

Licia Buttà

PERSISTÈNCIES I MUTACIONS. LA QÜESTIÓ DE LA ICONA A L'ÈPOCA MODERNA*

Premissa

Es pretén iniciar la present reflexió amb una pregunta retòrica. Es qüestiona si és lícit, i fins a quin punt, d'emprar en el món figuratiu de les icones els mateixos paràmetres de judici i d'anàlisi que universalment són adoptats pels historiadors i els crítics de l'art en la investigació entorn un fenomen artístic. Entenem per «fenòmen» el «manifestar-se» d'una voluntat artística que néix, s'expressa i diposita en un context que no pot deixar de ser vinculat a l'autor en la globalitat de les seves relacions amb el món circumdant.

A nivell metodològic doncs, resulta indispensable que la recerca històrico-artística faci ús, en la seva temptativa de traçar unes coordenades el més precises possibles sobre l'obra que es vol analitzar, de la investigació estilística. Aquesta última és una clau de lectura sense la qual es privaria a l'obra, en cert sentit, del seu autor material, i la faria esdevenir *acheiropoiété*, és a dir, no realitzada per una mà humana. El perquè resulta clar: és evident que l'estil més o menys possible de reconèixer d'una obra és filia-

ció directa de la personalitat de l'artista, del context històrico-cultural en què ha estat produïda, i en definitiva de tot un seguit de condicionants —entre els quals el gust no quedaria en últim lloc— de l'època, del comitent i del mateix artífex.

La icona

Però tot això és indiscutiblement vàlid en la icona¹? No és per casualitat que he emprat l'adjectiu *acheiropoiétos*. Aquest préstec lingüístic ha estat bastant útil als teòrics de l'art de la icona per fer referència a la idea estètico-teològica que en motiva l'execució². La icona néix com a resultat d'una ascensió mística i té per objectiu captar i alhora guiar el fidel vers la *contemplatio Dei*. Res de munda ha d'emergir de la seva existència física. Així s'entén l'adopció del fons d'or com a element profundament abstracte i l'absència d'una dimensió espacio-temporal, substituïda per una dimensió absoluta, transcendent. S'entén també l'aparició de cossos sense cos, de caire immaterial, com ombres o reflexos, ressonàncies d'arquetips divins. Per Joan

*D.G.E.S., Ref. PB97-0923. Traducció de l'original en italià feta per Anna Pou.

¹ Amb aquesta paraula volem referir-nos a l'objecte artístic fruit d'una execució pictòrica i no al significat semiològic del terme.

² És sabut que la tradició conta que la primera icona

amb el rostre de Crist fou impresa damunt el lli sense cap mediació per part del pintor, i que llegendes similars foren emprades en nombroses ocasions durant l'època iconoclasta per defensar el culte a les imatges, *cfr.* N. Damasceno, *Difesa delle immagini sacre*, Roma, 1997, p. 65.

Damascè, Pare de l'Església i gran defensor de les imatges sagrades durant la lluita iconoclasta, la representació és tan sols un mitjà del que es serveix la ment humana, que com a tal és limitada, per atènyer la visió divina³. És un art que tot deixant de banda tota possible referència sensorial, i en aquest sentit la «mera» fruïció estètica queda doncs bandejada, vol ésser transcendent⁴. Essent així concebuda la imatge, el paper del seu executor material ha de passar per força a un segon pla, o encara més, ha de ser eliminat. El pintor d'icones segueix fidelment els preceptes de l'autoritat teològica perquè aquest és el seu paper, i de cap manera pot modificar la iconografia canonitzada tant de les figures com de les històries escollides per exposar els Misteris de la fe: veiem clarament que aquesta mentalitat s'allunya de la occidental, la qual expressa en la *inventio* el valor de l'obra d'art. Entenem també el perquè de la permanència en el temps d'un estil pictòric d'aquesta mena, que es caracteritza per una banda per la rigidesa de la regla en la que està immers, i per una altra per ser exempt de qualsevol tipus de «capricchi»⁵. En el seu llibre *Le porte regali, saggio sull'icona*, Pavel Florenskij s'ocupa del tema en termes ben explícits:

Ens desvia i indueix a l'error aquell artista que amb el pretext de l'art ens ofereix tot el que li surt quan li ve la inspiració, perquè només es tracta d'imatges de l'ascensió: nosaltres ens hem de servir dels seus somnis llunyans, tenyits del blau fresc i etern, perquè tota la resta és psicologisme i matèria primera, i les imatges corresponents semblen mancades de força i poc elaborades. Reflexionant, no és difícil distingir les unes de les altres segons la seva ubicació en el temps: l'art del descendent no sembla incoherentment motivat i és un temps teleològic, un *cristall de temps en l'espai imaginari*; al contrari, tot i la gran cohesió de motius, l'art de l'ascen-

sió està construït de manera mecànica, conformement al temps en el que s'ha mogut. Anant de la realitat a l'imaginari, el naturalisme ofereix una imatge fantàstica d'allò real, un exemplar superflu de la vida quotidiana, mentre que en el moviment oposat s'esdevé allò contrari: el simbolisme encarna en imatges reals una experiència diversa, i oferint-la, crea una realitat més alta⁶.

Més endavant reprèn el discurs després d'una extensa anàlisi de l'Iconostasi: «La icona pot ser de molta o poca qualitat però a la seva base hi ha la percepció autèntica d'una experiència espiritual ultramundana igualment autèntica. La icona és testimoni, visió. Segons una de les declaracions del VII Concili Ecumènic es fa referència al pintor no tan sols pel que respecta l'aspecte tècnic, sinó també pel que atany l'ordenació, *diataxis*, és a dir, disposició, composició, i encara més: la *forma artística* d'una manera clarament definida pels Sants Pares»⁷. El pintor d'icones seria doncs un traductor que plasmaria a la manera de formes les visions celestes que segueixen a la *contemplatio*. De fet, més concretament, el pintor es limita o s'hauria de limitar, com s'ha dit, a seguir els preceptes de les autoritats espirituals, no «traduint» sinó «transcrivint». La invenció personal queda doncs bandejada. És un fet a destacar, no obstant, que el mateix Florenskij, en la segona part del seu assaig, parli extensament de l'execució material de l'obra i no poques vegades es serveixi de la paraula «estil», sigui per indicar les diferències existents entre les diferents escoles d'icones (la bizantina pròpiament dita, la russa, la italo-cretenca), entre les diverses èpoques segons l'execució, sigui per distingir l'ús de tal o qual color, així com per definir el tipus d'«especificació», és a dir, d'aquelles pinzellades ràpides però decidides que el pintor traça sobretot

³ *Idem*, p. 64.

⁴ LAZAREV: *Storia della pittura bizantina* (1947), Torino, 1967, pp. 7-29.

⁵ A Occident observem una progressiva rigidesa dels cànon tan sols en períodes particulars i sempre de manera més aviat edulcorada. Durant l'època de la Contrareforma un dels preceptes dels tractats que tenien com a objectiu impartir normatives per a un art teològicament correcte, fou precisament

la reglamentació de la *inventio*, de la creativitat sense control dels artistes i, en conseqüència, la condemna dels seus «capricis», insercions massa mundanes en les representacions sagrades.

⁶ P. FLORENSKIJ: *Le porte regali, saggio sull'icona*, Milano, 1997, p. 35.

⁷ P. FLORENSKIJ: *op.cit.*, p. 63.

en el rostre dels personatges sants per definir l'expressió. Parla també del clar-obscur, de les diferents maneres de definir els cossos, més o menys allargats, així com també de les llums que li donen a la figura una traça laberíntica.

Dit això, hi ha un interrogant que sorgeix de la reflexió sobre la producció d'aquests objectes que uneixen fe i art, perquè, en efecte, fins ara el nostre discurs ha versat sobre objectes manufacturats: si la icona per ella mateixa permet la reproducció — diguem-ho hiperbòlicament — a l'infinít, ¿ens hi podem referir com al producte d'un art *al·logràfic*? I, en conseqüència, ¿hem de revisar la qüestió de l'estil sota aquesta òptica? La pintura, com se sap, és un art *autogràfic* per excel·lència perquè no permet l'execució de còpies sense que s'estigui cometent una falsificació, ben al contrari de la música, per exemple, art *al·logràfic* per excel·lència perquè permet una fidel reproducció infinites vegades⁸. La icona, en tant que està lligada indissolublement al concepte de serialitat i al mateix temps al fet que el seu valor trascendeix l'execució material del pintor, es situa, al meu parer, en un terme mig entre l'una i l'altra disciplina artística. Considerem per un moment el concepte de fals, un concepte plenament occidental, i intentem comprovar si és possible aplicar-lo a les icones. Observarem com el problema de l'autografia esdevé secundari, però no el de la còpia, perquè el copista que no segueixi els canons estètics de la imatge sagrada, aquell que no actui d'acord amb una finalitat teològica, sinó segons la mera reproducció, tracta la icona com un objecte d'art qualsevol, privant-la del seu intrínsec valor sagrat, el qual, si ens referíem a una obra d'art occidental anomenaríem, en termes benjaminians, *aura*. Fins i tot amb la icona serà possible, en definitiva, parlar de significat estètic de la autenticitat. Però en el seu cas l'autenticitat no tan sols ve donada pel conjunt de fets que concerneixen l'execució material, els quals impliquen indissolublement l'artífex i el



1. Crisodulo Marieti. *Històries de la vida de Sant Minna*, segle XVII. Museo Bellomo, Siracusa.

seu estil personal. La icona és al mateix temps una obra autogràfica i al·logràfica perquè pressuposa una execució única en el temps, la reproducció «idèntica» de la qual no constitueix una còpia, si és realitzada segons unes normes rigoroses, sinó un altre original en tant que imatge de l'Invisible, de l'Arquetipus. No obstant això, també hem de considerar aquells casos, que no són pocs, en els que la reproducció, per causes diverses, porta a la creació d'una imatge del tot o parcialment estranya al model arquetípic. Així succeeix amb la transmissió de models en àrees geogràfiques diferents a la originària, amb la conseqüent creació d'un estil i una iconografia, en definitiva: d'una imatge que no és la primitiva.

⁸ N. GOODMAN: *I linguaggi dell'arte* (1968), Milano, 1998, pp. 91-110.

Un exemple: persistències de la pintura d'icones cretenco-bizantines a Sicília en els segles XVI-XVII

Sense entrar en una anàlisi detallada de l'argument, volem focalitzar la nostra atenció en una micro-realitat a l'interior d'una més ampla i complexa producció d'icones, aquella que es dona a Sicília i al llarg de la costa adriàtica entre els segles XV i XVIII. I això per tal d'observar com d'una banda és indubtablement respectada la tradició de la pintura bizantina mentre que d'altra banda les interferències de la cultura local es fan cada cop més manifestes, i portaran a una transformació irreversible de l'estil original. Sicília, com se sap, és una cruïlla, una terra de pas, que ha recollit, adaptat i transformat paulatinament els estímuls provinents de mons i civilitzacions ben diverses. Les supervivències gregues no es limiten per tant a les sumptuoses restes de la civilització antiga, sinó que, ben al contrari, i després dels freqüents contactes amb el món bizantí, a través dels assentaments basilians, la construcció de monestirs i esglésies de ritus grec, i, fet important a tenir en compte, amb l'establiment de la comunitat albanesa a l'illa el segle XV, assistim a una continuïtat espacio-temporal que no podia deixar de tenir un reflex immediat en la producció figurativa de l'illa. Per aquesta raó Sicília presenta nombrosos testimonis de l'art de la icona fins ben entrat el segle XVIII i fins i tot en èpoques posteriors. L'escola pictòrica referencial és la cretenco-bizantina, que es desenvolupà entre els segles XV i XVIII i que s'especialitzà en la producció d'icones de caràcter devocional amb una referència estilística a l'art bizantí d'edat paleòloga tardana. L'escola s'estengué per tot el Mediterrani oriental, i és per això que podem resseguir les seves influències a la comunitat monàstica del mont Athos, a les illes gregues més occidentals i a la mateixa Itàlia, la qual va acollir una veritable immigració d'iconògrafs. A Venècia,

al sud d'Itàlia i a Sicília en particular, tals immigracions esdevingueren massives després del 1668, any de la invasió turca de Creta. Les icones de l'escola cretenco-bizantina es distingien per la brillantor dels colors, per un accentuat decorativisme i per una conseqüent tendència a l'abstracció. A aquestes característiques es sumaren, degut al contacte amb Itàlia, altres elements de més estreta tradició occidental, com és ara escenes historiades d'una major expressivitat i una composició marcadament rítmica⁹.

Sense prendre en consideració les nombroses icones repartides per tot el territori sicilià, la col·lecció més rica a nivell museològic és la del Museo Regionale di Palazzo Bellomo a Siracusa, seguida de la del Museo Regionale di Messina i de les múltiples icones de l'Eparchia di Piana degli Albanesi. Aquests testimonis abracen un vast període que va del segle XIII al XVIII, oferint-nos una visió completa dels diferents corrents i estils, però nosaltres en centrarem, i de manera superficial, en la producció dels anomenats *madonnari* d'origen cretenc, venecià i sicilià, actius durant els segles XVI-XVIII. Dic «de manera superficial» perquè el transcurs que revisaré —ben lluny de voler ser analitzat exhaustivament— només el considero en tant que ofereix un exemple de la qüestió de la reproducció de la imatge icònica i de la seva inevitable transformació al llarg del temps degut a diferents factors, tots ells contingents. I dins el concepte de «transformació» voldria remarcar tant els profunds canvis estilístics i iconogràfics com els conceptuals, tots ells esdevinguts durant el desenvolupament històric d'aquest art. La col·lecció d'icones siracusiana, conservada sobretot en els dipòsits del museu i exposada al públic només en una petita part, mostra els signes evidents del lligam amb la tradició tardo-bizantina. Per altra banda, és innegable el deute amb la tradició veneciana pel que fa l'estil, tal com assenyala Giocchino Barbera¹⁰. Però en major mesura hi podem observar un cert barro-

⁹ D. TALBOT RICE: *Cretese-bizantina scuola*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IV, Venezia-Roma, 1966, cc. 63-67.

¹⁰ *Palazzo Bellomo, Siracusa*, a cura de V. Sgarbi G. Barbera, Palermo, 1994, p. 29.

quisme de matriu local en els detalls ornamentals així com en la teatralitat de les escenes historiades, les quals recorden —sense que això denoti una heretgia— les escenes pintades en els bastidors del Teatro dei Pupi o en els carros sicilians. Em refereixo en particular a la taula datada aproximadament al segle XVII, firmada amb caràcters grecs «Crisodulo Marieti», que il·lustra les *Històries de la vida de sant Minà* (fig. 1), un soldat i màrtir d'origen egipci el culte al qual es difongué per Orient i Occident vora el segle v¹¹.

És característic de les icones d'aquest grup el color negre-marronós de la carnada i la substitució de la il·luminació pel clar-obscur. Com a resultat d'això apareix una volumetria que desconeixen les obres «canòniques». De la mateixa manera resulta igualment desconegut el tractament de les robes, tant pel que fa als mantells dels vestits com els cortinatges dels llits. Del *maddoniere* italo-cretenc Emanuele Lampardo (segle XVII), el museu Bellomo conserva una *Crucifixió* (fig. 2) que observa les regles bizantines en major mesura, encara que l'escena denota el coneixement i la fascinació de la pintura italiana dels segles XIII-XIV a través del *pathos* accentuat de les figures, elegantment allargades, i amb una il·luminació que confereix als cossos una plasticitat que s'allunya de l'abstracció icònica i s'apropa a una pintura de caràcter més occidental. Aquesta obra ens permet obrir un breu parèntesi sobre la qüestió de l'atribució, tema rellevant en l'àmbit de les icones, i especialment en aquelles que són firmades¹². En efecte, si es pot raonar sobre l'atribució de certes obres que, en teoria i com hem dit a la premissa, haurien de refusar tal raonament, és perquè, de fet, ben lluny de ser *acheiropoietai*, demostren inequívocament la mà d'aquest o aquell pintor com també la pertanyença a escoles diverses.

¹¹ Idem.

¹² El fet que moltes icones siguin firmades hauria de ser indicatiu del rol de l'artista, i, al mateix temps, de la transformació de



2. Emanuele Lampardo. *Crucifixió*, segle XVII. Museo Bellomo, Siracusa.

Al meu parer, s'atribueixen de manera errònia a Lampardo vuit taules amb *Storie della Genesi*. La mà diferent es manifesta en el modelat dels cossos —bastant naturalistes—, en el tractament mòrbid i lleuger de les teles, i en l'interès pel paisatge, del tot absent en la *Crucifixió*, on la funció del fons la constituïen els murs de la ciutat de Jerusalem, amb els quals el pintor tancava totalment l'horitzó. A la taula de l'*Expulsió del Paradís* (fig. 3), ben al contrari, l'Arcàngel està emmarcat per una porta que presenta fantasies barroques i la natura del fons té un caràcter exuberant. Aquesta sèrie demostra exemplarment el què s'ha dit fins ara sobre la hibridació de l'estil grec amb el local. Fins i tot les didascàlies, elements fonamentals de la icona tradicional, són escrites en caràcters llatins. Es podria afirmar que és pròpiament

la icona d'obra d'art teòricament al·logràfica en autogràfica.



3. Anònim. *L'expulsió del paradís*, segle XVII. Museo Bellomo, Siracusa.

l'estil bizantí-cretenc el que, en els seus trets generals, és rebut per l'artista local que traduirà el seu contingut a un pla lingüístic totalment divers. Emprant doncs els mateixos mots, els artífexs parlaràn una llengua diferent.

Una altra *Crucifixió*, ubicada al Museo de Messina i atribuïda a Lambardo per Consoli, ha estat encertadament reconduïda a una època bastant posterior per Francesca Campagna Cicala¹³, assignant-la a un pintor probablement d'àrea cretenca, molt menys refinat i fidel a la tradició estilística bizantina que Emanuele Lampardo. A aquesta icona li manca la respiració i el ritme de la de Bellomo. En la seva globalitat presenta clarament un caràcter més popular, les figures són menys elegants i el pintor cedeix sovint a un sentit de la imatge més descriptiu que contemplatiu.

¹³ F. CAMPAGNA CICALA: *Le icone del museo di Messina*, Palermo 1997, p. 41.

En un *San Basili* del segle XVI conservat al mateix museu, una vegada més, s'enfronten els elements tradicionals amb certes innovacions atrevides que fan de l'obra quelcom més proper a la pala d'altar que no pas a la taula d'iconostasi: la figura dreta volumètrica, amb un cos construït de manera naturalista gràcies al clar-obscur i a un tractament del color que li dona corporeïtat, s'insereix en un espai físic determinat. No obstant això, conserva les ressonàncies de l'iconisme en el rostre frontal, fixe, de característica carnació fosca.

El Museo de Messina conserva també una obra de Giovanni Mosco, pintor que treballà en l'àmbit d'un taller d'iconògrafs actius a Venècia entre els segles XVII i XVIII i que es dedicava principalment a la producció d'imatges de la Verge, d'aquí el terme de *Madonnieri*, estès a tota la producció d'aquest gènere artístic. L'obra, una *Madonna della Consolazione* firmada i datada, és un clar exemple de l'exces de decorativisme que presentaven sovint aquest tipus d'obres. Però l'obra de Giovanni Mosco és exemplar de més a més perquè constitueix un prototipus que fou representat nombroses vegades en àmbits locals i que té el seu antecedent en les imatges de la Verge bizantina anomenada *Odighitria*.

Recordem que a Sicília, a l'Eparchia di Piana degli Albanesi, hi ha una icona de Leo Mosco, artista que pertanyia a la mateixa família de Giovanni, la qual representa el *Megalinario* o *Inno alla Madonna*, i que tenia un caràcter devocional i popular.

Les icones d'Eparchia di Piana degli Albanesi¹⁴ daten majorment dels segles XVI-XVII, època en la que la comunitat albanesa incrementa molt els seus lligams amb Creta. Aquestes icones segueixen fidelment la producció cretenca encara que algunes d'elles són realitzades probablement per artistes locals. La seva característica principal —a diferència de quasi tota la resta d'obres del gènere conservades a Sicília és que al costat de la vessant

¹⁴ *Mostra delle icone Eparchia di Piana degli Albanesi*, Palermo, 1981.

devocional que preval en les icones occidentals i del període tardà, les icones mantenen en molts casos la seva funció litúrgica, representant sovint la *Deesis* i les Teories dels Apòstols destinades a l'iconostasi.

Bona part d'aquestes obres, precisament pel seu caràcter públic, han estat repolicromades al llarg del temps, cosa que ha accentuat la seva vessant occidentalitzant. Un exemple clar d'aquest fet el trobem en una sèrie de dotze taules que formaven part d'una *Deesis* pertanyent a l'anomenat Maestro di Sant'Andrea, d'inicis del segle XVII, i que representen els apòstols a mig bust. Una altra mostra és la taula que ha donat lloc al nom del mestre amb la figura d'un *Sant'Andrea* (fig. 4) molt realista, representat de tres quarts sobre un fons daurat. Aquí les llargues pinzellades que defineixen els contorns del vestit ignoren el principal precepte de l'estètica bizantina, que preconitzava uns cossos evanescents i incorporis, pur reflex de la transcendència. És sobre la base d'aquesta taula i de la sèrie dels apòstols (un cop polides les taules) que ha estat possible la creació d'un corpus. No obstant, de cara al nostre discurs, resulta també interessant l'estat de les taules abans de l'eliminació dels estrats del setcents i del vuitcents, quan les icones havien perdut qualsevol caràcter bizantí a excepció dels fons daurat i les grafies en grec, i a tots efectes havien assumit l'aspecte de veritables retrats naturalistes de precises caracteritzacions expressives i psicològiques.

El Maestro di Sant'Andrea no és l'únic pintor d'icones destinades a l'iconostasi. Ben al contrari, com dèiem abans, són nombroses les sèries programades per la litúrgia de les esglésies, més que no pas aquelles que foren pensades pel culte privat o monàstic. D'entre totes elles destaca l'obra del gerònim Ioannikios, també actiu durant el segle XVII, que realitzà amb asiduitat unes obres de dimensions notables que s'adherien en major mesura als cànons. Entre aquestes, figuren diverses *Odighítries* i *Teories dels Sants*, però sobretot es presenta la iconografia de *Crist summe sacerdot i governador de l'Església*



4. Mestre de Sant'Andrea. *Sant Andreu*, segle XVII. Piana degli Albanesi, Palermo.

i de l'Estat (fig. 5), que prové directament d'un prototipus d'època paleòloga.

Com hem pogut observar, el procés de laicització —si ens és lícit d'emprar aquest mot— que va experimentar la pintura d'icones tingué com a conseqüència, si més no en un territori que en recollí i desenvolupà les seves característiques com és el sicilià, no tan sols la contaminació *tout court*, sinó també la creació del que podríem titllar d'un nou estil, fruit dels incessants contactes entre el món occidental i l'oriental. En tots els casos és possible marcar una distinció entre les obres de caire devocional i aquelles de funció litúrgica, destinades a l'iconostasi. Les primeres es caracteritzen per una major adaptació a les innovacions tan formals com iconogràfiques, i en general demostren un contacte més estret amb l'època en la que foren realitzades. Les segones, en canvi, es mantenen més ancorades a



5: Ioannikios, *Crist, summe sacerdot*, segle XVII.
Piana degli Albanesi, Palermo.

la tradició, representant-la en tots els seus aspectes, tant rituals com espirituals.

Per altra banda, i retornant al discurs inicial, és allí on la imatge reflecteix més clarament la tradició que podem trobar la seva reproducció-repetició més fidedigna, sense que el seu significat sigui encara alterat, com és el cas de les obres de Ioannikos o del Maestro di Sant'Andrea.

Conclusions

Donat que el tema de les icones, de la seva supervivència i de la seva evolució resta fermament obert, proposo un discurs igualment obert. No obstant això, a la qüestió inicial de si resulta lícit emprar l'anàlisi estilística en relació a les icones, respondrem: «natu-

ralment sí». En primer lloc perquè són manufactures allí on, com s'ha vist, és possible de notar estratificacions històriques d'estil i d'escoles. La identitat entre elles fa referència als grups particulars més que no pas a la imatge en general. Ergo, podem dir que són autogràfiques? Diria que no, perquè tanmateix representen un tipus de producció seriada que es pot comparar a una «partitura», com en la música (certs caràcters han de ser clarament legibles perquè es pugui afirmar: aquesta és una icona). Per damunt de la mà individual preval l'escola i la funció. Són doncs al·lògràfiques? En tant que obres que no remetien a un autor particular en el moment de ser produïdes, la resposta és afirmativa, però poden esdevenir autogràfiques des d'un punt de vista històric, en el moment que hom reconstrueix el paper d'un individu en la invenció/modificació d'un determinat estil (entès com a paradigma per reproduir manufactures).

Resumen

Para analizar la cuestión del icono en la época moderna es necesario tratar el problema de la utilización del concepto de estilo en una manifestación artística que, dadas sus características, no aceptaría esta modalidad de análisis. El tema se enfoca a través de una reflexión sobre la posible autografía o alografía del icono como obra de arte. Se utiliza finalmente como ejemplo el caso de Sicilia, donde una escuela de maestros de iconos, que persiste hasta más allá del siglo XVIII con resultados artísticos de éxito diverso, modifica tanto la fruición estética del icono como su mensaje.

Abstract

Studying icons today highlights the problem of the application of the concept of style, in the analysis of this kind of art production. This article is an introduction to the problem of the function of style within the context of this kind of painting. It attempts to employ the categories of *autography* and *allography* in the analysis of icons, and namely the ones from Sicily, where the school of icons lasted up to the end of the eighteenth century and beyond.