sano de su lepra. En el presente, dicho manto desapareció, por lo que sólo hay pinturas basadas en lo que fue este objeto sagrado (Obispo Gregorio, 2018).

Para finalizar, el ícono del Sinaí es uno de los íconos más antiguos que se guardan en el monasterio de Santa Catalina, al lado del monte Sinaí, y de acuerdo a muchos expertos es el ícono más cercano a lo que es el auténtico rostro de Cristo, ya que está basado en el manto de Mandylion que fue hecho por el mismo cristo al ponérselo en el rostro, además, es uno de los íconos sobrevivientes del catacombé iconoclasta y su elaboración está hecha con una de las técnicas más antiguas. Una copia de esta imagen se encuentra hoy en el *Templo Ortodoxo de San Jorge* ubicado al lado del metro Chilpancingo, en la colonia roma.

Imagen 5. Ícono del Mandylion



Fuente: autor anónimo (FLICKR (Photos), 2012)

B) Icono del himno de Akathistos de la Theotokos

El Icono Akathistos¹⁰, está basado en el himno de San Romano el Mélodo, data del siglo VI (Véase imagen 6). Dicha Obra está compuesta por 24 letras del alfabeto griego, y 24 íconos que narran una serie de sucesos de la virgen y el niño durante la edad de la iglesia cristiana patrística, y en la parte de en medio está la Theotokos¹¹ que carga al niño Dios (Obispo Gregorio, 2018).

Imagen 6. Icono del himno de Akathistos



Fuente: Autor anónimo (The Diocese of Knoxville (La Diócesis de Knoxville), 2018)

La historia del icono de Akathistos inicia con San Melódo el poeta. Este personaje es venerado en la iglesia ortodoxa, y nace en Damasco Siria durante el siglo V, aproximadamente en él año 490 y su origen es judío. Con el tiempo San Mélodo deja de lado el judaísmo y se convierte al cristianismo, donde logra adquirir el puesto de diaconado en la iglesia de la Resurrección. Tiempo después,

¹⁰ La palabra Akathistos viene del griego bizantino y su significado es “Mantenerse de pie” o “No estar sentado” (La Buhardilla de Jerónimo, 2009).

¹¹ El vocablo Theotokos proviene del griego bizantino y significa “La madre del Dios” (Rinckel, 2017).

este hombre se muda a Constantinopla, y prosigue sus labores pastorales en la catedral de Santa Sofía, durante el tiempo del emperador Anastasio, es aquí donde este santo logrará ser uno de los mejores cantantes de himnos bizantinos, durante una de las fechas de navidad (Parroquia San Martín de Porres, 2016).

La parroquia de San Martín en su sitio web, narra que en el año 518 San Melódo no era un tipo virtuoso en la cuestión del canto o la lectura, no obstante, el patriarca de Constantinopla lo amaba por la gran humildad que éste poseía. Así, durante una de las vigilas navideñas se le encarga entonar uno de los himnos de *Katisma del Salterio*; sin embargo, no logra hacerlo, recibiendo muchas burlas por parte de sus compañeros. No es, hasta que la virgen se le aparece al momento de quedarse dormido durante la vigilia, que le exige que se coma un libro, así, despierta y es llamado a cantar de nuevo, haciendo uno de los mejores cantos navideños llamado “Kontakio de la Navidad”. De este modo, logra una gran ovación por parte del patriarca, el clero y el emperador. A partir de este día se transforma en uno de los mejores cantantes de los himnarios bizantinos, y uno de los mejores compositores de rito bizantino (Parroquia San Martín de Porres, 2016).

Este hombre con el tiempo compone el himnario llamado Akathistos compuesto por 25 párrafos y 24 himnos, de acuerdo a las 24 letras del alfabeto griego, dividido en 12 partes donde narra la vida del Señor Jesucristo y su santa madre, y en los otros 12 apartados plasma cuestiones teológicas de Crsito y su santa madre. De esta forma, se hace el ícono basado en el himno de Akathistos, donde su autor es anónimo. No obstante, el retablo del centro se basa en el primer lienzo que se hace del rostro de la virgen, que de acuerdo a la tradición hizo san Lucas, quien también hizo el tercer evangelio (ver imagen 7).

Imagen 7. Icono de San Lucas pintando a la virgen con el niño



Fuente: Autor desconocido (Infovaticana, 2013)

Ahora bien, esta obra de arte, permitió que los primeros cristianos llevarán un orden al cantar y orar el himno de Akathistos, incluso fue el himno principal para el emperador Bizancio. Además, Esta obra visual sirvió para salvar a los territorios cristianos del imperio bizantino durante los intentos de invasión por parte de árabes y persas. Incluso, el himno se sigue cantando en el Monte Athos ubicado al sur de Grecia junto a la zona marítima de este país. Está obra sacra está ahora en la ciudad de México en *Templo Ortodoxo de San Jorge*, aunque es una copia del cuadro original.

C) Pintura católica del Sagrado Corazón de Jesús

La veneración por el sagrado corazón de Jesús se dio durante del siglo XV (ver imagen 8), además durante este siglo la figura de Cristo no es visible en las primeras imágenes religiosas del sagrado corazón, ya que sólo aparecen diversas representaciones del órgano sacro adornado a veces por dos flechas cruzadas o en otras ocasiones por la corona de espinas, así como, una llama de fuego en la parte superior del corazón acompañado de una cruz. Por otro lado, el miembro sagrado aparecía al centro de algún retablo o al fondo de un paisaje medieval, donde estaba la figura de un castillo u alguna columna (Díaz , 2010).

Imagen 8. Estampillas del Sagrado Corazón de Jesús del siglo XV



Fuente: (Bainvel, 2015)

Tiempo después, durante el año de 1673 una monja llamada Margarita María Alacoque, de la orden la visitación de María y de origen francés, tuvo distintas visiones de la a parición de Cristo. En dicha visión, la monja observaba a Cristo con su manto blanco y otras veces escarlata y en la parte de en medio un corazón rojizo, con una llama de fuego en la parte superior y una cruz dorada, incluso la aparición le permitía conversar con él, y otras veces la monja podía recostarse en el corazón de Cristo (Véase imagen 9). Por último, de acuerdo a las peticiones que Jesús le hacía a la monja, le indicó que se le hiciera una devoción y

una misa cada año durante el viernes de Corpus Christi, y así fue aprobado por la iglesia. (ACI Prensa, 2018).

Imagen 9. Santa Margarita María Alacoque y el Sagrado Corazón de Jesús



Fuente: (**Diócesis de Matamoros, 2018**)

No obstante, a partir de estos sucesos se retomará como base estos hechos para ejemplificar la representación de lo que será la famosa pintura del sagrado corazón de Jesús. Y es así que, en Lucca, Italia, nace el famoso pintor italiano llamado Pompeo Batoni durante el año de 1708, quien morirá en 1787 en la ciudad de Roma. Este hombre hace la primera pintura basada en las apariciones del sagrado corazón de Jesús a la Monja Francesa Margarita María, ya que él mismo respeta muchos de los elementos con los que describe la aparición de la figura de Jesús (Véase imagen 10).

Imagen 10. Primera representación del Sagrado Corazón de Jesús Siglo XVIII



Fuente: Pintura de Jesús de Pompeo Batoni. 1750, (Díaz G. , 2010, pág. 98)

Antes que nada, el artista italiano es un hombre experimentado que ha realizado una gama de auto-retratos de distintos personajes ilustres de su tiempo, cómo el papa Pío VI, el príncipe italiano Abbondio Rezzonico y el emperador de Austria José. Todos estos elementos le permitieron elaborar esta obra maestra que es parte de los tesoros artísticos del vaticano. En dicha obra el artista maneja un estilo neoclásico y del Rococó francés, y la imagen tiene rasgos finos en su rostro, una barba delineada, un cabello semi-rizado color dorado, ojos verdes, con un manto azul y rojo escarlata. En la mano derecha del personaje hay un corazón rojizo con una coraza de espinas, una llama de fuego y una cruz dorada en la parte superior del sagrado corazón.

A partir del siglo XIX, el papa León XIII proclama la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, además, la imagen adquiere nuevos cambios, cómo: la posición del órgano sagrado en el pecho del personaje plasmado, un manto

blanco encima y una barba más abultada; no obstante, mantiene algunas características del cuadro original de Bantoni, cómo la vestidura del manto rojo escarlata y los rasgos físicos, así como el pelo rizado (Ver imagen 11).

Para el siglo XX, con todos los cambios históricos, sociales, políticos, tecnológicos e ideológicos que se dan en el mundo, la imagen del sagrado corazón de Jesús adquiere rasgos más angelicales, dejando cómo único vestigio de masculinidad la barba, incluso el pelo de éste adquiere un lacio delineado, y su vestimenta se transforma en una camisola blanca dejando, de lado las características orientales del manto escarlata (Ver imagen 12). No obstante, el sagrado corazón persiste en la pintura, incluso muchos de los atributos del rostro de Cristo de 1918 se asemejan más al cuadro original de Bantoni, y todos estos cambios se deben al artista mexicano, el sacerdote jesuita Prisco Gonzales, que fue quien realizó esta nueva modificación con un estilo expresionista y renacentista (Teodoro, 2018). Para concluir, una copia de la imagen de 1918 del sacerdote mexicano Prisco Gonzales, se ubica en la *Basílica Menor de San José y Nuestra Señora del Sagrado Corazón*, atrás del barrio chino, aún lado del mercado de San Juan, en *el Centro Histórico*.

Imagen 11. Segunda representación del Sagrado Corazón de Jesús del siglo XIX



Fuente: La pintura está basada en el primer cuadro de Pompeo Batoni, el pintor del siglo XIX es anónimo (Amazon, 2018).

Imagen 12. Tercera representación del Sagrado Corazón de Jesús del siglo XX



Fuente: La pintura está basada en el primer cuadro de Pompeo Batoni, y el pintor que hizo esta nueva obra fue el jesuita Prisco Gonzales, año 1918 (Parroquia San Pío X, 2018).

D) Pintura católica de Nuestra Señora del Sagrado Corazón

La historia de esta imagen inicia durante el siglo XIX, y está basada en las apariciones, obras artísticas y devociones del *Sagrado Corazón de Jesús*. Dicha obra recrea a un Cristo en su etapa natal, al lado de su santa madre con una corona dorada, un manto azul y vestido rojizo que reviste a la virgen, quien sostiene al niño Dios con su brazo izquierdo, mientras el brazo derecho sujeta el sagrado corazón del niño. Este último, viste de blanco y tiene una corona en su cabeza (Ver imagen 13).

Imagen 13. Representación de nuestra señora del sagrado corazón



Fuente: Imagen Final hecha en 1920 (Saintes prières et dévotions [Santas oraciones y devociones], 2007)

Ahora bien, la idea de su creador ha generado controversias, ya que a pesar de que el sacerdote Jesuita Jules Chevalier es el que da vida a esta obra mariana, así como su devoción, hay fuentes que apuntan, que este presbítero se basó en la idea de otro sacerdote jesuita, él padre Saint Ángel, quien al parecer es él que tiene la idea original de esta obra sacra, incluso trato de llevar a cabo su proyecto en Francia y obtuvo los recursos para llevar a cabo su idea mariana en 1846, y sus intenciones se ven destrozadas ya que los jesuitas son expulsados de

Francia y el mismo lleva su devoción a Holanda, donde no logra que su plan devocional se lleve a cabo, terminando en un intento fallido (Rabre, 2012).

A pesar de las controversias antes señaladas, la fundación y origen de esta obra religiosa se le adjudica al presbítero Jules Chevalier, quien, de acuerdo a su relato, narra que hace una promesa a la virgen de realizar una nueva imagen sacra que responda a la devoción del sagrado corazón de Jesús, si ésta le ayudaba a tener una orden religiosa que fuera semillero de nuevo seminaristas. Así, el deseo de este presbítero se hace realidad durante los años 1857-1859, con lo que comienza el proyecto de hacer la obra magna de la virgen y crear un nombre nuevo para ésta, basándose en algunos puntos que requerían la nueva obra iconográfica. El escultor Ramón Rabre narra los elementos que requería el sacerdote jesuita para esta obra en su blog.

Chevalier se propuso varias metas, con la nueva advocación: honrar el amor, la obediencia de Jesús hacia María, [...] reconocer y propagar el poder suplicante que Cristo ha dado a María sobre su propio Corazón, [...] enseñar que el Corazón de María nos lleva al Corazón de Jesús, [...] unirse a María en su alabanza y adoración al Corazón de Jesús, [...] y confiarle todas las causas difíciles y desesperadas, espirituales y materiales. (Rabre, 2012, párr.5)

De esta forma, el sacerdote plasma cada uno de los elementos anteriores en su obra. Así, la primera imagen se le dio el nombre de “Nuestra señora del sagrado corazón”, donde la pintura plasma a la virgen de pie con una corona en su cabeza y rodeada de un aro luminoso lleno de estrellas. La virgen tiene un manto largo de color oscuro y otra en la parte inferior en tono más claro, incluso, las manos de ella están abiertas mostrando a su pequeño hijo que está delante de ella. El niño Dios es de aproximadamente unos 4 o 5 años de edad, tiene una pequeña corona en la parte superior de su testa, y está vestido con un manto blanco. Por otro lado, la mano izquierda del niño Dios apunta a su sagrado corazón, y su mano derecha señala a su santa Madre con el dedo índice, donde, ambos personajes están sobre una nube (ver imagen 14).

Imagen 14. Primera representación de Nuestra Señora del Sagrado Corazón



Fuente: Imagen hecha en 1870 por el padre Jules Chevalier (Pinterest, 2015)

Sin embargo, esta representación fue prohibida, ya que, desde la perspectiva teológica, el niño Dios apuntaba a su Madre, simulando que ella era más importante que él, transformándola en una diosa, es decir, superior a Cristo. Así, la imagen del padre Chevalier fue cambiada por parte del Vaticano en 1880. Los cambios que el Vaticano modificó a la imagen son: la virgen debe estar cargando al niño y señalar a éste como Dios y Señor, por lo que la nueva imagen corrigió los errores devocionales de la primera obra (Ver imagen 15). No obstante, la imagen sufrió dos cambios: uno en 1904 y la última modificación fue en el año 1920 por parte del sacerdote jesuita mexicano Prisco Gonzales; este presbítero hizo el cuadro en la ciudad del Vaticano (Ver imagen 16 y 17). Una copia del cuadro del sacerdote Gonzales está en la ciudad de México, en "la *Basílica Menor de San José y Nuestra Señora del Sagrado Corazón*" ubicada en el *Centro Histórico*, aún lado del barrio chino. De esta forma, la obra del sacerdote mexicano es la que marca la devoción correcta que el Vaticano quiere transmitir a los fieles católicos a nivel mundial.

Imagen 15. Segunda representación de Nuestra Señora del Sagrado Corazón



Fuente: Imagen hecha en 1880 por mandato del vaticano basada en la primera imagen del padre jesuita Jules Chevalier, artista anónimo (Rabre, 2012).

Imagen 16. Tercera representación de Nuestra Señora del Sagrado Corazón



Fuente: Imagen 14, mandada hacer en 1904 por el papa Pio X, autor anónimo (Pinterest, 2016).

Imagen 17. Cuarta representación de Nuestra Señora del Sagrado Corazón



Fuente: Imagen 15, mandada hacer en 1920 por el papa Benedicto XV, sacerdote jesuita mexicano Prisco Gonzales (Presbitero Cuskelly,

3. Diferencias culturales entre el Oriente cristiano y el cristianismo Occidental.

En este cuarto apartado, se dará una pequeña reseña de lo que es oriente y occidente. En seguida se describirán las diferencias: culturales, administrativas, políticas, sacramentales, litúrgicas, y dogmáticas por parte de ambas religiones.

El **Oriente** se define cómo el sitio dónde sale el sol. Por esta razón, los orientales lo nombran el sol naciente, ya que este fenómeno se presenta al amanecer de un día. Incluso, las religiones orientales judío-cristianas oran en dirección a oriente. Además, elaboran sus templos sagrados en dirección al oriente, de igual manera sus altares están puestos en esa dirección (Diócesis de Teruel y Albarracín [DTA], 2018).

Por otro lado, geográficamente hablando, Oriente se compone de los países de Europa del este, el continente asiático (dónde el país más grande del mundo Rusia está dividido entre estos dos continentes) y el noroeste de África. Además, su riqueza religiosa es amplia, ya que es aquí donde nacen los cinco grandes grupos religiosos más importantes a nivel mundial. Las tres primeras religiones son primas (cristianismo, judaísmo e islamismo), además de monoteístas, ya que de acuerdo a Diario Judío México (2015): “Se estima [...] que unos 3,8 millones de personas, [...] veneran [...] Abraham como el ancestro común de todas las religiones de origen semítico, principalmente, el judaísmo, el cristianismo y el islam” (párr.3). La cuarta religión es monoteísta, pero tiene una deidad distinta llamada Buda, quien abandono los placeres de la vida materialista para incorporarse a la vida mundana dónde adquiere la luz de la sabiduría que lo transformará en una de las entidades religiosas más importantes en medio oriente. La última creencia es, el hinduismo, que es politeísta con una gama de dioses y entidades diferentes.

El **Occidente**, contrario a oriente, es el otro lado del mundo donde se oculta el sol. Incluso, occidente no tiende a ser tan espiritual cómo lo es oriente, sino al contrario, hace más uso de la razón y su apegó a las cosas materiales que lo

sucumbe en una sociedad con una baja ética social. Esto lo explica Georges Fradier:

...el “espíritu occidental”, cuyo consabido materialismo caracterizaría de un golpe a toda Europa y a las Américas [...] se suele añadir una secuela de ismos escandalosos: imperialismo, alcoholismo, inmoralismo, etc. Evidentemente un Occidente en el que pululan huelguistas, borrachos, jóvenes gangsters y mujeres adúlteras no tienen mucho que enseñar. (Fradier, 1960, p. 36)

A pesar de esto, Occidente no están nefasto cómo lo describe el autor anterior, ya que, a pesar de todo, Occidente cuenta con una gama de pensamientos, ideologías y saberes distintos al Oriente, lo que le ha permitido alcanzar importantes avances científicos, sobre todo a partir de la era industrial. Además, es en Occidente donde se deja de lado el sistema monárquico y se innova a un nuevo sistema de gobierno, el estado democrático. Que se basa en la elección de un sujeto a través del voto del pueblo, que mandará durante un lapso de seis años; sin embargo, este sistema, también es fallido, ya que ha generado dictadores o gobiernos autoritarios.

Así, Occidente es en donde se han dado las distintas revoluciones: sociales, ideológicas, sexuales, de pensamiento, políticas, tecnológicas, morales y religiosas. Con base a lo religioso, el catolicismo romano por medio del papado domino durante más de 1500 años a Europa occidental, no fue hasta la llegada de la *Reforma Protestante* en el siglo XVI con el monje Martín Lutero, que nace una forma distinta de ver las cosas y que permite la entrada del modernismo, posmodernismo, el mundo globalizado y la antiglobalización con el fin de retornar al nacionalismo económico. Hablar de occidente es complejo, pero muchos sucesos históricos han dado sentido a este sector del mundo.

Ahora bien, cómo se ha mencionado en apartados anteriores, la iglesia ortodoxa y lanita estuvieron unidos durante 1000 años hasta su división en 1054. Una vez que ambas se separaron y tomaron su rumbo, se generó un gran número

de diferencias entre éstas, a pesar de que ambos grupos son católicos y apostólicos.

Desde el aspecto cultural, la Iglesia Ortodoxa mantiene su clero con prendas sacras del tiempo paleo cristianismo hasta la actualidad, y todo esto, a pesar de que muchos de sus fieles se han adaptado la forma de vestir de los siglos XX y XXI. Además, el clero ortodoxo usa la barba larga y el corte Nazareno en similitud a Cristo, los profetas y apóstoles. En contra parte, la Iglesia Romana mantiene a su clero afeitado, incluso, gran parte del clero latino tiene un corte al estilo militar; aun así, hay algunos miembros del clero que mantienen la barba larga o el pelo largo. La forma de vestir del clero latino sufrió muchos cambios y se ha adaptado a los nuevos tiempos, también existen una variedad de órdenes religiosas masculinas y femeninas y cada una tiene su propio estilo al momento de usar sus ropajes sagrados.

Otro elemento cultural y distintivo en el catolicismo romano, es su gran diversidad en cuanto a grupos religiosos y ordenes sagradas, como: los dominicos, los franciscanos, los jesuitas, los carmelitas, las misioneras de la caridad, entre tantos otros. Cada orden con formas diversas de vestir e incluso formas distintas de entender la fe, lo único que los mantiene en unidad es la fidelidad al papa (que de acuerdo a la religión romana les permite ser miembros de la misma iglesia). En cambio, en la iglesia ortodoxa no hay ordenes o grupos religiosos distintos, todos son parte de la misma iglesia al comer del mismo pan y de la misma sangre, así como al tener la misma fe y el mismo líder espiritual: Cristo.

En cuanto a los laicos ortodoxos, éstos mantienen una forma de pensar totalmente tradicional y apegada a sus creencias religiosas, por lo que la iglesia es un factor importante en las decisiones que ellos toman en su vida cotidiana. En cambio, para los fieles occidentales, la iglesia no es el centro de su vida como lo es para los orientales, sino que es un elemento más en su vida, y muchas de sus decisiones se basan a través de la razón y su apego al materialismo, en parte por las distintas ideas de pensamiento que hay en occidente.

Pasando a otro tema, desde la visión administrativa y política, la iglesia católica romana basa su idea de que el papa es la cabeza y líder supremo de la iglesia, de acuerdo a lo estipulado en el evangelio de San Mateo 16:13-18:

13.Llegado Jesús a la región de Cesarea de Filipo, hizo esta pregunta a sus discípulos: «¿Quién dicen los hombres que es el Hijo del hombre?» 14.Ellos dijeron: «Unos, que Juan el Bautista; otros, que Elías, otros, que Jeremías o uno de los profetas.» 15.Díceles él: «Y vosotros ¿quién decís que soy yo?» 16.Simón Pedro contestó: «Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios vivo.» 17.Replicando Jesús le dijo: «Bienaventurado eres Simón, hijo de Jonás, porque no te ha revelado esto la carne ni la sangre, sino mi Padre que está en los cielos. 18.Y yo a mi vez te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella. (Biblia de Jerusalén, 1999, p. 1375)

No obstante, de acuerdo a la iglesia ortodoxa, esta afirmación de occidente teológicamente hablando no es aceptable, ya que Cristo no pretende afirmar que Pedro es la roca de la iglesia, es decir, que Pedro es la cabeza de la iglesia; sino que la declaración de Pedro de que: “Cristo es el mesías y el hijo de Dios”, es el fundamento o roca en la que se debe basarse toda la iglesia ortodoxa; ya que un ser humano no puede ser la cabeza de la iglesia, porque es un simple mortal. Además, la primera carta de corintios (10:4) de acuerdo a la iglesia de oriente, indica “Y la roca era Cristo”, y no Pedro como lo señala el catolicismo romano. Por otro lado, la iglesia católica, mantiene la idea de que el obispo de roma es el líder supremo sobre todos los patriarcados orientales; pero, la iglesia ortodoxa señala que esto es un invento por parte de los occidentales, ya que los concilios hacen hincapié a cinco patriarcados, donde todos los patriarcas son iguales y ninguno está sobre otro, y, por lo tanto, el líder supremo de la iglesia, de acuerdo a la iglesia de oriente es Cristo.

En lo que concierne a los aspectos sacramentales y litúrgicos de cada iglesia, también hay diferencias. Con base al primer postulado, la iglesia romana divide los sacramentos en siete: bautizo, comunión, confirmación, matrimonio, confesión y sacerdocio. El bautizo es sólo para los recién nacidos a través de la

aspersión, es decir, se rocía al niño en su cabeza con una bandeja en la pila bautismal. La comunión se hace a partir de que el niño tiene las bases de la escritura y la lectura, así recibe la comunión, y de este modo inicia con su primera confesión. La confirmación se hace durante la preadolescencia, con el fin de recibir el espíritu santo, el matrimonio en cambio solo es para aquellos que quieran casarse, y el sacerdocio para aquellos que decidan ser célibes. Además, seis de los siete sacramentos tienen costo de acuerdo a cada parroquia. En contra parte, la iglesia ortodoxa no cobra ninguno de sus sacramentos, todos son gratuitos. También, para la iglesia ortodoxa los bebés reciben tres sacramentos al momento de ser miembros de la iglesia, estos son bautismo, comunión y confirmación (en oriente se le llama a esta última crismación), así, los infantes forman parte de la comunidad ortodoxa y pueden acceder a la comunión. A partir de los nueve años el niño debe iniciar con el proceso de la confesión. El matrimonio es válido en la ortodoxia para los laicos y los sacerdotes, solo los monjes se mantienen célibes.

El sacerdocio casado es fundamental en la iglesia ortodoxa, en cambio para la iglesia romana está prohibido. También, a las mujeres que están casadas con los sacerdotes ortodoxos se los autonombra presbiteras. Y si en alguna comunidad ortodoxa no hay diáconos varones, el obispo de la localidad puede nombrar a una mujer anciana como diaconisa, de acuerdo a la carta a los Romanos (16: 1-12) donde habla de la diaconisa Febe. Actualmente, hay una Diaconisa en el patriarcado ortodoxo de Alejandría, está es Mary Adams, en Sierra leona, por parte del patriarca ortodoxo de Alejandría, la fecha de su nombramiento fue el 11 de noviembre del 2018 (YouTube, 2018).

Por otro lado, la iglesia ortodoxa mantiene la veneración a los iconos, en cambio la iglesia católica romana les rinde veneración a las estatuas de bulto y las nuevas obras de arte sacro latino. La iglesia ortodoxa de Antioquia en su sitio web lo explica de esta forma:

El Oriente Ortodoxo [...] rechazó [...] las estatuas [...] que [...] el Occidente Romano colocó [...] en las iglesias y sigue rechazándolas dentro de los templos, basándose en la Palabra del Señor: “Dios es espíritu; y los

que le adoran, en espíritu y en verdad es necesario que le adoren” (Jn. 4:24). Y también: “...Al Señor tu Dios adorarás, y a él sólo servirás” (Mt. 4:10). San Pablo nos dice: “El Dios que hizo el mundo... siendo Señor del cielo... no habita en templos hechos por manos humanas...” (Hch. 17:24). (Iglesia ortodoxa de antioquia en México[IOA en México], 2017, párr.23)

Otra diferencia litúrgica entre ambas cristiandades es, que la iglesia de oriente usa un pan natural con levadura y hace uso del vino con agua caliente, mientras la iglesia de Roma usa una ostia sin levadura, incluso ya no da el vino como lo hizo en un principio, sólo en raras ocasiones se da el vino tinto. Hay otra característica distinta entre la iglesia romana y la iglesia ortodoxa, está radica en cuanto al uso del calendario Gregoriano por parte de la primera y el calendario Juliano por parte de la segunda, con lo cual hay una diferencia de 13 días. Un ejemplo de lo dicho anteriormente es: la noche buena y la navidad se celebran en occidente el 24 y 25 de diciembre, mientras que, en oriente, se celebra la noche buena el 6 de enero y la navidad el 7 de enero. El ejemplo anterior es visible en la transmisión de la cadena RT noticias desde Moscú, la noche de navidad el 6 de enero del 2016, donde el patriarca Kirill de Rusia hace la divina liturgia de noche buena desde *la Catedral de Cristo Salvador* (YouTube, 2016).

En cuanto a los aspectos dogmáticos la iglesia de roma ha creado muchas cosas, como la inefabilidad papal, la inmaculada concepción de María, la asunción y coronación de Maria, el purgatorio, el limbo de los niños y muchos más. Para la iglesia ortodoxa no existe la inefabilidad papal, porque todo hombre es falible, ya que sólo Dios es infalible. En cuanto a la inmaculada concepción de María la iglesia ortodoxa señala ésta como un error, ya que la virgen María era pecadora como todos los hombres, y ella necesitaba ser salvada como cualquier criatura; en todo caso, la iglesia ortodoxa señala que si el dogma de la inmaculada concepción es real para la iglesia latina, entonces la madre de la virgen nació sin pecado y su abuela también y así sucesiva mente, lo que generaría una raíz humana sin pecado, lo cual es una locura para la iglesia de oriente. Por otra parte, el purgatorio, de acuerdo al catolicismo, es un estado intermedio por el cual las almas se limpian de sus pecados antes de ingresar al cielo, por lo que los fieles

romanos deben hacer muchas misas para que su familiar salga de ese lugar. No obstante, para la iglesia ortodoxa el purgatorio es un invento de la iglesia romana; ya que cuando Jesús hablo con el ladrón justo, el mismo le dijo (Lucas 23:43): *“En verdad te digo, hoy estarás conmigo en el paraíso”* (Biblia Jerusalén,1999, p.1462). No le comento: primero iras al purgatorio a limpiar tus pecados y después iras al paraíso conmigo”. Muchos de los aspectos dogmáticos del catolicismo romano son ajenos a la iglesia ortodoxa, está es una de las razones por las cuales la iglesia católica menciona que la iglesia ortodoxa se quedó en el pasado, y que ellos en cambio evolucionaron; sin embargo, para la iglesia ortodoxa, la iglesia católica romana cambio toda la esencia del cristianismo y la transformó en un conjunto de paganismo religioso, así como un negocio mercantil y una espiritualidad materialista y antropológica.

Capítulo 2. Estado del arte

1. Descripción de diferentes trabajos de investigación desde distintas disciplinas.

En principio, el capítulo dos es una descripción de las diferentes tesis e investigaciones que han realizado estudios en imágenes sagradas. Con el fin, de averiguar desde que disciplinas se ha abordado el tema de las imágenes sagradas y si el tema a investigar se ha tratado desde la semiótica o si existen estudios similares a lo que se pretende hacer en esta investigación. De igual modo, se dará una crítica a dichos proyectos, con el fin de garantizar un estudio distinto a los postulados propuestos en estos trabajos, para lograr un objetivo de estudio distinto a los trabajos que enseguida se van a exponer.

A) Estudio de la imagen sagrada desde “El Arte”

Desde la visión artística, se han elaborado las siguientes investigaciones. Primero que nada, la tesis hecha por la licenciada en Arte, María José Umaña Altamirano de la universidad de Chile de la Facultad de Artes y el Departamento de Teoría e Historia del Arte, tiene el propósito demostrar cómo los íconos ortodoxos jamás han sufrido un cambio en la representación icónica y el estilo artístico de cualquier personaje del antiguo testamento, nuevo testamento o de la historia de la iglesia ortodoxa. La autora chilena divide su trabajo en cuatro capítulos, donde el primero narra el contexto histórico de la iglesia ortodoxa, el segundo el proceso artístico e histórico de la elaboración de los íconos, así como, de las distintas técnicas artísticas, remarcando que el arte bizantino no ha sufrido cambios evolutivos o nuevos conceptos artísticos, sino que, al contrario, el arte de la iglesia ortodoxa se mantiene inalterable, a pesar de los cambios culturales que cada país ortodoxo tiene.

Para el tercer capítulo, ella describe la labor y llegada de Iglesia Ortodoxa de Antioquia en Chile, así como un análisis del trabajo artístico del iconógrafo Gerardo Zenteno y el artista Juan Francisco Echenique, dónde explica el uso de tintas y la elaboración artística de las obras expuestas en dicho trabajo, así como

una explicación breve del significado de dicha obra. Por último, la autora concluye su último capítulo con la siguiente resolución:

(El ícono) es un arte puramente significativo, con una finalidad didáctica que habla de la salvación por el Bautismo y la Eucaristía. Símbolos que permiten el reconocimiento entre los primeros cristianos, a través de los cuales, se enseña y manifiesta la palabra de Dios. [...] Conformado desde el origen del cristianismo hasta nuestros días, el icono mantiene incólume su esencia visual, teológica y sagrada, incluso fuera de sus fronteras. (Umaña, 2009, p. 81-82)

De esta forma, ella define que el ícono es inalterable, ya que no sólo es una pieza artística, sino un texto visual que evangeliza, tal cual lo hacen los textos bíblicos.

Por otro lado, Guillermo G. Peydro de la Universidad Autónoma de Madrid escribe un artículo en la revista artística de origen español llamada "Goya", en el año 2013, en el volumen 344 de dicha publicación. Aquí el escritor español habla de dos personajes rusos, Tarkovski y Aleksandra Sokurov, estos dos son cineastas clásicos que apelan a una visión artística de la imagen visual desde las obras bizantinas ortodoxas. El escritor plasma cómo estos cineastas hacen uso del cine para plasmar en distintas escenas el dualismo que hay en las representaciones icónicas, basadas en la parte terrenal y en el lado celestial. De esta forma el cine sirve como plataforma para restablecer la imagen de los íconos, el autor del artículo lo menciona en este sentido:

El objetivo principal del *stalker*, y [...] de Andrei Tarkovski, es hacer consciente al hombre de su destino y su responsabilidad ante él. [...] en sus películas siempre está sugerida la idea de que la realidad es mucho más amplia de lo que vemos por los ojos; siempre hay una puesta en escena trascendente del dualismo cristiano. En *Stalker* se da un juego constante de contraposición de dos mundos, considerados por un lado en horizontal -el espacio interior de la Zona, en color, y el espacio exterior a ella, en sepia-, y por otro en vertical -el mundo sensible, mostrado, y el suprasensible, sugerido, buscado. (Peydró, 2013, p. 269)

Todo este dualismo, que plasma el investigador se resume a un surrealismo de la realidad, donde estos son visibles en la pantalla grande. Otro elemento, que redacta el escritor con base a estos dos cineastas, es la perspectiva invertida entre los miembros de la familia, haciendo alusión a la trinidad de Dios padre, Dios hijo y dios espíritu santo. Así, el creador de este artículo refleja cómo estos dos cineastas rusos, plasman el arte de los iconos ortodoxos en el cine, dando un sentido religioso y artística a su obra.

Otro artículo de investigación es el de la escritora argentina Verónica Silvia Schneider del Instituto Universitario Nacional del Arte. El contenido de esta obra, se basa en una breve descripción del origen del ícono, el simbolismo de éste, las diferencias entre la interpretación del icono en oriente y occidente, las semejanzas las obras sacras de oriente y occidente, así como, una visión de la autora al cambio que le dio la iglesia rusa a los iconos ortodoxos, creando un arte post-icónico. La autora hace esta obra con el fin de demostrar que las diferencias entre las distintas denominaciones cristianas, pueden llevar a más similitudes que culminen con la unidad ecuménica de todas las denominaciones cristianas, ya sean ortodoxos, católicos o protestantes. Ella lo dice así:

Si observamos la progresiva separación entre Iglesia y arte, podemos decir que el arte sacro busca redefinirse, ya que el espacio que hoy ocupa el arte litúrgico podría calificarse como alejado de Dios. El Icono muestra en la actualidad una creciente presencia, tanto en ámbitos católicos como reformados, siendo un símbolo presente en nuestro mundo contemporáneo. Símbolo de un mundo trascendente. Con este renacimiento del Icono podríamos decir entonces que el arte originario de la Iglesia oriental se muestra como un arte ecuménico. (Schneider, 2011, p. 44)

En conclusión, cada investigación da un aporte distinto, a pesar de que ambas lo ven desde la formación artística, histórica e interpretativa desde la visión de las artes visuales.

B) Estudio de la imagen sagrada desde “La Antropología”

El artículo que se aborda desde la disciplina antropológica, es el de La profesora Olga Pérez Monzón de la Universidad Complutense de Madrid, que estudia la imagen sagrada desde la devoción de la edad media. La autora se basa en dos bases importantes para realizar su artículo, desde la evangelización de la edad media, se dio publicidad y propaganda al poder político del rey y el papado en aquel tiempo, por lo que la imagen sagrada se usó como un elemento publicitario y de propaganda que sirvió como elemento de sumisión, control y poder sobre el sujeto de aquel tiempo. Todo esto basado en los elementos de superstición, milagros y la entrada al cielo o el infierno, en caso de fallar con algunas de las normas impuestas por el catolicismo romano. Así la imagen se ve de acuerdo a la investigadora como un producto de poder, control y beneficio económico en la masa religiosa. La autora describe el trato del icono por parte del cristianismo oriental (aunque sólo lo hace de forma breve), pero el aporte sólido de la investigación se basa en las imágenes occidentales:

El Imperio Romano de Oriente desarrolló una teología centrada en la imagen. Los iconos se desplazaban, sangraban, hablaban, se vengaban, aparecían en los sueños, hostigaban a los demonios o hacían distintos favores a los fieles en la vida diaria. Éstos les aclamaban, se prosternaban ante ellos o les ofrecían cabellos con sentido taumatúrgico. Paralelamente, las imágenes estaban implicadas en el sacrificio eucarístico –el oficiante podía raspar el polvo de los iconos sobre el cáliz– y los *basileus* les otorgaron un uso político al llevarlos a los campos de batalla y responsabilizarles de las victorias. (Monzón, 2012, p. 460)

Así, esta investigación hace una crítica de la imagen sagrada como uso de poder sobre el pensamiento humano. Lo que da sentido antropológico al hombre medieval, con base al significado que dan éstos a la imagen sagrada a través del adoctrinamiento de la institución religiosa del papado.

C) Estudio de la imagen sagrada desde “La hermenéutica”

Desde el estudio de la hermenéutica se describe una tesis doctoral de Federico Aguirre Romero desde la Universidad de Barcelona, de la Facultad de Filología y Departamento de la Filología Griega, donde la pregunta de investigación del doctor Aguirre (2015) es: “¿es posible que una tradición del pasado reviva dando lugar a una poética del presente o se trata de un espejismo generado por la nostalgia de un pasado mejor?” (p.11). Para responder esta pregunta el doctor hace uso del método de la hermenéutica y estudia a tres autores contemporáneos, con el fin de demostrar cómo la interpretación antigua de los iconos, se adapta a la Grecia moderna e incluso da sentido al griego moderno, es decir, hay un reavivamiento de la imagen del ícono y de la tradición ortodoxa en la vida cotidiana del ser moderno griego.

Así, Aguirre divide su trabajo en tres apartados, el primero describe la tradición del ícono y las interpretaciones tradicionales de éste en la comunidad griega bizantina usando al primer autor griego Photis Kóntoglou. El segundo, desde el análisis del ícono griego en el siglo XX a través del estudio del ícono como obra artística y figura teológica, haciendo uso del segundo autor griego Giorgos Kordis. Para el tercero, usa al autor Christos Giannarás para ver al ícono como un proceso ontológico.

Ahora bien, de acuerdo a la pregunta propuesta por el doctor, éste genera una respuesta de causa, que da sentido a la incorporación del ícono como medio contemporáneo en la sociedad moderna griega, basado en tres dimensiones: Histórico, estético y ontológico. El primero, para el autor es ver al ícono como un fenómeno histórico que permite la permanencia de este en la sociedad griega del siglo XX. La segunda es estética, ya que el ícono es un elemento emocional y litúrgico para los fieles, sin estos elementos el ícono no tendría sentido en la sociedad moderna. Por último, el ícono es ontológico de acuerdo a su autor, porque conjunta el valor histórico y estético, generando una visión de los acontecimientos históricos de la iglesia y una imagen del Dios trino.

D) Estudio de la imagen sagrada desde “La Historia”

Desde el estudio de la historia hay dos trabajos que aportan valor al análisis de la imagen sagrada. El primero es de Elisabetta Corsi investigadora del Colegio de México, quien elabora un ensayo de cómo los jesuitas construyen la fe del catolicismo romano en la ciudad de Pekín, en China, a través de la imagen y la arquitectura sacra durante el siglo XVII. La autora elabora este trabajo con el fin de que el lector entienda que el catolicismo romano, no solo es una identidad europea occidental o latinoamericana, sino que también es parte de la sociedad china. En Pekín la imagen sacra incorpora elementos nuevos a partir de la cultura china, donde la imagen y el templo no solo son un recurso para la oración y la contemplación, sino también para la meditación. La meditación es un aspecto del budismo, que los chinos incorporan a la creencia católica cristiana. Sin embargo, la autora señala que su trabajo no está completado en el presente ensayo, por lo que quizás realice un trabajo más elaborado basado en la comparación (Corsi, 2006).

El segundo trabajo, es un artículo de investigación de la revista “Estudos de Religião” de la autora Gabriela Díaz Patiño de Brasil, el artículo lleva el nombre de: “Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús”. En este escrito Díaz trata de remarcar el cambio evolutivo de la imagen del sagrado corazón de Jesús, desde sus orígenes, hasta su último proceso de evolución que de acuerdo a la autora termina en 1899. Para esto narra el proceso histórico de cómo nació la devoción del sagrado corazón y cómo se transformó en una imagen sacra del sagrado corazón de Jesús hecha por el pintor Pompeo Batoni a finales del siglo XVIII. La autora concluye de esta forma:

Como vimos esos cambios se vieron reflejados tanto a nivel figurativo como discursivo en la medida que fue necesario para los intereses de la institución eclesiástica. Y es que la imagen y devoción del Sagrado Corazón de Jesús a diferencia de otras devociones es esencialmente una devoción de creación institucional. Las transformaciones simbólicas de la imagen y devoción se dieron en función

de las necesidades religiosas y políticas de la Iglesia católica. (Díaz, 2010, p. 104-105)

De esta forma, se puede concluir que el aporte que dan a la imagen sagrada es desde la visión histórica, ya que ambas investigaciones hacen uso de elemento histórico para desarrollar su tema. La diferencia entre ambos trabajos, es que el primer aborda la imagen sacra como medio de evangelización e incorporación y cambio hacia una nueva cultura, en cambio el segundo hace uso de la imagen como sistema devocional y de transformaciones constantes de la imagen sacra a través de los distintos procesos históricos.

E) Estudio de la imagen sagrada desde “La Semiótica”

Desde el estudio de la semiótica abordaremos tres trabajos hechos para el uso de la imagen sagrada. El primero es un artículo de investigación que hace uso de la semiótica para encontrar los significados que dan los grupos indígenas de los andes durante su etapa de colonial, así como analizar los significados de los distintos ritos litúrgicos y las fiestas patronales. Para este trabajo se necesitó de tres personas: Alberto Díaz Araya, Luis Galdames Rosas y Wilson Muñoz Henríquez. El nombre del artículo de investigación por parte de los autores Díaz, Galdames y Muñoz (2012) es: *“Santos Patronos en los Andes. Imagen, Símbolo y Ritual en las Fiestas Religiosas del Mundo Andino Colonial (Siglos XVI – XVII)”* (p.28).

En dicho artículo, se describen los significados que dan los andinos a las figuras de los santos, de acuerdo al entendimiento de esta comunidad de los Andes a través de la evangelización de los conquistadores españoles, los autores lo dicen así:

La imagen de los santos (incluidas las de Cristo y la Virgen) se convierten [...] en el centro neurálgico de la devoción indígena, constituyéndose así en el polo de atención de la interacción ritual. De allí entonces que se comportara no como símbolo aislado, [...] sino que estas imágenes operan más bien como verdaderos iconos, en tanto la

representación de la realidad cristalizada en la imaginería es simultáneamente la realidad en sí misma que representa: es el santo, la Virgen o el Cristo encarnado. Es por ello que las imágenes pueden suscitar una mayor efervescencia devocional, pues la invocación, aunque mediada por la imagen, se entrega a la realidad sacra en sí misma. En otras palabras, la imagen [...] del santo católico [...] es la realidad sagrada. (Díaz, Galdames y Muñoz, 2012, p. 28)

Ahora bien, el segundo postulado es una investigación que hacen la Directora de Etnología de la INAH Laura Elena Corona de la Peña. y el Doctor de postgrado en Historia de la UNAM Leonardo Vega Flores, en el Estado de Hidalgo, dirigido a la población minera de Zimapán. En dónde estos dos investigadores realizan un aporte semiótico a través del estudio de las imágenes y objetos devocionales que los pobladores llevan durante su peregrinaje a la devoción de la Virgen de Guadalupe. En este estudio hacen uso del mapeo, entrevistan a los pobladores y analizan los objetos devocionales que lleva cada peregrino por medio de la semiótica, así como las oraciones y todo lo que realizan durante su camino a la visita de la virgen Católica Romana. Con base al estudio que hacen estos dos investigadores, encuentra el sentido del peregrinaje a través de la siguiente referencia:

A partir de nuestro análisis, consideramos que las peregrinaciones pueden estudiarse como procesos comunicativos, en los que los s-códigos, en términos de Eco (1975 [1988: 153]), se han desarrollado y actualizado durante la historia de cada peregrinación; en el caso abordado se trata de s-códigos de distintos tipos: color, forma, espacialidad, movimiento, gestualidad, etc. (Corona y Vega, 2008, p. 223)

Usando a Eco, se dan cuenta que el peregrinaje es un medio de comunicación, no sólo verbal, sino también simbólico, ya sea, por medio del factor corporal o desde la imagen sagrada o la ropa que los trabajadores mineros llevan. La semiótica les ayudo a ver cómo el factor humano se comunica a través del signo.

El siguiente autor hace un estudio totalmente distinto a todos los postulados aquí propuestos desde las diferentes disciplinas. Felipe Cárdenas Támara hace un aporte científico a la revista “*Theologica Xaveriana*” de la Pontificia Universidad Javeriana, haciendo uso de la semiótica de Peirce a través del estudio de la teología mística de la iglesia de oriente. Donde la teología oriental de acuerdo a su autor tiene como fin demostrar que la ciencia y la religión se complementan a partir del estudio teológico de oriente, para esto hace uso de la semiótica de Peirce. El trabajo de este teólogo culmina con lo siguiente aporte:

Esto quiere decir que la divinidad cristiana proyecta y comunica cambios paralógicos, metalógicos, neológicos, y dialógicos, en procesos existenciales personales e histórico-sociales que desbordan la naturaleza del símbolo, tal como lo entendía Peirce. Y las formas de vida particulares de los universos “lógicos” analizados tienen la capacidad para penetrar en realidades donde ni la mente, ni los ojos pueden llegar. (Cardenas, 2014, p. 388)

De esta forma, el autor hace hincapié a que la divinidad cristiana, vista desde Peirce y la teología oriental, aportan cambios a la vida histórica de cada sociedad, lo que hace uso de la comunicación a través de distintos sucesos históricos.

2. Crítica constructiva de los postulados anteriores

En esta segunda sección, se dará una crítica constructiva a los anteriores trabajos, con la finalidad de encontrar desde dónde no fue abordado el tema a tratar, para demostrar que el proyecto es único y no se ha tratado desde las distintas perspectivas con las que se va a investigar dicho tema.

A) Comentarios de los trabajos hechos desde la disciplina del arte

Primeramente, una de las controversias hechas a la tesis de la licenciada chilena María José Umaña Altamirano, es que la misma sólo aborda su trabajo con base a la visión ortodoxa, dejando de lado lo que el interpretante externo puede dar a la obra, basado en el objeto, signo y significado religioso. La explicación que da la autora de cada elemento artístico, se aborda desde la visión histórica de la iglesia ortodoxa, lo que impide ver todo el simbolismo y significado que tiene cada ícono de forma individual, pero el estudio de los signos nos puede ayudar ver otros puntos diferentes y con profundidad desde un ícono en concreto. Ya que La semiótica puede dar una visión distinta desde el análisis profundo de la obra artística, así como, una interpretación más detallada de ésta, pero no sólo esto, sino también dese el trabajo que se propone en esta tesis, que se basa en hacer un estudio de comparación entre las diferencias interpretativas de la ortodoxia y el catolicismo romano. Además, la comparación con la iglesia latina, reforzara lo propuesto por la autora, de denotar el cambio evolutivo que el catolicismo romano ha dado a su obra en comparación con los cambios inamovibles del arte ortodoxo. De esta forma, está propuesta de tesis abordará los elementos significativos de forma detalla, remarcando la diferencia entre las dos iglesias, lo cual la autora chilena sólo hizo desde una visión religiosa y artística. Por otro lado, en el apartado dónde se narra la historia del ícono del Cristo del Sinaí en esta tesis, menciona que el obispo Gregorio alude que el arte bizantino fue destruido durante la persecución de los íconos bizantinos, por lo que sólo sobrevivieron algunos íconos, de esta forma contradice lo establecido en la tesis de la chilena Umaña, de que el arte bizantino ha sido inamovible y no sufrió cambios, ya que de acuerdo a

nuestra investigación si hay cambios, aunque se mantiene la técnica, algunas representaciones icónicas se perdieron, por lo que si hay cambios en el arte bizantino.

De acuerdo al segundo tratado, el artículo del escritor sólo redacta la posición cineasta de los dos personajes rusos con base al criterio de la iglesia ortodoxa a principios del siglo XX, donde plasman el dualismo y la perspectiva invertida de las obras artísticas de los íconos en la imagen visual del cine, no obstante, el escritor olvida que el cine es un arte universal lo que recrea un mundo de interpretaciones, incluso mucha gente puede que no entienda lo que ve en la pantalla, ya que el arte bizantino no es universal, lo que puede generar una pérdida de sentido. Incluso cada espectador puede apropiarse esta visión cineasta de acuerdo a su entorno cultural y religioso, dando un sentido diferente a lo que el escritor quiere plasmar en su texto. A pesar de que el escritor apunta que estos dos cineastas hacen una idea secular del arte ortodoxo, esto es perjudicial, ya que genera muchas interpretaciones de las obras audiovisuales plasmadas en este artículo, generando una idea distorsionada del sentido religioso que da la iglesia ortodoxa a estas obras sacras. Por lo que el trabajo que se pretende dar aquí, es desde una visión significativa del sentido real de las obras en balance con las imágenes católicas romanas, así como las diferencias, lo cual apunta a un estudio distinto a lo que el artículo del escritor español plasma en su obra.

Ahora bien, el tercer artículo de investigación hecho por Verónica Silvia Schneide, a pesar de que indica la universalidad del arte sacro oriental y occidental, para lograr un ecumenismo artístico, a través de una explicación de las obras orientales. La crítica es, que esta tesis pretende demostrar que el origen del significado real de la obra artística del icono, se fundamentó desde la unidad de las dos iglesias, ya que la distorsión, el cambio, la modificación y la evolución la obra sacra se dará en el lado occidental del cristianismo, mientras el sentido real se mantiene del lado oriental. Por lo tanto, la investigación que se pretende hacer aporta un panorama distinto al artículo de investigación que se hizo en la UNAM, no sólo porque se verá de la disciplina semiótica, sino porque contradice mucho

de lo que viene en este artículo, a pesar de que muchas cuestiones tienen similitud con el mismo. Por otro lado, aunque la escritora habla de la simbología artística del icono, está da una visión tuene de las obras. Además, la autora llama icono a la imagen sagrada de la iglesia romana, que no tiene nada que ver con los requisitos que debe tener el ícono ortodoxo, por lo que está tesis pretende remarcar la diferencia entre icono e imagen sagrada. Tal vez la diferencia más clara entre la investigación que se pretende hacer en esta tesis y el artículo de investigación que hizo la argentina Silva, es que el primero pretende encontrar los signos individuales de los iconos ortodoxos y las imágenes sacras latinas, ya que se cree que hay diferencias entre los dos grupos religiosos, mientras el artículo de Silva trata de reconciliar y unir a todos los grupos cristianos del mundo por medio de una escasa explicación de los iconos orientales.

En síntesis, aunque los tres trabajos ven el estudio de los íconos desde la visión artística y otras disciplinas que derivan de la licenciatura, cómo la historia del arte, ya sea, desde la posición tradicional o crítica, cada investigación hace un aporte diferente a la visión del ícono. No obstante, ninguna de las tres hace una comparación de los íconos con el arte católico romano. Además, a pesar de que se encontraron algunas similitudes en el apartado histórico de la iglesia oriental en antecedentes y contextos, hay muchos elementos históricos críticos que no vienen en estas investigaciones, por otro lado, la interpretación simbólica que hace cada investigación está demasiado sintetizada y a veces es raquítica, por lo que la semiótica da un aporte amplio a este nuevo proyecto de tesis

B) Comentario del trabajo hecho desde la disciplina antropológica

El trabajo antropológico de la imagen sacra en la época medieval por parte de la profesora española Olga Pérez Monzón de la Universidad Complutense, maneja el simbolismo de la imagen sagrada como un medio de represión, control, sumisión y adquisición de recursos económicos por parte de la iglesia medieval de occidente, pero no aporta elementos del significado simbólico, y la comunicación visual que la

imagen sagrada da al sujeto medieval. Además, la autora sólo habla de la iglesia ortodoxa, en un breve párrafo, incluso su investigación sólo se basa en un enfoque crítico, ya que sólo hace una descripción de la imagen sagrada desde de los signos o símbolos de la obra sacra de forma general, pero no lo hace con mayor detalle o profundidad. Tampoco hace una comparación entre la obra sacra oriental y occidental en la edad media, sino que basa su una investigación en el aparato crítico de los abusos de los evangelizadores occidentales para obtener poder y control sobre la masa, con el fin de enriquecer a la monarquía y dar mayor poder al papado.

En síntesis, es innovador hacer una investigación desde el signo visual, ya que al encontrar los signos verbales de la imagen es posible denotar la postura antropológica que realizó esta investigadora de la imagen sagrada del cristianismo occidental.

C) Comentario del trabajo hecho desde el estudio de la Hermenéutica

El trabajo doctoral de Federico Aguirre Romero se basa en que el autor hace un estudio de la prevalencia del ícono en la sociedad de la Grecia moderna con base a tres contemporáneos griegos, donde su investigación hermenéutica apunta a tres elementos que permiten al ícono ser parte de la sociedad moderna, a partir, de su valor histórico, estético y ontológico. Sin embargo, este trabajo sólo se funda en interpretaciones hechas por los tres griegos contemporáneos y no por el verdadero sentido que da la iglesia a la obra icónica. Además, el trabajo anterior es totalmente distinto al estudio que se pretende dar a partir de la comunicación, ya que no sólo la historia, la estética y la ontología, son elementos claves en el significado que da el clero o el laico a la imagen sacra, ya que la semiótica puede dar mayores elementos al estudio de esta obra. Y no sólo eso, también se hará un aporte del análisis de la imagen sagrada, y la comparación entre imagen e ícono. Inclusive, pretende remarcar las diferencias entre oriente y occidente, así como los significados distintos entre ambos grupos cristianos.

En resumen, la obra del doctor sólo se limita a la visión de tres autores griegos, que a pesar de que encuentra tres elementos importantes en su obra para determinar que el ícono es parte de la sociedad moderna griega, deja demasiados elementos del signo fuera, en parte por limitarse a la interpretación de tres escritores griegos. Contrario a esto, la comparación semiótica de cuatro obras en concreto permite dar un aporte nuevo, y distinto al acervo científico, y no sólo eso delinearé como la imagen sagrada es un medio de comunicación visual.

D) Comentarios de los trabajos hechos desde la disciplina histórica

Para empezar, a pesar de que Elisabetta Corsi describe la importancia de la imagen y la arquitectura sacra para la evangelización de Pekín y hace una explicación histórica de cómo la sociedad china se adecuó a la evangelización de los jesuitas. No obstante, la investigación jamás trata de describir alguna obra o arquitectura sacra de aquel tiempo, con el fin de ver que es lo que atraía a la sociedad de Pekín para adoptar esta nueva creencia. Es decir, cuáles eran los elementos o signos que permitían que la sociedad china se adaptará a esta nueva creencia e incorporan su cultura a la misma. Por lo tanto, la investigación que se pretende hacer es como los signos son medios de comunicación que asocian los creyentes con la imagen sagrada, y cómo los mismos son fundamentales en la evangelización de una sociedad, incluso la permanencia de está, no importando las etapas del tiempo.

Por otro lado, el segundo trabajo histórico elaborado por Gabriela Díaz Patiño, nunca indica que la imagen del sagrado corazón de Jesús tiene otros cambios evolutivos a mediados del siglo XIX y XX, ya que la imagen sacra tiene otras transformaciones, haciendo a la figura de Cristo con un enfoque más feminizado. De igual modo, la autora no describe de forma detalla todos los signos de la obra, sus significados, y como la comunicación es un medio que se da a través de los mensajes sígnicos de las obras sacras. Concluyendo, ambas posturas sólo se limitan al apartado histórico dejando de lado toda la influencia

simbólica y significativa de las obras sacras, lo cual está propuesta de tesis pretende hacer desde la comunicación.

E) Comentarios de los trabajos hechos desde la disciplina semiótica

El trabajo hecho por los tres investigadores: Díaz, Galdames y Muñoz, sobre la influencia de la imagen en los pobladores de los Andes durante la época colonial, es un trabajo que requiere mayores elementos, ya que sólo aborda la investigación desde la parte simbólica del santo en las fiestas patronales y durante los eventos litúrgicos. Sin embargo, los autores podrían analizar los elementos sígnicos de las imágenes, con el fin de denotar que les comunica a los indígenas la figura sacra, y si tal vez, tiene alguna relación con sus dioses pasados.

Por otro parte, el trabajo, que hacen los dos investigadores: Corona y Vega al poblado de Zimapán Hidalgo, durante su peregrinaje al santuario de la basílica de Guadalupe, aporta un elemento importante desde la comunicación, partiendo de Eco. No obstante, la investigación se queda corta en cuanto al estudio de la imagen de la virgen de Guadalupe, ya que los autores hacen un estudio general de todos los rituales de la peregrinación, hasta su llegada al santo santuario. Además, las descripciones de los objetos sagrados son breves, y no profundiza en los mismos. Quizás si se parte de la simbología o los signos de la imagen de la guadalupana, se pueden analizar el porqué de los colores, a símbolos y objetos devocionales que llevan los peregrinos, es decir conectar la imagen con estos objetos.

Por otro lado, el trabajo de investigación del teólogo Felipe Cárdenas, aunque hace se basa en el estudio de la semiótica de Pierce, y la teología oriental, para unificar a la ciencia y la religión, no demuestra la importancia que tienen las imágenes sagradas con vehículos de conocimiento cultural y científico. Por otro lado, el postulado hace mención del sentido que oriente da a la imagen sagrada, la liturgia y el sentido de Dios, pero hay datos que el autor combina con la teología romana, haciendo una combinación de teología oriental y occidental, como una

mezcla de ambas, lo que contradice su trabajo de usar el sentido litúrgico oriental, que además de ser demasiado amplio, nada tiene que ver con la postura latina. Sin embargo, aunque este trabajo se basa en un estudio semiótico de la teología oriental, el autor casi no habla mucho de la imagen sagrada, ya que él hace un complemento de todos los elementos del cristianismo oriental y occidental de forma general, por lo tanto, el trabajo que se elaborará en el marco teórico y metodológico dará un aporte nuevo de como la imagen sagrada es una vía sígnica que da sentido de expresión.

En consecuencia, en ninguno de los diez trabajos de estudio hay una comparación entre imágenes orientales con imágenes occidentales desde ninguna disciplina, ni mucho menos visto desde la semiótica, incluso ni quisiera visto desde los intelectuales del signo. Cada trabajo hace una postura de la religión católica romana, así como de la ortodoxa, de forma separada, y sólo se le nombra al otra con el fin de aportar una breve reseña o partir de que son iguales, además, muy pocos trabajos estudian una imagen en particular, la mayoría lo hace de forma general y en sentido breve. No se encontró ningún aporte, trabajo, tesis, artículo, etc. Que haga por lo menos una comparación entre una imagen de oriente y occidente a través de la semiótica. Por lo que la investigación que se propone hacer es novedosa y aporta nuevos elementos a la comunidad científica, por medio de los elementos sígnicos de la imagen sagrada como vehículo de comunicación.

Capítulo 3. Marco Teórico

1. Síntesis de las bases históricas de la semiótica.

La semiótica es el estudio de los signos, y éstos se dividen en icono, símbolo e índice. Por lo tanto, todos estos elementos no son ajenos a la imagen sagrada, ya que la obra sacra es un texto compuesto de signos. Por esta razón, la semiótica es la herramienta que se usa en este marco teórico, con el fin de llevar a cabo un estudio de las cuatro obras sacras expuestas en este trabajo, ya que funda la base para llevar a cabo la investigación desde una visión científica.

Así, es necesario hablar de los dos padres de la semiótica, los cuales a través de sus diversos estudios han generado un trabajo amplio en esta área. No obstante, también es útil mostrar que hubo precursores a los padres de la semiótica moderna, como el caso del griego Aristóteles, que a pesar de que no hay un estudio como tal de la semiótica, este hombre ya habla del lenguaje como algo natural y que es parte de la mente. Contrario a esto, Platón hace una teoría raquítica del signo lingüístico, donde él señala que la comunicación no es natural, sino una cuestión cultural.

Pero, no es hasta la llegada de los estoicos que se puede decir que se da un estudio como tal de la semiótica, ya que los mismos hacen un avance en distintos elementos: *“los estoicos, además de introducir [...] el signo en el acontecimiento sígnico, introducían otros tres elementos: el signo o el significante, [...] el significado o el sentido [...] y la denotación referencia u objeto físico”* (Beuchot, 2004, p.16). Este grupo de estudiosos griegos comienza a explorar en los cimientos de lo que será la semiótica moderna.

Tiempo después ya en la época del cristianismo medieval, aparece otro precursor de la semiótica, que se desempeñó en esta área, y que también es una pieza importante para la base de la semiótica, y este es San Agustín. Este religioso que tardíamente se hace cristiano, baso su estudio del signo en los manuscritos que dejaron los estoicos, y fundamento nuevos aportes a la semiótica, por ejemplo, una de sus obras llamada *De Doctrina Christiana* escribió esto con base en el signo lingüístico:

Unos signos son naturales, otros son deliberadamente arbitrarios. Los signos naturales son aquellos que, sin propósito o intención de significar nada exterior a ellos, permiten conjeturar alguna otra cosa... Los signos conscientemente dados son aquellos que todos los hombres se hacen para [...] mostrar todo lo que sucede: lo que sienten y lo que piensan. [...] los signos con los cuales los hombres se comunican mutuamente sus sentimientos [...] se dirigen al sentido de la vista, pero la mayor parte al oído y muy pocos a los otros sentidos. Con sólo una inclinación de cabeza ofrecemos un signo a aquel a quien, por medio de esta señal, queremos significar nuestra voluntad. [...] Los actores, mediante el juego de todos sus miembros, hacen signos a los espectadores y hablan, por así decirlo, a sus ojos. Los estandartes y enseñas militares permiten a los ojos distinguir a los caudillos. (Figuerola, 2007, p. 42)

Para San Agustín el signo es arbitrario y natural; sin embargo, actualmente se sabe que el signo es cultural. No es la intención de este trabajo hacer una crítica a San Agustín, sino dejar claro que las raíces de la semiótica vienen de los griegos y de este hombre religioso, que dio un gran aporte a la visión semiótica, donde en toda comunicación humana intervienen los signos, lo cual permite comunicarnos unos a otros, quizás este es el mayor aporte que da San Agustín a esta área del saber.

Ahora bien, durante las épocas posteriores hubo muchos estudiosos de la semiótica, no obstante, es difícil mencionar a todos, ya que no es la intención de este trabajo recopilar una historia de la semiótica, sino generar un marco teórico que aporte lo suficiente para el trabajo de investigación aquí plasmado; no obstante conocer las bases que dieron origen a esta nueva área del saber, permiten ver cómo hubo otros hombres del pasado que ya pensaban en el signo como un vehículo de comunicación dentro del rol social. Pues bien, dejando de lado las raíces de la semiótica, hay que comenzar con los padres de la semiótica moderna, estos son: Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce.

2. Los padres de la semiótica.

Los padres de la semiótica son dos, por un lado, Saussure de origen suizo, quien nació en noviembre de 1857; por el otro Pierce, quien nació el 10 de septiembre de 1839 en los Estados Unidos de América. Ambos aportaron grandes cosas al estudio de la semiótica actual, no obstante, es fundamental hacer una breve síntesis de la vida de ambos genios. Saussure fue físico y filósofo, en parte por la influencia que tenía por parte de su familia, ya que muchos miembros de su familia fueron pintores, estudiosos de la astronomía y cultura china, matemáticos, geógrafos, físicos, naturalistas y viajeros. Pero, la pasión de este hombre fue el estudio de distintas lenguas, no en vano es considerado el padre de la lingüística moderna. Él sabía francés, alemán, inglés, lituano, griego, latín y sánscrito¹², a pesar de todo trato de aprender chino, sin embargo, su mal estado de salud se lo impidió y falleció. Se puede señalar que el primer contacto con la lingüística por parte de Saussure fue a temprana edad, esto lo plasma Victorino Zecchetto en su libro:

A los 13 años, Ferdinand ingresó al instituto “Martine” de Ginebra, donde estudio griego. Ya por esta época comienza a perfilarse en él una orientación especial por la lingüística, que viene marcada por una amistad familiar con Pictet. [...] Ya que a los doce años [...] Saussure [...] encontró al profesor Adolphe Pictet [...] quien era un notable investigador de paleontología lingüística y uno de los pioneros del estudio de las lenguas celtas (irlandés, escocés, galo, bretón, galés y éuscaro). (Zecchetto, 2005, p. 16)

También, este semiólogo se casó con Marie Faesch, con la que tiene dos hijos. Después de la muerte de Saussure en 1913, sus pupilos recopilan sus notas y dan origen a una publicación llamada *Curso de Lingüística general*, publicado en

¹² Esta última es una lengua de la indio-europea que actualmente se usa como lengua litúrgica en el budismo y el hinduismo (Significados, 2015).

1916 y que tiempo después se traduce en distintos idiomas. De esta forma, se concluye la trayectoria de este padre de la semiótica.

En contra parte, Peirce de igual modo estudio filosofía, pero a diferencia de Saussure, él fue lógico, científico, químico y matemático, es decir, su formación fue hacia las ciencias exactas. Esto fue en parte, porque su padre fue un gran matemático y astrónomo de su tiempo, quien aportó a la ciencia el hallazgo de la órbita de Neptuno. El nombre de su padre fue Benjamín Peirce.

Peirce se graduó en Harvard como químico, ya que desde niño le gustaba esta ciencia, incluso a temprana edad montó su propio laboratorio: *“Apenas a la edad de 12 años, Charles Peirce montó por sí solo un laboratorio de química, donde emprendió complejos análisis confirmando, de este modo, que era un niño precoz”* (Zecchetto, 2005, p. 42). Por otro lado, su mal carácter no le permitió ser parte del grupo de trabajo de académicos en Harvard de forma permanente. Peirce se casó dos veces. Con el tiempo su pasión fue la filosofía y enseñó esta rama del saber en Harvard, ahí, Peirce da sentido al movimiento filosófico llamado pragmatismo.

Ya para 1887 Peirce deja de recibir ayuda del gobierno y comienza hacer distintos postulados en varias áreas del saber, es aquí al final de su vida que este hombre crea amistad con la aristócrata inglesa Lady Welby, con la que generó un vínculo de amistad y con la que compartía muchos de sus conocimientos a través de las cartas que este hombre dirigía a la aristócrata. Estas cartas son mencionadas en el texto del departamento de filosofía de la UAM: *“En ciertos apartados del estudio se menciona algún aspecto específico del pensamiento de Peirce contenido en sus “cartas a Lady Welby”* (Universidad Autónoma Metropolitana [UAM], 1990, p. 90). Por último, Peirce fallece de cáncer y en la total pobreza en 1914, un año después de la muerte de Saussure. Al final su esposa vende los postulados de Peirce a Harvard y está haciendo negocio con los mismos. Ahora que se sabe un poco de la vida de estos hombres, es importante señalar los aportes que llevaron a cabo al estudio de la semiótica.

3. Aportes de los padres a la semiótica (Diferencias y similitudes teóricas).

A) Ferdinand de Saussure

Los aportes de Saussure a la semiótica son su modelo dicotómico basado en el signo lingüístico, para él, el signo se compone de dos intervalos que son psíquicos, es decir, que están en la mente del ente pensante, estos son: el significante y el significado. El primero es la imagen acústica o huella psíquica, que se obtiene del sonido de una palabra al momento de dialogar, y que el sujeto identifica al momento que escucha ésta, ya que el sujeto identifica la palabra por medio del recuerdo gravado en su memoria. Por lo que identifica el sonido de las palabras que queda plasmado en su mente como una huella acústica. Ejemplo: Cuando un bebé de dos años se le repite muchas veces la palabra *mamá*, este inmediatamente comienza a generar una huella acústica en su mente, identificando la palabra con su progenitora, por lo que cuando el bebé tenga siete años y se le pida que identifique a su mamá, él sabrá quién es su progenitora, porque sabe que la palabra mamá, se adjudica a su madre.

El significado se da por medio de las características generales del concepto, es decir, si una profesora les dice a sus niños que dibujen un árbol, cada árbol tendrá características particulares distintas; sin embargo, las características generales del concepto árbol serán las mismas en todos los niños. Con este ejemplo queda claro que a pesar de que cada concepto puede diferir en cada sujeto, este mantiene características generales con todos.

Por lo que se puede decir que el modelo de Saussure se basa en la comunicación, es decir, un emisor emite un concepto o significado con características generales, y el receptor recibe el mensaje acústico, que se transforma en significante, creando una imagen acústica. Del mismo modo el receptor puede emitir un significado o concepto, lo que lo convierte ahora en emisor, dando lugar a que el emisor se convierta en receptor y genere una imagen

acústica; en este sentido la comunicación a través del modelo de Saussure es una relación recíproca (Ver imagen 18).

Imagen 18. El signo lingüístico de Saussure



Fuente: Imagen de un blog de internet (Albeiro, 2014).

Otro aporte importante a la semiótica son las cinco antinomias metodológicas de Ferdinand de Saussure. La primera es *la lengua-habla*, que tiene como principio base que *la lengua* es un código social instituido, es decir, que se basa en reglas y principios para hacer uso del lenguaje, tal cual y como lo señala Saussure en el libro de Zecchetto (2005): "*La lengua es la estructura y la armazón del sistema de un idioma [...] (español, inglés, ruso o árabe) tienen en común una lengua (un sistema)*"(p.26-27). En cambio, *el habla* es de uso individual

y personal, este no se somete a reglas, y se deforma; por ejemplo, la gente del centro de la ciudad de México no habla igual que la gente del norte o del sur del país, cada uno deforma, cambia y transforma el lenguaje español y usa expresiones personales en el habla, aunque todos en México usen el lenguaje español, su forma de hablar cambia dependiendo cada región y cada sujeto.

La segunda es *el significante-significado*, de los cuales ya están muy comentados en los párrafos anteriores; sin embargo, de manera sintetizada *el significante* es la imagen acústica y *el significado* es el concepto general, es decir, las características generales de la imagen acústica del significante. La tercera es *lo arbitrario-racional*, para esto lo arbitrario tiene dos principios en la relación del signo lingüístico, para esto haremos uso de la palabra *casa*. El primer principio del término arbitrario es, que la palabra *casa*, la cual no tiene relación con la imagen o el inmueble *casa*, ya que la palabra o el sonido fonético, nada tienen que ver la vivienda en la vida real, es arbitraria porque la palabra no tiene una relación con el objeto concreto. El segundo principio, usando el ejemplo de la palabra *casa*, es que este término es arbitrario, ya que cada idioma le da un sentido distinto, ya sea de forma fonética o escrita; por ejemplo, en inglés a la palabra *casa* se le determina como “*house*” y en otros idiomas está tiene más términos.

La cuarta es *el sintagma-paradigma*. El primer principio, *el sintagma*, es el orden correcto del conjunto de palabras, en resumen, es el sentido correcto, gramatical hablando, de una frase; ejemplo: “*La manzana es roja*”, esta frase es correcta, ya que cumple con las reglas gramaticales del castellano (Artículo, sujeto, verbo y predicado), si por el contrario, la frase pierde se distorsiona y va contra las normas gramaticales, el sintagma se pierde, y el sentido de la frase se distorsiona; ejemplo: “*roja la es manzana*”. El paradigma en cambio es el conjunto formado por una palabra; ejemplo: el paradigma “*gato*” usado en un conjunto de palabras cómo: “El gato es un animal hermoso”, puede usarse de muchas formas en esta frase; ejemplos: “El perro es un animal hermoso”, “El oso es un animal hermoso”, “El delfín es un animal hermoso”, “El león es un animal hermoso”, etc.

Así, usando la misma frase, el paradigma se puede cambiar en una variedad distintas de paradigmas.

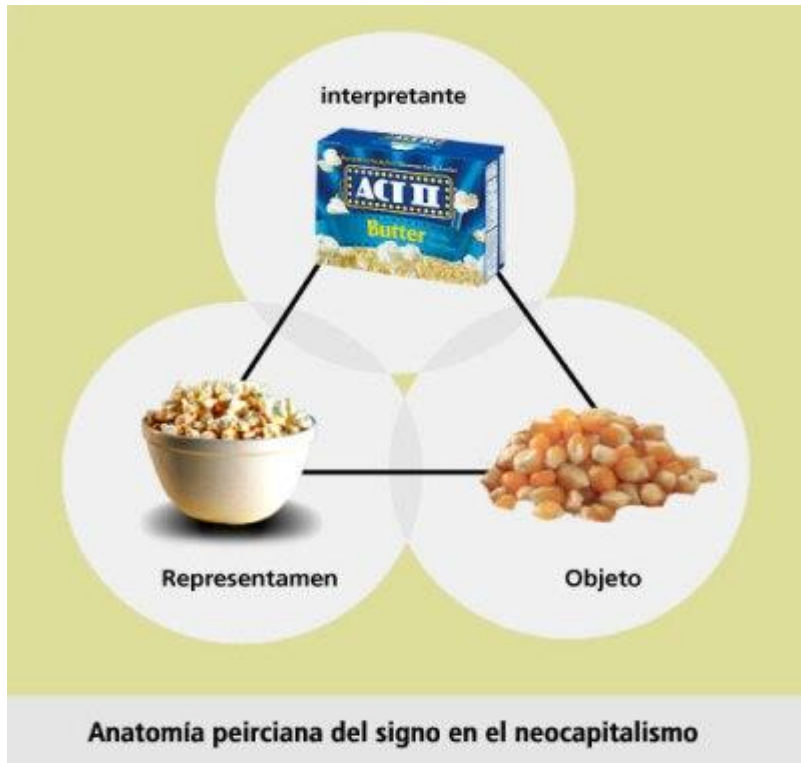
Por último, *la sincronía-diacronía* son dos términos distintos, ya que la sincronía son los cambios y relaciones de la lingüística en una etapa o periodo específico del tiempo. En cambio, la diacronía son las modificaciones que ha sufrido la lengua con el paso del tiempo. De esta forma, se concluye con todos los aportes de Saussure a la semiótica, no olvidando que para este hombre los signos no son naturales, sino culturales y sociales.

B) Charles Sanders Peirce

Peirce hace grandes aportes a la semiótica moderna, y revoluciona toda idea primitiva y tradicional que se tenía con base en los signos. Para empezar, este pensador crea un modelo tricotómico para entender el uso de los signos, los tres elementos de este diseño semiótico son: *Objeto, Signo o Representamen e Interpretamen*. De esta forma, un objeto es representado con un signo y a su vez se determina en una interpretación (ver imagen 19). Sin embargo, esa interpretación, que para Peirce es nombraba como *Interpretamen* se puede transformar en un signo nuevo que puede llevar a una nueva triada, que a su vez lleva a otra, donde las posibilidades son infinitas (ver imagen 20). En palabras de Peirce, esto se puede explicar de acuerdo a “*la Revista de Teoría y Análisis*” de la UAM Iztapalapa, donde la escritora Lillian Walde plasma las palabras de este genio en su artículo de esta forma:

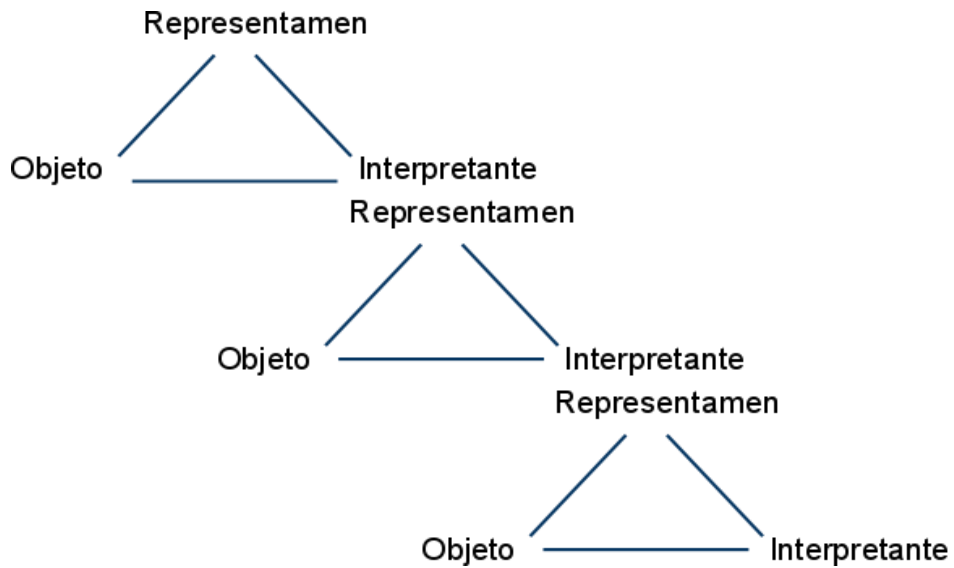
Un signo o Representamen, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado Objeto, como para ser capaz de determinar a un Tercero, llamado Interpretante, a asumir con su objeto la misma relación triádica en la que él está con el mismo objeto [...]. El Tercero debe tener la relación mencionada y, por lo tanto, debe ser capaz de establecer otro Tercero que le sea propio [...], y así sucesivamente, en una sucesión infinita (CS, p.45). (Walde, 1990, p. 92)

Imagen 19. El signo tricotómico de Peirce.



Fuente: (Lengua, lenguaje y habla, 2013)

Esquema 1. Semiosis infinita de Charles Peirce.



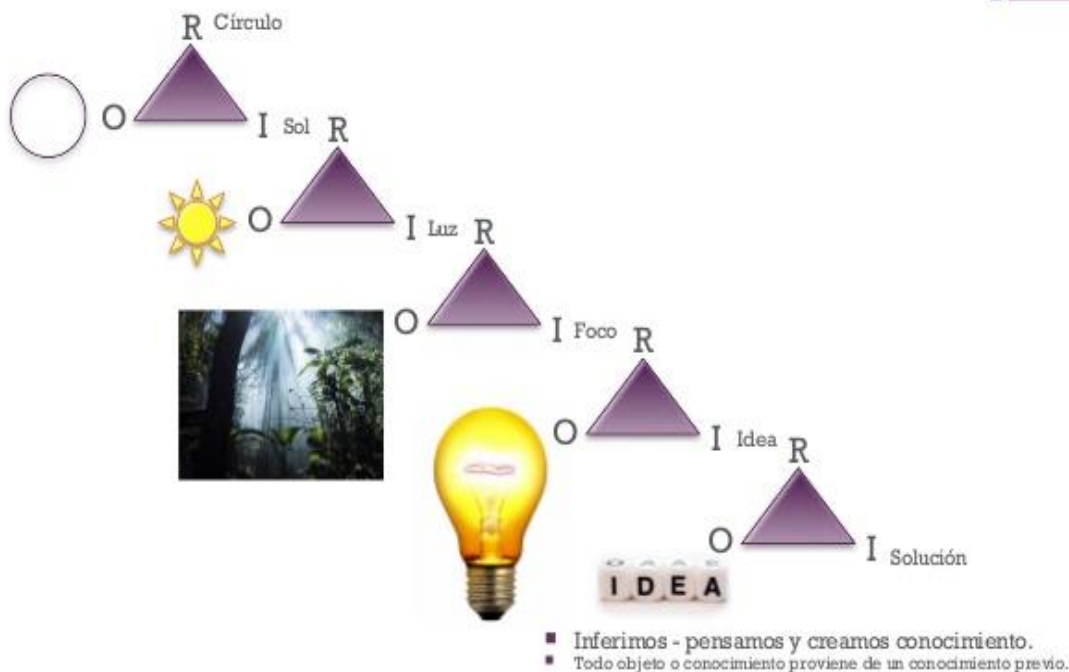
Fuente: (Santa, Semiosis infinita, 2016)

De acuerdo a lo descrito por Peirce, su Semiosis puede ser infinita, ya que los signos están presentes en todo el entorno social (ver imagen 21). Así, este hombre demuestra como los signos no sólo siguen un sentido lingüístico, sino que visualmente también son signos de comunicación. Por esta razón los signos son culturales y sociales, todos están dentro de la vida cotidiana de cualquier sujeto social.

Imagen 21. Ejemplo del modelo tricotómico de Peirce

+ Semiosis Infinita

- Un objeto deriva en otro objeto



Fuente: (Santa, Semiosis infinita, 2016)

Ahora bien, otro aporte de Charles Peirce, son las tres categorías que otorga a cada triada semiótica. En el caso del Representamen da tres niveles: Cualisigno, Sinsigno y Legisigno. En cambio, al Objeto le asigna tres rangos:

Ícono, Índice y Símbolo. Por último, al Interpretamen le designa tres posiciones: Rema, Decisigno y Argumento. Además, Peirce genera un nuevo concepto (1990), la ideoscopía, que se define como el conocimiento que obtiene una persona en su contexto social; pero para que éste logre adquirir este saber, requiere de tres niveles, que Charles Peirce los define cómo: Primeridad, Segundidad y Terceridad (Ver cuadro A).

Cuadro A. Cuadro de los tipos de signo, de acuerdo a Charles Peirce.

SIGNO	Primeridad	Segundidad	Terceridad
Representamen	Cualisigno Inconsciencia del cambio climático	Sinsigno Cambio de clima y sus consecuencias	Legisigno Frenar el cambio climático, causa efectos sobre las personas.
Objeto	Ícono Alteraciones ante el cambio climático	Índice Rostro de pez, busto de hombre	Símbolo Mutación en las personas.
Interpretante	Rema	Decisigno	Argumento
Objeto inmediato: cambios en el clima.	Cambio climático	Mutación	Convertido en pez, a los efectos del cambio climático.
Objeto dinámico: cambio climático produce mutaciones en las personas.			

Fuente: (TodoAl27, 2013)

Peirce no dejó como tal un cuadro de los tipos de signo y sus clasificaciones, cómo se muestra en la figura anterior; no obstante, es la forma más clara para comprender todas estas clasificaciones que hizo este semiólogo a la diversidad de signos que éste hizo.

Para entender las clasificaciones teóricas de Pierce, es necesario una breve explicación.

REPRESENTAMEN:

1. Cualisigno= Apela a las emociones, es lo primero que observa un sujeto. Ejemplo: “un hombre en la madrugada ve el cielo lleno de estrellas”.
2. Sinsigno= Se basa en la descripción del hecho. Ejemplo: “El hombre observa que unas estrellas parpadean y otras mantienen su brillo de forma fija”.
3. Legisigno= Es la comprobación científica del hecho, que se determina como ley o norma o principio científico. Ejemplo: “A partir de la observación de las estrellas, y del hecho de que unas parpadean y otras mantienen su brillo fijo, se logra obtener una ley científica, que demuestra que las estrellas que parpadean son soles; en cambio las estrellas que no parpadean son planetas”.

OBJETO:

1. Ícono= Es la copia de un ser real. Ejemplo: “El cuadro de la Mona Lisa”
2. Índice= Los elementos de la imagen, ya que el icono es una representación de la realidad. Ejemplo: “La mona lisa no tiene cejas y su sonrisa es misteriosa”
3. Símbolo= El signo tiene una relación convencional con el objeto. “La Mona Lisa simboliza una de las obras más sublimes del Pintor Italiano Leonardo da Vinci”

INTERPRETAMEN:

1. Rema= Un concepto. Ejemplo: “Unicornio”
2. Decisigno= La narración o definición de una palabra o un hecho. Ejemplo: “El unicornio es un ser mágico que habita en los bosques, y que tiene las mismas características que el caballo, sólo que este tiene un cuerno en su cabeza...”
3. Argumento= Es necesario demostrar argumentos válidos para demostrar que el hecho o la narración tiene fundamentos científicos; en caso contrario, el hecho se deja en la cuestión mítica y no se puede demostrar de forma científica la autenticidad del mismo. Ejemplo: “El unicornio es un ser mítico que existe sólo en

la mentalidad del pueblo antiguos, ya que no hay ninguna especie de este ser en la realidad o se ha encontrado algún fósil para verificar que este animal fue real”.

En resumen, Peirce no sólo ve al signo en sentido lingüístico, sino como algo visual y que se aplica a la vida cotidiana de cada ente pensante.

C) Similitudes entre la teoría semiótica de Saussure y Peirce

En principio una de las sinonimias entre los padres de la semiótica moderna, es que ambos no ven al signo como algo natural, sino como una cuestión cultural y social. Además, ambos comparten algo del signo en el sentido fonético y lingüístico, aunque Saussure profundiza más en el tema. Pero se puede sintetizar que ambos saben que el signo es fundamental para la comunicación humana.

D) Diferencias entre la teoría semiótica de Saussure y Peirce

Por otro lado, ambos autores tienen grandes disparidades, ya que Saussure entiende el signo como algo más lingüístico (Ya sea oral o escrito), a diferencia de Peirce que lo percibe con un sentido totalmente visual. Se puede decir que Saussure ve al signo como un referente comunicativo entre el diálogo de dos o más personas, así como, el idioma de cualquier país es fundamental para lograr la comunicación, sin olvidar que Saussure enseña que la cultura es clave en el desarrollo y entendimiento del lenguaje, ya sea de forma oral o escrita. También retoma que la redacción es básica para lograr un contacto con el otro, y para esto se requiere de normas gramaticales, que cada idioma aplica de acuerdo a sus propias normas.

En contra parte, Peirce ve a los signos no sólo como una entidad oral o escrita, sino también, como signos que están en todos los elementos que rodean al ser humano, ya sea en su contexto social, una obra de arte, una fotografía, el clima, una marca comercial, la ropa, una narración, un símbolo patrio, una imagen religiosa, etc. Es decir, para Peirce todo lo que rodea a un sujeto le comunica algo, no sólo el lenguaje escrito o hablado es la base de la comunicación, sino también todos los elementos que están en la vida cotidiana de una persona.

Otra diferencia entre ambos personajes, es que Charles Peirce crea un modelo científico por medio del *cuadro de los tipos de signo*, donde el último escalón, denominado *Ley*, comprueba al Objeto, al signo y al interpretamen como una verdad comprobada. Contrario Saussure, que su modelo sólo se basa en el desarrollo de la lengua oral y escrita, denominando las distintas denominaciones que da cada cultura.

E) ¿Cuál de las dos teorías puede servir en el apartado metodológico?

La teoría que tiene mayor potencial y que da mayores aportes al marco metodológico, es el modelo tricotómico de Peirce y en concreto la parte visual, es decir, donde se analiza “la segundidad” del “objeto” (en este caso las cuatro obras sacras), partiendo de “la cualidad” o “primeridad” del “icono”, yendo “al hecho” o “la segundidad” del “índice” y culminando con “la ley” o “terceridad” del “símbolo”. De esta forma, se formula un estudio de las características que tienen cada obra sacra y la ley que cumplen cada una con base en su carga simbólica.

El modelo de Peirce no sólo es lingüístico, sino también visual. Por ende, las obras sacras contienen signos visuales, no orales o fonéticos, por esta razón, el modelo Charles Peirce es el ideal para la investigación propuesta en este trabajo.

4. Umberto Eco y el arte en la semiótica.

A) La vida sintetizada de Umberto Eco

Umberto Eco, nació en la Italia fascista de Benito Musolini, el 5 de enero de 1932 en Alessandria. Durante su niñez y parte de su preadolescencia vivió la etapa de la segunda guerra mundial y la caída del fascismo. Incluso, su padre se enlisto para pelear durante la segunda guerra mundial. Umberto recibe su formación académica en un colegio salesiano, y durante su formación universitaria obtiene el doctorado de filosofía y letras, a pesar de que su padre le insistía a que estudiará derecho, de igual modo, fue escritor y catedrático de semiótica en la universidad de Bolonia.

Los mayores aportes de este hombre fueron a la filosofía, a la estética, la historia y la crítica literaria; pero uno de sus primeros aportes fue a la edad de los 24 años en su tesis doctoral “el problema estético en Santo tomas de Aquino” en 1956. Trabajo en la televisión durante cuatro años. En 1962 contrae matrimonio con la alemana Renate Ramge, una docente de arte, con la cual tiene un hijo y una hija. Para 1963 junto con otros intelectuales italianos crea y funda “el grupo de los 63”, entonces inicia su carrera como docente en las en las universidades de Florencia, Turín y Milán. Eco además hizo muchas obras literarias con base en el género novelístico, además de muchos textos basados en el estudio de la semiótica:

Eco ha recibido 18 premios honoríficos en distintas partes del mundo [...]. La mayoría de sus obras se han publicado en español con gran suceso [...]. Pero Eco, más que un novelista famoso es, sobre todo, un semiótico metódico y apremiante que nos ha proporcionado una cantidad muy importante de libros. (Zeccheto, 2005, p. 193-194)

Umberto Eco prosiguió con sus actividades en la universidad de Bolonga. También en Bolonga creo “la Escuela Superior de Estudios Humanísticos”, que para la gente de aquella región la apodaron la super escuela, que es un instituto para los eruditos más destacados, que tiene como principio desarrollar y propagar

la cultura universal. De igual manera, es fundador y secretario de la Asociación Internacional de Semiótica.

Para finalizar, este genio de la semiótica muere de cáncer de páncreas a los 84 años de edad el 19 de febrero de 2016, en la ciudad de Milán, Italia. Dejando un acervo cultural de distintas obras escritas por este famoso intelectual de la semiótica, ya sean novelas o ensayos semióticos, cómo: el nombre de la rosa, el péndulo de Foucault, la isla del día de antes, tratado de semiótica, el cementerio de Praga, Baudolino, número cero, obra abierta, el superhombre de masas, etc.

B) Teoría semiótica del arte de Umberto Eco

La teoría de Umberto Eco retoma postulados del tema texto estético, que se funda en el estudio del emisor como una obra de arte, un poema, una escultura o un pensamiento filosófico, que el espectador o lector asume como un mensaje de éstas y se transforma en el receptor de este conocimiento. Por otro lado, la estética se funda en el sentido emocional de lo bello y no bello que produce la obra al receptor. Ahora bien, no se pretende describir todos los fundamentos semióticos de Eco, sino simplemente el postulado que aporta mayor conocimiento a este tema de investigación. Para esto se toma el subtema del *Texto estético* del libro *Tratado de Semiótica General de Umberto Eco*.

En primer lugar, Eco (2000) define al texto estético, así: *“Por tanto, la definición semiótica del texto estético proporciona el modelo estructural de un proceso no estructurado de interacción comunicativa”* (p.384). Retomando esta definición, el texto estético es un poema que tiene orden gramatical, pero su sentido textual es difuso, aun así, aunque el poema se entienda o no, éste comunica.

El texto estético parte de dos principios: *la expresión y el contenido*. La expresión de un ente es abierta y con una variedad de significados, por ende, se apega a interpretaciones infinitas; no obstante, si éste es complejo, los significados se reducen a un grupo en concreto, y entonces las interpretaciones

son finitas. Un ejemplo es, la obra de arte de Leonardo da Vinci, *La mona Lisa*, donde un público en específico observa la obra, y cada persona le otorga un significado diferente, las interpretaciones son variadas y amplias; en cambio, la interpretación simbólica de *la mona lisa*, se reduce a personas con estudios históricos, artísticos, antropológicos, etc. Por otro lado, el contenido del texto estético requiere de un análisis profundo basado en las macroestructuras de la obra, para esto se puede utilizar los niveles de Benze:

En un mensaje estético podemos identificar los siguientes niveles de información [...] de acuerdo a [...] Bense: a) nivel de los soportes físicos [...] b) nivel de los elementos diferenciales en el plano de la expresión [...] c) nivel de los significados sintagmáticos [...] d) nivel de los significados denotados [...] e) nivel de los significados connotados [...] f) sintagmas hipercodificados. (Eco, 2000, p. 372)

Cada nivel de Bense, detalla el fondo del contenido de un texto estético, como una obra de arte, desde el color de tintas, las características simbólicas de la obra, su historia, el estilo artístico, etc. De esta forma, la hipercodificación es una interpretación completa de la expresión y el contenido estético, ejemplo, una obra de arte como las pinturas de la Capilla Sixtina, requieren de un análisis semiótico de hipercodificación para lograr una expresión científica y un estudio del contenido de la obra en sentido empirista y lógico. Por lo que este estudio científico da una expresión completa y comprobable del significado de la obra, en comparación con el que se puede dar de forma infinita por personas no especializadas en el estudio de la semiótica. No obstante, el mensaje real que el autor da a su obra, es la limitación que tiene la semiótica, es decir, ahí el estudio semiótico no puede hacer nada frente a la observación de la obra.

Otro aporte que hace Eco en este aparatado es el idiolecto estético que es la expresión individual del sujeto y del artista, esto se divide en tres procesos, el primero, el lenguaje complejo y de uso no cotidiano para él otro, ejemplo, el ensayo complejo de Marx "El capital", el cual es difícil de entender para una persona común. El segundo, es el estilo que un escritor o artista tiene, este estilo

puede aplicarse a distintas obras del autor de forma continua. Tercero la interpretación en unidad sobre una obra complicada.

También, Eco (2000) señala que: “Desde el punto de vista semiótico, la ambigüedad puede definirse como violación de las reglas del código” (p.369). En resumidas cuentas, es la forma en que una frase pierde sentido textual, pero no gramatical. Así, el aporte teórico de Eco, ayuda a visualizar a las obras sacras como textos estéticos sacros, que tiene un mensaje o contenido hipercodificado, que sólo cada uno de los dos grupos religiosos aquí expuestos pueden identificar, traducir, expresar, y dar el contenido microestructural de cada obra sacra.

C) Los seis puntos críticos de Umberto Eco sobre el icono

Umberto Eco elaboró una crítica al iconismo por medio de seis postulados, que el mismo nombra como cuestiones ingenuas hechas por distintos pensadores de la semiótica. Para él, muchos de los grandes semióticos se basan en un concepto icónico idealista, es por eso que su crítica se divide en los siguientes términos expuestos en el cuadro (esquema 2).

Esquema 2. Las seis nociones ingenuas de Umberto Eco

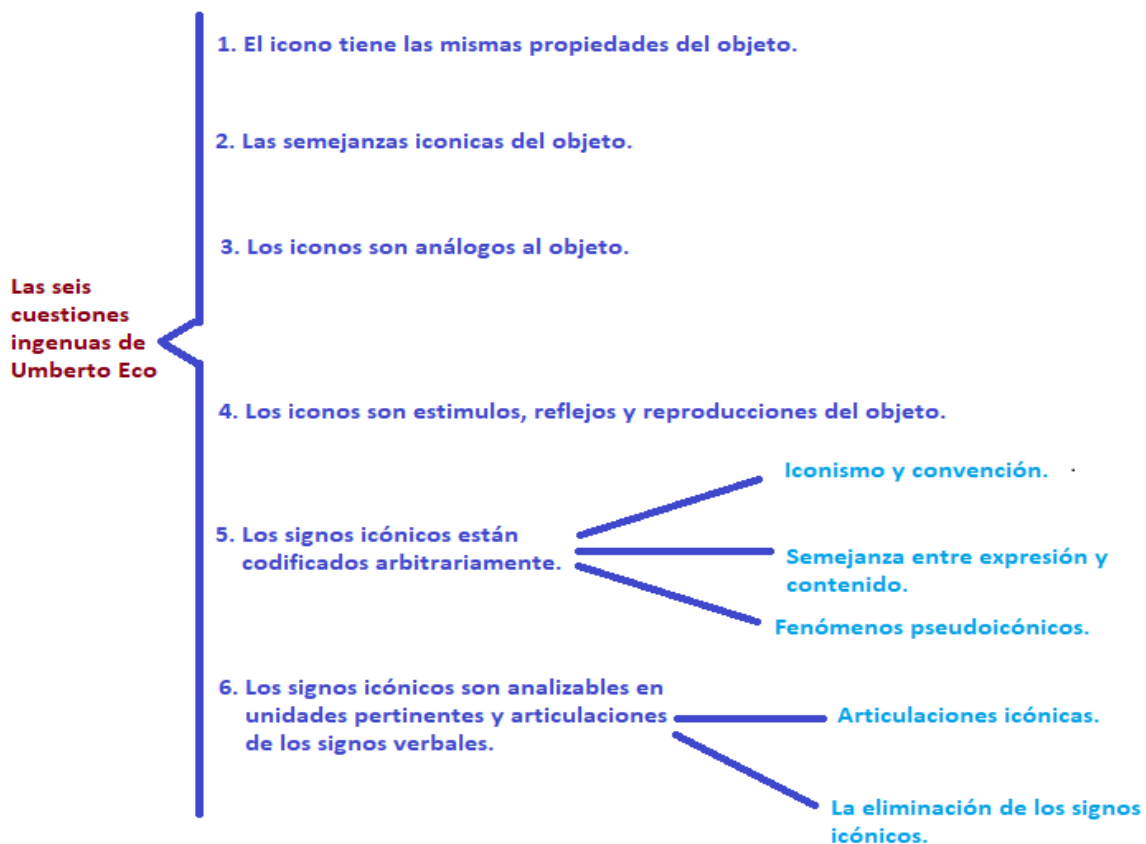


Diagrama de autoría propia.

Pues bien, la primera crítica que el semiólogo menciona, es que, el icono no tiene las mismas propiedades del objeto, ya que, aunque el semiótico Morris (2000) dice: “un signo es icónico en la medida en que tiene él mismo las propiedades de su denotata” (p.289); es una oración ingenua para Eco, debido a que el icono sólo tiene las características estructurales del objeto, pero nunca los

rasgos físicos de éste. Por ejemplo, la mona lisa de Leonardo da Vinci tiene las cualidades corporales de la musa, no obstante, jamás tendrá la piel, el cabello y los órganos de ésta; ya que la figura del cuadro está plasmada en un lienzo, elaborado por distintos pigmentos. Por lo tanto, Eco señala que Morris no es preciso al señalar que un icono tiene las mismas propiedades del objeto en su totalidad; ya que éste no cuenta con las características físicas, biológicas y químicas, que éste requiere para lograr un gemelo idéntico al objeto que se plasma en lo que se conoce como icono.

Sin embargo, el semiólogo Pierre Guiraud (2017) en su libro: “*la semiología*”, enseña que el arte y la literatura son una representación de la esencia del sujeto y del objeto, que puede ser real o imaginaria, dentro del mundo visible o invisible. Así, el icono no es sólo una estructura de un objeto real, el cual debe tener todos los elementos de éste como si fuera un clon, ya que un icono no es una copia idéntica al objeto, es decir, no es un gemelo, es una representación de un ente hecho icono. Representar algo en términos simples, es volver a presentar un objeto, como una pintura, una obra de teatro, en una escultura, etc. Para la Real Academia de la Lengua Española (2020) la palabra *representar* significa: “*Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene [...] o ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo...*” (párr.1,7). Con esta definición, y lo que dice Guiraud, la representación de un objeto es plasmada en distintas formas, con el fin de imitarlo, no crear un gemelo idéntico tal cual lo señala Eco.

Asimismo, Román Gubern (1987) indica que la representación es la ausencia del objeto o el sujeto que se plasma a través de un símbolo, es decir, que la imagen visual es representada a través de símbolos, pero nunca pretende hacer una copia del sujeto o el objeto, sino que estos están ausentes y no son partes de la imagen visual, sino que se vuelven a presentar como símbolos o códigos que determinan sentido al receptor. Además, este hombre indica que las imágenes míticas como los unicornios, monstruos marinos o las sirenas son representadas en sentido simbólico sin necesidad de formar parte de la realidad, por lo que son parte del mundo onírico. Lo que aporta Gubern sobre la imagen, se

opone a la crítica que hace Eco a Morris, ya que, para él, los objetos y los sujetos que se pretenden representar por medio de la imagen, están ausentes al momento que son plasmados, por lo que no forman parte del icono, por ende, no deben tener todas las propiedades que Eco señala, ya que éstos están ausentes de la imagen. Otro punto importante es que las imágenes del mundo onírico no son abordadas por Eco y forman parte del icono, este mundo imaginario no tiene propiedades físicas o corporales, así la crítica de Eco sólo aborda al icono como una entidad real, pero no onírica, como lo hace Gubern.

Un ejemplo de lo dicho anteriormente es la representación del nacimiento de Jesús al lado de su madre María y José, que se elabora en México durante la navidad, donde el nacimiento puede ser representado por una pastorela hecha por actores, figuras de yeso o una pintura, pero nunca pretende en cualquiera de los tres casos anteriores, ser una copia o clon de los personajes religiosos del cristianismo, sino hacer una representación de este hecho religioso. En resumidas cuentas, no se debe tomar en sentido literal lo que Morris menciona, ya que él no trata de señalar que las propiedades del icono son la creación de un clon, sino lo que Morris trata de decir, es que un icono representa las propiedades del objeto representado.

La segunda apreciación se basa en las semejanzas icónicas del objeto, que parte de la definición del semiólogo Peirce: de que un objeto tiene semejanza bajo la representación de un icono cuando es signo. Para Eco lo anterior es una simple metáfora que se propone como postulado y explica que lo que se entiende por semejanza con respecto al objeto, se basa en una ilusión óptica que percibe la vista. También, hay aspectos donde la figura real puede tener los principios geométricos del icono, basado en ángulos y puntos.

De igual modo, el uso de isomorfismo se basa en el principio de semejanza justificado en la teoría de los grafos, que define la semejanza no en principios visuales, si no en aspectos topográficos y científicos. Además, es importante tomar en cuenta el elemento del tamaño entre el objeto real y el icono, así como las proporciones. Otro aspecto importante son las figuras abstractas que el

cerebro capta y asemeja con la figura que existe en la realidad; un ejemplo de esto lo proporciona Eco, al proponer una mano abstracta dibujada punto por punto que aparenta la forma de una mano real, y que el cerebro recrea al unir los puntos y darle forma a través de la mente.

Con este juicio que elabora Eco al término de semejanza elaborado por Peirce, demuestra que no es necesario que un icono sea semejante en su totalidad al objeto, dejando de lado propiedades físicas y biológicas del objeto real. Así el término de semejanza adquiere aspectos culturales, de clase y geométricos, que se asocian al objeto que se representa como icono. Un ejemplo de esto, es el logotipo que usa la marca Bonafont en sus botellas de agua, que son dos líneas que simulan la silueta de una mujer delgada, y que el cerebro humano asocia con la belleza, la estética, salud y el estado de equilibrio, que debe tener una mujer atractiva.

La postura crítica de Eco es la correcta; no obstante, frente a lo que Peirce denomina semejanza, de acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española, ésta se define como:

adj. Que semeja o se parece a alguien o algo [...] adj. con sentido de comparación o ponderación. *No es lícito valerse de semejantes medios.* [...] adj. Empleado con carácter de demostrativo, equivale a tal. *No he visto a semejante hombre.* [...] adj. *Geom.* Dicho de una figura: Que es distinta a otra solo por el tamaño y cuyas partes guardan todas respectivamente la misma proporción. [...] m. Semejanza, imitación. (Real Academia Española, 2020, párr. 1,3,4)

Es decir, la palabra *semejanza* denota una imitación sin la necesidad de basarse en el tamaño o la proporción del objeto que se representa como icono. De esta forma, un icono debe tener el mismo tamaño y las mismas proporciones geométricas del objeto. Así, cuando Peirce habla de semejanza, quiere expresar que un icono es una imitación del objeto, y no pretende recrear un gemelo idéntico

al objeto. Además, el concepto representación, no sólo tiene aspectos culturales como, sino también un sentido de identidad.

La identidad es parte de un icono, ya que los signos representan el sentido de una sociedad, un pueblo, una etnia, una familia, un objeto, un símbolo o una bandera. Para Guiraud (2017): *“Una de las primeras condiciones de la vida social consiste en saber a qué atenerse y en poder, por lo tanto, reconocer la identidad de los individuos y de los grupos. Esa es la función de las enseñas y de las enseñanzas”* (p.109). De esta forma, el semiólogo no aborda la identidad como concepto importante de un signo, ya que es termino representa el sentido del signo y lo que simboliza, así como Gubern les atañe sentido a los símbolos.

La tercera apreciación, se apoya en que los iconos son análogos al objeto, es decir, tienen un parentesco con el objeto. Sin embargo, Eco muestra en su segundo comentario, que no es necesario que el objeto y el icono sean semejantes y partan de un parentesco de igualdad, sino al contrario deben tener proporción. Un caso es la segunda ley de Newton que usa a los fenómenos externos que están en la realidad, y los representa por medio de letras para recrear una fórmula de dichos fenómenos y obtener un resultado; en este caso la formula se compone de tres fenómenos: la fuerza, la Masa y la aceleración, y la forma de representarlos es a través de las letras, por lo que cumplen con el termino de proporcionalidad de acuerdo a Eco. Es decir, no es necesario que la realidad se represente de forma icónica para simular un parentesco; sino al contrario, está puede ser representada con una letra o una palabra y obtiene un carácter de proporcionalidad con el objeto real.

Entonces, la analogía no sólo se asocia a una semejanza de parentesco entre el icono y el objeto; si no que adquiere una cuestión de isomorfismo, semejanza y proporcionalidad, que adquiere una transformación. De esta forma, de acuerdo Eco (2000): *“no es la analogía la que instituye la relación de proporcionalidad, sino que, por el contrario, es la relación de proporcionalidad la que instituye la analogía”* (p.298).

El cuarto vituperio de Eco (2000) se cimienta en tres subtemas: los reflejos especulares, la reproducción y el estímulo. Pues bien, el primero se basa en el término de igualdad con respecto al reflejo de una persona en un espejo, y la imagen de una persona en una fotografía. Sin embargo, lo anterior es una falacia, ya que el reflejo de la persona o un objeto es sólo una simple imagen virtual, y por ende no puede ser tomada como un signo icónico, además de que sólo es una creación óptica que se refleja en un espejo, y de igual modo, la fotografía es una imagen virtual que procede de un efecto del lente de la fotografía.

Por otro lado, el segundo, que es la reproducción de un icono, es un punto que se debe desechar; ya que, aunque una obra de arte sea reproducida con las mismas características de la obra original, no quiere decir que la reproducción se basa en el término de igualdad. Un caso puede ser un cuadrado plasmado en una hoja de papel, y otro en una placa de metal y un tercero en un retablo de madera, aunque los tres cuadrados son semejantes, dejando de lado las propiedades físicas de cada uno, sólo es una elaboración de producción basada en la ingeniería de la información y no una función lingüística. El tercer término son los signos expresivos o emocionales que son tomados como signos; que para el investigador no pueden ser tomados como signos, a no ser que éstos estén acompañados por rasgos culturales que reproduzcan cuestiones convencionales en la sociedad.

Respecto al cuarto postulado de Eco, es admirable y veraz todo lo que el maestro señala; pero quizás, Eco debería considerar a una imagen fotográfica o un reflejo como figuras virtuales, ya que éstas tienen un significado para quienes las observan, y representan una temporalidad de tiempo que la persona sólo puede ver en ese instante; por ejemplo una exposición de fotos de personajes de la revolución reproducirán sentido en la mente de cada mexicano, ya que las fotos antiguas de los personajes revolucionarios representan una temporalidad, en un espacio determinado y una relación con el suceso histórico de la revolución mexicana. Asimismo, una obra, aunque reproducida de diversas formas o hecha por distintos materiales, reproduce identidad. De igual modo, los signos expresivos

son símbolo de identidad, no sólo cultura, ya que una imagen visual (sea una foto, una pintura, una expresión, un dibujo, etc.) tiene una estructura natural, que contiene los tres elementos que señala Justo Villafañe (2006): “*espacio, temporalidad y la de relación*” (p.137). Todo icono visual tiene los tres elementos anteriores que le dan sentido e identidad, y sólo cuando la obra tiene una intervención o un cambio, puede perderlo que la identifica. Por lo que, quizá Eco deja de lado estas tres estructuras que dan un orden icónico a la imagen, tal cual lo señala Villafañe.

La quinta detracción de Eco (2000), se postula en que los signos-icónicos son codificados arbitrariamente a partir de tres principios: iconismo y convención; semejanza entre expresión y contenido; fenómenos pseudoicónicos. De esta manera, el primero se explica como factor tradicional que se basa en los elementos culturales de una sociedad con el fin de elaborar un icono. Por ejemplo, si en un salón de clases hay un niño japonés, otro árabe y un mexicano indígena, y se les pide que dibujen una casa, cada uno plasmara la imagen de este inmueble de acuerdo a sus tradiciones, creencias y culturas; por lo que los dibujos denotaran rasgos diferentes, que se apegaran a lo que los niños conocen como casa. Entonces, para el niño japonés una casa es elaborada de madera y no se debe ingresar a está con zapatos; en cambio para un niño árabe, su casa será una tienda en el desierto; mientras que para el niño mexicano su casa será un jacal en la sierra.

Otro caso es, si un pintor plasma sólo la silueta de un perro en un cuadro, las personas que observen la pintura asociaran la silueta como la forma de un perro; sin embargo, esa silueta plasmada en el marco no tiene las características reales de este animal, ya sea su pelaje, el tono de su piel, incluso hay una infinidad de clases de perro, por lo que la silueta plasmada sólo se asocia aún sólo tipo de clase de este animal; no obstante, las personas que vean el cuadro, por el simple hecho de que su cerebro reconozca la figura del objeto plasmado como un perro, asociaran ésta con la de todos los perros del mundo en sentido universal. Con este último ejemplo, la sociedad determina o asocia algo desde conceptos

culturales basados en convenciones tradicionales, de acuerdo a la región o lugar donde vive cada persona.

El segundo elemento es la expresión y el contenido de un icono, es decir el código cultural de un icono plasmado por su contenido gráfico; un ejemplo de lo anterior es: el letrero de un cigarro con un círculo rojo y una línea del mismo color que atraviesa la figura del cigarro, que para muchas personas es un elemento gráfico que indica que está prohibido fumar. Cada sociedad interpreta un icono gráfico de acuerdo al código tradicional o cultural de cada entidad o comunidad. Por lo tanto, un patrón que adapta un término gráfico dentro una sociedad, y lo reproduce en sentido cultural, es lo que ocurre en México cada 15 de septiembre, donde los niños mexicanos se disfrazan de los diferentes héroes patrios, ya que celebran la independencia de su país, pero uno de los personajes favoritos de los niños mexicanos es el padre de la patria Miguel Hidalgo; este personaje en particular es reconocido por los niños mexicanos por su calvicie, y su pelo blanco en las partes laterales de la su cabeza; así, cuando los niños se disfrazan de este hombre, diseñan un peluquín, por medio de una media de color rosada para emular el color de la piel y simular su calvicie del héroe patrio, y colocar algodón en los lados de la media, con el fin de simular el poco pelo blanco del padre de la patria mexicana.

El ejemplo anterior, demuestra que los niños mexicanos no requieren de memorizar todas las características del padre de la patria; sino que con el simple hecho de que se diseñe elementos que caracterizaron a este personaje, cómo su calvicie y las partes laterales de su poco pelo blanco, hace que los mexicanos rápidamente reconozcan a este personaje como el libertador que les dio la independencia en México. Eco da un ejemplo de esto:

Nosotros seleccionamos los aspectos fundamentales del percepto a partir de códigos de reconocimiento: cuando en el parque zoológico vemos de lejos una cebra, los elementos que reconocemos inmediatamente (y que retenemos en la memoria) son las rayas, y no el perfil que se asemeja vagamente al asno o del mulo. Así, cuando dibujamos una cebra, nos

preocupamos de presentar de modo reconocible las rayas, aunque la forma del animal sea aproximada y, sin las rayas, podría intercambiarse con la del caballo. (Eco, 2000, p. 305)

Además, el signo icónico denota tres características del objeto: las ópticas que son visibles por el receptor; las ontológicas que pretenden buscar lo esencial del objeto que es representado gráficamente en el icono, por ejemplo los rayas de la cebra son una esencia ontológica del animal que plasmadas icónica y gráficamente son asociadas por el sujeto como un rasgo de la cebra; y las convencionales, que son propiedades plasmadas en el icono, que nada tienen que ver con las características originales del objeto, pero que son reconocidas y asociadas culturalmente por el sujeto, como ejemplo: la pantimedia y el algodón, que combinados emulan el pelo y la calvicie del padre de la patria en México, pero que nada tienen que ver con las propiedades físicas o biológicas del personajes real, sino que el pueblo mexicano retoma éstos dos elementos como representaciones culturales de su héroe patrio.

El tercer elemento son los fenómenos pseudoicónicos, que recrean una idea o pensamiento que simula referentes de hechos elaborados por una persona que emula un objeto. Un ejemplo de esto es, cuando un grupo de niños que toman unas cajas de cartón, y forman con ellas un muro que ellos asocian con un castillo, mientras otros niños toman palos de escoba para recrear que tiene espadas y que por ende son los guerreros que cuidan el castillo, mientras otro grupo de niños se prepara atacarlos, ya que son el bando contrario que desea apoderarse del castillo. El ejemplo anterior muestra como los niños que asocian un montón de cajas como un castillo real, y los palos de escoba como espadas reales, son fenómenos pseudoicónicos; ya que las cajas no son, ni representan a un castillo real, como tampoco lo hacen los palos de escoba, sino que los niños asocian estos objetos como características de los reales debido a ilusiones ópticas.

De esta manera, Eco describe que hay signos icónicos cinésicos que se basan en referentes que asemejan al objeto real, y que por otro lado, los signos contiguos son partes de un objeto que atribuye significado; dicho de otro modo, lo

alargado de los palos de escoba que usan los niños se asocia a lo alargado de las espadas reales, lo que marca un referente; si los niños pelean con los palos de escoba, simulan la forma en que pelean dos espadachines profesionales, es decir, recrearan una batalla. Pero, en realidad los palos de escoba no son espadas reales, por lo que lo único que caracteriza a éstos como espadas son propiedades visuales que los niños otorgan a estos objetos, dicho de otra manera, simples ilusiones ópticas que simulan un fenómeno pseudoicónico.

Con respecto a los tres puntos anteriores, el semiólogo Gubern difiera en algunos aspectos con respecto a la postura de Eco, ya que, Gubern (1987) señala que la realidad empírica está ausente al momento de plasmar una imagen de la irrealdad, por lo que al instante de realizar un icono del mundo onírico, sólo se trata de representar en la realidad un objeto de la imaginación; es decir, lo Eco no explica, quizás con mucha presión, es que el icono aborda dos campos: el del mundo real e irreal, y que ambos sólo son imitaciones de la sociedad de la naturaleza o del mundo onírico, y que jamás pretenden recrear un gemelo idéntico de éstos, sino simplemente asemejarse o volver a presentar un icono, que le produzca sentido a la persona que lo identifica como icono. Así, el icono de acuerdo a Gubern, sólo pretende volver a presentar por medio de la imitación lo que es real o irreal, pero nunca pretende adquirir todas las propiedades físicas, biológicas, proporcionales y materiales del objeto, sino sólo asemejarse a este, no hacer un clon del mismo.

La sexta crítica de Eco (2000), se basa en que los signos verbales se dividen en dos: las articulaciones icónicas; y la eliminación de los signos icónicos. El primero, se basa en que las articulaciones verbales son una falacia con respecto al icono, ya que un fonema como la palabra *mujer* no puede ser un equivalente del texto visual, es decir, de una mujer real, sin no un acto del habla. Un arquetipo es un fonema es la palabra *vaca* que expresa un niño al dibujar este animal; sin embargo, con un simple fonema no se puede representar en sentido icónico lo que el niño plasmo en su dibujo, ya que una vaca tiene muchas características, además de que hay distintos tipos de clase de vacas; en simples

términos, un fonema como la palabra *vaca* no puede representar el todo del animal. También, es verdad que el fonema *vaca* puede cambiar de acuerdo al idioma de cada país; no obstante, las características de clase, posición o formas del animal son infinitas, por lo que no puede ser representado este animal con un simple fonema. Por lo tanto, es una falacia decir que un texto visual puede ser representado a partir de un fonema; al contrario, el icono visual es un acto de habla.

La segunda contradicción se basa en que el término icono no sirve para nada, y por ende el concepto signo tampoco; ya que hay una gran diversidad y rasgos que no pueden asociarse en unidad a partir de la categoría conocida como icono y signo. Tampoco es indispensable recrear que existen una infinidad de signos e iconos, sino al contrario, Eco (2000) lo ejemplifica así: *“lo que hemos identificado durante esta larga crítica del iconismo no son ya tipos de signos, sino modos de producción de funciones semióticas”* (p.318). En síntesis, para el autor es necesario partir de cero y replantear la idea de signo, así como del término icono.

Las críticas que hace Eco al iconismo son admirables. Además, el icono es convencional y cultural, tal cual lo dice Eco, ya que, éste toma sentido de forma visual, para un grupo que lo reconoce. Un caso en concreto es la visión que tiene la iglesia ortodoxa con respecto a sus iconos sacros, para ellos los iconos no son una copia o un gemelo de la entidad que ellos creen, sino que es una representación de su entidad religiosa; además, el icono sacro es un texto visual que explica y narra el mito que este grupo pretende dar, es decir, este grupo religioso usa los iconos como elementos de evangelización para personas que no saben leer ni escribir, y no pueden hacer uso del contenido del texto escrito, por lo que la única forma de instruirlos en sus creencias es a través del texto visual. Con el ejemplo anterior, queda claro que un icono es una herramienta de enseñanza cultural religiosa que ayuda a una población determinada, adentrarse y conocer una entidad religiosa que ellos desconocen.

Sin embargo, una sociedad distinta puede darle una interpretación diferente a la obra ajena y puede darle un sentido distinto al que en realidad tiene, un ejemplo de esto es: durante una de las escenas de la película mexicana raíces de 1953 producida por el director Benito Alazraki (YouTube, 2011), una comunidad indígena roba un cuadro de la mona lisa a una mujer extranjera y los indios la colocan en la iglesia, ya que para ellos este cuadro de la Gioconda lo asocian con la imagen de la virgen María. Con este caso en concreto, se demuestra que no es necesario que una sociedad reconozca todas las características de un personaje en concreto, sino por el simple hecho de que la mona lisa este plasmada en un cuadro, y tenga características de las madonas que posan como modelos de la virgen, el grupo de indígenas venere a esta imagen y le da un sentido diferente de forma particular y no en sentido universal, lo mismo pasaría con otras culturas.

5. La imagen sagrada y su perspectiva simbólica

Lizarazo aporta mucho al estudio de la imagen sagrada, para él lo principal de ésta es la simbología, ya que tiene una carga de contenido mítico que cada sociedad otorga al icono sagrado. No por nada Eco señala que el icono es un significante cultural. Es importante indicar que Lizarazo no sólo ve a la imagen sagrada desde la visión semiótica, sino también desde el enfoque hermenéutico. Por ende, la cultura es el término que da sentido de significado e interpretación a la imagen sacra. Además, el estudio de esta tesis pretende ver el aporte semiótico que da Lizarazo a este estudio de tesis, por lo que los elementos teóricos de la hermenéutica de Lizarazo se dejaron de lado.

Así, el sujeto se construye por medio de la cultura, y la imagen sagrada es un vehículo por el cual los fieles y sus líderes religiosos se pueden introducir al mito de sus creencias, y visualizar el contenido simbólico que cada elemento otorga a su fe religiosa. A partir de esto, el icono se transforma en un significante cultural que toma sentido para cada grupo religioso. Lizarazo (2004) indica que el significado simbólico de la imagen sagrada evoluciona a través de un relativismo que se asocia interpretaciones cambiantes, lo cual apuntala a verdades evolutivas y transformantes en donde este relativismo denota que la cultura es biología pura. Por tanto, la cultura es entonces un sistema primordial en el estudio de la semiótica.

Lizarazo (2004) menciona al semiótico lingüista Levi-Strauss, y explica que para este personaje la cultura es universal y particular. Universal, porque se aplica a todos los pueblos del mundo y particular porque cada sociedad o etnia tiene su identidad cultural. Un ejemplo universal es el repudio al incesto por parte de cualquier población del mundo; en cambio, lo particular es la poligamia que es un instrumento practicado por algunos grupos religiosos como los musulmanes y los mormones, ya que la práctica general de los pueblos del mundo es la monogamia.

Es necesario también remarcar la importancia del lenguaje para Levi-Strauss, que se basa en características sígnicas llenas de cultura y códigos de

distinta índole. En consecuencia, el aporte anterior sirve para el estudio que se pretende hacer en el marco metodológico, ya que las cuatro obras sacras tienen un sentido particular para cada grupo religioso, además, de tener un lenguaje visual que transmite un código significativo para cada etnia religiosa.

Otro punto importante de Levi-Strauss son los dos tipos de sociedades: las calientes que pertenecen a las sociedades modernas, y que apuntalan a dejar de lado las creencias míticas y religiosas, así como los contenidos tradicionalistas, y sólo apuntan al progreso científico y técnico. En cambio, las frías pertenecen a las sociedades tradicionales, que se comportan como un círculo o un espiral donde el pasado, el presente y el futuro coexisten, así los elementos tradicionales y modernos conviven en equidad. La teoría de las sociedades frías y calientes, permite entender por qué las cuatro imágenes sacras persisten hasta nuestros días, ya que todas ellas son parte de las sociedades tradicionales que retoman las características del pasado y están conectados a la vez con los principios modernos (Lizarazo, 2004).

En síntesis, Lizarazo (2004) concluye que la imagen sagrada es un contenido simbólico, mítico, con sentido, de espacio y tiempo, que el creyente le da a cada una de las imágenes por medio de un valor ritualista, profundo y enigmático. Por lo que la semiótica debe describir el contenido cultural y simbólico que da sentido a que éstas imágenes persistan en las sociedades frías que hay en los distintos países donde el cristianismo católico y ortodoxo tiene un valor y un sentido religioso. Ya que el sentido es la característica principal del porque son relevantes para los creyentes, Lizarazo lo dice así:

La imagen sagrada aborda, entre la revelación y la oscuridad, entre la ostensión y la ambigüedad, sentidos definitorios de nuestra existencia. No se trata de preguntas propias de la física, no interesa aquí la razón biológica, por ejemplo, del deterioro celular que explica el envejecimiento, interesa entonces su sentido. (Lizarazo, 2004, p. 186)

Sin embargo, es importante señalar que la imagen sagrada no es sólo un contenido cultural y simbólico como él explica Lizarazo. Ésta también tiene un

formato de escritura visual, que comunica al creyente un código mítico, religioso, cultural, tradicional, simbólico, histórico, ético, mítico y de identidad social. Es decir, es un contenido del todo, donde los signos de la imagen sagrada comunican al interpretante religioso su identidad como creyente, describe sus costumbres y creencias, además explica parte de la historia de ese su identidad como pueblo, y el proceso de cómo se desarrolló su analogía religiosa. La imagen sagrada a través de sus signos simbólicos, aporta mucho conocimiento a la ciencia a través de disciplinas como: la historia, la antropología, la etnología, la física, la astronomía y muchas más. Todo este aporte positivista lógico y empírico, puede generar una unidad de conocimiento para los creyentes de la imagen sagrada, incluso hay una ecología de saberes, donde lo tradicional y científico navegan en unidad, y todo esto puede desarrollarse a través de los signos de la imagen sagrada.

De esta forma, la ecología de saberes que a porta Helder Binimelis-Espinoza (2017) en su ensayo: *“Sociedad, epistemología y metodología en Boaventura de Sousa Santos”* (p.217), a porta una realidad con respecto a la identidad que tiene la imagen sagrada dentro de las sociedades frías como lo indica Levis-Strauss; ya que el contenido visual de una imagen sagrada tiene la misma similitud que tiene un papiro escrito, ya que ambos pretenden comunicar, y el texto escrito lo hace a través del lector y la imagen Sagrada comunica al grupo que conoce el contenido simbólico, sígnico y visual de la obra. Además, religiones como el cristianismo católico usaban la imagen sagrada como medio de evangelización, sobre todo aquellos pueblos que no sabían leer, ya que su único texto era la imagen. Así, la cultura no es el único código para entender una obra sagrada, sino que es uno de tantos elementos, ya sean empíricos o científicos, que pueden comunicar al visor religioso o científico, y todo esto a través de los signos.

Para terminar, la imagen sagrada denota la identidad cultural a la cual un grupo religiosos pertenece. Por ejemplo: la imagen de un buda refleja la disciplina y el equilibrio que el pueblo budista tiene, pero además es la identidad y símbolo

que representa al budismo en todo el mundo. Por lo que la identidad, es un concepto importante que el signo debe tener, para que los fieles adquieran sentido, y se identifiquen con su grupo religioso.

6. El color en la imagen sagrada

El color es un efecto producido por los rayos luminosos del sol, que son percibidos por la vista y dan color a todo. Incluso a través del círculo cromático podemos partir de una clasificación de colores y percibir cuáles colores son cálidos, fríos o neutros. En este estudio se pretende dar de forma breve los posibles seis elementos visuales que tienen las figuras sacras con respecto al tema del color, estos seis son: simetría, equilibrio, ritmo, orden, desorden y movimiento.

Además, la armonía cromática tiene una composición y una tonalidad de colores, por lo tanto, la imagen sagrada no es la excepción a esta regla, ya que cada imagen sacra de este estudio tiene una armonía cromática, que, a través de la composición de colores cálidos, fríos o neutros, se puede obtener un resultado del color. Por lo tanto, cada obra sacra, al igual que una obra profana, puede estar formada de una composición determinada. La composición en términos generales, es una construcción de distintos elementos y colores que van dando forma a un conjunto visual. Los cinco elementos de composición son: Composición armónica (en Armonía), composición alegría, composición frescura, composición contraste y composición pesar. Estas cinco composiciones hacen uso del color y la forma, y dan sentido a la armonía cromática de una obra sacra

La composición en las obras sacras desarrolla un conjunto de elementos y colores expresados en cinco formas diferentes, que dan lugar al interprete creyente en la emoción y percepción de cada entidad sagrada plasmada en la obra sacra. La composición será usada en este trabajo para desarrollar el apartado de color en los elementos morfológicos de la imagen visual.

7. Las leyes de Gestalt en la obra sacra

Ahora bien, estas leyes fueron desarrolladas por el grupo de psicólogos alemanes del movimiento Gestalt, a principios del siglo XX. Estas leyes tienen como fin estudiar los elementos visuales que son cotidianos para la población en general, pero que pasan de forma desapercibida para la sociedad. Así, estas leyes son formadas por la percepción del sujeto, asociadas a sus ideas mentales con base en el aprendizaje, los hábitos, así como el orden estructural de cada persona. Estas leyes se dividen en siete: ley de cierre, ley de semejanza, ley de continuidad, ley de destino común, ley de figura de fondo, ley de simetría y ley de proximidad. No obstante, las leyes de Gestalt se usarán de forma breve en este trabajo, ya que lo más importante de este estudio, es resaltar la parte sónica y simbólica de la imagen sagrada. Por lo que estas leyes se usarán de forma muy sencilla en el apartado de los datos técnicos del campo metodológico.

8. La imagen sagrada, y los elementos morfológicos, dinámicos y escalares.

La imagen visual sólo puede comunicarse a través de los elementos morfológicos, dinámicos y escalares, es decir, estos tres elementos son el lenguaje visual. Dicho de otro modo, la comunicación visual de la imagen sagrada se da por medio del mensaje visual que emite los elementos morfológicos, dinámicos y escalares de la imagen; así la obra sagrada es el emisor, el creyente es el receptor y los tres elementos son el lenguaje visual entre la obra sacra y el creyente. Sin estos tres elementos no hay comunicación visual. Por lo tanto, el fin de este trabajo, es hacer uso de estos tres elementos para descubrir el lenguaje visual oculto en las obras sacras.

Capítulo 4. Marco Metodológico

1. Metodología

El procedimiento que se va a usar en esta investigación es el método cualitativo. Este instrumento de investigación es centrado en la subjetividad, es decir, en las personas; contrario a la metodología cuantitativa que se enfoca en la cuestión objetiva, es decir, en el fenómeno como un objeto. Por lo tanto, el enfoque cualitativo se aborda desde los fenómenos humanos y la interpretación del contexto social de los sujetos, a partir de sus diferencias culturales, sociales, éticas, religiosas, políticas, históricas y estéticas, así como las experiencias individuales de cada ser en su vida. Para esto, la metodología cualitativa no requiere de medir o comprobar una hipótesis, como lo hace la metodología cuantitativa; sino de observar y comprender el fenómeno desde la construcción de la realidad social, a través del contacto con los sujetos, por medio de un razonamiento inductivo y desde la perspectiva holística. En resumen, Luis Álvarez (2003) define a la metodología cualitativa en su libro de esta forma: “La investigación cualitativa busca la subjetividad, y explicar y comprender las interacciones y los significados subjetivos individuales o grupales” (p.41).

Así pues, las características de la metodología cualitativa son: primero observables, donde el investigador puede ser participante o no participante con respecto al campo de estudio. Segundo, las entrevistas individuales pueden ser profundas o estructurales, basadas en preguntas abiertas. Tercero, con base a grupos, se pueden usar técnicas focales o de discusión, donde se genere la opinión de un tema específico y se encuentren sujetos que estén a favor o en contra o neutros con respecto al tema expuesto. Cuarto, los estudios de documentos escritos, imágenes, videos, discursos o pinturas, que están de forma visible, y que el investigador puede acceder para su estudio cualitativo.

Asimismo, hay distintos tipos de técnicas cualitativas, pero sólo se nombrarán algunas: La fenomenología, la etnografía, análisis del discurso, biografía, etc.

También, se hará uso de la metodología cualitativa, porque este método es subjetivo, y lo que se requiere es ver lo que las obras sacras (El objeto y emisor) representan a las dos entidades religiosas (El representen y mensaje), y el significado sígnico que los fieles y la iglesia dan a los mismos (El interpretamen y receptor). De manera que, Umberto Eco enseña que el texto estético-sacro es el significate que emite un significado a los laicos. De esta forma, el estudio se basa en la interpretación subjetiva que los miembros de cada religión tienen respecto a la obra sacra.

2. Técnica

En principio, el sistema que se empleará en este trabajo escrito es la técnica de análisis del discurso. Que se define cómo el estudio de comprensión, explicación e interpretación de las distintas alocuciones verbales o no verbales que dan sentido al discurso. Las relaciones de está tecina parten desde el discurso académico, político y mediático. Además, hay cuatro modelos diferentes en los que se divide el análisis del discurso:

- Análisis del mensaje.
- Análisis de contenido.
- Análisis estructural.
- Análisis hermenéutico.

Por lo tanto, las características del análisis del mensaje tienen como fin hacer un estudio visual de la imagen, con la idea de obtener el verdadero significado del mismo. Un ejemplo, son los anuncios publicitarios, que muchas veces tiene un doble sentido, con motivo de que los receptores consuman los productos que ofrecen las marcas.

Por otra, el análisis de contenido tiene como base el sentido verbal, por lo que sólo se basa en contenidos hablados. Un ejemplo, es la observación de un capítulo de una serie de Netflix o la escena de una película, dónde se estudia el

contenido verbal de estos, con la intención de entender el mensaje hablado de los actores.

Por el contrario, el análisis estructural parte del estudio del sujeto, en donde se reflexiona el discurso que este emite al público receptor, desde elementos verbales, no verbales y convicciones externas de la persona hablante. Por dar un ejemplo, el análisis que se puede obtener de un sacerdote sobre el tema de pederastia clerical, donde se puede estudiar el discurso oral, corporal, facial y el ambiente externo, al momento que él se emite a favor o en contra con respecto este tema.

Ahora bien, el análisis hermenéutico, es el examen visual más completo, ya que entiende las cuestiones verbales y no verbales del todo, ya sea, el elemento humano, el texto escrito, el estético, al entorno social, a la publicidad, etc. Donde, los receptores dan una diversa interpretación de estos contenidos. Por ejemplo, una obra de arte es un texto estético y no verbal, el cual se puede estudiar e interpretar y dar distintos sentidos de lo que está obra expresa.

Así que, la idea de usar esta herramienta de investigación es porque el análisis del discurso permite dar una lectura interpretativa de las cuatro imágenes sagradas que se pretende estudiar. Además, el último arquetipo, mejor conocido como análisis hermenéutico, permite estudiar todo lo referente a los cuatro iconos sacros, sobre todo en la parte del discurso no verbal que ofrecen los textos estéticos, es decir, las cuatro obras sacras que se pretenden analizar.

Para continuar, el análisis hermenéutico parte de tres principios, el primero es el socio-histórico, donde se puede ver los factores históricos y sociales de las pinturas sacras. El segundo elemento es, el análisis formal o discursivo, que tiene como base el contenido del mensaje y lo que éste emite, para esto se puede usar el modelo dicotómico de Saussure o el modelo tricotómico de Peirce, por lo que la semiótica es parte fundamental de este segundo principio. La última fase es, la interpretación y reinterpretación que se da a las obras sacras, que parte de la interpretación que dan las dos religiones judío-cristianas con cada una de sus

obras a sus fieles y porque creen en las características que cada grupo le asocia a su deidad cristiana.

En este sentido, el análisis de la imagen (que es una de las variables del análisis del discurso) se usa para la interpretación del doble mensaje hipercodificado que da la imagen a los laicos, tal cual lo señala Eco. Por ejemplo: la imagen religiosa puede dar un mensaje de imitación en las características faciales, corporales y morales de los personajes expuestos en los textos estético-sacros. Y no sólo eso, el contenido simbólico que tiene la imagen sagrada da un contenido cultural religioso, como lo indica Lizarazo.

De esta forma, el análisis del discurso es de gran utilidad para este estudio, ya que una de las partes importantes de la pregunta de investigación es ver las diferencias que cada icono religioso emite en comparación con el otro, y para hacerlo es necesario la interpretación que cada grupo da al significado de cada obra, de esta forma se pueden encontrar las diferencias signícas de cada organización religiosa.

3. El corpus de análisis

Se estudian cuatro cuadros sacros:

- A) Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús.
- B) La Virgen del Himno de Akathistos.
- C) El Sagrado Corazón de Jesús.
- D) El Cristo del Sinaí.



Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús.

Autor: José María Prisco
Gonzales.

Hecha en: 1920

Basada en:
La obra del Sacerdote
Julio Chevalier / 1870.

Descripción:

Este cuadro está basado en el cuadro original de 1870, en la devoción de Nuestra Señora del Sagrado Corazón, hecha por el padre Jules Chevalier. Y dos modificaciones que se hicieron en 1880 y 1904, está última por el papa Pío X.

Fuente: (Comunidad
Siervos del Cristo Vivo,
2019)

La Virgen del Himno de Akathistos (Avva Tzekou)

Autor: Anónimo.

Hecho en: Siglo VI

Basado en:

El auto-retrato que hizo el evangelista San Lucas de la virgen y el niño / Siglo I.

Descripción:

La virgen con el niño, está basada en el icono que hizo San Lucas el médico (el hombre que hizo el tercer evangelio canónico). Este evangelista retrato a la virgen María. Los iconos que están alrededor del icono central, están basados en las partituras del himno que San Melodio el diacono compone a la Virgen, y que lo nombra como Himno Akathistos.

Fuente: (Orthodox Wiki, 2019)



El Sagrado Corazón de Jesús

Autor: José María Prisco Gonzales.

Hecho en: 1918.

Basada en:

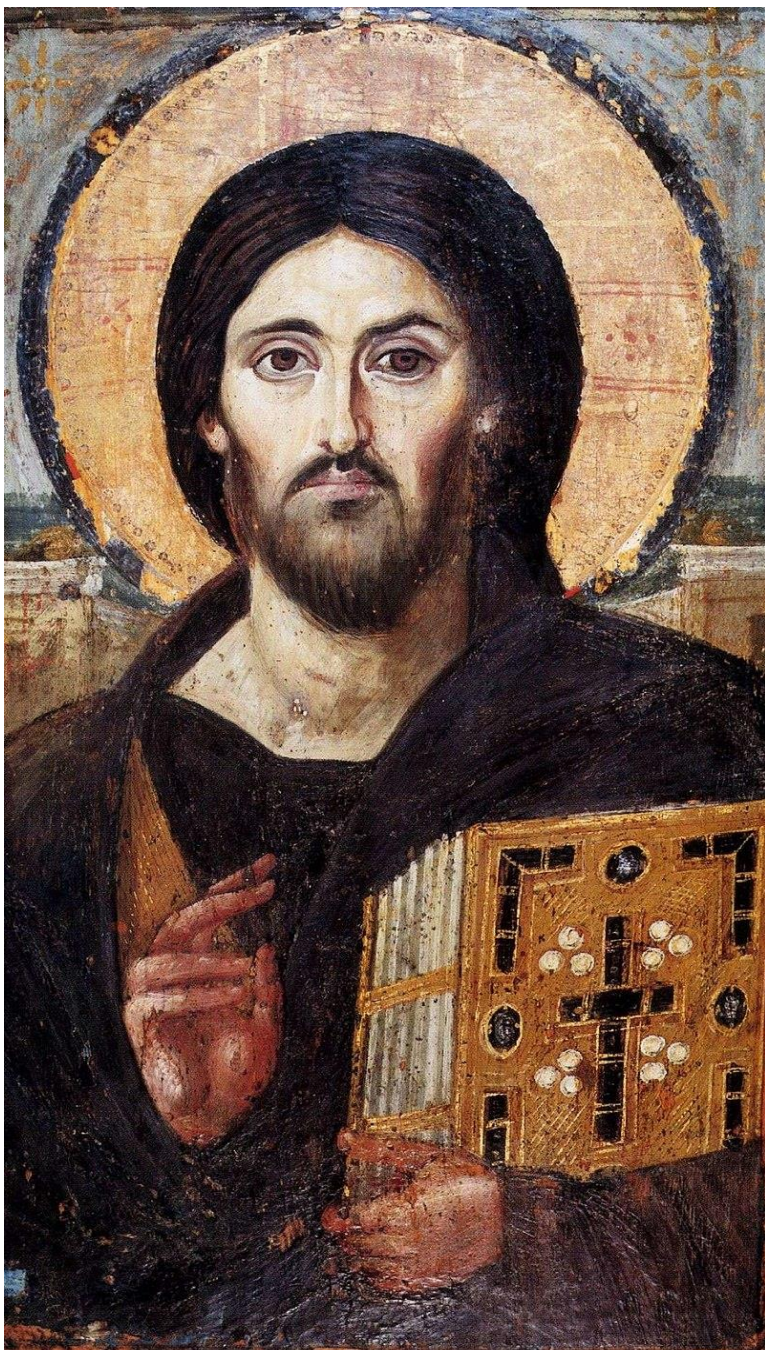
La obra original de Jesús de Pompeo Bantoni / 1750.

Descripción:

Esta imagen es la tercera modificación que se hizo en el siglo XX, al cuadro original del pintor italiano Jesús de Pompeo Batoni, en el año 1750. De acuerdo a la iglesia católica, esta pintura está basada en la devoción y aparición que hizo Jesús a la monja Margarita María Alacoque, donde este le indica dar todo lo que pidan los fieles si se mantienen fieles a su sagrado corazón.

Fuente: (Parroquia consolación, 2017)





El Cristo del Sinaí

Autor: Anónimo

Hecho en: Siglo IV

Basado en:

El paño de tela conocido como mandylion / siglo I

Descripción:

Este icono se hizo en el siglo IV. Está hecho de miel de abeja, y es uno de los pocos iconos que sobrevivió a la persecución iconoclasta de los siglos VI y VII. De acuerdo a la tradición ortodoxa, este cuadro está basado en el rostro original de Cristo plasmado en el famoso Mandylion que curó al rey de Edesa de la lepra. Actualmente el ícono original se ubica en el monasterio de Santa Catalina, en el monte Sinaí.

Fuente: (Wikiwand, 2018)

El corpus de análisis de esta pesquisa, tiene como base de estudio cuatro obras sacras. Así, dos pinturas pertenecen a la religión occidental de la iglesia católica romana y las otras dos pertenecen al credo oriental de la iglesia ortodoxa. La intención es usar a los dos personajes más importantes de la doctrina cristiana a nivel mundial, en este caso a Jesucristo y la virgen María (Considerada la madre de Jesús y madre de los grupos cristianos apostólicos), con el fin de denotar dos visiones distintas con base en las características faciales, corporales, simbólicas, dogmáticas, sígnicas-religiosa, culturales y artísticas, que cada fe le adjudica a estos dos personajes sagrados.

Al ver todas estas diversidades denotativas y connotativas de las obras aquí expuestas, el lector podrá observar la interpretación que occidente tiene con respecto a las obras sacras que se han hecho de Cristo y María, y la interpretación que hace oriente de estos dos personajes; por lo que es probable que se encuentren apreciaciones diferentes, así como similitudes en ambos bandos.

4. Categorías de análisis

Categorías	Descripción
Identidad	Señala la afiliación que identifica a la imagen sagrada con su grupo religioso.
Datos técnicos de la obra	Parte de los elementos plásticos de las obras son: el autor de la obra, la fecha de su creación, las modificaciones de la obra, sí la pintura se basa en las obras de otros autores, el estilo artístico, el género, el sitio donde se hizo la pintura, los pigmentos, los materiales, modelos para la pintura, y las leyes de Gestalt (simetría, geometría, etc).
Elementos morfológicos, dinámicos y escalares	Son los elementos de la comunicación visual, con los que se detallan las estrategias plásticas de la obra sacra.
Elementos simbólicos de la obra	Se indican los elementos denotativos y connotativos de las pinturas sagradas.
	Es la unión de los elementos sígnicos de

Encadenamiento simbólico	las imágenes sagradas, por medio del cual se da un mensaje completo de éstas.
Valor estético de la obra	Parte de tres elementos: <ol style="list-style-type: none">1. Desde la obra del artista.2. Cómo el artista plasma su técnica en distintas obras hechas por él.3. Cómo el artista usa una técnica o varias en un determinado estado del tiempo.

5. Análisis de la obra: Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús

A. Identidad

La obra tiene afiliación a la religión cristiana Católica Romana, y tiene como base, adorar el sagrado corazón del niño Jesús, quien es sostenido por su madre la virgen María.

B. Datos técnicos de la obra

Autor: José María Prisco Gonzales, sacerdote jesuita y pintor de origen mexicano, nació en 1876 y murió 1935.

Fecha de la obra: Principios del siglo XX, 1920.

Basado en: La obra original del Sacerdote Julio Chevalier / 1870

Modificaciones hechas a la obra: 1870,1880,1904 y 1920.

Estilo artístico: Renacentista.

Género: Arte sacro.

Lugar donde se hizo la obra: Italia, ciudad del Vaticano.

Pigmentos: Azul cobalto, azul cerúleo, rojo plomo, rojo veneciano, rojo cadmio, blanco de zinc, naranja de cadmio, amarillo de cadmio, amarillo de cromo, siena natural, siena tostada, negro carbón, dorado y ocre.

Materiales: Pigmentos sintéticos, telas de lino, lienzo de madera y pinceles.

Modelos que representaron a la virgen y el niño: El pintor requirió de una madona italiana, y un niño italiano para la realización del cuadro.

Leyes de Gestalt: Los postulados que se observan en esta obra son, la ley del destino común y la ley de simetría (véase figura I).

Ley de simetría
(Corazón)



Ley de simetría
(El niño Dios)



Ley del destino común



Figura I

C. Elementos morfológicos, dinámicos y escalares

Morfológicos

Punto: La composición de la obra está hecha de puntos cerrados y tonalidad alta, además, la pintura no está impresa, lo que da como resultado el punto configurante. Sin embargo, se puede observar un número indeterminado de puntos dorados pequeños (algunos algo opacos) en el manto azul de la virgen y en el ropaje blanco del niño, que simulan ser estrellas. Las formas de los puntos en el manto azul de la virgen son circulares y ovals (véase figura II); en cambio, las del manto del niño Dios son ovals cuadas y circulares (véase figura II). Además, la posición de los puntos en el manto de la virgen y en el ropaje del niño son: pasivo/reposo, dinámico/entrando, dinámico/salida y activo/flotante, asimismo los puntos se encuentran en una relación tranquila y sin tensión. No obstante, todos los puntos forman un conjunto de unidad, que se describe de forma individual o en conjunto con las descripciones de la posición de cada punto (véase figura III).

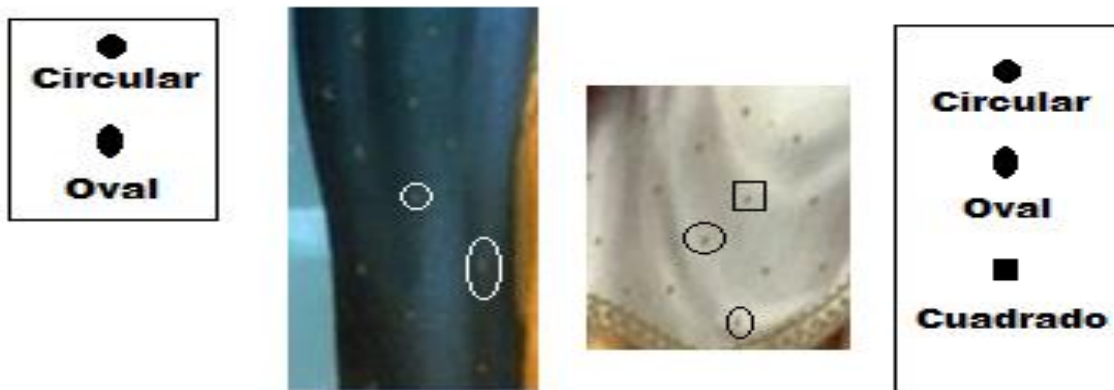


Figura II

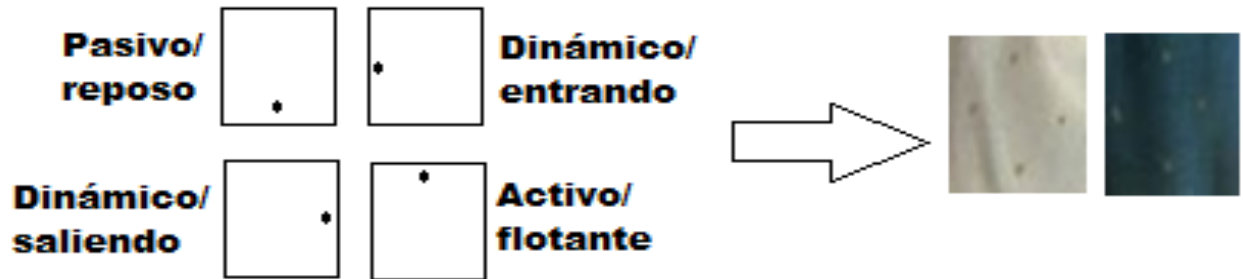


Figura III

Línea: La construcción de la obra está compuesta por líneas de sombreado “propias” en el cuello, las manos y el ropaje, de la virgen y el niño. También, se denota vectores de dirección, en las líneas de color café, que salen del sagrado corazón, en la cruz que está en la parte superior de éste (véase figura IV) así como en la mano izquierda del niño que señala su corazón, y la mano derecha de la virgen que sostiene al órgano sacro.

Vectores de dirección



Figura IV

Plano: Primero que nada, se compartimenta el espacio plástico de la imagen, ya que la virgen acompaña a su hijo junto con el órgano del sagrado corazón de su infante. La variación escalar narrativa de los personajes es: para la virgen el plano medio (que es de la cintura hasta la cabeza) en el que ella aparece en el cuadro; en cambio el niño está expuesto en plano general o entero (que es donde el personaje del cuadro se muestra desde la cabeza hasta los pies), el sagrado corazón está en plano a detalle. Así, el ángulo de ambos personajes es normal. Pero, hay fragmentos de superposición bidimensional 3D en la pintura, en primera lugar, la mano derecha de la virgen que sostiene el corazón; después, el sagrado

órgano; en tercera instancia el niño; en cuarta, la santa madre; en quinto, las nubes; por último, el cielo azul.

Forma: El cuadro tiene la superposición, ya que construye la tercera dimensión, a partir de la superposición de elementos del cuadro que permiten ver como el brazo de la virgen se superpone en primera estancia; después, resalta el sagrado corazón con todos sus elementos; en tercera estancia está el niño Dios; atrás la virgen María; y al fondo el cielo y las nubes.

Textura: La propiedad perceptiva de la textura visual de la obra es: decorativa (ya que el fondo del cuadro queda subordinado a la figura, además, éste puede cambiar y no afecta a las figuras centrales). En cambio, las texturas táctiles del cuadro están hechas de pigmentos modificados y organizados (Ya que está plasmado el cuadro en tela de lino). Las características de la obra son: suave, lisa, brillante, tersa y blanda.

Color: La obra se compone de colores fríos y cálidos en equilibrio. Por lo que la composición del cuadro está formada por una composición de contraste, en la que se contraponen colores cálidos y fríos (véase figura V). Por otro lado, los elementos visuales de color de esta obra sacra son: el orden, el equilibrio, el ritmo y las figuras son simétricas.

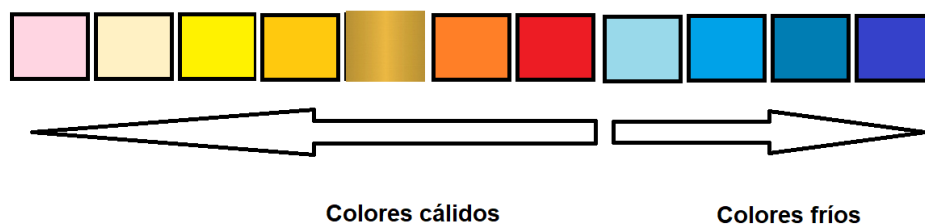


Figura V

Dinámicos

Temporalidad: La imagen es aislada, y no es secuencial, como lo sería el compendio de una historieta animada; así, el espacio es cerrado-permanente. También, el cuadro es de formato de ratio corto, ya que las proporciones del cuadro son cortas en el espacio horizontal, y largas en el vertical; por lo que

carece de narrativa. La función de la imagen es descriptiva, de orden simultaneo, de activación visual en abstracción, con direcciones de orden en los diferentes elementos del cuadro, y con espacio-tiempo jerarquizado.

Esta obra sacra, de acuerdo a la temporalidad, se resume en siete elementos:

- Activación visual: Abstracción.
- Orden: Simultaneo.
- Función: Descriptiva.
- Espacio- tiempo: Jerarquizados.
- Espacio: Cerrado-permanente.
- Formato: Ratio Corto.
- Direcciones: Orden de los diferentes elementos.

Ritmo: La imagen tiene dirección de escena inducida, ya que las manos de la virgen que toma el sagrado corazón del niño, indica con su brazo, hacia donde debe de ver el creyente; en este caso, el abrazo indica al órgano sacro como el elemento señalado; a su vez, la mano derecha del niño, señala en dirección a la va su corazón; por lo tanto, los dos personajes sacros invitan al espectador a observar el corazón de Cristo, como un elemento importante de la pintura. Además, en la corona de la virgen, se puede apreciar una estructura estática, con un ritmo en las siete cruces que tiene este objeto dorado (Véase figura VI).



Figura VI

Movimiento: Se observa movimiento giratorio o circular en el círculo amarillo que está alrededor de la pequeña cruz que está arriba del órgano sacro. Y las líneas que están alrededor de todo el órgano sacro son un movimiento centrípeto, ya que están fuera del círculo.

Tensión: Se observa un elemento de profundidad, en el sagrado corazón del niño, ya que este sirve de punto de fuga. Además, hay tensión de orientación, tanto en la dirección de la mirada y el rostro del niño y la virgen, que se contraponen, así como la dirección de las manos del niño y la virgen. Otro elemento, es *la forma*, donde se exagera los elementos que rodean al sagrado corazón del niño, así como el hecho de colocar un corazón fuera del cuerpo.

Escalares

Dimensión: La dimensión es tridimensional; no obstante, no hay dimensión de tamaño, ya que los personajes del cuadro son proporcionales y ningún elemento es exageradamente pequeño o grande. Tampoco hay una contaminación visual, ya que los personajes principales y el fondo, son visibles y ninguno se distorsiona. Se observa impacto visual en el corazón que sostiene la virgen con su mano derecha.

Formato: Ratio corto.

Escala: Interna. 51 cm alto x 40 cm ancho.

Proporción: La imagen del niño, la virgen y el corazón son proporcionales, ninguno está fuera de proporción Véase figura VII.



Figura VII

D. Elementos simbólicos de la obra



Virgen María

Denotativo: María es una mujer de aproximadamente 28 o 35 años de edad, de complexión media, cara alargada y de facciones finas. Sus cejas son café claro y están delineadas; sus ojos son grandes y del mismo color que las cejas; su nariz es griega, es decir completamente recta; su boca es pequeña con labios delgados de color rojo carmín y con mejillas rosadas. Tiene una piel blanca con textura aterciopelada, y lisa, y maquillada, además, su cuello es largo.

Esta vestida con un manto azul cerúleo, adornado con pequeñas estrellas doradas, y en los bordes del manto hay encajes dorados, con un forro amarillo. María viste una blusa de manga larga color rojo escarlata con encajes dorados en el cuello. El tipo de cuello de la blusa es redondo. Debajo de la cintura lleva un manto color mostaza. Sobre su cabeza lleva una corona dorada, adornada con rubís rojos y siete figuras en forma de cruces en la parte superior de ésta.

En la mano derecha, sostiene un corazón rojo sangre, que lleva una corona de espinas alrededor; en la parte superior del corazón hay una cruz de madera adornada de una luz amarilla canario. Su mano izquierda sostiene al niño. Ella tiene rasgos de una mujer europea de tipo italiano o española. Además, su piel cuidada y nada maltratada, denota una mujer refinada con gustos finos, similares a los de una mujer que pertenece a la realeza, que nada tiene que ver con una mujer de clase baja. Para Michel Foucault esta mujer pertenece a la zona del ser, es decir, las personas ricas con poder y clase acomodada. La piel blanca y rubia, indica un aspecto racial de superioridad frente a las distintas razas que hay en el mundo; se puede decir, que apela al pensamiento del ejército nazi de que la piel blanca pertenece la raza superior a la cual todos los pueblos del mundo deben

someterse; el mismo pensamiento lo tiene el grupo racista americano del ku klux klan.,

Por otro lado, la corona de la virgen demuestra realeza, poder y clase, además de distinción. El ropaje fino y cuidado, sin ningún desgaste, demuestra que la virgen no ha tenido la necesidad de trabajar, al contrario, esta virgen no carece de nada material o económico. Esta mujer es como cualquiera de las reinas del mundo, que no tiene sentido de las necesidades materiales, emocionales y económicas que una mujer común sufre día a día. También, la imagen de la virgen demuestra un estado de salud admirable, esto se observa en los rasgos de su cara que no denotan ojeras, arrugas, manchas, piel maltratada o alguna marca en su piel.

En síntesis, es una mujer de la clase social alta y acomodada que quizás puede reflejar altivez, como si fuera superior a todos. Por lo tanto, la imagen es probable que carezca de rasgos de humildad, y sencillez. Por último, esta virgen puede tener rasgos de indiferencia, y de sentido clasista.

Connotativo: Para la religión católica, la madre del sagrado corazón de Jesús, es la reina del cielo, y progenitora del divino niño Jesucristo. Por lo tanto, de acuerdo a los fieles católicos, la virgen protege y guía a los creyentes a que se acerquen a la devoción del corazón sagrado de su divino niño. Además, el color azul del ropaje de la virgen simboliza para los católicos la humanidad de María, y que fue concebida sin pecado original; mientras el color rojo, representa el sufrimiento por su hijo durante su crucifixión y su santidad como madre de Dios. Las estrellas del ropaje azul de la virgen, simbolizan que ella está en el tercer cielo (para la teología católica, el tercer cielo es donde están los ángeles y la santísima trinidad).



El niño Jesús

Denotativo: El niño Jesús tiene una corona pequeña en la parte superior de su cabeza, que contiene rubís alrededor de ésta; además, en la parte superior, tiene cuatro cruces pequeñas y dos laminas doradas cruzadas que emulan un sombrero. Por último, en la parte superior de la corona hay una cruz pequeña.

El pelo del niño es café castaño, su cara es pequeña y alargada, y tiene ojos diminutivos color café miel. Su nariz es pequeña y perfilada. Su boca es pequeña y de labios color rojo carmín. Sus mejillas son rosadas y de piel blanca y tersa, sin ninguna imperfección. El niño está descalzo, y viste un manto con mangas largas de color blanco con encajes dorados, y adornado por diminutivas estrellas color oro y encajes en el cuello. También, la mano derecha del niño Dios, señala a su madre y la izquierda a su corazón.

Así, el niño Dios del cuadro, nada tiene que ver con un niño que nació en un pesebre y que de acuerdo a la iglesia es pobre. Este niño, se asemeja más a un infante noble o de clase alta que vive en colonias ricas. Además, la corona es un símbolo de realeza. También, su pelo rubio y nada maltratado, y su cutis cuidado, evidencia un infante bien alimentado, con un ropaje costoso y adornado por hilos dorados, que nada tiene que ver con la sencillez, sino al contrario, esto apela al lujo y la prosperidad. Por lo que es probable que la imagen muestre a un niño libre de carencias materiales, y lleno de recursos y lujos, ya que al parecer no carece de nada material. En resumen, el niño Jesús que muestra la iglesia se acerca más a un niño lleno de riquezas y carente de nada.

Connotativo: El niño Jesús, es el Dios hecho humano. Para los fieles latinos, Cristo tiene dos naturalezas: es niño y Dios. Además, él es el rey de reyes y señor de señores. Su ropaje blanco indica su pureza transparente, y las estrellas doradas representan que él viene del cielo. Con la mano izquierda, señala su

sagrado corazón, al cual los fieles deben venerar y acudir; y con la mano derecha, bendice a los fieles.

Fondo del cuadro

Denotativo: El fondo es color azul cielo, y tiene algunas nubes blancas. La parte del fondo, tiene un color azul claro brillante cuando está alrededor María y el niño Jesús. El interior del cuadro, muestra un paisaje limpio y nada contaminado, que sólo es posible en el reino los cielos, por lo que refleja un aspecto de superioridad o elevación que se encuentra arriba de todo. En este lugar, está lo que es limpio, y deja fuera lo que está contaminado; por lo que es un mundo ideal, que nada tiene que ver con el sufrimiento, dolor o contaminación del mundo real.

Connotativo: El interior del cuadro significa para los creyentes, que María y el niño Jesús, están y reinan en el reino de los cielos.



El sagrado corazón de Jesús

Denotativo: Es un corazón rojo carmín; tiene una corona de espinas alrededor de éste; y es más pequeño que la mano de la virgen. Esta imagen parece una manzana o algún fruto rojo como una cereza, que es mostrado como un alimento. Además, simula el rostro de un ser humano.

Es una cruz simple hecha de madera y alrededor tiene un brillo amarillo en forma de un sol al amanecer. Esta imagen puede interpretarse como la salida del sol al comenzar un nuevo día. Por otro lado, el significado puede cambiar, ya que puede representar la tarde de un día que ya va a terminar y la cruz puede ser la tumba de alguien. También, puede ser la imagen de una hostia animada con una cruz. De igual modo, puede ser la sombra de una persona que abre sus brazos para ver cómo sale el sol. Puede simbolizar una caricatura o un dibujo animado de un niño de kínder.

Connotativo: Para los fieles el corazón es el órgano sagrado del niño Jesús. Éste lleva una corona de espinas y una cruz, recordando al niño el martirio por el cual él va a pasar cuando sea adulto. Los católicos, ven en el color amarillo y el brillo del corazón, un símbolo de divinidad, y la representación de que el niño Jesús es el verdadero sol de los fieles católicos.

La cruz es el artefacto de muerte por el cual el niño Jesús morirá cuando sea adulto, de acuerdo a la iglesia católica. Además, es el principal símbolo del cristianismo católico, por el cual Cristo morirá y será sacrificado para que los fieles católicos sean salvados de su naturaleza de muerte y vuelvan a la vida para formar parte del reino de Dios.



La corona del niño

Denotativo: Esta corona es de uso masculino, está hecha de oro con incrustaciones de diamantes y rubís rojos. La base de ésta, es redonda, y las partes superiores tienen forma de triángulos, en las puntas de ésta hay cuatro cruces pequeñas, además tiene dos líneas que se cruzan y forman una cruz; en el centro del cruce hay otra cruz de oro. A pesar de que el personaje sacro es un niño, su corona no es la de un príncipe, sino la de un rey. La corona de forma aislada, puede representar la corona del rey de España, Felipe VI. La corona de la izquierda se parece mucho al logotipo de la cerveza corona, que la marca de está cerveza usa como su logo tipo de venta. Asimismo, alude a ser la corona de alguno de los reyes, reinas, príncipes y princesas animadas de las películas de Disney. En resumen, es símbolo del poder monárquico.

Connotativo: La corona del niño Jesús, es un símbolo de que el niño es el rey de todos los reyes del mundo, y por lo tanto es el dueño y creador de la tierra y todo lo que hay en ella.



La corona de la Virgen

Denotativo: Es una corona femenina hecha de oro, su base es circular y alrededor de ella hay incrustaciones de diamantes y rubís, en la parte superior tiene forma de varios triángulos, además en las puntas de los triángulos hay una cruz adornada por gemas y oro. La corona de la derecha se asimila a la corona de la reina de Reino Unido Isabel II. De igual modo, la corona de la derecha se parece al logotipo de la marca de cerveza victoria. Esta pieza por separado pueden ser usada como símbolo de la monarquía.

Connotativo: La corona de la virgen es un símbolo para el catolicismo romano de que la virgen es reina de los cielos. De acuerdo al cuarto dogma mariano: “la asunción de la Virgen María”, ella ascendió a los cielos y Dios padre e hijo la coronaron como reina del universo entero (véase cuadro A).

Cuadro A. Coronación de la virgen



. Fuente: (Familia apóstoles de la inmaculada, 2018)

E. Encadenamiento simbólico

El significado completo de la obra de Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús, que el catolicismo le da a la imagen es el siguiente. El cuadro de 1920 del sacerdote Prisco Gonzales, plasma a la virgen María como una reina, símbolo de que es la reina de los cielos, ya que Dios padre e hijo la coronaron al ascender primero por el cielo de las aves, después por el cielo de los astros, por último, el cielo de los ángeles. La iglesia viste a la virgen de azul, como símbolo de su esencia espiritual, santa, celeste, humana y sin pecado original; de acuerdo a uno de los dogmas marianos del catolicismo romano, la virgen nació sin pecado original, lo que la hace una corredentora del mundo, similar a Cristo. El manto rojo significa que la virgen está llena de gracia, y que el Señor la cubrió con su sombra, por lo que representa su maternidad como madre de Dios (Vombergar, 2019).

Por lo tanto, con su mano izquierda sostiene a su niño Jesús, quién lleva una corona como símbolo de que él es el rey de todos los reyes, y el Dios de todos los dioses. El niño señala a su madre, para que los fieles católicos sepan que ella es la que lleva a éstos al sagrado corazón de éste, ya que ella sostiene este órgano sacro. Además, el infante divino, señala su corazón como símbolo de devoción, al cual los fieles deben acudir para que él les conceda respuestas a sus milagros y cambien sus vidas.

En el fondo, observamos un cielo azul con pocas nubes, que emula la imagen de que ellos están en el cielo de los ángeles; pero lo que más resalta de esta pintura, es el sagrado corazón de Jesús, donde la iglesia quiere dejar claro a los fieles que la virgen es la única que pueden llevar a éstos a conocer el sagrado corazón de su divino hijo. Por eso, esta pieza de arte, simboliza que la virgen es madre del niño Jesús y señora del corazón de su hijo, que es llevado por ella, para que todos los fieles se acerquen a esta divina devoción católica.

F. Valor estético de la obra

Desde la obra del artista

La obra del sacerdote mexicano Prisco Gonzales se basa en los principios estéticos de la belleza espiritual del idealismo, que refleja a la virgen como la modelo a la cual deben aspirar las mujeres cristianas en cuanto al cuidado y educación de sus hijos. La obra de este hombre refleja una mujer sin mancha alguna, a partir de su piel perfecta, con el fin de que las mujeres católicas mantengan sus almas sin manchas.

El pintor usó aspectos ideales en los personajes sacros, a partir de rasgos finos y una tez blanca, que son sinónimos de la pureza espiritual y limpieza del alma. La piel liza, sin ninguna marca y perfecta que ambos personajes tienen en la pintura, es un reflejo del autor que emula a la juventud eterna que tendrán los seres que llegarán a ser santos. La pintura hace hincapié a la realeza que tiene la virgen y el niño, la primera como reina del cielo y el segundo como rey del reino de Dios. El productor plasma un fondo sereno y lleno de tranquilidad con un espacio utópico. Así, el artista pretende presentar a los laicos lo sublime de las figuras, con el fin de que ellos aspiren a ser los modelos ideales que el cuadro sacro presenta.

Como el artista plasma su técnica en distintas obras.

La imagen sacra ha sufrido algunas modificaciones de parte de distintos artistas, pero mantiene muchos de los elementos estéticos de la obra original, por ejemplo: uno de los elementos que se mantiene es el corazón cubierto por una corona de espinas y una cruz de madera en la parte superior, así como una luz que irradia de este órgano sacro.

Por otro lado, la obra original de 1870, la virgen y el niño tienen una corona, que la obra del pintor de 1920 mantuvo. Sin embargo, la obra de 1908 el artista pintó dos serafines que tratan de colocar una corona a la virgen, excluyendo al niño de tener una corona también. Además, la obra de 1880 la virgen y el niño no llevan coronas. También, el ropaje y los colores que llevan la virgen y el niño se mantienen en todas las obras, ya que la combinación azul y rojo

carmín de la virgen está en las cuatro creaciones sacras, así como el manto blanco del niño; no obstante, sólo hay pequeños cambios en los encajes, adornos, fondos o partes pequeñas de la ropa. Además, la tez blanca y rosada, así como la piel intacta y limpia, los ojos de color y el rubio de su pelo se mantiene en los dos personajes sacros. Hay un elemento que no se mantuvo de la obra original hasta la última obra actual de 1920, este es la aureola; ya que ésta, solo aparece en las obras de 1870, 1880 y 1904, pero en el último cuadro de 1920, María y el niño ya no tienen las aureolas.

Se puede concluir, que todas las obras mantienen el estilo renacentista, desde la obra original de Batoni, hasta la última modificación hecha por el sacerdote mexicano Prisco Gonzales. Por último, la iglesia católica si permite que los autores de sus obras proporcionen sus nombres.

Como el artista usa una técnica o varias en un determinado estado del tiempo.

Durante el siglo XIX que apareció la obra, hasta la última modificación del principio del siglo XX, la obra del artista mexicano mantiene la esencia estética de tres elementos importantes la virgen, el niño y el sagrado corazón de Jesús. A pesar de que cada obra tiene cambios, ya sea de posición, de color y otros agregados; la idea del idealismo estético basado en los rasgos de pureza y limpieza total, están plasmados en todas las obras de los distintos artistas; ya que todas las obras mantienen los rasgos físicos de los dos personajes sacros de forma perfecta, manteniendo las características técnicas a pesar de los siglos.

De esta forma, las obras mantienen el idiolecto de estilo histórico, donde el estilo artístico de Prisco Gonzales para esta pintura es de arte renacentista, donde la belleza y la armonía de los personajes sacros destacan desde la primera obra que fue plasmada en un vitral en 1870, hasta la última modificación en el año 1920.

6. Análisis de la obra: La Virgen del Himno de Akathistos

A. Identidad

El icono de Akathistos pertenece a la Iglesia Ortodoxa cristiana. Esta religión se ubica en gran parte de las regiones de: oriente medio, Europa oriental, Asia y África oriental.

B. Datos técnicos de la obra

Autor: Anónimo

Fecha de la elaboración de la obra: Año desconocido, pero se sabe que el icono es del siglo VI.

Basado en: El autorretrato que hizo el evangelista San Lucas de la virgen y el niño de acuerdo a la tradición ortodoxa / Siglo I.

Modificaciones hechas a la obra: Ninguna.

Estilo artístico: Bizantino.

Género: Arte Sacro.

Lugar donde se hizo la obra: Patriarcado ortodoxo de Constantinopla, actualmente Turquía.

Pigmentos: Rojo carbón, azul cyan, amarillo, naranja, café oscuro, blanco, negro, dorado, ocre y verde óxido.

Materiales: Retablo de madera rectangular, pinceles y pigmentos naturales.

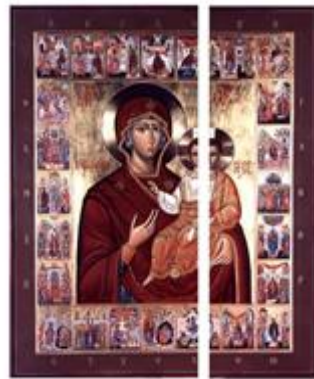
Modelos que representaron a la virgen y el niño: La Iglesia Ortodoxa no usa modelos o madonas para hacer sus obras. Además, los iconos son hechos por monjes o iconógrafos que deben de ayunar y orar para hacer cada parte de la obra sacra, sin dar el nombre de quien hizo el cuadro, ya que un icono es como un pequeño escrito sacro, pero en sentido visual, por lo que los iconógrafos son escribas de textos visuales. De acuerdo a la tradición ortodoxa, el ícono está

basada en la pintura que hizo San Lucas de la auténtica virgen María, y de las descripciones físicas que la virgen le da a San Lucas de cómo era Cristo de bebé.

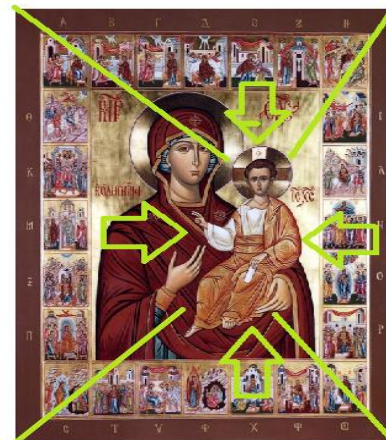
Leyes de Gestalt: Ley de simetría y destino común, véase figura I.A



Ley de simetría (Virgen)



Ley de simetría (Niño Dios)



Ley del destino común

Figura I.A

C. Elementos morfológicos, dinámicos y escalares

Morfológicos

Punto: La imagen de este ícono es de punto cerrado y tonalidad alta, y por ser una imagen no impresa, es de punto configurante. Sin embargo, se puede observar tres puntos en forma de rombo de color dorado que están en los hombros de la virgen y en la capucha. El punto que está a la derecha es dinámico y entrante; el segundo a la izquierda, es de salida y dinámico; y el que está en la capucha, es activo y flotante. Los tres puntos están en relación tranquila.

Línea: Hay vectores de dirección en la mano derecha de la virgen que señala al niño, y en la mano derecha del niño con la que bendice al espectador. Hay líneas de contorno alrededor del niño y la virgen. También, se observan líneas de color que simulan el sombreado en el cuello, rostro y ropaje de la virgen y el niño.

Plano: Primero que nada, se compartimenta el espacio plástico de la imagen, ya que la virgen acompaña a su hijo. La variación escalar narrativa de los personajes es: para la virgen el plano medio (que es de la cintura hasta la cabeza) en el que ella aparece en el cuadro; en cambio el niño está expuesto en plano general o entero (que es donde el personaje del cuadro se muestra desde la cabeza hasta los pies); plano a detalle, el pergamino evangélico. Así, el ángulo de ambos personajes es normal. Por último, hay fragmentos de superposición bidimensional 3D en la obra, en primera instancia el contorno rojizo con el alfabeto griego; después, los 24 iconos pequeños; en tercera instancia, el icono central de la virgen y el niño, en donde: el pergamino del infante está en primera lugar; después es el niño Dios; la aureola de éste; la virgen; la aureola de ella; las letras griegas y el fondo dorado.

Forma: El ícono tiene un elemento de la superposición, ya que construye la tercera dimensión a partir de la superposición de elementos del cuadro que permiten ver como el niño Dios se superpone en primera estancia; después, resalta la virgen María; en tercera estancia, el fondo dorado; después, los 24 íconos; y al último las 24 letras del alfabeto griego.

Textura: La propiedad perceptiva de la textura visual de la obra es: decorativa (ya que el fondo del cuadro queda subordinado a la figura y de igual modo los iconos pequeños y el alfabeto griego; ya que éstos pueden cambiar y no afectan a las figuras centrales). Las texturas táctiles son: asequibles (ya que los elementos del icono son naturales) y organizada (ya que el retablo del icono es de madera). Las características del icono son: dura, brillante y rugosa.

Color: La imagen tiene en su mayoría colores cálidos y una nula o escasa cantidad de colores fríos en el manto interior de la Virgen, por lo que el icono central está compuesto por una composición armónica, ya que los colores que prevalecen son: dorado, rojo y naranja todos estos colores cálidos. De igual modo, hay armonía cromática en los 24 pequeños iconos que están alrededor del icono principal, ya que hay colores cálidos, fríos y neutros, por lo que la composición de estos pequeños cuadros es armónica (Véase figura II.A). los elementos visuales del color en este icono sacro son: la simetría en la imagen de en medio; además, hay orden en todas las imágenes y elementos de equilibrio; por otro lado, se nota movimiento dentro de las 24 figuras icónicas del cuadro y ritmo.

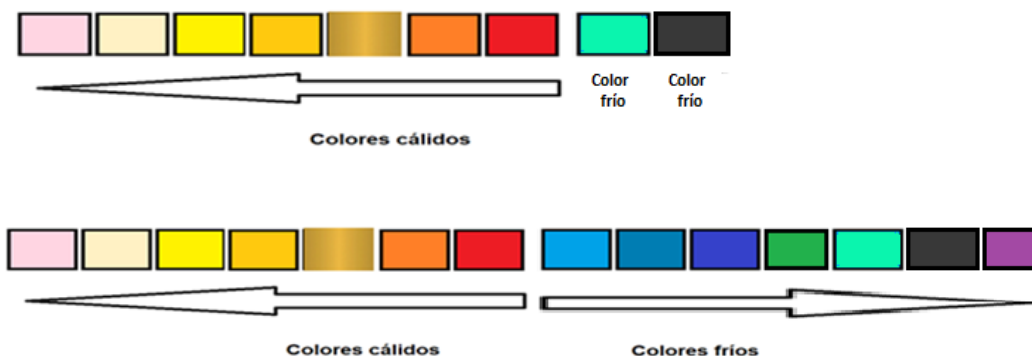


Figura II.A. La primera línea de color es del cuadro de la virgen y el niño, la segunda línea de color es de los 24 cuadros pequeños iconos que rodean la imagen principal.

Dinámicos

Temporalidad: la imagen del centro (donde está la virgen y el niño) es una imagen aislada, de ratio cortó, y que por lo tanto no tienen narrativa secuencial y por ende es cerrada y permanente, con un orden en todos los elementos de la

obra, y además es una imagen descriptiva, que sólo queda determinada aun tiempo jerarquizado. En cambio, los 24 iconos son de imágenes continuas con un ratio largo. Por lo que, las 24 imágenes pequeñas tienen una función narrativa, con un orden sintáctico secuencial, un espacio cambiante y prolongado, una activación visual de significación, direcciones de un elemento en diferentes espacios, un espacio-tiempo equipotente, es decir, mantiene el mismo número de elementos diversos en los 24 iconos.

La temporalidad del icono central de la Virgen y el niño es de una imagen aislada, que reúne todos los elementos de esta imagen en siete características:

- Activación visual: Abstracción.
- Orden: Simultaneo.
- Función: Descriptiva.
- Espacio-tiempo: Jerarquizado.
- Espacio: Cerrado-permanente.
- Formato: Ratio-corto.
- Direcciones: Orden de los diferentes elementos.

La temporalidad de los 24 pequeños iconos que están alrededor de la imagen mayor, son parte de la imagen secuencial que da una narrativa continua, que hila el orden de las imágenes secuenciales. Por otro lado, elementos temporales de los 24 iconos son:

- Activación visual: Significación.
- Orden: Sintáctico secuencial.
- Función: Narrativa.
- Espacio-tiempo: Equipotentes.
- Espacio: Cambiante- se prolonga- abierto
- Formato: Ratio largo
- Direcciones: Un elemento en diferentes espacios.

Ritmo: Se ve ritmo en las tres estrellas que tiene la imagen de la virgen; también, hay ritmo en muchas de las 24 imágenes, en donde en su mayoría aparece la

virgen en distintas posiciones, de igual modo, aparece Cristo de: niño, joven y adulto en distintas facetas (véase figura III.A). Observamos también, dirección de escena inducida en la mano de la virgen que señala al niño, y en la mano del niño que señala a su madre (véase figura III.A), por lo que la figura de la virgen induce al fiel a seguir a Cristo, y el niño Dios induce al creyente ortodoxo a dirigirse a su madre. Por último, los 24 iconos, generan una línea perpendicular secuencial, que dan como resultado la dirección de representación espacial.



Figura III.A

Movimiento: Se observa dos movimientos giratorios o circulares en las dos aureolas de la virgen y el niño. También, se nota un movimiento centrífugo en la aureola del niño Jesús, ya que la cruz dentro del círculo simula el aro de una porta cuchilla de licuadora.

Tensión: La tensión es clara en este ícono, ya que los personajes sacros de en medio son demasiado grandes, en comparación con las 24 imágenes que rodean a la imagen principal, lo que da un elemento de: proporción. La imagen del niño y la virgen está inalterada en los rasgos exagerados de sus rostros, como: la nariz alargada y demasiado delgada, como la de un palillo, lo que denota otro aspecto de la tensión: la forma. Por último, las manos del niño y la virgen se contraponen en dirección, lo que da un efecto de tensión orientado.

Escalares

Dimensión: La dimensión es tridimensional y hay dimensión de tamaño, ya que, los personajes del cuadro de en medio (La virgen y el niño) son extremadamente grandes, en comparación con las 24 imágenes pequeñas que hay en los pequeños iconos, por lo tanto, también hay un impacto visual. Tampoco hay una contaminación visual, ya que los personajes principales, y el fondo, son visibles y ninguno se distorsiona.

Formato: Ratio corto, pero con narrativa y temporalidad por parte de los 24 íconos pequeños, que forman líneas perpendiculares y horizontales que dan una ratio largo.

Escala: Interna. 37.5 cm alto x 30.5 cm ancho.

Proporción: La figura de la virgen y el niño no son proporcionales en comparación con las figuras de los 24 iconos pequeños, hay una desproporción en el tamaño. Sin embargo, hay proporción de forma individual en cada uno de los 24 iconos pequeños y en el icono de en medio (Véase figura IV.A).



Figura IV.A

D. Elementos simbólicos de la obra



La virgen

Denotativo: La mujer está cubierta por un manto color rojo escarlata con encajes color naranja pálido. Este manto cubre todo el cuerpo de la virgen y está adornado por tres estrellas. El fondo de su ropaje es azul cielo con mangas naranjas. Su cabeza está cubierta con un trapo judío que se llama talit katan, de color azul cielo y rayas negras, que usaban las mujeres judías para no mostrar su cabello. El rostro no está maquillado, sus ojos tienen ojeras y sus ojos lucen cansados, éstos parecen grandes pero hundidos, las cejas son largas y delineadas como las de una mujer judía. La nariz es pequeña alargada y puntiaguda, además la boca es pequeña y no tiene labial, por lo que la cara de la virgen es natural, ya que el rostro de María es sencillo. Su rostro es ovalado y su cuello es largo y delgado. Sus manos son delgadas y alargadas. Su piel es morena cálida. Su mano derecha señala al niño y la izquierda sostiene a éste.

María luce como una mujer reservada que no debe mostrar ninguna parte de su cuerpo, sobre todo las partes íntimas de ella. Por lo que ella se parece mucho a las mujeres musulmanas o judías del mundo oriental que lucen una apariencia recatada. Por último, en la parte trasera de su nuca se ve una aureola dorada.

Connotativo: Para la iglesia ortodoxa, la virgen María se nombra como la Theotokos, que en castellano significa la madre de Dios. Para este grupo cristiano la virgen es madre de Dios. Por lo que su ropaje rojo escarlata simboliza para la ortodoxia la parte santa de María, y el dolor que ella padeció al ver a su hijo morir en la cruz; en cambio, el color azul simboliza la humanidad de la virgen, y que, por ende, nació con el pecado ancestral de parte de los ancestros Adán y Eva. Por otro lado, las tres estrellas que lleva ella en ambos hombros y en la parte superior

de su capucha, simbolizan para los fieles ortodoxos que María fue virgen antes, durante y después de la natividad de Cristo; por lo tanto, María mantuvo durante toda su vida una vida de castidad, y su embarazo fue obra del espíritu santo, sin la intervención de un hombre de acuerdo a la fe ortodoxa. Ahora bien, la mano derecha de la virgen, representa para los cristianos ortodoxos, que Cristo es a quien deben seguir como su único Dios.



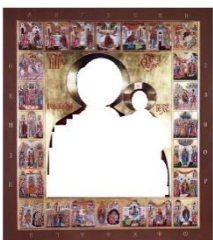
El niño Jesús

Denotativo: El niño es de piel morena cálida, su pelo es café oscuro y sus cejas son alargadas, poco pobladas y del mismo color de su cabellera. El niño tiene ojos pequeños de color café oscuro, y la nariz es alargada, pequeña y puntiaguda como la de su madre, su boca es muy pequeña. Su rostro es ovalado al igual que el de su madre. Su mano derecha hace una señal y la izquierda sostiene un pequeño papiro. Su manto superior es naranja y bastante sencillo, mientras el inferior es de color hueso y hecho con tela delgada, además el niño está descalzo.

El niño Jesús luce como un niño sencillo de algún pueblo común del medio oriente. Se observa que es de clase baja y humilde. En la cabeza lleva una aureola dorada.

Connotativo: El niño Jesús es para los fieles ortodoxos: Dios hecho hombre. Y su ropaje naranja simboliza la divinidad de Cristo, y el ropaje blanco la humanidad de éste. La aureola dorada con un fondo en forma de cruz, representa la muerte por la que pasará el mesías de la iglesia ortodoxa; además, para este grupo religioso, sólo Jesús puede llevar la cruz en el fondo de la aureola, con el fin de distinguirlo de los demás personajes cristianos, ya que sólo el Dios hecho hombre puede llevar este signo. Las letras en griego “o-o-ni” (O, W y N) que se encuentran en la cruz de la aureola del niño Jesús, se traducen en: “Yo soy el que soy”, que es uno de los nombres que dio Dios a Moisés en el monte Sinaí. Además, con la mano

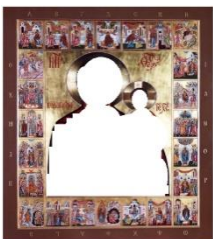
derecha el niño bendice a los fieles; y con la mano izquierda sostiene un rollo, que para los fieles ortodoxos simboliza el evangelio que se mantiene cerrado, ya que Cristo es un niño y todavía no se manifiesta al mundo para declarar su evangelio. Por otro lado, la cara madura del niño Jesús representa para la iglesia ortodoxa la sabiduría y la prudencia de Cristo.



Fondo A. Relleno dorado

Denotativo: El interior es dorado y tiene letras en griegas del alfabeto bizantino en rojo carmín.

Connotativo: Las letras “MP OY” son del alfabeto griego bizantino, y para la iglesia ortodoxa significan: “Madre de Dios”. Las letras griegas que están a la derecha del icono y que dicen: “Hodigritia”, significan: “La que muestra el camino”. Por último, para la ortodoxia las letras griegas “XC IC” significan: “Jesús Cristo”. El fondo dorado de los iconos ortodoxos representa para los fieles ortodoxos la luz de la divinidad de Dios.



Fondo B. Las 24 figuras icónicas

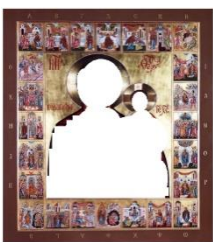
Denotativo: El segundo interior, está formado por 24 imágenes, donde aparecen personajes coloridos y orientales con vestimentas de reyes, sacerdotes y gente de la vida común; con edificaciones rústicas y paisajes desérticos; así como ángeles y demonios con rasgos caricaturescos.

Todos estos personajes, son iguales a las estatuillas de un nacimiento típico de México, que se venden durante el mes de diciembre en cualquier mercado mexicano.

Connotativo: Las 24 imágenes son una narración visual de lo que viene en los evangelios escritos y la tradición oral de la iglesia ortodoxa. De acuerdo a la fe ortodoxa, la lectura visual de estos 24 retablos, inicia con el primer cuadro que se ubica en la parte superior derecha, y que muestra la imagen del arcángel Gabriel que se presenta con María, y la saluda como mensajero de Dios. En el segundo módulo, la virgen pregunta al arcángel ¿cómo ella concebirá un niño si no ha tenido intimidad con ningún hombre? en el tercer cuadro, el arcángel le explica a María los planes de Dios con ella. Cuarto modulo, María acepta y la sombra de Dios cubre a la virgen para que conciba a Cristo. En la quinta imagen, se ve el encuentro entre María e Isabel su prima. En el sexto retablo, José aparece con un rostro de duda, ya que cree que María fue infiel; mientras la virgen lo observa. La séptima imagen representa la natividad de Cristo, juntos con los pastores, María, José y el niño, y la estrella de belén. En el octavo peldaño, los reyes Magos siguen la estrella de Belén. En el noveno icono, los reyes magos encuentran al niño, lo adoran y hacen la entrega de regalos al niño Dios, quien es sostenido en los brazos de su madre María. Para el décimo retablo, los reyes magos regresan a su tierra y anuncian a Cristo en Babilonia.

En el undécimo modulo José, María y el niño huyen a Egipto, ya que Herodes quiere matar al niño; al fondo, se observa como los ídolos de aquella región huyen del país al ver que el niño Dios ingresa a Egipto. En la duodécima imagen el niño Jesús es presentado en el templo, y Simeón lo toma en sus brazos, ya que Dios le prometió que vería al mesías antes de morir. La décima tercera efigie, es la manifestación de Dios al mundo a través de una virgen. La décima cuarta imagen, Dios se hace hombre y es concebido por una virgen. La décima quinta imagen, muestra a Cristo en el cielo y en la tierra, lo que enseña que Dios nunca dejó el cielo, sino que a través de su poder se hizo hombre, además de estar al mismo tiempo en el cielo y en la tierra como hombre y como Dios. La

décima sexta ilustración, los ángeles se asombran y ven como Dios encarnado en un hombre. La décima séptima figura, muestra cómo los sabios y eruditos no se pueden explicar cómo una mujer virgen dio a luz a un niño sin la intervención de un hombre. La décima octava lámina, muestra a Cristo como la luz de los hombres que se encontraban en la oscuridad, por eso éstos parecen estar en una cueva. La décima novena figura, aparece la virgen rodeada de mujeres vírgenes las cuales ella defiende. La vigésima efigie, enseña cómo ningún himno o alabanza es digno de alabanza a Cristo. La vigésima primera ilustra cómo la virgen es luz y sabiduría para los que están en oscuridad. En la vigésima segunda imagen, aparece Cristo con un rollo que enseña cómo rompe los pecados pasados de todas las creaturas. La vigésima tercera figura, muestra a los santos que veneran a la virgen como símbolo de respeto y veneración por ser la madre de Dios. Por último, en la vigésima cuarta estrofa, toda la iglesia alaba a la virgen María.



Fondo C. Las 24 letras del alfabeto griego

Denotativo: Este último marco está hecho de color café roble, y contiene 24 letras en color dorado.

Connotativo: Para la iglesia ortodoxa, el orden de las imágenes va de acuerdo al orden del alfabeto griego bizantino, desde la letra alfa, hasta la última letra que es la omega; de esta forma, la primera y última letra del alfabeto griego simbolizan para la iglesia ortodoxa que Cristo es el principio y el final. (Ver tabla 1).

Tabla 1. Alfabeto Griego.

<u>Letra</u>	<u>Nombre</u>			<u>Sonido AFI</u>		<u>Valor numérico</u>	<u>Alfabeto fenicio</u>
	<u>Adaptado</u>	<u>Griego Clásico</u>	<u>Griego Moderno</u>	<u>Ant.¹²</u>	<u>Mod.</u>		
<u>A α</u>	alfa	<u>Alpha</u>	<u>Alfa</u>	[a] [a:]	[a]	<u>1</u>	'alp (□) /ʔ/
<u>B β</u>	beta	<u>Bēta</u>	<u>Vita</u>	[b]	[v]	<u>2</u>	bet (□) /b/
<u>Γ γ</u>	gamma	<u>Gamma</u>	<u>Gama</u>	[g]	[ɣ] [j]	<u>3</u>	gaml (□) /g/
<u>Δ δ</u>	delta	<u>Delta</u>	<u>Delta</u>	[d]	[ð]	<u>4</u>	delt (□) /d/
<u>Ε ε</u>	épsilon	<u>Épsilon</u>	<u>Épsilon</u>	[e]	[e]	<u>5</u>	he (□) /h/
<u>Z ζ</u>	dseta	<u>Dzēta</u>	<u>Zita</u>	[zd] o [dz] o [z]	[z]	<u>7</u>	zai (□) /z/
<u>Η η</u>	eta	<u>Ēta</u>	<u>Ita</u>	[ɛ:]	[i]	<u>8</u>	het (□) /h/
<u>Θ θ</u>	theta	<u>Thēta</u>	<u>Thita</u>	[tʰ]	[θ]	<u>9</u>	tet (□) /t/
<u>Ι ι</u>	iota	<u>Iota</u>	<u>Iota</u>	[i] [i:]	[i]	<u>10</u>	yod (□) /j/
<u>Κ κ</u>	kappa	<u>Kappa</u>	<u>Kapa</u>	[k]	[k] [c]	<u>20</u>	kap (□) /k/
<u>Λ λ</u>	lambda	<u>Lambda</u>	<u>Lamda</u>	[l]	[l]	<u>30</u>	lamd (□) /l/

<u>Μ μ</u>	mi	<u>My</u>	<u>Mi</u>	[m]	[m]	<u>40</u>	mem (□) /m/
<u>Ν ν</u>	ni	<u>Ny</u>	<u>Ni</u>	[n]	[n]	<u>50</u>	nun (□) /n/
<u>Ξ ξ</u>	xi	<u>Xi</u>	<u>Xi</u>	[ks]	[ks]	<u>60</u>	semk (□) /s/
<u>Ο ο</u>	ómicron	<u>Ómicron</u>	<u>Ómicron</u>	[o]	[o]	<u>70</u>	'ain (□) /ɣ/
<u>Π π</u>	pi	<u>Pi</u>	<u>Pi</u>	[p]	[p]	<u>80</u>	pe (□) /p/
<u>Ρ ρ</u>	rho	<u>Rho</u>	<u>Ro</u>	[r] [r]; [rʰ], [rʰ]	[r] [r]	<u>100</u>	roš (□) /r/
<u>Σ σ ς</u>	sigma	<u>Sigma</u>	<u>Sigma</u>	[s]	[s]	<u>200</u>	šin (□) /ʃ/
<u>Τ τ</u>	tau	<u>Tau</u>	<u>Taf</u>	[t]	[t]	<u>300</u>	tau (□) /t/
<u>Υ υ</u>	ípsilon	<u>Ýpsilon</u>	<u>Ípsilon</u>	[u] [u:] ≥ [y] [y:]	[i]	<u>400</u>	wau (□), /w/
<u>Φ φ</u>	fi	<u>Phi</u>	<u>Fi</u>	[pʰ]	[f]	<u>500</u>	<u>Incierto</u>
<u>Χ χ</u>	ji	<u>Chi</u>	<u>Ji</u>	[kʰ]	[x] [ç]	<u>600</u>	<u>Incierto</u>
<u>Ψ ψ</u>	psi	<u>Psi</u>	<u>Psi</u>	[ps]	[ps]	<u>700</u>	<u>Incierto</u>
<u>Ω ω</u>	omega	<u>Ōmega</u>	<u>Omega</u>	[ɔ:]	[o]	<u>800</u>	'ain (□) /ɣ/

Fuente: (Pinterest, 2020)

E. Encadenamiento simbólico

Este ícono es un texto visual para la iglesia ortodoxa, ya que, durante el primer milenio, no muchas personas sabían leer, por lo tanto, la iglesia ortodoxa usaba los iconos como manuscritos visuales para los fieles analfabetos. Así, la imagen sacra tiene dos formatos: el primero es un escrito visual que plasma el himno de San Melodio, hecho a la virgen en 24 retablos; por otro lado, como segundo punto, el contenido del ícono tiene un evangelio no escrito en las primeras 12 imágenes del himno, es decir, es un evangelio visual. Entonces, el significado completo de esta pieza icónica para la iglesia ortodoxa es, en primera instancia la virgen en la tradición oriental siempre debe ir vestida de color rojo escarlata y azul; ya que la primera prenda simboliza que la madre de Dios está revestida bajo la sombra de Dios y es madre de Jesús; mientras el segundo ropaje significa para los fieles que ella es humana y tiene la misma naturaleza caída de éstos. Además, La virgen lleva tres estrellas, con las cuales el fiel ortodoxo sabe que ella nació, fue y murió virgen. En cambio, el niño Dios siempre lleva un rollo que simboliza que el evangelio aún no ha sido proclamado al pueblo judío y a las naciones. También, la madre señala al niño, para que los creyentes sepan que él es: el camino, la verdad y la vida; en cambio el niño bendice con su mano derecha a los fieles. Las letras que están alrededor de estos personajes son siglas que permiten al creyente saber quién es Cristo, y quien es la virgen María. También, en los íconos orientales, a pesar de que todas las figuras sagradas llevan aureolas (ya sean santos, ángeles, la virgen, etc.), solo Jesús lleva la forma de la cruz y las tres letras griegas en su aureola que representan que él es: el principio, el presente y el final.

Por otro lado, esta obra es ante todo un himno visual, el cual los creyentes lo leen desde la imagen del centro y después a partir de la primera letra del alfabeto griego, que se ubica a la derecha del cuadro, en la parte superior. De ahí, las primeras doce letras del canto, no sólo son eso, sino son un contenido evangélico, que narran el encuentro del arcángel Gabriel con la virgen, su aceptación como madre de Dios, el encuentro con su prima Isabel, la duda de

José ante el embarazo de María, la natividad de Cristo, los reyes magos, la huída de José y María a Egipto, así como el encuentro de Simeón con el niño Dios. Todos esos doce elementos visuales vienen en los dos evangelios canónicos de San Mateo y San Lucas, donde en los primeros capítulos narran estos hechos. Después, los otros doce apartados son imágenes teológicas que glorifican a Jesús y María, donde el ícono finaliza con la última letra del alfabeto griego y cierra con la imagen del centro.

Por lo que la iglesia ortodoxa, usa este icono con el fin de adiestrar a los fieles en el conocimiento de este canto bizantino muy antiguo, sobre todo con las creyentes analfabetas que no sabían leer ni escribir, ya que la iglesia ortodoxa también tiene este himno de forma escrita; sin embargo, sólo aquellos que tenían acceso a las letras podían acceder a la información escrita. Es por eso, que la iglesia ortodoxa usa los iconos como textos visuales para aquellos que son analfabetas, o como textos universales para a que cualquier persona de otro idioma acceda a la enseñanza cristiana.

F. Valor estético de la obra

Desde la obra del artista.

El autor del icono de la virgen y el niño es anónimo, porque de acuerdo a las normas de la iglesia ortodoxa éste debe otorgar la autoría a Dios, como un gesto de humildad. La primera capa donde está la Virgen y el niño, está basada en la obra del apóstol San Lucas, así el iconógrafo refleja los rasgos de humildad y sencillez, en el rostro y el ropaje de la virgen. En el rostro del niño Jesús, el autor plasma la madurez, y en el vestido del niño divino remarca la modestia. Por otro lado, los 24 cuadros están basados en el himno que hizo San Melodio por inspiración de la virgen, de acuerdo a la tradición ortodoxa, por lo que, el autor trata de hacer un texto visual con el fin de que los laicos puedan leer el mismo. Además, el iconógrafo plasma el alfabeto griego para indicar que Cristo es el principio y el fin de la humanidad.

Como el artista plasma su técnica en diferentes obras.

El artista ortodoxo mantuvo los colores tradicionales del evangelista San Lucas, que son: el rojo escarlata, el azul, el blanco y el naranja, con los que plasma a la virgen y al niño. El estilo que usó el artista es de corte helenístico-romano, que es el sistema artístico bizantino, que fue usado durante el primer milenio, y que la iglesia ortodoxa mantiene hasta la actualidad. Por otro lado, se nombró como arte bizantino, en honor al emperador Bizancio de Constantinopla. Por último, el artista no puede proporcionar su nombre a la obra, ya debe guardar el anonimato como un símbolo de humildad, ya que, para la iglesia ortodoxa, el artista es sólo un instrumento que usa Dios para la elaboración del icono.

Como el artista usa una técnica o varias en un determinado estado del tiempo

A pesar de que la obra visual fue hecha en el siglo VI, la misma ha sufrido cambios históricos a través de los primeros siglos. El rostro de la virgen y el niño, han sufrido cambios en las posiciones de sus manos, en los movimientos de sus rostros, y en el fondo dorado que han elaborado distintos iconógrafos durante

varios siglos de cada uno de los iconos de la virgen. Los distintos autores anónimos de la obra, han hecho cambios de movimiento en los gestos faciales de la virgen y del niño, y de igual manera en su celeridad corporal de ambos personajes. También, puede haber cambios en cuanto al número de textos visuales para leer el himno de San Melodio, ya que algunas veces puede haber menos de 24 iconos. Así, el idiolecto de esta obra es histórico, ya que ha sufrido cambios de posición al momento de que los iconógrafos han plasmado a los personajes sacros.

7. Análisis de la obra: Cristo del Sagrado Corazón de Jesús

A. Identidad

La imagen sacra pertenece a la Iglesia Católica Romana, y es parte de la diáspora de Occidente. Tiene como punto central la veneración del sagrado corazón de Jesús.

B. Datos técnicos de la obra

Autor de la obra: José María Prisco Gonzales, sacerdote jesuita y pintor de origen mexicano, nació en 1876 y murió 1935.

Fecha de elaboración de la obra: Principios del siglo XX, 1918.

Basado en: La obra original del pintor Jesús de Pompeo Batoni / año 1750

Modificaciones hechas a la obra: La pintura fue hecha en el siglo XVIII (1750) y sufrió dos intervenciones que modificaron algunos cambios de la pintura original: siglo XIX y siglo XX.

Estilo artístico: Expresionista-religioso.

Género: Arte Sacro.

Lugar donde se hizo la obra: Ciudad de México, en el templo del sagrado corazón de Jesús.

Pigmentos: Sintético orgánico rojo, naranja, amarillo, carmín, café oscuro y blanco.

Materiales: Pigmentos sintéticos, lienzo de madera y tela de lino.

Modelo que representó a Jesús: El artista uso un modelo para la obra.

Leyes de Gestalt: Ley de simetría y destino común (el destino es el sagrado corazón de Jesús), véase figura I. AA

Ley de simetría



Ley de destino común

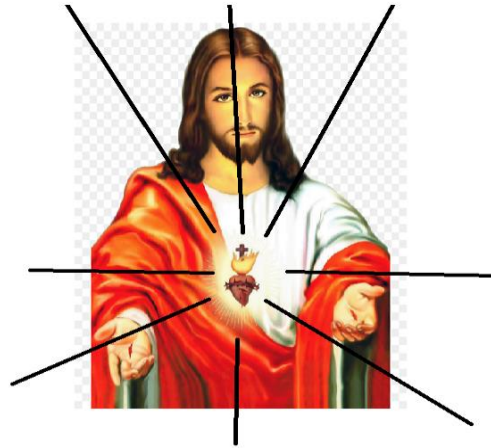


Figura I.AA

C. Elementos morfológicos, dinámicos y escalares

Morfológicos

Punto: La imagen es de punto cerrado, tonalidad alta y tonos degradados. Además, la obra no es impresa, por lo que es una figura de punto configurante.

Línea: Hay vectores de dirección en los brazos que invitan al espectador en dirección al corazón de Jesús, y en las líneas amarillas que salen del corazón. También, hay líneas de sombreado en el ropaje, rostro, manos y cuello del Cristo.

Plano: Primero que nada, se compartimenta el espacio plástico de la imagen, ya que el Cristo está acompañado de su sagrado corazón. La variación escalar narrativa del personaje es plano medio para el Cristo (que es de la cintura hasta la cabeza); mientras el corazón se puede ver como plano a detalle (donde se observa sólo el objeto). Así, el ángulo del personaje es normal. Además, hay un fragmento de superposición bidimensional en la obra, este elemento es el corazón que sobresale como primera figura adelante del cuerpo del Cristo; después las manos del Cristo; el Cristo y el fondo blanco.

Forma: El ícono tiene un elemento de la superposición, ya que construye la tercera dimensión a partir de la superposición de elementos del cuadro que permiten ver como resalta en primer momento las manos abiertas de Jesús; después, el sagrado corazón; y por último el rostro de Cristo.

Textura: La propiedad perceptiva de la textura visual de la obra es decorativa (porque el fondo puede cambiar y no afectaría en nada a la obra sacra, ya que el fondo del cuadro queda subordinado a la figura del personaje sacro). En cambio, las texturas táctiles son modificadas (ya que está hecha de elementos sintéticos y antinaturales); y organizadas (la pintura está plasmada en tela de lino). Las características de esta obra son: suave, lisa, brillante y de una superficie tersa.

Color: La imagen está compuesta de colores cálidos, a excepción de un ligero contraste de sombra en el ropaje del Cristo, de tonalidad gris. Así, la composición de la imagen del cuadro es armónica, ya que casi en su totalidad los colores del

cuadro son cálidos, a excepción del color en el sombreado del ropaje de Jesús (véase II.AA). Los elementos visuales de color de la imagen sacra mantienen la simetría del personaje sacro, hay orden en la imagen, ritmo y equilibrio en todos los elementos que configuran el corazón de Cristo.

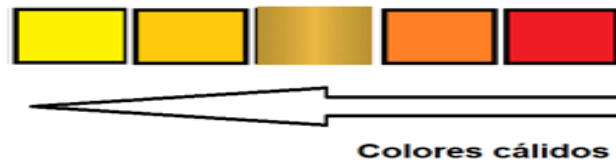


Figura II.AA

Dinámicos

Temporalidad: La imagen es aislada y no es secuencial, por lo tanto, su espacio es cerrado y permanente. También, el cuadro es de formato ratio corto (ya que la posición horizontal es corta, y la vertical es larga), y carece de narrativa. La función de la imagen es descriptiva, de orden simultáneo, de activación visual en abstracción, con direcciones de orden en los diferentes elementos del cuadro, y con espacio-tiempo jerarquizado.

La temporalidad de esta imagen sagrada es de una imagen fija aislada, que sintetiza las características de temporalidad en siete elementos:

- Activación visual: Abstracción.
- Orden: Simultaneo.
- Función: Descriptiva.
- Espacio- tiempo: Jerarquizados.
- Espacio: Cerrado-permanente.
- Formato: Ratio Corto.
- Direcciones: Orden de los diferentes elementos.

Ritmo: Hay una dirección de escena inducida en la posición de los brazos de Jesús, que dirige al espectador, y lo invita a ir en dirección a su corazón. De igual modo, las líneas que salen del corazón de Jesús, tienen la dirección hacia afuera, lo que recrea una dirección de escena inducida, con el fin de que el espectador

coloque su mirada en el órgano sacro. Por otro lado, sólo se observa ritmo en las espinas del sagrado corazón de Jesús (véase figura III.AA).



Figura III.AA

Movimiento: Se observa un movimiento centrípeto, en la imagen sacra bidimensional alrededor del órgano sacro; ya que las líneas amarillas simulan el brillo del corazón. También, hay un movimiento giratorio por parte de las líneas amarillas, en sentido intangible.

Tensión: Hay un elemento de tensión en los brazos abiertos de Cristo que lleva al espectador a dirigirse a su sagrado corazón, lo que da un punto de fuga, y por ende una tensión de profundidad. Los brazos abiertos tienen una dirección contraria, lo que da una tensión de orientación, pero ambos invitan al espectador a dirigirse al sagrado órgano. Otro elemento, es *la* forma, donde se exagera los elementos que rodean al sagrado corazón del niño, así como el hecho de colocar un corazón fuera del cuerpo de Cristo su corazón. (véase figura IV.AA).



Figura IV.AA

Escalares

Dimensión: La dimensión es tridimensional, y no hay dimensión de tamaño, ya que el personaje del cuadro es proporcional y ningún elemento es exageradamente pequeño o grande. El impacto de la imagen es directamente con el corazón flotante del Cristo. Tampoco hay contaminación visual, ya que el personaje principal y el fondo, es visible y no se distorsiona.

Formato: Ratio corto.

Escala: Interna. 48 cm alto x 28 cm ancho.

Proporción: La imagen es proporcional en todos sus elementos corporales. (Véase figura V.AA).

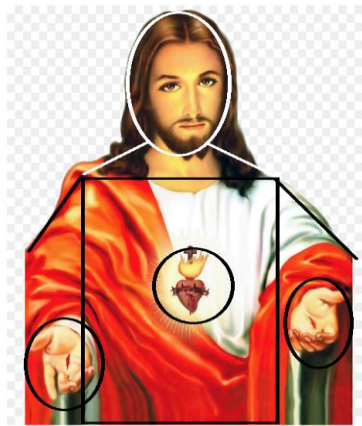


Figura V.AA

D. Elementos simbólicos de la obra



Jesús

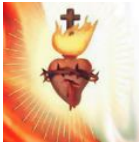
Denotativo: Su cabello es de color café oscuro, luce brillante y firme, además de estar lizo, y totalmente largo, incluso llega a los hombros del Cristo. Sus cejas son delineadas y pequeñas similares a las de una mujer. Sus ojos son grandes y brillantes de color café miel, incluso sus pestañas son enormes y perfectas como las de una mujer cuando usa delineador. Su nariz es alargada y perfecta como la de un modelo italiano. Los labios del Cristo son rozados y carecen de resequedad, ya que lucen frescos y juveniles. La barbilla que usa es completamente delineada y arreglada, como si hubiera ido con un barbero profesional. Su cuello es alargado. Su rostro también está maquillado.

Su manto superior es rojo naranja, luce nuevo y brillante; mientras su ropaje inferior es blanco, limpio, reluciente y bien planchado. Sus manos están abiertas como si fuera a recibir algo, incluso éstas tienen dos orificios; sin embargo, la piel del Cristo luce perfecta sin ninguna mancha o maltrato. También, las uñas de Jesús están perfectamente cortadas, y todas tienen las mismas proporciones.

Se puede decir que el Cristo luce como un modelo de las famosas pasarelas de moda; también podría ser un hombre acomodado, que jamás ha trabajado en labores pesadas cómo: cargador, albañil o en alguna de las actuales empresas en las que explotan laboralmente a los empleados. Incluso, podría pasar como un artista de cine o de música, ya que estos hombres tienen muchos cuidados de su piel para lucir siempre jóvenes y perfectos.

Connotativo: El ropaje rojo de Cristo simboliza para el catolicismo su sacrificio en la cruz, su divinidad y santidad; el manto blanco simboliza su pureza y humanidad. Los brazos abiertos de Cristo reciben al fiel católico con amor en dirección a la veneración de su sagrado corazón. Las manos con las dos aberturas simbolizan para los fieles católicos el recuerdo del sacrificio de Cristo en la cruz, cuando

colocaron los clavos en sus manos. La mirada dulce de Jesús simboliza caridad, confianza y paz, que Cristo da al fiel católico.



Sagrado corazón

Denotativo: Este órgano sacro luce perfecto, no tiene ninguna vena, sólo tiene una pequeña abertura en la parte de en medio por donde sale un pequeño fragmento de sangre. Alrededor del corazón hay una corona de espinas; en la parte superior del corazón hay una llamarada de color amarillo mantequilla y con un contorno naranja, además en medio de la llama hay una cruz café hecha de madera. El corazón tiene unas líneas que simulan el brillo del mismo.

Connotativo: Para la iglesia católica, el corazón de Cristo simboliza la devoción a su órgano sacro, y su amor divino. La iglesia católica coloca una corona de espinas que simboliza el objeto por el que fue maltratado y humillado por parte de los soldados romanos, como rey de los judíos; la cruz representa el sacrificio de Jesús por toda la humanidad; además, el fuego que no consume la cruz, es un símbolo de la derrota de la muerte al sacrificio de Cristo y su resurrección; La herida por donde sale la gota de sangre del órgano sacro, es símbolo del nacimiento de la iglesia, ya que la herida representa la lanza del soldado romano que atravesó el costado del cuerpo de Cristo crucificado, y al igual que del costado de Adán nació Eva, de igual modo del costado de Cristo nació la iglesia . La luz que irradia el corazón de Cristo, es la luz de los creyentes católicos hacia su infinito amor, y es también el verdadero sol del pueblo cristiano católico.

E. Encadenamiento simbólico

La mirada dulce de Jesús es símbolo de caridad y paz; su ropaje rojo significa su sacrificio en la cruz y su divinidad; en cambio el color blanco es símbolo de su pureza y su humanidad; el sagrado corazón manifiesta el maltrato que sufrió durante su vida terrenal en la tierra, esto se observa en la corona de espinas que lleva este órgano alrededor y la herida que se ubica en el centro del corazón

sacro, que simboliza la llaga que adquirió él por medio de la lanza que le enterró un soldado romano para verificar que él estaba muerto (Torres, 2019), además, la herida, es símbolo del nacimiento de la nueva iglesia.

Los brazos abiertos de Cristo con las marcas en sus manos, son símbolo del sacrificio que hizo por la humanidad, y que pretenden llevar al fiel católico a la devoción, entrega y creencia de su sagrado corazón, que es el único instrumento de divinidad que puede renovar las vidas de los verdaderos creyentes. Ya que este corazón es el la luz y el sol de los fieles católicos.

F. Valor estético de la obra

Desde la obra del artista.

El artista recrea una estética basada en la belleza exterior, donde los fieles ven a un Cristo con rasgos en su mayoría perfectos, juveniles, sin marcas en la piel, ni arrugas, que emulan como debe ser el interior de cada creyente; ya que al igual que la piel de Cristo luce impecable sin ninguna mancha, así deben lucir las almas de los creyentes, para que su interior se mantenga impecable, sin ninguna suciedad, ya que ésta es símbolo del pecado. Por otro lado, la mirada dulce y los brazos abiertos de Jesús, son parte de la invitación que hace el artista a la devoción y la fe que deben tener los fieles católicos a este órgano sacro.

Como el artista plasma su técnica en distintas obras.

En todas las modificaciones que han hecho los distintos artistas del cuadro original, se mantiene los rasgos europeos de Jesús; así como los ojos de color claro; la cara y cuerpo estético y delgado; ropa limpia e impecable; y con el mismo corazón en todas las obras, que conservan los elementos de la corona de espinas, una cruz y una llama que salé de la parte superior del corazón de Cristo. También está la presencia de los ojos dulces y el pelo rizado y perfecto, así como la barba delineada en todas las distintas obras. Sólo cambia los colores del ropaje de Cristo, las posiciones de las manos, así como la posición del sagrado corazón. Incluso, en la primera pintura, Jesús sostiene al órgano sacro, mientras en las otras dos obras, éste levita fuera del cuerpo de Cristo. Aunque la técnica del

cuadro original es renacentista, el pintor Prisco Gonzales usó una técnica distinta nombrada expresionista, que surgió durante las primeras décadas del siglo XX; pero, mantuvo muchas características del cuadro original de estilo renacentista, por lo que éste hizo una mezcla entre dos estilos artísticos de diferentes siglos. Además, la Iglesia Católica si permite que los autores de sus obras proporcionen sus nombres.

Como el artista usa una técnica o varias en un determinado estado del tiempo.

La obra ha sufrido cambios de los diferentes artistas a través del tiempo, pero ha mantenido la base renacentista del cuadro original. Así, esta obra católica romana, de estilo renacentista expresionista mantiene el humanismo, la belleza y la expresión del artista; por lo que el idiolecto de la obra es de estilo histórico, ya que ha sufrido muchos cambios a través de la historia.

8. Análisis de la obra: El Cristo del Sinaí

A. Identidad

El icono pertenece al grupo religioso de la Iglesia Ortodoxa, que es parte de una de las distintas denominaciones cristianas. Esta religión se ubica en gran parte en regiones como: Oriente medio, Europa oriental, Asia y África oriental.

B. Datos técnicos de la obra

Autor: Anónimo.

Fecha de la obra: No se sabe el año de la obra, sólo se sabe que fue hecha en el siglo IV.

Basado en: el paño que uso Cristo para plasmar su rostro de acuerdo a la tradición ortodoxa / Siglo I.

Modificaciones hechas a la obra: Ninguna.

Estilo artístico: Paleocristiano.

Género: Arte sacro.

Lugar donde se hizo la obra: Monasterio ortodoxo de Santa Catalina del monte Sinaí, en Egipto.

Pigmentos: Negro carbón, rojo ocre, óxido de hierro, blanco de titanio, siena natural, amarillo, dorado e índigo.

Materiales: Hecho de forma encáustica (en cera hecha por la miel de abeja), pigmentos naturales, y un retablo de madera rectangular.

Modelo que represento a Cristo: La religión ortodoxa no usa modelos para hacer sus íconos. De acuerdo a la tradición, el rostro de Cristo en este ícono está basado en el mandylion, que fue un trozo de tela donde el mismo Jesús plasmó su rostro.

Leyes de Gestalt: Ley de simetría (Véase figura I.AAA).

Ley de simetría

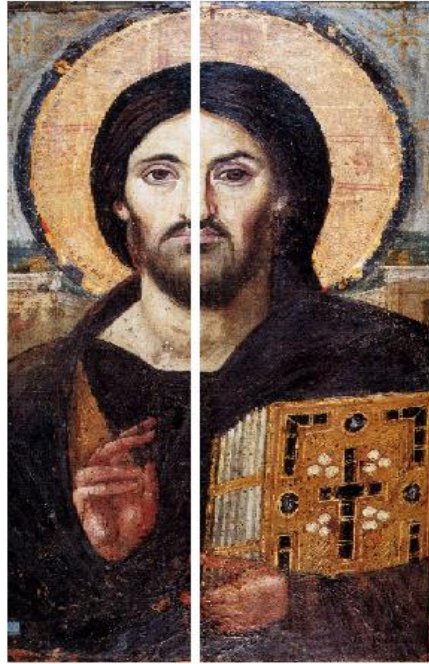


Figura I.AAA

C. Elementos morfológicos, dinámicos y escalares

Morfológicos

Punto: La imagen de este ícono es de punto cerrado y tonalidad media. Sin embargo, se puede observar tres puntos en forma circular y tamaño medio que se ubican en el libro de color dorado. El punto que está a la derecha es dinámico y entrante; el segundo, a la izquierda es de salida y dinámico; y el que está en arriba es activo y flotante. Los tres puntos están en relación tranquila. Además, se observan tonos degradados en la pintura, lo que denota algo figura de punto configurante.

Línea: Hay líneas de color, que simulan sombreado propio en el rostro, cuello y manos del Cristo, así como, en el libro que carga el mismo. Hay vectores de dirección, en el evangelionario, éstos se observan en la cruz, las líneas de los costados de la pasta dorada del libro, así como las hojas blancas de éste, y los broches dorados que mantienen el libro sellado. También la aureola denota líneas de dirección.

Plano: Primero que nada, se compartimenta el espacio plástico de la imagen, ya que el Cristo está acompañado de un libro. La variación escalar narrativa del personaje es para el Cristo el plano medio (que es de la cintura hasta la cabeza); el evangelionario en plano a detalle. Además, el ángulo del personaje es normal. Por último, hay fragmentos de superposición bidimensional en el ícono, el primero es el brazo izquierdo que está sosteniendo el libro; el segundo es el evangelionario dorado; la mano con al que bendice el Cristo; el Cristo; la enorme aureola; las casas; la montaña; las estrellas doradas y el cielo.

Forma: El ícono tiene un elemento de la superposición, ya que construye la tercera dimensión a partir de la superposición de elementos del cuadro que permiten ver cómo: el libro de los evangelios sobresale en primera estancia; después, la mano de Cristo; asimismo, sigue el Cristo; en cuarta estancia, su aureola; y hasta atrás, el fondo de la imagen.

Textura: La propiedad perceptiva de la textura visual de la obra es: decorativa (ya que el fondo del cuadro queda subordinado a la figura, además, éste puede cambiar y no afecta al personaje central). En cambio, las texturas táctiles son: asequibles (ya que todos los materiales de este icono son naturales); organizada (ya que el retablo del icono es de madera); y modificada, (ya que está hecho con cera de abeja). Las características de los materiales del icono son: brillante, dura, y con una superficie rugosa.

Elementos visuales de color: El icono contiene colores cálidos, y neutros como el negro y el blanco; no obstante, en el fondo hay leve color azul que remarca una parte del cielo. Pero, a pesar de todo, en el icono prevalece una armonía cromática, por lo que la composición del cuadro es de una composición armónica (figura II. AAA). Los elementos visuales de color de este icono son: la simetría en el personaje, orden en el cuadro, así como ritmo y movimiento en los símbolos que tiene el libro que lleva Cristo.

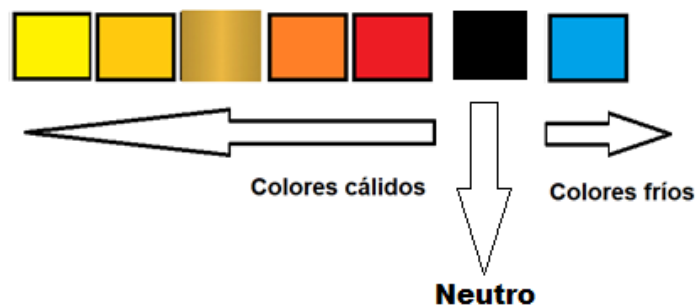


Figura II.AAA

Dinámicos

Temporalidad: La imagen es aislada y no es secuencial, por lo tanto, el espacio es cerrado-permanente. También, éste es de formato ratio corto (ya que la posición horizontal es corta, y la vertical es larga), y carece de narrativa. Así, la función de la imagen es descriptiva, de orden simultáneo, de activación visual en abstracción, con direcciones de orden en los diferentes elementos del cuadro, y con espacio-tiempo jerarquizado.

El retablo del Cristo es el de una imagen fija aislada, que es una de las características que tiene la temporalidad en la imagen. Ahora bien, las otras características de la imagen se pueden resumir así:

- Activación visual: Abstracción.
- Orden: Simultáneo.
- Función: Descriptiva.
- Espacio- tiempo: Jerarquizados.
- Espacio: Cerrado-permanente.
- Formato: Ratio Corto.
- Direcciones: Orden de los diferentes elementos.

Ritmo: Hay ritmo en los adornos de libro y en las tres líneas del aura de Cristo (véase figura III.AAA). También, se observa que las líneas que están dentro del aura dorada, invitan al espectador a ver directamente el rostro de Cristo, por lo tanto, hay una escena de dirección inducida.



Figura III.AAA

Movimiento: Se observa un movimiento giratorio o circular en la aureola del Cristo. Hay un movimiento centrífugo en el interior de la aureola del personaje sacro por medio de la cruz, que simula un aro de porta cuchilla como el de una licuadora.

Tensión: Hay una tensión de proporción en la mano que sostiene el libro y la mano que bendice, ya que la primera es más pequeña; también lo hay en los ojos del Cristo, ya que el ojo derecho es más corto en comparación con el otro. Por otro

lado, las líneas negras en forma de “L” que se ubican en la portada del libro, se contraponen, lo que dan una tensión de orientación.

Escalares

Dimensión: La dimensión de esta imagen es bidimensional, y a pesar de que hay proporción en el personaje del cuadro, sus manos y sus ojos no tienen proporción, lo que denota una dimensión de tamaño. Además, el impacto visual del icono, recae en el rostro amplio de Cristo, y el enorme libro que carga en su brazo izquierdo. Tampoco hay contaminación visual, ya que el personaje principal y el fondo, es visible y no se distorsiona.

Formato: Ratio corto.

Escala: Interna. 42 cm alto x 23 cm ancho.

Proporción: Hay una leve, casi nula desproporcionalidad en la imagen, ya que la mano izquierda con la que Jesús sujeta el libro es un poco pequeña en comparación con la otra mano; además, la mano izquierda no va de acuerdo al cuerpo de Cristo, ya que es más minúscula, como si fuera la mano de una persona más pequeño. También, los ojos del Cristo son desproporcionales, ya que el ojo derecho es más corto en comparación con el ojo izquierdo. Sin embargo, todos los demás elementos corporales son proporcionales. (Véase figura IV.AAA)

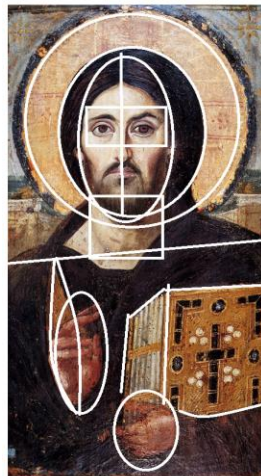
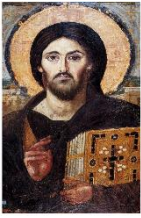


Figura IV.AAA

D. Elementos simbólicos de la obra



El Cristo

Denotativo: La cara de Cristo luce cansada, desgastada y deteriorada, ya que no cuida de su imagen personal o simplemente no tiene interés en esto. Su pelo es largo y está recogido. Este Cristo tiene unas cejas negras algo desalineadas, incluso ambas no son proporcionales. Sus ojos son enormes, y carecen de pestañas, además, éstos tienen la enfermedad de nistagmo¹³, ya que el ojo derecho se mueve hacia arriba mientras el ojo izquierdo se mantiene fijo. Se puede observar en el cuadro, que el Cristo tiene ojeras y algunas arrugas. También, el ojo izquierdo en su parte baja tiene un rasguño. La nariz es alargada y la parte baja de ésta luce algo chueca. Los labios lucen secos y maltratados. La barbilla y el bigote está desalineados. Su cuello es alargado y algo tosco y grueso, mientras la piel del cristo es de color morena clara y se percibe algo maltratada. Su complexión es robusta. Su manto es de color negro, y luce desgastado, el interior de éste es café color cajeta.

La mano derecha luce maltratada y hace una señal; mientras la mano izquierda sostiene un libro. Ambas manos se ven algo estropeadas, su piel luce algo deshidratada, y se observa resequedad en sus labios, estos rasgos en la imagen del Cristo, son características de una persona del oriente medio que está expuesto demasiadas horas bajo el sol del desierto. El Cristo luce como un hombre común y corriente, que pertenece a la clase baja y que por lo tanto carece de recursos económicos, lo que puede aludir a un peregrino o un hombre sedentario.

¹³ El nistagmo es una enfermedad en la cual uno de los ojos se desvía rápidamente perdiendo la posición en la que ven un objeto. Además, la posición del ojo se puede desviar a la izquierda o ala derecha o hacia arriba o abajo. (All about vision, 2020)

Connotativo: Para la iglesia ortodoxa el nombre de Cristo es el pantocrátor, que tiene como significado el todo poderoso. Así, el rostro sereno y maduro del Cristo, simboliza sabiduría para la ortodoxia. La mano derecha del personaje icónico simboliza para la ortodoxia que él bendice a quien lo observa; la mano izquierda sosteniendo un libro, simboliza que la buena noticia que proclamará al pueblo judío y al mundo, a través del compendio de los cuatro evangelios. La aureola dorada en forma de cruz, simboliza que él, es el Cristo, el mesías esperado por el pueblo judío. El color dorado de la aureola, simboliza que él es la luz del mundo, es decir, el verdadero sol de la humanidad. Además, las letras griegas “o-o-ni” (O, W y N) tienen como significado: “Yo soy el que soy” que fue el nombre que dio el Dios de Israel a Moisés en el monte Sinaí.

El pelo sujeto del Cristo, es símbolo del voto nazareno, en el cual, los nazarenos se entregaban a Dios en castidad y abandonaban la vida matrimonial en sentido de santidad, como lo hacen los monjes ortodoxos para cumplir sus votos monásticos. Los ojos de Jesús tienen distinto tamaño, es por eso que la posición de un ojo está cambiada, lo que simboliza para la ortodoxia que todo icono debe tener un error, con el fin de que el autor del icono reconozca que él es imperfecto y que sólo Dios puede hacer las cosas perfectas, lo que representa un signo de humildad por parte del iconógrafo. La mano pequeña que sostiene el libro, y que no es proporcional con el cuerpo de Jesús, tiene el mismo significado que los ojos. Por último, el manto negro que usa Jesús, simboliza para la ortodoxia la humildad; por lo tanto, el color negro es un ropaje que los monjes, monjas, diáconos, sacerdotes y obispos, usan con el fin de imitar a Cristo en la humildad, y en símbolo de que son simples mortales.

La mano derecha

Denotativo: La mano derecha hace una señal extraña con los dedos. Esta mano es algo esbelta, con dedos alargados y uñas recortadas, y un tono de piel neutro. La mano luce algo maltratada; sin embargo, no se puede ver con mucho detalle debido al maltrato que ha recibido la obra a lo largo de los años.

Connotativo: La mano derecha de Cristo tiene una carga simbólica para la iglesia ortodoxa (Véase figura V.AAA), ya que con ésta Jesús bendice al pueblo ortodoxo. Por otro lado, es símbolo de las dos órdenes sagradas de la iglesia ortodoxa, las cuales tienen la facultad de bendecir. Por lo tanto, la posición de los dedos, es usada por los sacerdotes y obispos al momento de bendecir a los laicos. El significado de los dedos de la mano es el siguiente:

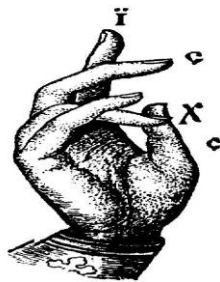


Figura V. AAA

I= Dedo índice

C= Dedo medio

X= Dedo anular y meñique

C= Pulgar

De esta manera, el dedo índice y medio simbolizan las letras griegas “IC” que significan en español: Jesús. Los dedos anular, meñique y pulgar representan las letras griegas “XC”, que se traducen al castellano cómo: Cristo. Por otro lado, las letras “IX” son sinónimo de la trinidad, ya que forman parte de los tres dedos: índice, anular y meñique. En cambio, los dedos medio y pulgar representan las dos naturalezas de Cristo: humana y divina. Además, existe otro significado para los dedos de Cristo: con el dedo pulgar y anular, al juntarse, forman la letra alfa; y con los dedos índice, medio y meñique, dan forma a la letra omega; lo que da como resultado que Jesús es el alfa y el omega, es decir, el principio y el fin. Por lo que carga semiótica de la posición de los dedos de Jesús en este símbolo para los laicos, es la de la bendición a través de su nombre completo, la trinidad y las dos naturalezas de Cristo (Esparza, 2020).



El libro

Denotativo: El libro es pesado, y está hecho de papel papiro de fibras vegetales. Las pastas son de amarillo mostaza y son bastante gruesas, incluso ambas están sujetas por dos broches que se observan al frente de las hojas. Está adornado con cuatro líneas en forma de “L” de color negro petróleo, entre en medio de éstas hay unos cuatro puntos negros. En el centro de la portada del libro hay una cruz y a los lados de la cruz tres puntos blancos en forma de pirámide. En su cabeza hay una aureola de forma redonda que tiene una cruz dentro de ésta. El libro luce algo viejo como si fuera un libro antiguo de alguna biblioteca de museo del siglo XVI.

Connotativo: Para la iglesia ortodoxa, Cristo carga el evangelionario, que es un libro que contiene los cuatro evangelios y que se lee a la mitad de la divina liturgia (misa ortodoxa) por parte del diacono, el presbítero o el obispo.



El fondo

Denotativo: La parte inferior del cuadro es difusa, ya que el cielo es poco detallado y hecho de distintos tonos, con unas estrellas doradas como las que se ven en los adornos de una esfera de navidad. Sólo aparecen dos casas judías hechas de cemento. El fondo de la pintura es diferente a la imagen del Cristo, ya que éste luce con menos enfoque, similar a los encuadres que hace una cámara fotográfica cuando toma la foto de un personaje y éste resalta, mientras el fondo de la foto se difumina o se pierde.

Connotativo: Para la iglesia ortodoxa, el fondo simboliza la vida de Cristo en cada una de las aldeas o villas que visito en Israel, en donde predicó el evangelio de salvación.

E. Encadenamiento simbólico

El significado que le otorga la iglesia ortodoxa a la pieza completa es el siguiente: el icono representa para los fieles ortodoxos el rostro original de Cristo, ya que, de acuerdo a una leyenda, la imagen de este cuadro está basada en el rostro autentico de Jesús, que él mismo plasmo en un lienzo de tela (conocido como mandylion) para sanar al rey Abgar.

La imagen, tiene como símbolos el cabello largo y recogido de Cristo, que es símbolo del voto nazareo que utilizaban los personajes religiosos de su tiempo llamados “nazareos”, los cuales guardaban la castidad y se entregaban completamente al servicio de Dios. Además, su ropaje negro, es signo para los futuros monjes ortodoxos de la humildad que ellos deben llevar. El libro que representa a los cuatro evangelios y la mano con la que bendice aquellos que ven el ícono, es símbolo de que Cristo es Obispo, sacerdote y diacono; ya que él es servidor de todos, como lo hace un diacono; es sacerdote porque consagra y lleva a cabo los siete sacramentos; y, es obispo, porque cuida de su rebaño, como lo hace un pastor con sus ovejas.

En resumen, la pieza completa enseña que Cristo es parte de todo lo que representa el clero ortodoxo, y por ende los laicos deben tener respeto a sus guías espirituales, ya que son imitadores de la figura religiosa que es Jesús. Por lo que este cuadro simboliza todas las órdenes religiosas que formará la futura iglesia, a través de las tres órdenes sagradas para la iglesia ortodoxa: el obispo, el sacerdote y el diacono; además, del orden monacal que son los monjes, monjas y ermitaños. Ya que, en la iglesia ortodoxa, sólo las tres órdenes sagradas pueden leer el evangelio a los laicos durante su ceremonia sacra llamada: “divina liturgia”.

F. Valor estético de la obra

Desde la obra del artista.

El artista que realizó este ícono es anónimo, ya que la iglesia ortodoxa no permite que el autor de su nombre como creador de la obra, en parte porque de acuerdo a sus normas el autor debe mostrar humildad dejando de lado su autoría, dándole a Dios la realización de la misma, ya que fue inspirado por el espíritu santo para hacerla.

Ahora bien, la obra fue hecha en el siglo IV, y el autor de ésta se basó en el mandylion, que es un paño de tela donde Cristo plasmó su rostro durante la crucifixión. Por lo que el artista ortodoxo refleja a Jesús como un hombre común, dando a entender a los fieles que Cristo es como ellos, una persona ordinaria y sencilla que viste con un ropaje humilde. El valor que el autor le da a su obra es el reflejo de un Cristo modesto, y humilde por lo que la belleza estética no es importante para el artista. Además, el autor coloca un evangelionario en las manos de Jesús, para dar a entender al creyente ortodoxo que los evangelios son la parte fundamental de la fe ortodoxa. Por último, el iconógrafo colocó una areola con un fondo de cruz atrás de la nuca de Cristo, con el fin de que los fieles identifiquen que es Jesús.

Como el artista plasma su técnica en diferentes obras.

La técnica del artista es encáustica., y es un método muy antiguo que proviene de los primeros siglos del cristianismo. El iconógrafo realizaba este trabajo con cera de abeja, que obtenía de las velas que producían los monjes por medio de la miel de abeja, que era procesada para la elaboración de las velas, y de igual modo, está cera era derretida y transformada por el artista para la elaboración del icono.

Como el artista usa una técnica o varias en un determinado estado del tiempo.

Desde el siglo IV hasta el presente siglo XXI, la obra mantiene su identidad y técnica, que la hacen única en comparación con los iconos posteriores de estilo

bizantino; ya que este icono es previo a la época de los siete concilios y la era de los emperadores romanos cristianos. Así, el idiolecto de esta obra sacra es personal, ya que el autor uso un estilo único paleocristiano.

9. Análisis comparativo (Cruce de datos)

Los resultados que se obtuvieron de este estudio metodológico basado en las cuatro pinturas sacras, es que **la identidad** de las obras latinas es de origen católico romano occidental, y los iconos de origen católico ortodoxo oriental.

Otro punto, son **los datos técnicos**, en donde se encontró que las obras católicas fueron hechas por el mismo autor mexicano; en cambio, en los iconos ortodoxos los autores son anónimos, ya que, de acuerdo a esta religión, los iconógrafos no deben dar sus nombres a las obras. También, las obras ortodoxas no pasan del primer milenio; en cambio las imágenes católicas, son de la segunda década del siglo pasado. Encima, las pinturas católicas están basadas en la inspiración de un sacerdote francés y un pintor italiano, que usan como principio dogmas que la iglesia latina estableció; en cambio, la iglesia ortodoxa, basa sus obras icónicas en los personajes originales de la cristiandad, de acuerdo a la tradición de esta religión oriental.

Aparte, las obras ortodoxas no han sufrido cambio alguno desde su creación artística; en contra parte, las imágenes católicas han sufrido bastantes modificaciones desde la creación de su autor original. Incluso, cada obra sacra tiene un estilo arte distinto, y todas éstas mantienen el mismo género. Las imágenes católicas fueran hechas en el mismo sitio, sólo las obras ortodoxas se hicieron en distintos lugares. Inclusive, los tintes de las cuatro obras son variados. Asimismo, las obras católicas usaron tintes industrializados; en cambio, las imágenes orientales son de matices naturales, debido a la época en la que se produjeron. Además, las pinturas latinas son hechas en tela de lino, a diferencia de las obras ortodoxas que están plasmadas en retablos de madera. Por último, sólo la obra del Cristo del Sinaí, está hecha con una técnica primitiva cristiana, llamada encáustica, en la que se usa la cera de abeja combinada con tintes naturales.

Igualmente, los pintores católicos usan modelos para sus obras, y los iconógrafos ortodoxos no usan modelos. Así, sólo el retablo del Cristo del Sinaí

tiene la ley de simetría; en cambio las otras tres obras tienen dos leyes, la ley de simetría y la de destino común.

En otro orden de ideas, los resultados que se obtuvieron de los elementos **morfológicos, dinámicos y escalares**, fueron los siguientes. Las cuatro obras tienen una composición de tonalidad alta, punto cerrado, punto configurante (ya que las imágenes no son impresas, sino pinturas hechas por manos humanas), y en las tres obras sacras aparecen puntos en relación tranquila y estados iguales. Sin embargo, la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, no cuenta con puntos visibles, como lo tienen las otras tres pinturas; además, sólo la imagen de la Virgen del Sagrado Corazón tiene el estado pasivo-reposo, en cambio, en las demás no aparece este aspecto. También, las cuatro pinturas tienen una construcción lineal de sombreado (propio) en sus personajes y elementos externos que los acompaña; y todas mantiene elementos de dirección vectorial.

De igual manera, las cuatro obras mantienen un ángulo normal y un comportamiento plástico, que da una superposición bidimensional en todas; sin embargo, los elementos de superposición en cada obra son diversos, por lo que, las dos obras orientales tienden a tener muchos elementos superpuestos, en contra parte con las obras occidentales que mantienen principios más escasos. Además, la variación escalar de éstas, se mantiene en plano medio, y todas las obras contienen un elemento sacro en plano a detalle; no obstante, los cuadros de las vírgenes, tienden a mantener un plano general con respecto a sus infantes, lo cual, no aparece en las imágenes de los Cristos.

Así, todas las imágenes sacras de este estudio están en superposición. Por lo que manejan un contenido de jerarquía entre los personajes y los objetos, lo que favorece una construcción bidimensional de cada imagen. Por ejemplo, en los cuadros occidentales lo que resalta en primer lugar es el sagrado corazón de Jesús; en cambio en los cuadros orientales, la figura principal es Cristo niño y adulto, así como el evangelio del Cristo adulto. Además, las cuatro imágenes sacras mantienen una textura visual decorativa. La textura táctil es modificada y organizada en las dos obras occidentales; en cambio, en las orientales,

prevalecen los elementos asequibles y organizados, sólo el icono del Cristo tiene un elemento modificado; ya que los materiales de las pinturas occidentales son más sofisticados, en comparación con las obras orientales que usan elementos más rústicos. Por otro lado, las características de las obras latinas son idénticas, y las orientales mantienen las mismas semejanzas, pero entre los iconos orientales y las obras latinas hay diferentes propiedades de textura, y esto se debe a las formas en que son elaboradas éstas por cada bando religioso.

La armonía cromática o el equilibrio de colores en las pinturas de este estudio persiste en casi todas las obras, por lo que podemos hablar de una composición armónica; no obstante, sólo en la obra Católica Romana de la virgen y el niño la composición de color es de contraste. De igual modo, en todas las imágenes sacras se mantienen tres propiedades del elemento visual del color: *el orden, el ritmo y la simetría*. El elemento visual del color *equilibrio* sólo aparece en los cuadros occidentales y el icono oriental de la virgen. Por último, el movimiento, sólo figura en las dos obras orientales. Encima, todos los cuadros de este estudio son de ratio corto, sin embargo, solo tres obras mantienen los elementos de temporalidad que tienen las obras de ratio corto, ya que la obra oriental de la virgen, a pesar de ser de radio corto, mantiene los elementos de una obra de ratio largo; y esto se debe a que la obra es un himno no escrito, sino visual, el cual el espectador debe seguir cuadro por cuadro, como lo hace un adolescente al leer una historieta animada.

De igual forma, todas las imágenes tienen elementos de ritmo, además, mantienen los elementos de dirección inducida en las partes corporales de los personajes sacros, así como en elementos externos. Sólo el icono de la virgen oriental tiene el elemento de dirección espacial, y esto, porque mantienen un orden de imágenes en sentido perpendicular, lo que recrea una dirección secuencial en la obra. Por añadidura, Se observa que los movimientos giratorios prevalecen en todas las imágenes sacras. Además, el movimiento centrífugo está en las imágenes orientales, ya que, las aureolas de Jesús niño y adulto que contienen una cruz dentro de éstas, simulan aspas o cuchillas que están dentro de

un círculo, y que por lo tanto dan un sentido giratorio interno. Por último, en las imágenes occidentales de la virgen y el Cristo, hay un movimiento centrípeto alrededor de los dos corazones sacros, ya que las líneas brillosas que salen de ambos miembros, simulan la forma de los rayos externos que salen del sol, por lo que se obtiene un movimiento externo fuera del círculo.

Igualmente, todas las obras sacras contienen el elemento de orientación; sólo las obras occidentales mantienen el elemento de profundidad, ya que el sagrado corazón de Jesús sirve como punto de fuga, de esta forma el espectador dirige su mirada a ese punto. En cambio, la tensión de proporción, se observa sólo en las obras orientales, cómo en las manos y los ojos desproporcionales del Cristo, y en las 24 imágenes pequeñas comparadas con las imágenes de la virgen y el niño. La tensión en la forma, se observa en la imagen oriental de la virgen y el niño, ya que ambos mantienen rasgos exagerados y poco estéticos, de acuerdo a las proporciones del cuerpo humano; por lo tanto, la virgen y el niño son representados con rasgos exagerados, sin que su estructura sea inalterada. También el elemento de forma está plasmado en las dos imágenes occidentales del sagrado corazón, ya que este órgano exagera los elementos que rodean al sagrado corazón, así como el hecho de colocar un corazón fuera del cuerpo del Cristo niño y adulto.

Es más, todas las obras de este estudio son de ratio corto, por ende, todas mantienen los elementos de una imagen fija aislada; no obstante, el icono oriental de la virgen, sólo mantiene el estado de imagen fija con respecto al icono del centro, ya que los 24 iconos pequeños que hay en el cuadro oriental, irrumpen las reglas de una imagen fija, pero esto se demostrará en el inciso "L". También, no hay imagen secuencial en las tres obras sacras occidentales y oriental, sólo en la imagen de la virgen de Akathistos. Como se mencionó en el resultado anterior, a pesar de que las cuatro obras sacras son de ratio corto, la imagen de la virgen de Akathistos rompe con la regla; ya que las 24 imágenes pequeñas de este icono, forman una línea perpendicular horizontal, que da como resultado un contenido de imágenes secuenciales, como una historieta animada. Lo que convierte a este

ícono en un formato de ratio largo, y esto es, porque las 24 imágenes forman líneas rectangulares. Además, es un himno visual para los fieles que no sabían leer y escribir, por lo tanto, los laicos, deben seguir icono por icono para cantar el himno que se esconde en esta obra.

Consecuentemente, se obtiene que todas las obras sacras a pesar de ser bidimensionales, su dimensión es tridimensional, en parte por los niveles jerárquicos de las obras. Todas tienen un impacto visual y en todas no hay contaminación visual. Pero, a pesar de que no hay dimensión de tamaño en gran parte de las obras latinas, si lo hay en las obras orientales. Además, esto demuestra que todas las obras de este estudio, son de ratio corto, pero sólo la imagen ortodoxa de la virgen es la única que mantiene una mezcolanza entre el ratio corto y el largo, y esto es, porque las 24 imágenes unidas forman líneas horizontales y rectangulares que forman una secuencia narrativa. Así pues, las escalas de cada una de las cuatro obras son distinta, tanto en lo alto y lo ancho, ninguna tiene las mismas medidas, todas son de tamaño único. Por último, los lienzos latinos mantienen proporcionalidad en todos sus elementos; en cambio las obras ortodoxas hay detalles de desproporcionalidad.

En lo tocante al **valor estético de las obras**, se encontró que en las obras latinas tienen autor; en cambio, las obras ortodoxas el autor es anónimo. Además, el pintor latino basa sus obras en la belleza estética; a diferencia de los iconógrafos ortodoxos, que basan la estética en la modestia, carencia, y humildad de sus personajes. También, Se deduce que el pintor latino usa dos técnicas: renacentista (la virgen y el niño) y renacentista-expresionista (Cristo del sagrado corazón); en contra parte, los iconógrafos usaron la técnica encaústica (en el Cristo del Sinaí), y el estilo bizantino (en la virgen oriental). Y se concluye que sólo la obra del Cristo del Sinaí usa el idiolecto personal; contrario a los otros tres cuadros que mantienen el idiolecto histórico.

En lo que concierne a la carga sígnica, **los elementos simbólicos** que se obtuvieron son:

A) Resultado denotativo: Este estudio denotativo arroja aspectos importantes, ya que las imágenes sacras occidentales muestran una hegemonía blanca, europea, así como un cuidado de los aspectos estéticos, físicos, materiales y económicos por parte de los personajes divinos; ya que son seres que lo tienen todo, y por lo tanto forman parte de la línea del ser de los países ricos y hegemónicos. En cambio, las obras orientales, dan como resultado entidades humildes, con grandes carencias materiales y económicas; además un total abandono de su aspecto físico y estético. Así, ellos forman parte de la sociedad común del no ser de los países pobres y subalternos.

B) Resultado connotativo: El análisis connotativo de las cuatro obras sacras, arrojó bastantes significados simbólicos por parte de cada obra. Por lo que cada imagen sacra es un contenido semiótico simbólico visual que comunica un significado religioso a cada grupo cristiano. Así, las obras sacras, son los emisores que contiene un mensaje visual con contenido religioso, el cual, es interceptado por los receptores visuales (que son los fieles de cada religión). Un ejemplo es: si un fiel ortodoxo observa el icono oriental de Cristo, e inmediatamente observa la mano derecha de éste, el laico ortodoxo sabe que ahí hay un signo-sacro, el cuál es el objeto-sacro por el que el Cristo bendice al fiel, y por ende el creyente se transforma en interpretante, respondiendo con santiguarse e inclinando su cabeza ante la imagen como señal de respeto y veneración. De esta forma se aplica la semiótica de Peirce.

Ahora bien, con respecto **al encadenamiento simbólico** se deduce, que la imagen de la virgen del sagrado corazón de Jesús es una devoción propagandista de la fe católica, que transmite el mensaje a los fieles católicos por medio de la obra visual sacra, es decir, es mecanismo de propaganda sacramental por el cual la iglesia oferta una ayuda a sus fieles y trae beneficios a la Iglesia Católica.

Por otra parte, se determina que la virgen del Himno de Akathistos es un canción o himno oriental sacro-visual, que se plasmó a través de imágenes que el

fiel memoriza y de esta forma puede llevar el orden de las estrofas del himnario, a pesar de que el fiel no conozca el alfabeto griego. Así, la imagen sacra es un canto no escrito, plasmado en un texto visual.

Por otro lado, la imagen latina del Sagrado Corazón de Jesús, es un significante de propaganda devocional religioso, que, a través de distintos símbolos dogmáticos plasmados en la efigie sacra, la iglesia latina difunde por medio del cuadro sacro, con el fin, de que los fieles católicos reciban este mensaje y se entreguen a esta devoción para obtener beneficios, y su vez la iglesia obtenga utilidades de ésta

Para terminar, el ícono del Cristo del Sinaí, es un tratado simbólico visual que marca como debe funcionar el clero ortodoxo y enseña el por qué la clerecía ortodoxa usa el color negro y cuáles son las tareas religiosas de éstos; además este tratado visual muestra parte de la cultura sacro religiosa oriental de la fe ortodoxa, ya que plasma significados de sus prácticas dogmáticas y sus creencias doctrinales.

Conclusiones

Conclusión general

En este trabajo hubo una vasta información de los objetos de análisis, por lo tanto, los resultados que se hallaron en cada apartado se mencionaran uno a uno.

En el primer capítulo de antecedentes y contextos se mostró que Jesucristo y los apóstoles fueron los fundadores de ambas iglesias. Y que éstas pasaron por la etapa del martirio, y no fue hasta la llegada de Constantino, que el cristianismo logro ser reconocida como una religión del estado, por lo que la persecución en contra de los cristianos ceso. Así, ambas se mantuvieron unidas por más de 1000 años, donde éstas consolidaron siete concilios en los que desarrollaron y establecieron su fe. Enseguida, se señalaron las causas de la división entre ambas iglesias por factores doctrinales, como el filioque, las diferencias geográficas y de idioma, así como la excomunión entre ambas iglesias en el año 1054. De igual modo, los sangrientos asesinatos de los cruzados en el Santo sepulcro en Jerusalén, y los saqueos de éstos en Constantinopla culminaron con la separación definitiva por parte de ambos grupos cristianos. Por lo que ambas se desarrollaron de forma separada hasta el siglo XXI.

Se encontró que la iglesia romana durante la época medieval comenzó a tomar el control de las decisiones políticas en Europa occidental. También evangelizo los territorios barbaros de Francia, España, Italia, Irlanda, Escocia, Inglaterra, Holanda, Bélgica y Alemania. Además, ésta deja de lado los iconos, y adapto las imágenes sacras de bulto, y retablos de distintas técnicas artísticas. Asimismo, durante los concilios de Letrán de 1123 y 1139 se decretó el celibato al clero romano, y en 1231 el papa Gregorio IX estableció la inquisición. En seguida, durante los años 1378 a 1417, aparece el cisma de occidente con la aparición de dos papas, pero finalmente el papa urbano se estableció como legitimo papa. Para la época Renacentista, durante el siglo XVI, el exmonje Martín Lutero, denunció los abusos del clero romano, y dio origen al protestantismo, y a sus reformadores. Con lo cual la iglesia latina perdió liderazgo en muchos países de Europa

occidental, ya que éstos adoptaron el protestantismo como nueva fe. No fue hasta el descubrimiento de América que el catolicismo volvió a florecer.

En la época de las luces, el papado se vio afectado por las conquistas napoleónicas, y para la época industrial, se dio la separación de iglesia y estado, y la ciencia pone contra la pared los postulados del catolicismo. Para esto viene el concilio vaticano primero (1870-1889) que atacó el racionalismo y la modernidad, y decretó que el papa es infalible cuando enseña temas de fe y moral. Durante el siglo XX, el fascista Benito Mussolini reconoció al vaticano como estado soberano. Y para 1962 a 1965, se realizó el vaticano segundo, que culmina con la misa tridentina y crea una nueva misa sin latín y con lengua vulgar. Por último, en la década de los 90 y parte del siglo XXI la iglesia romana se involucra en una serie de escándalos, ya que se les acusa que su clero abusa de niños en distintas partes del mundo.

En contra parte, se halló que la iglesia ortodoxa comenzó a evangelizar oriente, Rusia, y los países de Europa del este durante el siglo XIII y XIV. Además, durante el siglo XIV, el pueblo ruso y la Iglesia Ortodoxa Rusa, libraron una batalla contra los tártaros, mongoles y católicos genoveses, donde el pueblo ruso y la iglesia lograron el triunfo. Para el siglo XV, la Iglesia Ortodoxa pidió ayuda al papado, con el fin de que los otomanos no se apoderen del imperio bizantino, pero el papa les puso una trampa, redactando un papel con el cual ellos se sometieran a su poder, por lo que la iglesia ortodoxa se rehúsa, y prefiere estar bajo el yugo del califato, en lugar del yugo del papado. Entonces, en 1453, el imperio bizantino cayó en manos de los otomanos, y la Iglesia Ortodoxa Rusa se transformó en la nueva Roma del mundo ortodoxo. En el siglo XVIII, la Iglesia Ortodoxa Rusa, mandó a evangelizar las regiones de China y Alaska. Así, el monje San Germán evangelizó a los nativos. Tiempo después, en el siglo XIX, San Inocencio continúa con la labor de evangelizar Alaska.

También, para principios del siglo XX, llegó la revolución Bolchevique de 1917, que terminó con el gobierno zarista, y fundó la república soviética. Enseguida, los sóviets persiguieron y aniquilaron a gran parte la Iglesia Ortodoxa

Rusia, y a su vez, las iglesias ortodoxas de las distintas regiones de Europa del este y China fueron perseguidas por los comunistas. Para el periodo de 1921 y 1922, así como para el segundo periodo de 1932 y 1933, hubo dos grandes hambrunas que acabaron con millones de habitantes de la Unión Soviética, entonces los objetos de valor de las iglesias ortodoxas fueron usados para obtener recursos económicos con los cuales Stalin compró alimentos en el exterior, para poder contrarrestar estas dos crisis alimenticias. Además, para 1924, una diáspora de la iglesia ortodoxa adaptó el nuevo calendario Gregoriano, y otro sector mantuvo el calendario antiguo Juliano. Tiempo después, durante la segunda guerra mundial, los fascistas se apoderaron del lado occidental de la ex república de Yugoslavia (lo que actualmente es Croacia), y por mandato del papa pío XII, los ustachas trataron de que gran parte de la población serbia ortodoxa se hiciera católica, pero no lo lograron, por lo que los ustachas asesinaron, torturaron y ultrajaron sin piedad a la población ortodoxa. Para la última década del siglo XX, en 1990, cayó la URSS, y la Iglesia Ortodoxa Rusa dejó de ser perseguida y volvió a resurgir.

Asimismo, durante el siglo XXI, los grupos yihadistas masacraron a gran parte de la diáspora cristiana en medio oriente; y el patriarca de Rusia y el de Constantinopla se mantuvieron en conflicto, ya que el último pretendió la unidad con la iglesia latina, y el segundo no quiso la unión ni con roma y ni con el protestantismo. Además, el patriarca de Constantinopla nombró a la Iglesia ortodoxa de Ucrania libre del yugo de la Iglesia Ortodoxa de Rusia, lo que hizo que el conflicto creciera más.

Por otro lado, en el apartado de historia y contexto de los íconos y pinturas sagradas, muestra el contexto histórico de cada una de las cuatro obras de este estudio. En el primer retablo, el Cristo del Sinaí, se halló que éste, es del siglo VI D.C, se ubica en el monasterio ortodoxo de San Catalina, y fue uno de los pocos iconos de ese tiempo, que sobrevivió a la persecución iconoclasta. Además, este icono está basado en el antiguo mandylion, un manto donde Cristo plasmó su rostro, con el fin de que el rey de Edesa sanará de forma milagrosa de su lepra. El

segundo icono, La virgen de Akathistos, data del siglo VI, y la imagen del centro está basada en el retrato original que hizo el evangelista San Lucas de la virgen y el niño. A su vez, los 24 iconos pequeños, son las notas visuales del himno de Akathistos de San Melodio. Por otro lado, la obra latina del Sagrado Corazón de Jesús, data del siglo XV, y es una obra basada en las apariciones de la monja Margarita María Alcoque de 1673. Esta devoción latina, la hizo el pintor Italiano Pompeo Batoni en 1750; la segunda obra la mando hacer el papa León XIII en el siglo XIX; y la última obra la hizo el sacerdote jesuita mexicano Prisco Gonzales en 1918. La segunda obra latina, Nuestra Señora del Sagrado Corazón, se hizo en 1870 por parte del sacerdote Jules Chevalier, sin embargo, ésta se prohibió, ya que el niño Dios señalaba a la virgen hacia arriba, indicando que ella era una diosa superior al niño Dios. El Vaticano mando hacer tres modificaciones de esta obra, la primera en 1880, la otra 1904, y la última en 1920 por parte del sacerdote mexicano jesuita Prisco Gonzales.

Por último, el capítulo de antecedentes y contextos cierra con el apartado de diferencias culturales entre oriente cristiano y el cristianismo occidental. Se encontró que oriente es muy religioso y tradicional, además, las religiones orientales dirigen su oración al este, porque es donde sale el sol e inicia un nuevo día. También en oriente es donde nacieron las tres grandes religiones abrahámicas: cristianismo, islam y judaísmo. En cambio, el occidente es menos espiritual, y más materialista y apegado a la razón, la modernidad y a una decadente ética social, también es en occidente donde se oculta el sol y el día termina. Ahora bien se detallaron diferencias culturales, administrativas, políticas, sacramentales, litúrgicas, y dogmáticas entre ambas iglesias, por dar algunos ejemplos: la iglesia ortodoxa tiene como líder supremo a Cristo, y la iglesia latina al papa; además la iglesia ortodoxa cree que todos los hombres son falibles y se equivocan, en cambio la iglesia latina cree que el papa es infalible en cuestiones de doctrina; por último, la iglesia ortodoxa acepta que su clero sea casado, en cambio la latina quiere que todo su clero sea célibe.

Enseguida, viene el capítulo dos: “el estado del arte”, donde se hizo una síntesis del estudio de diez trabajos de investigación de licenciatura, maestría, posgrado y doctorado, de diferentes universidades a nivel internacional y nacional, cómo: la Universidad de Barcelona, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad de Chile, la UNAM, la INAH, el Colegio de México, El Instituto Universitario Nacional del Arte en Argentina y la Pontificia Universidad Javeriana. Los diez tratados son expuestos desde diferentes disciplinas, las cuales son: el arte, la antropología, la hermenéutica, la historia y la semiótica. Todas estas investigaciones vistas desde distintas disciplinas, sólo desarrollaron estudios de la imagen sagrada de forma general, basándose en el estudio de los iconos ortodoxos, otras de las imágenes latinas, y otras veces de etnias o pueblos o regiones que se involucran con la imagen sagrada, pero ninguno de los trabajos analiza una comparación entre obras en particular, o hace un análisis profundo de los signos de la imagen o el icono. Sólo dos estudios de la imagen sagrada se acercan de forma tenue a la propuesta de este trabajo, como el artículo de la investigadora Gabriela Patiño que desarrolló un trabajo histórico de la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, o el estudio de la escritora argentina Silvia Schneider, que usa a las imágenes orientales en forma general a través de la disciplina del arte para lograr la unidad con el occidente cristiano. Sin embargo, ninguno de estos dos trabajos usa la semiótica para determinar el mensaje sónico de la imagen sagrada.

Además, los tres estudios semióticos que se plasmaron en el estado del arte, tampoco determinan los signos del contenido visual de la imagen sacra. Ya que dos de los postulados de investigación semiótica se basan más en el significado quedan los indígenas de Perú, y los peregrinos del pueblo de Zimapán Hidalgo, a la imagen sagrada, sus fiestas y objetos sagrados, más que el significado de las imágenes religiosas. Peor aún el tercer postulado semiótico, tampoco pretende hacer un estudio semiótico de alguna imagen sagrada de forma particular, sino que hace uso de la teología oriental para buscar la unidad entre ciencia y religión. Por lo tanto, el estudio de esta tesis es un análisis novedoso, ya que en ninguno de los diez estudios realizó una disimilitud de obras sacras de

diferentes grupos religiosos, tampoco se encontró un estudio de comparación y disimilitudes entre obras sacras de distintas culturas religiosas cristianas, lo que da como resultado un aporte novedoso innovador por parte de esta tesina. De esta forma, se realizó el estado del arte.

Para el capítulo tres: “el marco teórico” se desarrolló la base histórica de la semiótica, a partir de los dos pilares: los griegos, y los aportes de San Agustín, este último dio las bases para el estudio de esta disciplina durante la época medieval. También, se desarrolló la vida histórica y los aportes teóricos de los padres de semiología moderna, que son: Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce. Saussure crea la semiología lingüística por medio del significado y el significante; en cambio, para Peirce desarrolla la semiótica por su famoso tratado: Signo-Objeto-Interpretante. Para entender las dos teorías de estos gigantes de la semiótica que se desarrollaron en este trabajo de investigación, se darán los siguientes ejemplos. Caso uno la semiótica de Peirce: supongamos que está lloviendo y una persona x escucha el sonido de la lluvia, esto es el signo; entonces la lluvia que cae en el tejado de la casa de esta persona es el objeto; y la persona deduce que la ropa está afuera y tiene que salir corriendo para que esta no se moje, este es el interpretante. Caso dos la semiología de Saussure: usando la ejemplificación anterior, que una mujer escucha que está lloviendo y expresa: “¡la ropa!” esto es el significante; entonces el hombre que escucha la palabra “¡la ropa!”, crea en su mente la imagen de la ropa mojándose en el tendedero, esto es el significado. De esta forma, con los dos ejemplos anteriores se resume toda la explicación detallada que se hizo de estos dos genios de la semiótica en este presente trabajo. También, se realizó una comparación de ambos teóricos y sus diferencias de estudio, y se concluyó que la teoría de Peirce es la que mejor se adapta al estudio de la imagen sagrada.

Por otro lado, el aporte teórico de la hipercodificación del texto estético de Umberto Eco, es una gran contribución para el estudio de este tema, ya que la imagen sagrada es un texto estético, el cual tiene un contenido que brinda un mensaje al espectador, pero este mensaje está hipercodificado y sólo el creyente

o el sacerdote pueden traducirlo. Además, se plasmó las seis críticas que hace Eco al icono, y se desarrolló una comparación con de disimilitud entre algunos postulados críticos de Eco y lo que dicen otros teóricos. Algunas de los señalamientos críticos que dio Eco al icono, es que éste no es un ser semejante al objeto, ya que no tiene las mismas propiedades que el objeto real; un ejemplo de esto, lo dio con un niño que tiene un palo de escoba, y al cual se le atribuye que el palo es un icono de lo que es un caballo, a lo que Eco señala que es un error, ya que este palo no tiene ninguna de las características físicas o biológicas del animal.

Enseguida, viene el aporte utópico de Diego Lizarazo, el cual menciona que la imagen sagrada se mantiene viva dentro las sociedades frías, gracias a que éstas son conservadoras, tradicionalistas y en las cuales el pasado y el presente conviven mutuamente, como los son las sociedades orientales. En cambio, en las sociedades calientes, la imagen sagrada no tiene mucho futuro, ya que se mantiene la modernidad, y se desarrollan nuevos postulados éticos, dejando de lado el pasado primitivo y el tradicionalismo, esto se ve en países de primer mundo como: Noruega, Suecia o Finlandia. También Lizarazo menciona que el tradicionalismo de la imagen sagrada es un contenido simbólico mítico que da sentido cultural al imaginario devocional.

El marco teórico, finaliza con tres apartados. El primero es el color, que se dividió en dos partes para el estudio de la imagen sacra. La primera fue los cinco elementos de composición del color en la imagen sagrada: composición armónica, composición alegre, composición frescura, composición contraste y composición pesar. La segunda, los seis elementos visuales del color en la obra sacra: la simetría, equilibrio, ritmo, orden, desorden y movimiento. Enseguida, vienen las siete leyes de Gestalt para la imagen sagrada: la ley de cierre, ley de semejanza, ley de continuidad, ley de destino común, ley de figura de fondo, ley de simetría, y ley de proximidad. Y el marco teórico cierra con el último apartado, que indica que la comunicación de la imagen visual se da a través de los elementos morfológicos, dinámicos, escalares.

Para el capítulo cuatro: “el marco metodológico”, se determinó el método cualitativo y la técnica de análisis del discurso, donde se describió y se justificó que el análisis de las imágenes sagradas mantiene un discurso no verbal a través de los signos, por lo tanto, el estudio cualitativo permite hacer una investigación profunda de los objetos visuales. Así, el corpus de análisis se basó en cuatro imágenes sagradas, dos de la iglesia occidental y dos de la iglesia oriental. Se decidió, por seis categorías de análisis, para llevar a cabo el estudio interpretativo y subjetivo, por medio de la observación de estos textos estéticos sacros. A partir de que se puso en práctica las seis categorías de análisis, se obtuvo una vasta cantidad de resultados de identidad, datos técnicos, elementos simbólicos, encadenamientos simbólicos, valores estéticos de las obras sacras, y elementos morfológicos, dinámicos y escalares.

Con todos estos datos recabados, se realizó el cruce de datos, en el que se obtuvo una vasta carga simbólica y sígnica de las cuatro obras sacras. Ya que, con base en los resultados obtenidos, las cuatro imágenes sagradas, tienen una estiba cantidad de símbolos con significado visual que transmiten un mensaje a cada uno de los dos grupos religiosos. Y el encadenamiento simbólico arrojó los significados generales de cada una de las obras sacras, lo que convierte a estos tratados estéticos visuales sacras en compendios de mensajes hipercodificados que sólo cada entidad religiosa puede entender. Y no sólo eso, las obras arrojaron mucha información basada en los elementos: morfológicos (visuales), dinámicos (no visuales, pero con movimiento estático) y escalares (medibles), lo que permitió conocer todos los elementos plásticos de las imágenes. También, se obtiene los valores estéticos de las obras sacras, que cada artista le dio a éstas, desde la técnica que empleó y hasta el idiolecto al que pertenecen; Por último, se determinó la identidad y los datos técnicos de las obras.

Todo este estudio determinó una vasta carga simbólica de los signos visuales de los iconos ortodoxos y las imágenes sagradas de la iglesia latina. Por ejemplo en la imagen católica de **Nuestra Señora del sagrado corazón de Jesús**, se encontró que el ropaje azul de la virgen es símbolo de su humanidad, y

de su concepción como un ser sin pecado original; el ropaje rojo representa la santidad de la virgen, y el sufrimiento al ver el dolor de su hijo crucificado; las estrellas son símbolo de que ella está en el tercer cielo (es el cielo donde está Dios y los ángeles); el cargar al niño Dios, significa que es la progenitora del divino niño; llevar en su mano el sagrado corazón del niño Dios, simboliza que ella guía a los fieles católicos a la devoción del sagrado corazón del niño Jesús; la corona de la virgen significa el poder monárquico como reina del cielo de los ángeles. A su vez, se halló en la imagen latina del **Sagrado Corazón de Jesús**, que el ropaje rojo del Cristo latino significa santidad, divinidad y sacrificio de Cristo en la cruz; el ropaje blanco es símbolo de su pureza; los brazos abiertos significan la fraternidad por sus fieles a su sagrado corazón; las manos con las aberturas son símbolo de los clavos que traspasaron a Cristo; la mirada dulce de Jesús, significa caridad, confianza y paz.

En cambio, en el icono ortodoxo de la **Virgen de Akathistos**, se descubrió que el ropaje azul de la virgen oriental es símbolo de su humanidad, y de su nacimiento con el pecado ancestral que viene de Adán y Eva; el ropaje rojo de ésta es símbolo de su santidad y el dolor de ver el martirio de su hijo en la cruz; las tres estrellas doradas que están en su ropaje rojo simbolizan la virginidad de María antes, durante y después del nacimiento de Cristo, ya que ella dio a luz a Cristo por obra del espíritu santo, sin la intervención de un hombre; la mano derecha de la virgen señala al creyente que debe seguir a Cristo y no a ella; el cargar al niño es significado de que es la madre del niño Dios. Asimismo, en el icono del **Cristo del Sinaí** se encontró que el ropaje negro del Cristo oriental es símbolo de humildad; el rostro sereno y maduro de Cristo es símbolo de sabiduría; el pelo sujeto es atributo del voto nazareno, donde Cristo mantiene sus votos de castidad y deja de lado la vida conyugal, lo que simboliza un estado de santidad; los ojos desproporcionados y las manos desproporcionadas son intencionales, ya que aluden a que el iconógrafo es un ser imperfecto, lo que marca un símbolo de humildad; la mano derecha representa la bendición que Cristo da al pueblo ortodoxo; la mano izquierda que sostiene el libro, es símbolo de la proclamación del evangelio en las aldeas judías; la aureola con la cruz y las letras griegas es un

atributo de identidad para Cristo, y lo distingue de los demás personajes icónicos que sólo tiene la aureola; el color dorado en la aureola es símbolo de que Jesús es el verdadero sol y la luz del mundo; las letras griegas “O-W-N” significan “Yo soy el que soy”.

Todos estos significados simbólicos de las imágenes visuales sacras propuestas en este trabajo de investigación, responden al planteamiento general que se hizo en la introducción de la presente tesis, y demuestra que las obras sacras son textos visuales con un contenido o mensaje hipercodificado, donde el contenido sígnico de estas imágenes es un código visual que sólo los creyentes de cada grupo religioso entienden.

En cuanto a las disimilitudes denotativas y connotativas de los aspectos corporales, físicos y de color, así como la personificación que cada grupo religioso da a su imagen o ícono religioso fueron amplias. Ya que se obtuvo en los resultados denotativos, que las máximas figuras del cristianismo para ambas iglesias, mantienen cambios físicos, corporales, representativos y de color desiguales. Por ejemplo, en la iglesia ortodoxa los íconos orientales les otorgan a las entidades cristianas una apariencia sencilla y humilde. En el caso de Jesús adulto, su complexión es delgada, con una cabellera y barba de color negro bastante desalineados, su rostro tiene ojos ojerosos, labios resecos, piel apiñonada y maltratada, con un ropaje desgastado, que indican carencias materiales y económicas. La Virgen y el niño Jesús de oriente, también son de complexión delgada, de piel morena, el niño tiene un ropaje y calzado sencillo, su madre tiene un ropaje conservador que la cubre por completo, sólo muestra su rostro sin maquillaje, con ojeras y natural. En cambio, la iglesia católica otorga a sus personajes sacros una apariencia de altives y presunción. Jesús adulto tiene un rostro fresco y juvenil, una barba delineada, un cabello liso y brillante de color café oscuro, labios rojizos como si tuviera labial, ojos de color, con pestañas perfectas como si usará delineador, una piel lisa y blanca, de complexión hiper delgada, y un ropaje brillante y perfecto; María y el niño Jesús, son rubios, de ojos de color, cabellera rubia, cutis cuidado, rostros perfectos con rasgos estéticos, y

ropajes lujosos. Es decir, los resultados denotativos arrojan que las imágenes católicas mantienen elementos altivos, de clase, nobleza y estética de modelaje europeo en los personajes de la virgen, Jesús niño y adulto; en cambio los personajes sacros de las imágenes orientales prevalecen elementos conservadores, de humildad, clase baja y de origen oriental, es decir, personajes sagrados que se asimilan a las personas de la vida común en medio oriente. Por lo tanto, los aspectos físicos y corporales entre las imágenes orientales y occidentales son contradictorias, un ejemplo es el aspecto delicado y afeminado del Cristo de Occidente, en contra parte con el aspecto tosco y masculino del Cristo de oriente. Por lo tanto, las imágenes sagradas de Oriente y Occidente no coinciden ni en la condición racial, económica, social, política, étnica y cultural; ya que son dos mundos diferentes.

Con respecto al color como elemento morfológico, arrojó que todas las imágenes sacras mantienen tres propiedades del color: el orden, el ritmo y la simetría; sin embargo, el equilibrio sólo está en los cuadros occidentales y el icono oriental de la virgen; mientras el movimiento sólo figura en las obras orientales. Ahora, la composición armónica de color de las tres obras sacras demuestra que la imagen del Cristo oriental, el icono oriental de la virgen y la imagen del Cristo occidental, mantienen todas armonía cromática; en cambio, solo la imagen de la Virgen occidental tiene una composición de contraste entre colores fríos y cálidos.

Por otro lado, denotar y connotar las semejanzas corporales, físicas y de color, así como la personificación que cada grupo le da a su imagen o ícono religioso, fueron muy escasas. La única similitud que se halló es entre las imágenes del mismo grupo religioso, es decir, las dos imágenes católicas, que plasman a sus entidades sagradas como seres de la misma clase social, en este caso de clase noble y con alto poder adquisitivo, con identidad europea, y alto cuidado por su aspecto físico y la forma como visten. Además, los tres personajes mantienen aspectos de delicadeza y feminidad. Los iconos orientales en cambio, tienen una condición de igualdad en su humildad con el vestir, su poco o nulo cuidado en su aspecto personal, ya que optan por la naturalidad, y su condición de

clase baja y trabajadora. Ahora, con respecto al elemento morfológico de color todas las obras de este análisis son iguales en tres características: el orden, el ritmo y la simetría. En cuanto a la composición, el icono del Cristo oriental y la imagen de la Virgen occidental son idénticos en la composición de contraste.

Pasando a otro orbe, las similitudes simbólicas que obtuvieron de cada imagen e icono sacro, así como, la interpretación que da cada grupo dio a este estudio fueron raquíticas. Porque no se halló ninguna similitud sémica entre el icono del Cristo del Sinaí y la imagen del Sagrado Corazón de Jesús. No obstante, la imagen de Nuestra Señora del Sagrado Corazón y el icono de la Virgen del Himno de Akathistos mantienen cinco similitudes sémicas en los siguientes elementos simbólicos: el ropaje azul de ambas vírgenes simboliza la humanidad de éstas; el ropaje rojo de ambas vírgenes representa la santidad de ambas, y el sufrimiento de éstas al ver el dolor de Cristo en la cruz; el que ambas carguen al niño Dios es símbolo de que ellas son las progenitoras del divino niño Dios; los niños dioses simbolizan en ambas obras que Dios se hizo hombre, y por lo tanto tiene dos naturalezas: humana y divina; por último, la mano derecha de ambos niños dioses es símbolo de que éstos bendicen a los creyentes de cada uno de sus grupos religiosos.

Pasando a otro punto, las disimilitudes simbólicas que se obtuvieron de cada imagen e icono sacro, y que interpretación le dio cada grupo religioso, fueron bastas. Ya que las disimilitudes simbólicas de las cuatro obras sacras son abismales y son las que más prevalecen. Por lo tanto, la diferencia cultural religiosa con respecto a los símbolos de cada una de las obras, es enorme, y, por ende, hay diferencias simbólicas e interpretativas totalmente opuestas en cada grupo religioso, con base a las figuras sagradas y elementos sémicos que componen las imágenes expuestas en este estudio. Por ejemplo, el Cristo oriental lleva un ropaje negro que es símbolo de humildad; en cambio, el Cristo occidental lleva un ropaje rojo y blanco, en donde el primero es símbolo de santidad, divinidad y sacrificio, y el segundo símbolo de pureza. Por lo que sus ropajes tienen un significado distinto. Lo mismo ocurre con la virgen occidental, ya que, las

estrellas son símbolo de que ella está en el tercer cielo (el cielo donde esta Dios y sus ángeles); en contra parte, las tres estrellas doradas de la virgen oriental que están en su ropaje rojo, simbolizan la virginidad de María antes, durante y después del nacimiento de Cristo, ya que ella dio a luz a Cristo por obra del espíritu santo, sin la intervención de un hombre. Con estos breves ejemplos, se demuestra una parte de las diferencias sígnicas que hay en las cuatro obras sacras.

En otro orden, la interpretación simbólica que da cada grupo religioso a cada una de las cuatro obras sacras es basta interesante. **La imagen de Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús**, muestra que los reyes del reino de los cielos María y el niño Jesús, con su naturaleza divina y humana, habitan en el cielo de Dios y los ángeles, y tienen como misión llevar la devoción del sagrado corazón del niño Jesús al mundo. Por esa razón la virgen sostiene el corazón de su hijo, y el niño rey señala a su corazón como la devoción que deben seguir los fieles católicos, para que con la mano derecha el niño Dios de la bendición aquellos creyentes que se mantienen fieles a su divina devoción. **El Icono de la Virgen del Himno de Akathistos** plasma a María como una mujer recatada, conservadora y sencilla, con su ropaje rojo y azul que demuestran su humanidad caída y su divinidad, donde las tres estrellas de su ropaje muestran que fue, es y morirá virgen; acompañada de su hijo con un ropaje sencillo que plasma sus dos naturalezas la divina y la humana, y un rostro maduro a pesar de ser un infante; además sostiene un pergamino que contiene el evangelio que aún no se ha proclamado al mundo, y mientras la otra mano bendice a los fieles. Alrededor hay 24 iconos pequeños, donde los primeros 12 narran el nacimiento y niñez de Cristo, mientras los otros 12, son enseñanzas teológicas de Cristo y la virgen, culminando con un marco que contiene las 24 letras del alfabeto griego, que guían al creyente ortodoxo para leer el texto visual del himno sacro que hizo San Melodio, y que la tradición ortodoxa dice que fue dado por la virgen a este hombre.

A su vez, **la imagen del Sagrado Corazón de Jesús** muestra un Cristo con mirada dulce que es símbolo de caridad y paz; acompañado de un ropaje rojo y blanco, donde el primero representa su pasión y que es Dios, mientras el

segundo significa su pureza y humanidad; con sus manos abiertas, lleva al fiel a que se entregue a la devoción de su sagrado corazón, que símbolo del sacrificio y amor que da a los creyentes, ya que el corazón indica que Cristo es la luz y el sol del creyente católico. **El icono del Cristo del Sinaí** muestra un Cristo de rostro maduro que simboliza sabiduría; la aureola dorada con una cruz es símbolo de su pasión, muerte y resurrección; la barba desalineada y su pelo sujeto, es símbolo de su voto nazareno, con el cual da su vida al creador y deja de lado la vida matrimonial; su ropaje negro, marca que es un diacono porque sirve a los demás, un sacerdote porque da los siete sacramentos y un obispo porque es el pastor de sus ovejas, y por ende enseña a la futura iglesia el color que deben usar sus diáconos, sacerdotes, monjes, monjas, obispos y patriarcas ortodoxos, y cuáles son sus funciones; el libro dorado que él carga, es el evangelio que libera al hombre de la muerte que viene del pecado; las aldeas en el fondo son los lugares donde el predica el evangelio; y la mano derecha es símbolo de bendición para los fieles, además, significa la trinidad y las dos naturalezas de Cristo: la humana y la divina, pero también simboliza su nombre: Jesucristo.

En lo que concierne al significado que cada grupo religioso le da al significativo sacro por medio de la semiótica se determinó lo siguiente. A partir de la semiótica de Eco, la interpretación que se da a las imágenes católicas del *Sagrado Corazón de Jesús y Nuestra Señora del Sagrado Corazón*, es que son significantes de propaganda devocional religiosa, que, a través de distintos símbolos dogmáticos plasmados en los textos estéticos sacros, la iglesia latina difunde para dar un mensaje hipercodificado a los fieles, que a través de su cultura religiosa entienden, y por ende, éstos se entregan a la devoción del sagrado corazón de Jesús, ya que de acuerdo a su fe, creen que recibirán beneficios sagrados a sus vidas, y su vez la iglesia obtendrá utilidades. Ahora bien, usando la semiótica de Peirce se usará un ejemplo: si un creyente observa alguna de las dos imágenes, éstas son el signo; cuando el fiel identifica la imagen como alguna de las devociones al sagrado corazón de Jesús niño o adulto, esto es el objeto; entonces, el católico se santigua y se inca para pedir algo al sagrado corazón de Jesús, esto es el interpretamen, de esta forma funciona la triada de Peirce.

Por otra parte, se determina que la virgen del Himno de Akathistos es un canción o himno oriental sacro-visual, que se plasmó a través de imágenes que imitan las estrofas de una canción plasmada en un texto escrito; cuando el fiel ortodoxo letrado o no letrado ve esta imagen, identifica culturalmente que es uno de los himnos sagrados más antiguos plasmado en un texto estético, de esta forma hay un mensaje hipercodificado plasmado en la imagen sagrada visual, que sólo un fiel ortodoxo puede entender y descifrar, ya que es parte de su cultura religiosa. Con respecto a la triada de Peirce, el fiel ve al icono de la virgen y el niño, es el signo; cuando observa todo el cuadro identifica que es el icono de la Virgen del himno Akathistos, el objeto; entonces, el fiel ortodoxo comienza a entonar la melodía de este himno visual, así se obtiene el interpretamen.

Para terminar, el ícono del Cristo del Sinaí, es un tratado simbólico visual estético que contiene un mensaje cultural religioso hipercodificado que sólo la diáspora ortodoxa entiende, de acuerdo a lo dicho por Eco. Ahora, con base a la triada de Peirce, el fiel observa la mano del icono del Cristo del Sinaí, el signo; Identifica que es el icono del Cristo del Sinaí, el objeto; entonces interpreta que la mano derecha de esta imagen lo bendice y automáticamente se santigua, ese es el interpretamen.

Por otro lado, el idiolecto estético de las obras de: La Virgen del Sagrado Corazón de Jesús, la Virgen de Akathistos y el Cristo del Sagrado Corazón, son de idiolecto histórico, porque han sufrido muchos cambios artísticos y técnicos a través de la historia. En cambio, el icono oriental del Cristo del Sinaí es de idiolecto personal, ya que el autor uso un estilo único paleocristiano y mantiene la técnica y obra artística del autor sin sufrir cambios a través de la historia.

Con todo esto se determinan las interrogantes particulares, y se obtiene el objetivo general propuesta en esta tesis. Con lo que se demuestra que las imágenes sagradas son textos estáticos visuales sagrados que tiene una enorme carga simbólica, con una infinidad de significados culturales, míticos y sagrados, que sólo cada entidad religiosa entiende y le otorga un significado. Por lo que en síntesis la imagen Sagrada es un texto visual con un mensaje hipercodificado para

cada diáspora religiosa. También se demuestra que las dos imágenes católicas, son textos propagandísticos devocionales, que por medio de la imagen sónica pretende dar al receptor religioso el mensaje de su propaganda devocional. En cambio, el icono oriental de la virgen es un himno no escrito plasmado en un texto visual, que otorga al creyente ortodoxo un mensaje hipercodificado no escrito, que permite que una analfabeta o una persona erudita ortodoxa pueda interpretar el himno plasmado por medio del emisor visual sacro, y además poner en práctica este canto durante un acto ceremonial ortodoxo. El icono del Cristo del Sinaí, es un texto no escrito visual que emite un mensaje sacro al fiel ortodoxo de cómo debe funcionar la estructura interna de la iglesia ortodoxa dentro de sus niveles eclesiásticos, dogmáticos y en cuanto a su feligresía, lo cual da sentido cultural religioso a esta fe oriental. En sí, los cuatro lienzos sagrados son significantes semióticos religiosos, que sirven como textos estáticos visuales sacros que comunican una variedad de mensajes religiosos a sus fieles, y que por ende determinan la doctrina, creencias, dogmas, rituales, cultura religiosa, contenido teológico e identidad. Por lo que la imagen sagrada siempre será un texto visual sacro que emite un mensaje a un grupo religioso determinado.

Bibliografía de antecedentes y contexto/ Estado del arte

- ACI Prensa. (5 de junio de 2018). *¿De dónde procede la devoción al Sagrado Corazón de Jesús?* Obtenido de ¿De dónde procede la devoción al Sagrado Corazón de Jesús?: <https://www.aciprensa.com/noticias/de-donde-procede-la-devocion-al-sagrado-corazon-de-jesus-90461>
- ACI Prensa. (2 de octubre de 2018). *La Iglesia Católica*. Obtenido de La Iglesia Católica: <https://www.aciprensa.com/recursos/la-iglesia-catolica-3954>
- Aguirre, F. (2015). *Introducción*. En F. A. Romero, *El Giro Hermenéutico del Ícono en el Contexto de Grecia Moderna: de «Ícono Bizantino» a «Imagen Eclesial»* (pág. 11). Barcelona, España: Universidad de Barcelona.
- Albeiro, L. (MIÉRCOLES 3 de SEPTIEMBRE de 2014). *La semiótica "Un modo diferente de ver el lenguaje"*. Obtenido de La semiótica "Un modo diferente de ver el lenguaje": <http://luisalbeirojessikasemiotica.blogspot.com/2014/09/la-ocupa-de-signos-sistemas-signicos.html>
- All about vision. (12 de febrero de 2020). *Causas del nistagmo y tratamientos disponibles*. Obtenido de Causas del nistagmo y tratamientos disponibles: <https://www.allaboutvision.com/es/condiciones/nistagmo.htm>
- Álvarez, L. y. (2003). *Capítulo 2. Enfoques o marcos teóricos o interpretativos de la investigación cualitativa*. En L. y. Álvarez, *Cómo hacer investigación cualitativa- fundamentos y metodología* (pág. 41). México: Paidós Educador.
- Amazon. (2 de noviembre de 2018). *Jesucristo, Cartel A3, impresión del Sagrado Corazón de Jesús Imágenes católicas Pintura cristiana Arte de la pared del santo Decoración para el hogar Carteles religiosos*. Obtenido de Jesucristo, Cartel A3, impresión del Sagrado Corazón de Jesús Imágenes católicas Pintura cristiana Arte de la pared del santo Decoración para el hogar Carteles religiosos: <https://www.amazon.com/Catholic-pictures-Christian-Painting-Religious/dp/B01MDMUYN5>

- Bainvel, J. T. (15 de febrero de 2015). *Enciclopedia Católica Online*. Obtenido de Enciclopedia Católica Online: http://ec.aciprensa.com/wiki/Devoci%C3%B3n_al_Sagrado_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%BA
- Beuchot, M. (2004). *Antecedentes griegos y medievales de la semiótica*. En M. Beuchot, *La semiótica, Teorías del signo y el lenguaje en la historia* (pág. 16). Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Biblia de Jerusalén. (1999). *Carta a los Romanos/ Primera carta a Timoteo/ Carta a Tito*. En S. Pablo, *Biblia Jerusalén* (págs. 1589, 1651, 1659). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Biblia de Jerusalén. (1999). *Evangelio de San Juan*. En San Juan apóstol, *Biblia de Jerusalén* (pág.1471). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Biblia de Jerusalén. (1999). *Evangelio de San Lucas*. En San Lucas apóstol, *Biblia de Jerusalén* (pág.1462). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Biblia de Jerusalén. (1999). *Evangelio de San Marcos*. En San Marcos apóstol, *Biblia de Jerusalén* (págs. 1420,1421). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Biblia de Jerusalén. (1999). *Evangelio de San Mateo*. En San Mateo apóstol, *Biblia de Jerusalén* (pág. 1354). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Biblia de Jerusalén. (1999). *Éxodo*. En Moisés, *Biblia de Jerusalén* (págs. 67-68,85-86, 101.). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Biblia y logos. (19 de mayo de 2012). *El Credo (II)*. Obtenido de El Credo (II): <http://ellogosenelmundo.blogspot.com/2012/05/el-credo-ii.html>
- Cardenas, F. (2014). *Signos de la teología mística de la Iglesia de Oriente. Vladimir Lossky a la luz de la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce*. Theologica Xaveriana, 388.
- Catholic.net. (16 de septiembre de 2018). *Eufemia de Calcedonia, Santa*. Obtenido de Eufemia de Calcedonia, Santa: <http://es.catholic.net/op/articulos/35123/eufemia-de-calcedonia-santa.html#modal>
- Chartes, F. (1969). En F. Chartes, *A History of the Expedition to Jerusalem 1095-1127* (págs. 121-122). Tennessee: H. Fink.

- Comunidad Siervos del Cristo Vivo. (2 de noviembre de 2019). *Nuestra Señora del Sagrado Corazón*. obtenido de Nuestra Señora del Sagrado Corazón: <http://cscv.info/articulos/nuestra-senora-del-sagrado-corazon/>
- Consejo Mundial de las Iglesias. (2018). *Iglesias ortodoxas (bizantinas)*. Obtenido de Iglesias ortodoxas (bizantinas): https://www.oikoumene.org/es/familias-de-iglesias/orthodox-churches-eastern?set_language=es
- Consejo Mundial de las Iglesias. (2018). *Iglesias ortodoxas (orientales)*. Obtenido de Iglesias ortodoxas (orientales): <https://www.oikoumene.org/es/familias-de-iglesias/orthodox-churches-oriental>
- Corona y Vega. (2008). *Imágenes Religiosas como Funciones Semióticas de la Devoción Popular Católica. La Peregrinación Guadalupana de los Trabajadores Mineros en Zimapán, Hidalgo*. Revista Signa 17, 223.
- Corsi, E. (2006). *Conclusiones provisionales*. En E. Corsi, *Constructores de fe, Imágenes y arquitectura sagrada de los jesuitas* (págs. 141-170). Distrito Federal, México: Departamento de Historia.
- De Chile, de California, de Rusia. (Julio de 2016). *Etimología de Pantocrator*. Obtenido de Etimología de Pantocrator: <http://etimologias.dechile.net/?pantocra.tor>
- Diario Judío México. (21 de octubre de 2015). *¿Religiones Abrahámicas?* Obtenido de ¿Religiones Abrahámicas?: <https://diariojudio.com/opinion/religiones-abrahamicas/134054/>
- Díaz, Galdames y Muñoz (2012). *Santos Patronos en los Andes. Imagen, Símbolo y Ritual en las Fiestas Religiosas del Mundo Andino Colonial (Siglos XVI – XVII)*”. ALPHA, 28.
- Díaz, G. (2010). *Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús*. Revista de Estudios de Religiosos, 6.
- Díaz, G. (2010). *Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús*. Revista de Estudios de Religiosos, 104-105.
- Díaz, G. (2010). *Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús*. Revista de Estudios de Religiosos, 98.

- Diócesis de Matamoros. (del 15 al 18 de agosto de 2018). *Reliquias de Santa Margarita Alacoque Llegarán a Diócesis de Matamoros*. Obtenido de Reliquias de Santa Margarita Alacoque Llegarán a Diócesis de Matamoros: <https://diocesisdematamoros.org/reliquias-de-santa-margarita-alacoque-llegaran-a-diocesis-de-matamoros/>
- Diócesis de Teruel y Albarracín. (2018). *Diccionario Bíblico*. Obtenido de Diccionario Bíblico: <http://www.diocesisdeteruel.org/pdf%20y%20otros/materiales/BIBLIA/DICCIONARIO%20B%C3%84BLICO.pdf>
- Eco, U. (2000). *Ambigüedad y autorreflexividad*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 369). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Crítica al iconismo*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 289). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Crítica al iconismo*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 298). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Crítica al iconismo*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 305). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Crítica al iconismo*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 318). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *El texto estético como ejemplo de invención*. En U. Eco, *Tratado de Semiótica General* (pág. 384). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *La manipulación del continuum*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 372). Barcelona: Lumen.
- Esparza, D. (10 de marzo de 2020). *¿Qué significan los gestos de las manos en los iconos?* Obtenido de *¿Qué significan los gestos de las manos en los iconos?*: <https://es.aleteia.org/2016/06/08/que-significan-los-gestos-de-las-manos-en-los-iconos/>
- Espinoza, H. (10 de septiembre de 2017). *Scielo*. Obtenido de Scielo: scielo.org.mx/pdf/conver/v24n75/1405-1435-conver-24-75-00215.pdf
- Familia apóstoles de la inmaculada. (26 de 02 de 2018). *22 de agosto: Santa María Virgen, "Reina del Universo"*. Obtenido de 22 de agosto: Santa María

- Virgen, “Reina del Universo”: <http://apostolesdelainmaculada.com/22-de-agosto-maria-reina-del-universo/>
- Figueroa, A. (julio-diciembre de 2007). *San Agustín. Precursor de la semiótica*. Obtenido de San Agustín. Precursor de la semiótica: <http://www.redalyc.org/pdf/3606/360635565007.pdf>
- FLICKR (Photos). (31 de Julio de 2012). *Image of Edessa*. Obtenido de Image of Edessa: <https://www.flickr.com/photos/97924400@N00/7867977486/in/photostream/>
- Fradier, G. (1960). *El occidente misterioso*. En G. Fradier, *Oriente y Occidente* (pág. 36). Paris: UNESCO.
- García, P. (Sin fecha). *El gran cisma de occidente*. En P. García, *Historia de la - iglesia católica* (pág. 84). Parroquia del Corazón de María, San Salvador, El Salvador C. A.
- García, P. (Sin fecha). *El gran cisma de occidente*. En P. García, *Historia de la - iglesia católica* (pág.186). Parroquia del Corazón de María, San Salvador, El Salvador C. A.
- García, P. (Sin fecha). *El gran cisma de occidente*. En P. García, *Historia de la - iglesia católica* (pág.254). Parroquia del Corazón de María, San Salvador, El Salvador C. A.
- Gibney, A. (Dirección). (2013). *Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God* [Película].
- González, P. C. (2 de octubre de 2018). *¿Qué significa la palabra Papa?* Obtenido de ¿Qué significa la palabra Papa?: <http://www.es.catholic.net/op/articulos/48403/que-significa-la-palabra-papa.html#modal>
- Got questions. (2012). *¿Qué es la cláusula filioque?* Obtenido de ¿Qué es la cláusula filioque?: <https://www.gotquestions.org/Espanol/clausula-filioque.html>
- Gregorio, S. (2018). *Cristo del Sinaí y Canto Akathistos* [Grabado por G. Cruces]. Boston, Boston, Estados Unidos de América.

- Gubern, R. (1987). *La representación icónica, entre la imitación y el doble mágico*. En R. Gubern, *La mirada opulenta* (pág. 62). Barcelona: Gustavo Gili.
- Gubern, R. (1987). *La representación icónica, entre la imitación y el doble mágico*. En R. Gubern, *La mirada opulenta* (págs. 59-62). Barcelona: Gustavo Gili.
- Guiraud, P. (2017). *Capítulo IV. Los códigos estéticos*. En P. Guiraud, *La Semiología* (pág. 90). Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.
- Guiraud, P. (2017). *Los códigos sociales*. En P. Guiraud, *La semiología* (pág. 109). Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.
- Ibrahim, R. (5 de diciembre de 2013). *La peor matanza de cristianos en Siria, ignorada*. Obtenido de La peor matanza de cristianos en Siria, ignorada: <http://elmed.io/la-peor-matanza-de-cristianos-en-siria-ignorada/>
- Iglesia Ortodoxa Antioquena en México. (2017). *Biblia y Biblias*. Obtenido de Biblia y Biblias: <http://iglesiaortodoxa.org.mx/informacion/2014/03/biblia-y-biblias/>
- Iglesia Ortodoxa Autocéfala de las Américas. (27 de enero de 2012). *San Marcos de Éfeso*. Obtenido de San Marcos de Éfeso: <http://iglesiaortodoxaautocefala.blogspot.com/2012/01/san-marcos-de-efeso.html>
- Iglesia Ortodoxa de Antioquia en México. (2017). *Diferencias entre la Iglesia Católica Ortodoxa y La Iglesia Católica Romana*. Obtenido de Diferencias entre la Iglesia Católica Ortodoxa y La Iglesia Católica Romana: <http://iglesiaortodoxa.org.mx/informacion/2013/05/diferencias-entre-la-iglesia-catolica-ortodoxa-y-la-iglesia-catolica-romana/>
- Iglesia Ortodoxa de América, Diócesis de México (9 de agosto de 2018). *San German de Alaska*. Obtenido de San German de Alaska: <https://ocamexico.org/9deagosto.html>
- Infovaticana. (18 de octubre de 2013). *San Lucas*. Obtenido de San Lucas: <https://infovaticana.com/2013/10/18/san-lucas/>
- Kostrysina, I. (5 de agosto de 2017). *Hambre en la región del Volga 1921-1922, 1932-1933: causas y consecuencias (Голод в Поволжье 1921-1922, 1932-1933 гг.: причины и последствия)*. Obtenido de Hambre en la región del Volga 1921-1922, 1932-1933: causas y consecuencias (Голод в Поволжье

1921-1922, 1932-1933 гг.: причины и последствия) :
<https://www.syl.ru/article/332522/golod-v-povolje-----gg-prichinyi-i-posledstviya#image1924228>

La Buhardilla de Jerónimo. (30 de octubre de 2009). *El himno Akathistos a la Madre de Dios*. Obtenido de El himno Akathistos a la Madre de Dios:
<http://la-buhardilla-de-jeronimo.blogspot.com/2009/10/el-himno-akathistos-la-madre-de-dios.html>

Lengua, lenguaje y habla. (11 de septiembre de 2013). *Ejemplos semiótica Peirce*. Obtenido de Ejemplos semiótica Peirce:
<https://vivianarestrepoa.wordpress.com/2013/09/11/ejemplos-semiotica-peirce/>

Lizarazo, D. (2004). *La imagen sagrada, la significación cultural de las imágenes*. En D. L. Arias, *Iconos, figuraciones, sueños* (pág. 186). México: Siglo veintiuno editores.

Monzón, O. (7 de febrero de 2012). *Imágenes Sagradas. Imágenes Sacralizadas. Antropología y devoción en la baja edad media*. Obtenido de Imágenes Sagradas:
<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/318/319>

Monzón, O. (7 de febrero de 2012). *Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la baja edad media*. Obtenido de Imágenes Sagradas:
<http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/viewFile/318/319>

Nestor, P. (2001). *El vendaval iconoclasta*. En P. Nestor, *Iconos* (págs. 22-26). Barcelona, España: IBERLIBRO.

Nestor, P. (2001). *Los iconos: simbología y escenario*. En P. Nestor, *Iconos* (págs. 8-14). Barcelona, España: IBERLIBRO.

Norwich, J. (2000). *Breve historia de Bizancio*. En J. Norwich, *Breve historia de Bizancio* (pág.290) Madrid, España: Cátedra.

- Obispo Gregorio (2018). *Historia del ícono del Cristo del Sinaí*. Boston, Estados Unidos de América.
- Obispo Gregorio (2018). *Icono del Himno de Akathistos de la Theotokos*. Boston, Estados Unidos de América.
- Obispo Ware, K. (2006). *El gran cisma*. En K. Obispo Ware, *La iglesia ortodoxa* (pág. 55). Buenos aires, Argentina: Angela.
- Obispo Ware, K. (2006). *La iglesia de los siete concilios*. En K. Obispo Ware, *La iglesia ortodoxa* (págs. 22-23). Buenos Aires, Argentina: Angela.
- Obispo Ware, K. (2006). *Orígenes*. En K. Obispo Ware, *La iglesia ortodoxa* (págs. 12-13). Buenos Aires, Argentina: Angela.
- Orthodox Wiki. (31 de diciembre de 2019). *Acatisto*. Obtenido de Acatisto: <https://es.orthodoxwiki.org/Acatisto>
- Papa Shenouda III de Alejandría. (2013). *Las herejías más conocidas sobre la naturaleza de Cristo*. En P. S. Alejandría, *La Naturaleza de Cristo* (pág.13). Tlayacapan, Morelos: Patriarcado copto ortodoxo.
- Papa Shenouda III de Alejandría. (2013). *Las herejías más conocidas sobre la naturaleza de Cristo*. En P. S. Alejandría, *La Naturaleza de Cristo* (pág.14). Tlayacapan, Morelos: Patriarcado copto ortodoxo.
- Papa Shenouda III de Alejandría. (2013). *Las herejías más conocidas sobre la naturaleza de Cristo*. En P. S. Alejandría, *La Naturaleza de Cristo* (pág.15). Tlayacapan, Morelos: Patriarcado copto ortodoxo.
- Parroquia consolación. (26 de noviembre de 2017). *Sagrado Corazón De Jesús*. Obtenido de Sagrado Corazón De Jesús: <http://www.parroquiaconsolacion.com/mes-del-sagrado-corazon-jesus/>
- Parroquia San Martín de Porres. (2016). *San Romano "El Melódo"*. Obtenido de San Romano "El Melódo": <http://www.parroquiasanmartin.com/sanromanoelmelodo.html>
- Parroquia San Pío X. (5 de junio de 2018). *Evangeliza Fuerte (EF)*. Obtenido de Evangeliza Fuerte (EF): <http://www.evangelizafuerte.mx/2018/06/la-parroquia-de-san-pio-x-te-invita-a-participar-a-su-novenario/>

- Periodista digital. (22 de diciembre de 2019). *El celibato en la Iglesia católica: su historia y a qué se debe su imposición*. Obtenido de El celibato en la Iglesia católica: su historia y a qué se debe su imposición: <https://www.periodistadigital.com/cultura/religion/20191222/celibato-iglesia-catolica-historia-debe-imposicion-noticia-689404217736/>
- Peydró, G. (2013). *Pervivencia del icono: La perspectiva invertida*. Revista de arte Goya, 269.
- Pflüger, J. (17 de marzo de 2016). *200.000 sacerdotes asesinados en la URSS*. Obtenido de 200.000 sacerdotes asesinados en la URSS: <https://gaceta.es/blogs/crimenes-del-comunismo/200000-sacerdotes-asesinados-urss-17032016-1935-20160317-0000/>
- Pinterest. (2015). *Notre Dame du Sacré Cœur A French lithograph of Our Lady of the Sacred Heart*. Obtenido de Notre Dame du Sacré Cœur A French lithograph of Our Lady of the Sacred Heart.: <https://www.pinterest.com.mx/pin/306737424607020371/>
- Pinterest. (2016). *Nostra Signora del Sacro Cuori di Gesù An Italian holy card of Our Lady of the Sacred Heart (of Jesus)*. Obtenido de Nostra Signora del Sacro Cuori di Gesù An Italian holy card of Our Lady of the Sacred Heart (of Jesus).: <https://www.pinterest.com.mx/pin/96264510764283773/>
- Pinterest. (26 de 02 de 2020). *Greek Alphabet for Icons*. Obtenido de Greek Alphabet for Icons.: <https://www.pinterest.at/pin/830421618762047179/>
- Presbitero Cuskelly, E. (2015). *Breve Historia de un Título Mariano: Nuestra Señora del Sagrado Corazón*. Obtenido de Breve Historia de un Título Mariano: Nuestra Señora del Sagrado Corazón: http://www.mscperu.org/msc/nscc/brevHisttit.htm?fbclid=IwAR0RYs_FTjGS_RnHa5A2mDfymPW8qduBhM7bfcdp9tKdpZRHKBmTJMj7cWc4
- Pro-Ortodoxia. (2018). *Origen del Vétero Calendarismo Griego*. Obtenido de Origen del Vétero Calendarismo Griego: http://www.pro-ortodoxia.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=39&Itemid=26

- Rabre, R. (31 de mayo de 2012). *N. S. del Sagrado Corazón, un cambio de look*. Obtenido de N. S. del Sagrado Corazón, un cambio de look.: <https://preguntasantorales.blogspot.com/2012/05/n-s-del-sagrado-corazon-un-cambio-de.html>
- Rabre, R. (31 de mayo de 2012). *N. S. del Sagrado Corazón, un cambio de look*. Obtenido de N. S. del Sagrado Corazón, un cambio de look.: <https://preguntasantorales.blogspot.com/2012/05/n-s-del-sagrado-corazon-un-cambio-de.html>
- Real Academia Española. (28 de enero de 2020). *Representar*. Obtenido de Representar: <https://dle.rae.es/representar>
- Real Academia Española. (28 de enero de 2020). *Semejanza*. Obtenido de Semejanza: <https://dle.rae.es/semejanza>
- Rinckel, H. (2017). *María en la Espiritualidad Ortodoxa*. Obtenido de María en la Espiritualidad Ortodoxa: https://www.ecclesia.com.br/biblioteca/espiritualidade/maria_en_la_espiritualidad_ortodoxa.html
- Saintes prières et dévotions [Santas oraciones y devociones]. (31 de marzo de 2007). *Neuvaine du Souvenez-Vous à Notre-Dame du Sacré-Coeur, Espérance des Désespérés - 06 [Novena de Recuerdo a Nuestra Señora del Sagrado Corazón, Esperanza del Desesperado - 06]*. Obtenido de Neuvaine du Souvenez-Vous à Notre-Dame du Sacré-Coeur, Espérance des Désespérés - 06 [Novena de Recuerdo a Nuestra Señora del Sagrado Corazón, Esperanza del Desesperado - 06]: <http://prieresetdevotions.blogspot.com/2007/03/>
- Santa, L. (12 de abril de 2016). *Semiosis Infinita*. Obtenido de Semiosis infinita: <https://prezi.com/ghofdxya-wvs/semiosis-infinita/>
- Santa, L. (12 de abril de 2016). *Semiosis Infinita*. Obtenido de Semiosis infinita: <https://prezi.com/ghofdxya-wvs/semiosis-infinita/>
- Schneider, V. (2011). *El Simbolismo Universal Del Icono*. Imagens da Educação, 44.

- Significados. (28 de mayo de 2015). *Significado de Sánscrito*. Obtenido de Significado de Sánscrito: <https://www.significados.com/sanscrito/>
- Significados: descubrir lo que significa, conceptos y definiciones. (16 de octubre de 2018). *Significado de ortodoxo*. Obtenido de Significado de Ortodoxo: <https://www.significados.com/ortodoxo/>
- Teodoro (Blog). (2018). *La imagen de Jesucristo en el arte*. Obtenido de La imagen de Jesucristo en el arte: http://boj.pntic.mec.es/aprf0002/jn_arte_w0/imagen_arte_w01.htm
- The Diocese of Knoxville (La Diócesis de Knoxville). (3 de March [marzo] de 2018). *THE AKATHIST HYMN [El himno de la Akathistos]*. Obtenido de THE AKATHIST HYMN [El himno de la Akathistos]: <https://dioknox.org/akathist-hymn/>
- TodoAl27. (20 de abril de 2013). Peirce: *La imagen como signo. El enfoque semiótico*. Obtenido de Peirce: La imagen como signo. El enfoque semiótico: <https://todoal27.wordpress.com/2013/04/20/la-imagen-como-signo-el-enfoque-semiotico/>
- Torres, T. (1 de noviembre de 2019). *Imágenes del Sagrado Corazón de Jesús*. Obtenido de Imágenes del Sagrado Corazón de Jesús: <https://www.aboutespanol.com/imagenes-del-sagrado-corazon-de-jesus-122868>
- Umaña, M. (2009). *Conclusión*. En M. J. Altamirano, *Iconos de la Iglesia Católica Ortodoxa en Santiago de Chile*. (págs. 81-82). Santiago-Chile: Universidad de Chile.
- Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa. (1990). *Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce*. Acciones Textuales/ Revista de teoría y análisis (Departamento de Filosofía), 90.
- Villafañe, J. (2006). *La síntesis icónica*. En J. Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen* (pág. 137). Madrid: Ediciones pirámide.
- Vombergar, M. (4 de mayo de 2019). *Aleteia*. Obtenido de Aleteia: <https://es.aleteia.org/2019/05/04/por-que-a-la-virgen-maria-se-la-representa-con-un-manto-azul/>

- Walde, L. (1990). *Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce*. Acciones Textuales-Revista de teoría y análisis., 95.
- Walde, L. c. (1990). *Aproximación a la semiótica de Charles S. Pierce*. Acciones Textuales- Revista de Teoría y Análisis, 92.
- Ware, k. (mayo de 2006). *La iglesia ortodoxa*. Buenos Aires, Argentina, Argentina: Angela.
- Wikiwand. (2018). *Pantocrátor del Sinaí*. Obtenido de Pantocrátor del Sinaí: http://www.wikiwand.com/es/Pantocr%C3%A1tor_del_Sina%C3%AD
- World history from 1500. (29 de enero de 2009). *African and European Feudalism*. Obtenido de African and European Feudalism: <http://worldhistory1500.blogspot.com/2009/01/african-and-european-feudalism.html>
- Yordanov, R. (13 de abril de 2014). *Los ustachas, los monstruos que horrorizaban a los mismos nazis*. Obtenido de Los ustachas, los monstruos que horrorizaban a los mismos nazis: <https://www.libertaddigital.com/internacional/europa/2014-04-13/los-ustachas-los-monstruos-que-horrorizaban-a-los-mismos-nazis-1276515805/>
- YouTube. (26 de octubre de 2016). *Mea Maxima Culpa*. Obtenido de Mea Maxima Culpa: <https://www.youtube.com/watch?v=qPX2M2M25RE>
- YouTube. (17 de diciembre de 2012). *Batalla de Kulikovo*. Obtenido de Batalla de Kulikovo: <https://www.youtube.com/watch?v=iirgoLyYD7k>
- YouTube. (6 de enero de 2016). *Los ortodoxos asisten a la misa de Navidad en la Catedral del Cristo Salvador en Moscú*. Obtenido de Los ortodoxos asisten a la misa de Navidad en la Catedral del Cristo Salvador en Moscú: <https://www.youtube.com/watch?v=2i9G-VJEDRk>
- YouTube. (13 de noviembre de 2018). 2018 - *Mary Adams appointed Deaconess*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=DVGmjOz9eyQ>
- YouTube. (16 de noviembre de 2011). *Raíces Película mexicana 4 / 9*. Obtenido de RAICES Película mexicana 4 / 9: <https://www.bing.com/videos/search?q=Pelicula+ra%c3%adces+1953&&vie>

[w=detail&mid=33A7FB96F57C4A5D9FB433A7FB96F57C4A5D9FB4&&FO
RM=VDRVSR](#)

Zecchetto, V. (2005). *Datos biográficos (Umberto Eco)*. En V. Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector* (págs. 193-194). Buenos Aires- Argentina: La Crujía.

Zecchetto, V. (2005). *La lengua y el habla*. En V. Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector* (págs. 26-27). Buenos Aires, Argentina.: La Crujía Ediciones.

Zecchetto, V. (abril de 2005). *Capítulo 2. Charles Sanders Pierce 1839/1914*. En V. Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector* (pág. 42). Argentina: La Crujía Ediciones.

Zecchetto, V. (abril del 2005). *Capítulo 1. Ferdinand de Saussure 1857/1913*. En V. Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector* (pág. 16). Argentina: La Crujía Ediciones.

Bibliografía del marco teórico y metodológico

- Albeiro, L. (miércoles 3 de septiembre de 2014). *La semiótica "Un modo diferente de ver el lenguaje"*. Obtenido de La semiótica "Un modo diferente de ver el lenguaje": <http://luisalbeirojessikasemiotica.blogspot.com/2014/09/la-ocupa-de-signos-sistemas-signicos.html>
- All about vision. (12 de febrero de 2020). *Causas del nistagmo y tratamientos disponibles*. Obtenido de Causas del nistagmo y tratamientos disponibles: <https://www.allaboutvision.com/es/condiciones/nistagmo.htm>
- Álvarez, L. y. (2003). *Capítulo 2. Enfoques o marcos teóricos o interpretativos de la investigación cualitativa*. En L. y. Álvarez, *Cómo hacer investigación cualitativa- fundamentos y metodología* (pág. 41). México: Paidós Educador.
- Beuchot, M. (2004). *Antecedentes griegos y medievales de la semiótica*. En M. Beuchot, *La semiótica, Teorías del signo y el lenguaje en la historia* (pág. 16). Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Eco, U. (2000). *Ambigüedad y auto reflexividad*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 369). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *El texto estético como ejemplo de invención*. En U. Eco, *Tratado de Semiótica General* (pág. 384). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *La manipulación del continuum*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 372). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Crítica al iconismo*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 289). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Crítica al iconismo*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 298). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Crítica al iconismo*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 305). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Crítica al iconismo*. En U. Eco, *Tratado de semiótica general* (pág. 318). Barcelona: Lumen.
- Esparza, D. (10 de marzo de 2020). *¿Qué significan los gestos de las manos en los iconos?* Obtenido de *¿Qué significan los gestos de las manos en los*

- iconos?: <https://es.aleteia.org/2016/06/08/que-significan-los-gestos-de-las-manos-en-los-iconos/>
- Espinoza, H. (10 de septiembre de 2017). *Scielo*. Obtenido de Scielo: scielo.org.mx/pdf/conver/v24n75/1405-1435-conver-24-75-00215.pdf
- Figuroa, A. (julio-diciembre de 2007). San Agustín. Precursor de la semiótica. Obtenido de San Agustín. Precursor de la semiótica: <http://www.redalyc.org/pdf/3606/360635565007.pdf>
- Foros de la Virgen María. (2019). *Nuestra Señora del Sagrado Corazón, misioneros del sagrado corazón (últ sáb may)*. Obtenido de Nuestra Señora del Sagrado Corazón, misioneros del sagrado corazón (últ sáb may): <https://forosdelavirgen.org/100/nuestra-senora-del-sagrado-corazon-msc-ultimo-sabado-de-mayo/>
- freepng.es. (2019). María, *Sagrado Corazón, El Cristianismo*. Obtenido de María, Sagrado Corazón, El Cristianismo: <https://www.freepng.es/png-qd2nhi/>
- Gubern, R. (1987). *La representación icónica, entre la imitación y el doble mágico*. En R. Gubern, *La mirada opulenta* (pág. 62). Barcelona: Gustavo Gili.
- Gubern, R. (1987). *La representación icónica, entre la imitación y el doble mágico*. En R. Gubern, *La mirada opulenta* (págs. 59-62). Barcelona: Gustavo Gili.
- Guiraud, P. (2017). *Capítulo IV. Los códigos estéticos*. En P. Guiraud, *La Semiología* (pág. 90). Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.
- Guiraud, P. (2017). *Los códigos sociales*. En P. Guiraud, *La semiología* (pág. 109). Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.
- Lengua, lenguaje y habla. (11 de septiembre de 2013). *Ejemplos semiótica Peirce*. Obtenido de Ejemplos semiótica Peirce: <https://vivianarestrepoa.wordpress.com/2013/09/11/ejemplos-semiotica-peirce/>
- Lizarazo, D. (2004). *La imagen sagrada, la significación cultural de las imágenes*. En D. L. Arias, *Iconos, figuraciones, sueños* (pág. 186). México: Siglo veintiuno editores.
- Pinterest. (26 de 02 de 2020). *Greek Alphabet for Icons*. Obtenido de Greek Alphabet for Icons.: <https://www.pinterest.at/pin/830421618762047179/>

- Pinterest. (enero de 2019). *Descubre ideas sobre Dios*. Obtenido de Descubre ideas sobre Dios: <https://www.pinterest.com.mx/pin/418060777885176782/>
- Real Academia Española. (28 de enero de 2020). *Representar*. Obtenido de Representar: <https://www.rae.es/>
- Real Academia Española. (28 de enero de 2020). *Semejanza*. Obtenido de Semejanza: <https://www.rae.es/>
- Sánscrito en México. (26 de febrero de 2015). *Sánscrito, el lenguaje de los dioses*. Obtenido de Sánscrito, el lenguaje de los dioses: https://www.youtube.com/watch?v=6w_kL_Y-Ui8
- Santa, L. (12 de abril de 2016). *SEMIOSIS INFINITA*. Obtenido de SEMIOSIS INFINITA: <https://prezi.com/ghofdxya-wvs/semiosis-infinita/>
- Santa, L. (12 de abril de 2016). *SEMIOSIS INFINITA*. Obtenido de SEMIOSIS INFINITA: <https://prezi.com/ghofdxya-wvs/semiosis-infinita/>
- TodoAI27. (20 de abril de 2013). *Peirce: La imagen como signo. El enfoque semiótico*. Obtenido de Peirce: La imagen como signo. El enfoque semiótico: <https://todoai27.wordpress.com/2013/04/20/la-imagen-como-signo-el-enfoque-semiotico/>
- Torres, T. (1 de noviembre de 2019). *Imágenes del Sagrado Corazón de Jesús*. Obtenido de Imágenes del Sagrado Corazón de Jesús: <https://www.aboutspanol.com/imagenes-del-sagrado-corazon-de-jesus-122868>
- Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa. (1990). *Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce*. Acciones Textuales/ Revista de teoría y análisis (Departamento de Filosofía), 90.
- Villafañe, J. (2006). *La síntesis icónica*. En J. Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen* (pág. 137). Madrid: Ediciones pirámide
- Vombergar, M. (4 de mayo de 2019). *Aleteia*. Obtenido de Aleteia: <https://es.aleteia.org/2019/05/04/por-que-a-la-virgen-maria-se-la-representa-con-un-manto-azul/>
- Walde, L. (1990). *Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce*. Acciones Textuales-Revista de teoría y análisis., 95.

- Walde, L. c. (1990). *Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce*. Acciones Textuales- Revista de Teoría y Análisis, 92.
- Wikipedia. (12 de noviembre de 2018). *Pantocrátor del Sinaí*. Obtenido de Pantocrátor del Sinaí: https://es.wikipedia.org/wiki/Pantocr%C3%A1tor_del_Sina%C3%AD
- Zecchetto, V. (2005). *Datos biográficos (Umberto Eco)*. En V. Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector* (págs. 193-194). Buenos Aires- Argentina: La Crujía.
- Zecchetto, V. (2005). *La lengua y el habla*. En V. Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector* (págs. 26-27). Buenos Aires, Argentina.: La Crujía Ediciones.
- Zecchetto, V. (abril de 2005). *Capítulo 2. Charles Sanders Peirce 1839/1914*. En V. Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector* (pág. 42). Argentina: La Crujía Ediciones.
- Zecchetto, V. (abril del 2005). *Capítulo 1. Ferdinand de Saussure 1857/1913*. En V. Zecchetto, *Seis semiólogos en busca del lector* (pág. 16). Argentina: La Crujía Ediciones.