

PÁVEL FLORENSKI

# EL ICONOSTASIO

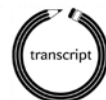
UNA TEORÍA DE LA ESTÉTICA

EDICIONES SÍGUEME  
SALAMANCA  
2016

The publication was effected under the auspices  
of the Mikhail Prokhorov Foundation  
TRANSCRIPT Programme to Support Translations of Russian Literature



Mikhail  
Prokhorov  
Fund



© Traducción de Natalia Timoshenko Kuznetsova  
sobre el original ruso Иконостаc

Revisión de Francisco José López Sáez

© Ediciones Sígueme S.A.U., 2016  
C/ García Tejado, 23-27 - 37007 Salamanca / España  
Tel.: (+34) 923 218 203 - Fax: (+34) 923 270 563  
ediciones@sigueme.es  
www.sigueme.es

ISBN: 978-84-301-1950-9  
Depósito legal: S. 484-2016  
Impreso en España / Unión Europea

# CONTENIDO

INVITACIÓN A LA LECTURA, de Natalia Timoshenko .....	9
--	---

## EL ICONOSTASIO

1. EL SUEÑO COMO FRONTERA ENTRE EL MUNDO VISIBLE Y EL INVISIBLE .....	27
1. El sueño y el tiempo invertido .....	27
2. Los sueños como confín de los dos mundos .....	39
3. Ascenso y descenso en la mística .....	42
2. ROSTRO, MÁSCARA Y SEMBLANTE .....	51
1. Descripción de los términos .....	51
2. Del rostro al semblante. Transfiguración .....	58
3. EL SIGNIFICADO DEL TEMPLO, EL ALTAR Y EL ICONOSTASIO	63
1. Los santos como testigos .....	63
2. El Iconostasio: límite visible de lo invisible .....	67
4. EL SIGNIFICADO ESPIRITUAL DE LOS CÁNONES ICONOGRÁFICOS .....	75
5. EL SANTO PINTOR DE ICONOS .....	103
6. DIÁLOGO TEOLÓGICO SOBRE LA PROFUNDIDAD METAFÍSICA DE LA PINTURA DE ICONOS .....	119
1. Introducción: el <i>estilo</i> como manifestación de una concepción del mundo .....	119
2. Diálogo sobre la concepción metafísica propia de las tres confesiones cristianas .....	122
7. ANTECEDENTES DEL ICONO: LA MÁSCARA EGIPCIA Y EL RETRATO HELENISTA .....	197



# INVITACIÓN A LA LECTURA

NATALIA TIMOSHENKO

## 1. UNA SORPRENDENTE BIOGRAFÍA INTELECTUAL

Pável Aleksándrovich Florenski (1882-1937) es uno de los autores mayores del siglo XX. La obra que el lector tiene entre sus manos constituye una profunda reflexión sobre la historia y la filosofía del arte. Asimismo, es un penetrante y original acercamiento a los distintos modos de interpretar el mundo y configurarlo a partir del arte, y en concreto desde la concepción del arte que revela el icono.

Ahora bien, tal como ocurre con cada una de las obras de este talento múltiple y universalista, científico, filósofo y teólogo que es Florenski, en *El iconostasio* se abordan los distintos temas y perspectivas desde un espíritu de unidad, donde la riqueza interdisciplinar que exige el estudio del icono se integra gracias al rigor de la forma ensayística.

Si bien en la primera década de este siglo la obra de Florenski ha generado un creciente interés en la lengua española<sup>1</sup>, en Rusia han tenido que transcurrir más de sesenta años desde la muerte de Florenski para que vuelvan a estar disponibles la mayor parte de sus publicaciones gracias al cuidadoso trabajo editorial de sus nietos y demás colaboradores.

1. F. J. López Sáez, *La belleza, memoria de la resurrección. Teodicea y antropodicea en Pável Florenskij*, Monte Carmelo, Burgos 2008. A propósito de la obra y del pensamiento de Pável Florenski en el contexto de la tradición humanística en Rusia, véase mi artículo *Una perspectiva sobre el humanismo ruso*, en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría del humanismo VII*, Verbum, Madrid 2010, 175-217, en concreto 212-214.

La vida y la figura intelectual de Florenski se inscriben en el periodo de la cultura rusa de principios del siglo XX, denominada Edad de plata del pensamiento ruso espiritual y cultural. En este marco, la obra de Florenski ha de incorporarse al más esencial legado que la lengua rusa ha aportado al pensamiento universal. Este periodo creativo y fructífero de la cultura rusa se caracteriza por el auge del simbolismo en todas las esferas del arte, pero también por los traumáticos acontecimientos vividos en el ámbito político y social. Es necesario recordar el exilio, el encarcelamiento y el exterminio de la mayor parte de la intelectualidad rusa tras la revolución y la instalación del sistema totalitario, así como el silencio forzado y las inmensas pérdidas que padeció el país durante decenios.

Florenski nació en las cercanías de Yevlaj, en el Cáucaso, el 9 de enero de 1882<sup>2</sup>, en el seno de una familia laica. Recibió una sólida formación en la Universidad de Moscú, donde cursó estudios de física y matemáticas, asistiendo además como oyente a la Facultad de historia y filología. Aparte de frecuentar los círculos de los poetas simbolistas, con los cuales colaboró activamente, recibió el fuerte influjo del filósofo Vladímir Soloviov. En 1904 comienza a estudiar teología en la Academia teológica de Moscú, concluyendo en 1908. Desde esta fecha hasta el cierre de la institución (1919), enseñará como profesor de historia de la filosofía y concebirá *La columna y el fundamento de la Verdad* (1914), su obra teológica fundamental y testimonio de su búsqueda religiosa. Antes, en 1911, recibió la ordenación sacerdotal.

Los trágicos acontecimientos desencadenados por la Revolución soviética, la profanación y devastación de los lugares de culto religioso, hicieron que Florenski dedicara un enorme esfuerzo a la preservación y salvaguarda del patrimonio

2. Según el calendario juliano, que estuvo vigente en Rusia hasta el año 1918.

nio artístico y cultural. Entre 1918 y 1920, fue miembro de una comisión formada a tal efecto en el monasterio de Sér-guiev Posad. *El iconostasio* muy bien puede considerarse un fruto de esta actividad, junto con el extenso ciclo de trabajos que realizó en esta época sobre la filosofía del culto.

Florenski formó parte, a principios de los años veinte, del claustro de profesores de los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos (VJUTEMAS), verdadero centro de la vanguardia rusa y origen de importantes movimientos artísticos de la época promovidos por el Estado soviético. De estos círculos fueron docentes, en algún momento, figuras como Vasiliy Kandinski, Alexandr Ródchenko, Varvara Stepánova, Vladímir Tatlin o Vladímir Favorski.

Florenski trabajó además en el campo de la física aplicada, hasta el punto de desempeñar cargos y realizar tareas relevantes. Así, desde 1921 participó en la Dirección general del Sector eléctrico y llevó a cabo el Plan de electrificación de Rusia<sup>3</sup>. También fue coautor de la *Enciclopedia técnica*, para la que redactó ciento veintisiete entradas.

Resultado de toda esta etapa son sus ensayos e investigaciones sobre filosofía del culto, teoría del lenguaje, del arte y del espacio, geometría y teoría de las proporciones y física, así como, por ejemplo, una monografía sobre los dieléctricos, además de destacados trabajos filosóficos y teológicos.

Como Pável Florenski no renunció a su sacerdocio ni optó por la emigración, compartió el trágico destino de muchos intelectuales de su país. Tras padecer, desde el 25 de febrero de 1933, años de campos de concentración y prisiones, murió fusilado el 8 de diciembre de 1937. Las condiciones infra-

3. Comúnmente conocido con el acrónimo GOELRÓ: Comisión Estatal de Electrificación de Rusia, un país principalmente agrícola y poco industrializado, que sufrió la devastación de la Primera Guerra Mundial, las distintas revoluciones y la Guerra civil. GOELRÓ fue un plan integral puesto en marcha a partir de 1920 con el propósito de impulsar el desarrollo y la industrialización.

humanas y las atrocidades que hubo de soportar durante los últimos años de su vida no le impidieron continuar su trabajo científico sobre los hielos perpetuos y la extracción del yodo. Asimismo, mantuvo, en la medida en que las autoridades se lo permitieron, una extraordinaria correspondencia familiar, mediante la cual un padre atormentado y consciente de que le quedaba muy poco tiempo, se ocupa tenazmente de la formación de sus hijos, a quienes intentó transmitir y con quienes procuró compartir el conocimiento y su visión universalista del mundo. Estas cartas familiares, de extraordinaria humanidad, son una excelente fuente para conocer la variedad de temas de su rico pensamiento.

## 2. TEORÍA DEL ARTE Y VISIÓN DEL MUNDO

*El iconostasio* es un ensayo estético que, amalgamando diversos temas, se ocupa ante todo de las partes que conforman la identidad del icono: la parte técnica o puramente artística y la parte simbólica o espiritual. Para Florenski, pensador influido por el neoplatonismo y humanista de visión universal, tanto la parte visible como la invisible son la misma cosa: el icono; de modo que si se le quitase una de ellas, dejaría de serlo. Florenski devuelve el espíritu, el contenido trascendente, al arte de los iconos, un arte que ya por aquel entonces iba perdiendo su profundo significado ontológico y cuyo estudio se limitaba a aspectos fragmentarios que se centraban en la simple técnica o en el carácter puramente pictórico, hasta el punto de no contemplar el icono como un todo perteneciente al ámbito del culto y de la cultura. *El iconostasio* es, pues, un intento por recuperar esta forma visual y dotarla de su profundo valor espiritual, filosófico y simbólico.

Pero hay más. En *El iconostasio*, el objeto de estudio no se limita al arte de los iconos, sino también a otras perspectivas interdisciplinarias. El autor teje su texto mediante el



recurso a temas que pudieran parecer desconcertantes a primera vista, los cuales sin embargo hacen posible una mejor comprensión del tema central<sup>4</sup>.

Una de las principales reflexiones de Florenski, y no sólo en esta obra, gira en torno a dos tipos de cosmovisión: la platónica y la kantiana, que muestran dos posturas opuestas respecto del culto y la cultura.

La perspectiva inspirada en Platón parte del culto, de la comprensión filosófica del mundo originario de los misterios y de las experiencias místicas, y presenta un modelo de conocimiento integral del mundo, tanto de los fenómenos como de las ideas. En este sentido, Florenski retoma la senda del pensamiento platónico e indaga el mundo de modo global no sólo en su manifestación visible, sino también espiritual y simbólica, recurriendo para ello a múltiples temas y fuentes, sin convertir sus ideas en esquemas y fórmulas abstractas. Para el pensamiento global y universal de Florenski, destinado a la exposición como síntesis de ideas, es clave la determinación de aquella posición que no excluye ningún ángulo de visión, categoría o experiencia. Todos sus escritos destacan por la

4. Algunos de los temas que de modo coherente y sintético ofrece la obra son: el tiempo y el espacio; el sueño y la frontera entre el mundo visible e invisible; el significado del templo y del altar según las interpretaciones teológica, antropológica, cósmica y cristológica; la vinculación entre el lenguaje y las artes; el hombre y la naturaleza, el retrato y el paisaje; la filosofía del rostro, es decir, la oposición entre dos tipos de formas artísticas: la forma viva, el semblante, y la forma sin alma, la máscara; el valor del canon como herencia recibida y como experiencia comúnmente universal; el retrato funerario egipcio y los orígenes históricos del icono; la técnica de la pintura de iconos en relación con sus posibilidades interpretativas del mundo; el icono entendido como recordatorio de otras realidades; el ser y la nada; la metafísica de la luz, tanto ontológica como física, y las tinieblas; el significado simbólico de las técnicas de luz y el claroscuro en las artes plásticas, y de modo particular en Rubens y Rembrandt; la relación que guarda la imagen del mundo con las artes plásticas; los iconos, la pintura al óleo, y el grabado como formas diferentes de ver y concebir el mundo según las tres grandes ramas del cristianismo: la ortodoxia, el catolicismo y el protestantismo; la reflexión dogmática y la interpretación de la *Epístola a los efesios* de san Pablo.

pluralidad de perspectivas, y *El iconostasio* no es excepción, sino corroboración. Ahí radica la potencia de su pensamiento.

Florenski alcanza de este modo la convergencia de lo humanístico y lo científico. De hecho, no tiene dificultad en recurrir a la precisión del lenguaje matemático o al análisis lingüístico cuando lo considera oportuno para llevar a cabo ciertas demostraciones, enriqueciendo así su discurso con independencia del tema principal del que se ocupa en cada caso. Y porque nunca pierde la conexión con la realidad circundante, puede advertir sobre el peligro de la unilateralidad y el esquematismo, abstracción, que no considera otros planos de ensanchan el horizonte.

Florenski atribuye al pensamiento kantiano la fragmentariedad de las disciplinas y la escisión dominante en el pensamiento europeo moderno. Subraya que esta filosofía basada en el subjetivismo, así como en el racionalismo, no deja lugar para el mundo en su totalidad ni para el culto. Florenski, al mismo tiempo científico, teólogo y filósofo, defiende el sentido universalista del conjunto de los saberes para la humanidad y ataca el individualismo, al que define como una concepción limitada de carácter positivista.

Según Florenski, la religión determina el culto, el cual influye en la manera de ver y de interpretar el mundo, mientras que la cultura viene condicionada por la cosmovisión dominante de cada momento. El antropocentrismo surgido en el Renacimiento como un nuevo modelo de cosmovisión proporciona una nueva tendencia artística, tanto desde el punto de vista técnico como del ideario estético. Para nuestro autor esta tendencia se parece mucho al ilusionismo, pues crea una mera ilusión del mundo sensible sin tener en cuenta la integración de todas las dimensiones. Aporta como ejemplo la pintura de motivo religioso, que fue abandonando los modelos considerados canónicos y clásicos al mismo tiempo que el sentido religioso, utilizando instrumentalmente el contexto

bíblico, mitológico o religioso para la representación de escenas inspiradas en la experiencia cotidiana del hombre<sup>5</sup>.

Por el contrario, en la pintura de iconos se reconstruye el mundo invisible, aquello que es ininteligible a la razón. Florenski adopta la postura, en lo que al arte se refiere, de Platón, y prácticamente recurriendo al mismo lenguaje, devalúa el arte de tendencia realista, al que interpreta como un mero e innecesario intento de crear apariencias de las cosas naturales. En coincidencia con la concepción de las artes plásticas sostenida por Plotino, concede un carácter transcendental al arte del icono y ofrece una profunda interpretación metafísica del mismo. *El iconostasio* es, en esta línea, una apología del arte del icono, al que considera el arte auténtico, pero a condición de que la imagen consiga mediante una forma externa y visible –aunque superando lo meramente evidente y revelando en otros planos– llevar fuera de sí, conducir hacia lo invisible, hacia la belleza de lo ininteligible.

Por lo que se refiere a la relación entre el hombre y la naturaleza, Florenski piensa que también aparece claramente reflejada por el arte. Vincula la aparición del retrato y del paisaje, unidades aisladas y autosuficientes, con la fragmentación en la que se basa el pensamiento moderno y, en particular, el antropocentrismo que contrapone el hombre a la naturaleza. Según Florenski, el ser está formado por ambos, tanto por el hombre como por la naturaleza, y aunque no son idénticos

5. Sirva de ejemplo la búsqueda del modelo que emprendió Rembrandt para encontrar en el barrio judío de Ámsterdam el rostro humano de Cristo, al que le arrebató toda su divinidad, o el rostro de la Virgen María realizado por Mijaíl Vrubel para la iglesia de San Cirilo en Kiev, que tiene nombre y apellidos (se trata de Emilia Prájova, una amiga del pintor ruso y esposa de Adrián Prájov, especialista en arte antiguo ruso y responsable de las obras de restauración de la iglesia de San Cirilo y de las del interior de la Catedral de San Vladímir en Kiev). Para Florenski, este recurso de acudir a modelos humanos demuestra la imposibilidad del artista para contemplar otras realidades, de modo que ha de limitarse a imitar la apariencia de la vida y de los rostros humanos.

tampoco son excluyentes, sino partes de un todo. En este sentido, nuestro autor propone el icono como organismo o forma viva, dotada de alma, que «habla», «cobra vida», preserva el equilibrio entre ambos principios, la armonía entre la realidad manifiesta, lo exterior, y el plano espiritual, lo interior.

Respecto a las distintas posibilidades de la manifestación de lo espiritual en la forma exterior del icono, Florenski analiza detenidamente el significado de tres términos rusos que tienen que ver con las variantes léxicas relativas al rostro. Desde ellos establece la siguiente gradación: semblante, faz o mirada espiritual del rostro, o sea, la realidad profunda de las cosas, el rostro transfigurado (*lik*); rostro o cara (*litsó*), y máscara (*lichina*), esta última desprovista ya de todo rasgo espiritual. Cabe observar, pues, cómo puede ir transformándose una forma artística —desde la pintura funeraria de las momias y de los sarcófagos, pasando por el retrato egipcio de la época helenística— hasta alcanzar el significado mucho más profundo del icono, cuando la pintura del rostro<sup>6</sup> avanza por el camino del simbolismo y la idealización o cuando va perdiendo la vida interior, el significado simbólico o vínculo ontológico, hasta llegar a ser una mera forma «muda» y desprovista del alma, una cosa, una tabla pintada. Una de las intenciones de Florenski es, por tanto, esbozar en *El iconostasio* una verdadera filosofía del rostro.

Junto a la historia, la técnica y los procedimientos que han de seguirse para pintar iconos, Florenski aporta significativas reflexiones filosóficas sobre el culto y las distintas formas de

6. Recuérdense las obras de Kasimir Malévích (1878-1935), padre del suprematismo y figura clave de la vanguardia rusa, en los últimos años de su vida, donde las figuras de los campesinos aparecen sin rostro. Una de las posibles lecturas podría tener que ver con la interpretación del rostro como «símbolo de lo que hay de divino en el hombre» (J. Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona 2007, 495), de modo que los campesinos sin rostro representan un mundo nuevo en el que el régimen totalitario comunista ha suprimido a Dios y trata de formar un hombre emancipado, cuya alma está siendo borrada, e incluso cualquier signo de humanidad.

concebir el mundo que se plasman en el arte. Con el paso de los siglos, la forma o símbolo vivo, que era la manifestación o la revelación de otros planos (en el sentido platónico), fue sustituida por la mera y vacía, «muda», forma artística, desprovista de contenido y fundamento ontológico, que apenas sí guarda con la imagen una semejanza o apariencia externa. Florenski critica que todo ello favoreció el desarrollo de una tendencia a crear ilusiones de la realidad tangible con un marcado carácter individualista, en contraposición a la otra vertiente del arte que une lo espiritual y lo material. No en vano, el icono es para nuestro autor el que de verdad representa la naturaleza espiritual de la humanidad. En este sentido, y puesto que es expresión de la cultura eclesial, o sea, universal, el icono puede ser común a toda la humanidad. Ahora bien, para que no pierda su contenido simbólico y trascendental, el icono debe salvaguardar su íntima conexión con el culto, que es la que en el fondo lo determina.

Asimismo, son de gran valor las observaciones y argumentos que desarrolla Florenski en *El iconostasio* sobre los tres tipos de arte y su correlación con las tres principales tradiciones cristianas. En el seno de la Iglesia ortodoxa, la pintura de iconos se ha convertido en una manifestación visual de la metafísica de la existencia, de la belleza sublime que está por encima de lo mundano y lo meramente emocional e imaginario; más aún, testimonia una filosofía elaborada con el lenguaje de la pintura y no con signos lingüísticos, que casi es equiparable a un texto teológico. En el protestantismo, cuya referencia principal es la cosmovisión kantiana, alcanza su cima el grabado. Los grabados son expresión plástica del esquema o la ecuación racional del mundo y, por consiguiente, se sitúan en el polo opuesto a la pintura de iconos, que lucha por plasmar la belleza ideal. En la tradición católica, la pintura al óleo y la escultura policromada se convierten en protagonistas y en expresión de la realidad sensual del mundo.

A lo largo de las páginas de *El iconostasio*, Florenski insiste en que es el icono quien transmite mejor el significado ontológico y metafísico, a la vez que posibilita la comprensión visual de la idea universal de belleza y de verdad. Equipara así este arte visual con el discurso doctrinal. Dicho de otro modo, para la visión –el más agudo de los sentidos en detrimento del tacto, según la tradición clásica y Platón– el icono posee la misma realidad simbólico-espiritual que el sonido del discurso religioso o que un texto escrito. Florenski mantiene que existe una identidad entre visión/icono y sonido/discurso (sermón), ya que ambos se refieren a la misma realidad espiritual. Y aunque no puede dejar de reconocer que las artes plásticas están en el límite de la narración verbal porque carecen de la claridad que el lenguaje verbal aporta, otorga al icono el grado de arte puro. Para nuestro autor, el icono no es otra cosa que filosofía a través de la pintura<sup>7</sup>.

Florenski, a través del examen filosófico y teológico del significado de la luz, explica el carácter simbólico de la técnica del claroscuro usada en la pintura occidental. Las distintas técnicas empleadas en el arte, así como la superficie sobre la que se realiza la obra, adquieren un inusual carácter simbólico, de modo que a cada tipo de cosmovisión le corresponde un tipo de arte y de superficie distintos. Aludiendo a Rubens, interpreta la pintura de figuras voluminosas y poco refinadas en relación a la ausencia de sublimidad espiritual

7. Recientemente se ha reflexionado sobre la unidad, como lenguaje total, que alcanzan las expresiones gráfica o plástica y oral de los ideogramas chinos, en los que pintura y escritura se asocian directamente desde su origen pictográfico (cf. P. Aullón de Haro, *La continuidad del mundo y del arte*, Dykinson, Madrid 2011, 33-35). Por su parte, Jens Halfwassen, al señalar la relación que existe entre imagen e idea, recuerda que «Plotino alaba la escritura jeroglífica egipcia porque no es discursiva, a diferencia de la escritura alfabética, y no imita los sonidos y la pronunciación de frases, sino que los jeroglíficos expresaban el carácter intuitivo del saber divino como signo directo de lo pensado (*Enéadas* V 8, 6, 1-9)» (J. Halfwassen, *Belleza e imagen en el neoplatonismo*, en P. Aullón de Haro [ed.], *Teoría del humanismo* IV, Verbum, Madrid 2010, 166-167).

en la concepción filosófica de los místicos alemanes. Según Florenski, la fragmentariedad del pensamiento moderno se pone de relieve en la aplicación de la pintura al óleo mediante pinceladas empastadas y vivaces, las cuales, abandonando la vía simbólica en un intento de sustituir por sí mismas o imitar la imagen, llegan a formar la imagen por medio de partes o fragmentos. Técnica imposible en la elaboración de iconos, ya que la imagen se va revelando gradualmente, poco a poco. Nuestro autor observa con detenimiento los sutiles cambios y detalles introducidos a lo largo de los siglos en la pintura de los iconos, apuntando que eran claro indicio de los cambios que se iban produciendo en el pensamiento y en el modo de percibir el mundo.

Por lo que se refiere al grabado, Florenski señala la paradoja<sup>8</sup>, o más bien el engaño<sup>9</sup>, que plantea la fragilidad del soporte material en el que aparece una estampa respecto a la superficie dura en la que el grabador realiza la incisión con una herramienta punzante y una fuerza inusual. Este carácter contradictorio que crea la sensación de poder estampar un grabado sobre cualquier superficie, tiene que ver, según Florenski, con la esencia de la doctrina protestante, basada en los actos de raciocinio y la construcción de esquemas abstractos del mundo que no abarcan todos los planos y ofrecen una visión falsa de la realidad. La diferencia en los procedimientos artísticos procede, pues, de las distintas cosmovisiones.

Otro tema destacado es el de la memoria colectiva de los orígenes y los fines de cualquier actividad humana, que Flo-

8. Ha recordado Aullón de Haro cómo Gaston Bachelard apunta hacia la paradoja de la lentitud del trazado y la sensación engañosa de dinamismo que crea en el espectador (cf. P. Aullón de Haro, *La continuidad del mundo y del arte*, 46 y 94; referencia a la obra de Bachelard en p. 94).

9. Según él, no es casual que incluso en el plano terminológico estemos ante un engaño, puesto que bajo la denominación de un grabado nos referimos en realidad a una estampa, y el grabado de hecho es una matriz realizada con material duro en el que el grabador lleva a cabo las incisiones.

renski, como auténtico guardián de la memoria, introduce en sus escritos a modo de hilo conductor para que no se pierda nada de la riqueza de la vida. Así, en *El iconostasio* este papel lo desempeña el canon<sup>10</sup>, es decir, las normas estrictas que establecen la técnica de la pintura de iconos, el cual cobra en Florenski un significado muy profundo. Para nuestro autor, el canon<sup>11</sup> de ningún modo limita la creatividad artística, sino que es un don, un legado que se ha recibido y que contiene toda la experiencia que la humanidad ha ido acumulando y transmitiendo de generación en generación y de una cultura a otra. A finales de 1922, pocos meses después de finalizar la redacción de *El iconostasio*, Florenski escribe: «La cultura es el lenguaje que une a la humanidad»<sup>12</sup>. Pero también plantea la siguiente pregunta: «¿Acaso no vivimos en una confusión babilónica de las lenguas donde nadie entiende a nadie y cada lenguaje sirve solamente para corroborar y afirmar definitivamente el distanciamiento recíproco?»<sup>13</sup>. Con ella, además de plantear la crisis del pensamiento moderno y la fragmentariedad de las distintas disciplinas, advierte del peligro de la extinción de la cultura en general en un mundo desprovisto de valores tradicionales y regido por el más craso individualismo.

10. Dado el ambiente predominante a principios de los años 1920 en la Rusia comunista, hostil a toda cultura espiritual e incluso a la existencia de la Iglesia, Florenski entendía que escribir esta obra era una responsabilidad de cara a preservar este arte sacro para las generaciones futuras.

11. Pero no se trata sólo del canon. De hecho, la lista de los pintores de iconos que cita Florenski en su libro persigue, ante todo, sacarlos del olvido y preservarlos para la posteridad. Por tanto, también es una parte importante del texto y no un elemento tedioso que hace premiosa la lectura.

12. P. Florenski, *Itogi*, en *U vodorazdelov mysli*, Mysl', Moskva 2000, 368. Cf. las ideas sobre el carácter universal del arte, su cualidad esencial de unir a las personas y establecer la comunicación entre ellas a lo largo de los siglos y entre diferentes generaciones, borrando toda diferencia, sea de índole social, religiosa o nacional, expresadas por Lev Tolstoi en su obra *¿Qué es el arte?*, Península, Barcelona 1992. Para Pável Florenski este arte universal, común a toda la humanidad, es el arte sacro.

13. *Ibid.*, 368.



### 3. CRITERIOS DE LA PRESENTE EDICIÓN

Tras el largo silencio que sufrió la obra de Pável Florenski antes y después de su muerte, ha sido precisamente *El iconostasio* el texto que ha suscitado un renovado interés por la ingente obra de este maestro del pensamiento ruso.

Tanto la versión completa de la obra como una versión abreviada comenzaron a circular entre especialistas en arte y semiótica durante las décadas de 1950 y 1960 en Rusia y Francia<sup>14</sup>. La primera edición rusa de *El iconostasio*, hasta entonces inédita en Rusia, se publicó en 1972 en una revista<sup>15</sup>. A pesar de ello, tuvo una gran transcendencia, hasta el punto de traspasar las fronteras del país, ya que muchas de las primeras traducciones se realizaron a partir de ella (al italiano, en 1977; polaco, 1981; alemán, 1988; húngaro, 1988; serbio, 1990; e incluso una reedición en ruso, publicada en Francia en 1985<sup>16</sup>). Actualmente, algunas de estas traducciones han sido revisadas y reeditadas o, como en el caso italiano, se ha llevado a cabo una nueva traducción (2008) a partir de la edición rusa que realizó en 1995 la editorial Iskusstvo. Esto mismo cabe decir de la traducción francesa de 1992, que muy probablemente se basó en la edición que tenía en imprenta la editorial Iskusstvo en 1991. A todas ellas hay que sumar las traducciones al inglés (1996) y al checo (2000).

Nuestra traducción española se basa en la edición rusa de 1995<sup>17</sup>, preparada por Aleksandr Serguéyevich Trubachev, María Serguéyevna Trubacheva, Pável Vasílievich Florenski

14. Así, en 1969 se da a conocer en París una adaptación muy abreviada de *El iconostasio* bajo el título de *Икона, El icono*, pero ni siquiera se cita el nombre del autor.

15. P. Florenski, *Ikonostas: Bogoslovskie trudy* 9 (1972) 83-148, revista anual de teología que se empieza a editar en la Unión Soviética a partir de 1960.

16. Sviaschennik Pável Florenski, *Sobranie sochinenii I, Stati po iskusstvu*, YMCA-Press, Paris 1985, 193-316, edición de Nikita Struve.

17. P. Florenski, *Ikonostas*, Iskusstvo, Moskva 1995.

y Alekséi Gueórguievich Dunaev. Se trata de una edición cuidadosamente revisada y con numerosas notas y valiosos comentarios de Dunaev relativos al trabajo de edición, cotejo de manuscritos, historia de la composición del texto o información complementaria. Esta edición crítica de *El ikonostasio*, tal como explican sus editores<sup>18</sup>, se basa en el cotejo del borrador manuscrito de Pável Florenski y de las dos copias mecanografiadas por Sofía Ógneva, su habitual colaboradora en estas tareas, que fueron revisadas tanto por Ógneva como por el propio Florenski. Las dos copias mecanografiadas conservan correcciones que nuestro autor realizó sin consultar ya el borrador manuscrito, aunque faltaban por incluir en ellas algunos textos griegos. Como explican los editores rusos, en 1969 el hijo de Pável Florenski, Kirill, cotejó ambas copias y el manuscrito, introduciendo la frases faltantes en griego, corrigiendo erratas y realizando algunos cambios de puntuación y ortografía. En la actualidad, estas dos copias mecanografiadas presentan correcciones hechas por otras personas además del autor, su hijo y Ógneva, que ha dificultado a los editores la labor de restablecer la versión definitiva del texto, al menos tal como lo había concebido Florenski. Por eso, los editores rusos han establecido el siguiente criterio: cuando existe discrepancia entre el texto manuscrito y las copias mecanografiadas, se ha seguido el manuscrito, pero teniendo en cuenta las correcciones a lápiz del propio Florenski en las copias mecanografiadas; en tales casos, se indica en nota a pie de página las variantes que implican un cambio del significado y algunas discrepancias significativas entre el borrador manuscrito, las dos copias existentes y la primera edición rusa de 1972. Como no podía ser de otra manera, nuestra traducción tiene en cuenta todos estos comentarios de la edición crítica.

18. Sobre los criterios de la edición rusa de 1995, cf. el artículo de A. G. Dunaev y P. V. Florenski, *Ob izdanii «Ikonostasa»*, en P. Florenski, *Ikonostas*, 20-28.

Florenski trabajó durante varios años, aunque de forma intermitente, en el texto de *El iconostasio*. Hay que decir que ya el 7 de diciembre de 1912 expresa algunas ideas que tienen mucha afinidad con la obra. Sin embargo, es entre el 24 y el 25 de julio de 1919 cuando redacta «El platonismo y el arte de pintar iconos», que constituye el eje central e integra el texto que aparece como diálogo en *El iconostasio*. Durante el verano de 1921 Florenski reanuda la redacción del libro, al que vuelve de nuevo a principios de enero de 1922, para concluir entre el 8 de julio y el 29 de agosto de 1922.

Aproximadamente la mitad del texto de la obra está escrito en forma de diálogo, lo que nos recuerda inevitablemente los diálogos platónicos, no sólo por la forma y el estilo, sino por la afinidad de pensamiento. Mediante este procedimiento retórico, Florenski evita la rigidez de una exposición sistemática cargada de densas reflexiones. Nuestro autor hace avanzar con viveza y naturalidad la conversación, en la que tienen cabida largas exposiciones, por los derroteros que más le interesan, a la vez que plantea con mayor o menor intensidad los diferentes aspectos sobre los que discurre. La forma dialogada entre dos amigos, cada uno portador de una determinada postura de pensamiento, permite que surjan de manera espontánea temas o cuestiones que conducen a pequeñas digresiones en las que Florenski aborda temas muy variados. Por otra parte, este procedimiento dialógico constituye un excelente medio para la réplica, la objeción, la refutación y las polarizaciones del punto de vista. Todo ello contribuye a hacer más amena la lectura del texto, equilibrando la densidad y riqueza del pensamiento florenskiano.

El estilo de Florenski es peculiar y complejo. Su discurso destaca, de un lado, por la concisión expresiva, y de otro, por el difícil y virtuoso desarrollo de la subordinación. Nuestra traducción ha intentado en todo momento la máxima fidelidad al original, siempre y cuando la literalidad no forzara de-

masiado ni sobrecargara con estructuras sintácticas inusuales el desarrollo del discurso y la puntuación en lengua española. El uso de cursivas por Florenski, además de mayúsculas y términos en griego, refuerza la variedad y precisión de lenguaje. Por lo demás, *El iconostasio* presenta citas en eslavo eclesiástico de textos rusos del siglo XVI, así como abundantes referencias y citas bíblicas y griegas.

Respecto de los tecnicismos referidos al ámbito artístico del icono, he optado por la transliteración cuando no existe equivalente, aclarando el significado en nota. No obstante, muchos de estos términos van seguidos en el texto original de una explicación que de suyo es suficientemente clarificadora.

Hay en la obra además una serie de términos rusos que, junto a su correspondiente traducción y siguiendo la convención establecida, hemos mantenido entre paréntesis y explicado en nota el porqué de su traducción.

Para ayudar a comprender mejor el texto, se ofrecen también en nota algunos comentarios acerca de la historia de la composición, los referentes culturales o los elementos que pueden ser más desconocidos para el lector occidental.

En ocasiones se hace referencia a otras obras de Florenski donde existe concordancia de ideas y planteamientos.

Hemos traducido parcialmente algunos de los comentarios de Dunaev, sobre todo los relativos a las fechas que aparecen en el margen del manuscrito de Florenski, así como las referencias de la mayoría de las citas bíblicas. Las demás notas a pie de página son de la traductora y del editor<sup>19</sup>.

19. Deseo manifestar mi agradecimiento al profesor Aullón de Haro, que me inició en la lectura de Florenski, y a Francisco José López Sáez, por su constante ayuda en la preparación de este trabajo. No puedo olvidarme, por último, de mi marido y mi familia, por su generosidad y paciencia.

# EL ICONOSTASIO

# EL SUEÑO COMO FRONTERA ENTRE EL MUNDO VISIBLE Y EL INVISIBLE

## 1. EL SUEÑO Y EL TIEMPO INVERTIDO<sup>1</sup>

A partir de las palabras iniciales del libro del Génesis: «Creó Dios el cielo y la tierra» (1, 1), la división de todo lo creado en dos ámbitos se ha convertido en modelo. Así, en el Credo llamamos a Dios «Creador de todo lo visible y lo invisible», Creador tanto de lo visible como de lo invisible. Pero estos dos mundos, el visible y el invisible, tienen un nexo que los conecta. Aunque sus diferencias son muy grandes, resulta imposible que no surja la cuestión sobre la *línea divisoria* que determina la región fronteriza entre ambos. Dicha línea divide los dos mundos al mismo tiempo que los une. ¿Cómo podemos comprenderla?

Aquí, como en otros problemas metafísicos, nos servirá de punto de partida aquello que ya sabemos gracias a nuestra experiencia interior. En efecto, la vida de nuestra alma nos ofrece un punto de apoyo para reflexionar sobre aquella frontera donde tiene lugar el contacto entre ambos mundos, porque en nosotros mismos la vida en el mundo visible se alterna

1. En el margen del manuscrito aparece la siguiente inscripción: 1921 VI 17; 1922 VII 8. Se ha conservado un borrador del año 1921, cuyo texto coincide con la versión definitiva de *El iconostasio*. El manuscrito de Florenski no presenta división en capítulos, pero la edición rusa que utilizamos propone una estructuración temática del texto (p. 29-30). Basándonos en ella, para facilitar y orientar la lectura hemos dividido el texto en capítulos y apartados (N. del E.).

con la vida en el mundo invisible. Así, existen instantes, aunque breves, reducidos a veces hasta el tamaño de un átomo del tiempo, en los cuales ambos mundos están en contacto y nosotros podemos contemplar su nexo. En nuestro interior se rasga el velo del instante visible, todavía perceptible, y a través de sus jirones penetra el aliento invisible de otro mundo: ambos mundos se disuelven el uno en el otro, y nuestra vida se convierte en un flujo continuo, como cuando por encima de las brasas se elevan ondulaciones de aire caliente.

El *sueño* representa el primer grado de la vida en el mundo invisible; se trata, por otra parte, del más simple, pues estamos completamente acostumbrados a él. Ciertamente es el grado más bajo, o al menos suele ser el más bajo; no obstante, el sueño, incluso en su estado salvaje, un sueño improcedente, rapta al alma hacia lo invisible, y proporciona incluso a la persona menos sensible entre nosotros el presentimiento de que existe algo distinto y otro, que está más allá de lo que nos inclinamos a considerar como la única vida. Todos lo sabemos: en el umbral del sueño y la vigilia, al traspasar la zona intermedia que se encuentra entre ambos, aquella frontera a través de la que entran en contacto, nuestra alma se reviste de visiones oníricas.

No hace falta demostrar lo que desde hace tiempo está comprobado: el sueño profundo, lo que sería el sueño propiamente dicho, o sea, el estado de sueño como tal, no va acompañado de visiones oníricas; tan sólo el estado de somnolencia y de adormecimiento, es decir, *la línea de contacto* entre el sueño y la vigilia, constituye el momento, o mejor dicho, el espacio temporal, en el que surgen las imágenes oníricas. Con escaso margen de error podemos interpretar las visiones oníricas, en el sentido estricto de la palabra, como el traspaso *instantáneo* de una esfera de la vida espiritual a la otra. Sólo entonces, cuando recordamos, es decir, en el momento de la transposición a la conciencia diurna, las visiones

del sueño se desarrollan en la sucesión temporal de nuestro mundo, del mundo visible. Las visiones oníricas tienen por sí solas su propia medida *transcendental* del tiempo, no comparable con la diurna. Señalemos brevemente la prueba de ello.

«Poco he dormido pero mucho he visto», así es la fórmula reducida de esta compacidad de las imágenes oníricas. Cualquiera sabe que en un sueño, en el espacio de un poco de tiempo según las mediciones externas, se pueden vivir horas, meses y hasta años, y en algunas circunstancias especiales, siglos y milenios. En este sentido, nadie duda de que el que duerme, aislándose del mundo visible externo y pasando mediante la conciencia al otro mundo, adquiere una nueva *escala del tiempo*, por lo cual *su* tiempo, en comparación con el tiempo del sistema exterior abandonado, transcurre a una increíble velocidad. Pero si cualquiera, aun desconociendo el principio de la relatividad, está de acuerdo con el hecho de que en distintos sistemas, por lo menos en el caso dado, transcurre un tiempo distinto, con *su propia* velocidad y *su propia* medida, sin embargo no todos, quizás solo unos pocos, han reflexionado sobre la posibilidad de que el tiempo transcurra con una velocidad *infinita* e incluso, volviéndose del revés al pasar a velocidad infinita, llegue a *invertir* el sentido de su curso. Con ello el tiempo puede realmente ser instantáneo y estar orientado del futuro al pasado, de las consecuencias a las causas; puede ser teleológico. Esto ocurre precisamente en el momento en que nuestra vida pasa de lo visible a lo invisible, de lo real a lo imaginario. El primer paso en esta dirección, es decir, el descubrimiento del *tiempo instantáneo*, fue dado por el barón Carl du Prel<sup>2</sup>, en aquel entonces muy joven, y ese paso fue el más relevante de todos los que dio. Pero la incomprensión del concepto de *imaginario* suscitó en él la indecisión ante el ulterior y más

2. Carl du Prel (1839-1899), filósofo alemán entre cuyos intereses estaba el ocultismo y el hipnotismo.



importante descubrimiento que indudablemente se encontraba en su camino: el reconocimiento del *tiempo invertido*.

De forma esquemática el razonamiento se puede desarrollar aproximadamente así.

Aunque no han sido estudiadas en el sentido que nos interesa, son comúnmente conocidas y, sin duda alguna, innumerables en la vida de cada uno las visiones oníricas que vienen evocadas por una causa externa o, mejor dicho, con motivo o por razón de una u otra circunstancia externa. Esta puede ser cualquier ruido o sonido, una palabra pronunciada en voz alta, una manta caída al suelo, un olor súbito, un rayo de luz en los ojos, etc., etc. Es difícil decir si hay algo que no pueda servir de impulso a la actividad de la fantasía creativa en desarrollo. Probablemente no sería precipitado reconocer que todos los sueños tienen este origen, algo que, por otra parte, no socava de ningún modo su valor objetivo. Pero muy raras veces esta afirmación trivial de que una circunstancia externa sea la causa de las visiones en los sueños se confronta con la propia *composición* de esta visión originada en el caso dado. Lo más probable es que este desinterés hacia el *contenido* del sueño se nutre de una opinión establecida según la cual las visiones oníricas son algo huero, indigno de análisis y reflexión. Sin embargo, la composición de los sueños inducidos «por una causa», me atrevería a decir que la composición de *todos* los sueños en general o al menos de la mayoría, se construye de un modo u otro según el esquema que sigue.

La fantasía onírica nos presenta una serie de rostros, lugares y acontecimientos encadenados entre sí en dirección a un fin, no con una profunda comprensión de los eventos por los que se rige la acción del drama onírico, por supuesto, sino en un sentido pragmático: somos perfectamente conscientes de la relación que conduce desde algunas causas, eventos-causas vistos en el sueño, hasta el evento-consecuencia del sueño. Algunos acontecimientos, por muy absurdos que parezcan,

están sin embargo ligados en el sueño por vínculos causales, y el sueño *se desarrolla* tendiendo hacia una dirección determinada, y como si fuera un destino —desde el punto de vista del que sueña—, se encamina hacia un evento conclusivo que resulta ser el desenlace y la culminación del sistema entero de causas y efectos consecutivos. El sueño culmina con un evento  $x$ , que tuvo lugar porque *primero* tuvo lugar el evento  $t$ , y  $t$  tuvo lugar *porque antes* que éste tuvo lugar el evento  $s$ ; y  $s$ , a su vez, primero tuvo su causa  $r$ , etc., etc., ascendiendo así de los efectos a las causas, del evento posterior al anterior, del presente al pasado, hasta llegar a un cierto acontecimiento inicial  $a$ , que con frecuencia es totalmente insignificante y nada valioso, pero que es la causa de todo lo que se desencadena a partir de él, tal como se interpreta *en* el sueño. Sin embargo, nosotros sí que recordamos que, observada con la conciencia diurna, la causa externa *de todo el sueño* como un conjunto, como una composición completa, fue, para el sistema cerrado del que duerme, un acontecimiento o una circunstancia externa. Llamémosla  $\Omega$ .

Ahora, la persona que duerme se despierta, no sólo siendo *inducida* por esta causa  $\Omega$  al sueño que ha tenido, sino siendo *despertada* por esta misma causa, con lo cual se da la particularidad de que el desenlace del sueño, el evento  $x$ , coincide o casi coincide por su contenido con la causa del sueño, el evento  $\Omega$ , vivido en la realidad. Esta coincidencia suele ser tan precisa que ni se nos pasa por la cabeza dudar de la naturalidad de la relación entre el acontecimiento  $x$  y la causa  $\Omega$ : el desenlace del sueño indudablemente es la perífrasis onírica de un determinado acontecimiento del mundo exterior,  $\Omega$ , que irrumpe en el mundo de la persona dormida, aislado de todo lo exterior. Si sueño con un disparo y en la habitación de al lado, efectivamente, hubo un disparo o dieron un portazo, no puede haber duda alguna de que este sueño no fue *ninguna casualidad*: pues, obviamente, el disparo en

el sueño es el eco espiritual del disparo en el mundo exterior. Se podría decir que ambos disparos constituyen distintas percepciones, obtenidas con el oído del sueño y con el oído en estado de vigilia, del mismo proceso físico. Si sueño con muchísimas flores fragantes mientras me acercan a la nariz un frasco con perfume, de nuevo no sería natural pensar en una coincidencia fortuita de las dos fragancias, la de las flores en el sueño y la de la percepción exterior, la del perfume. Si en mi sueño alguien me estaba aplastando el pecho y empezaba a asfixiarme, pero al despertarme asustado el estrangulador resultó ser, por ejemplo, una almohada que tenía sobre mi pecho, o si me mordió un perro en el sueño y al despertarme por la sensación de este mordisco descubrí que, efectivamente, me había picado un insecto que entró por la ventana abierta, entonces tanto en estos casos como en la infinita multitud de casos similares la coincidencia del desenlace  $x$  con la causa del sueño  $\Omega$  de ningún modo es casual.

Repetimos, un mismo acontecimiento real es percibido según *dos* tipos de conciencia: en la conciencia diurna como  $\Omega$ , y en la conciencia nocturna como  $x$ . Aparentemente, en todo lo que hemos dicho no hay nada de extraordinario; en efecto, no habría nada de extraordinario si el acontecimiento  $x$ , siendo la consecuencia de  $\Omega$ , es decir, formando parte de la sucesión de la causalidad externa, diurna, no participase al mismo tiempo en *otra* serie de causas, en la causalidad de la conciencia *nocturna*, y no fuera asimismo una consecuencia, no solo de la misma causa externa, sino además de toda una serie de causas y efectos que descenden como los eslabones de una cadena fuertemente enlazados entre sí hacia una causa inicial  $a$ . Entretanto  $a$ , evidentemente, no tiene por su contenido nada en común con la causa  $\Omega$  y, como consecuencia, no podría haber sido originada por ella. Y en caso de no haber existido  $a$  con todas las consecuencias provocadas por ella, entonces no habría existido tampoco el conjunto del sueño,

o sea, no habría podido existir la conclusión  $x$ , es decir, no nos habríamos despertado  $y$ , como consecuencia, la causa externa  $\Omega$  no habría alcanzado nuestra conciencia. Así, sin ninguna duda,  $x$  es el reflejo del fenómeno  $\Omega$  provocado por la fantasía onírica, pero  $x$  no es un *deus ex machina* carente de todo sentido que, a pesar de la lógica y el desarrollo interno de los acontecimientos en el sueño, irrumpiese en las imágenes interiores para interrumpirlas sin aportar ningún significado, sino que constituye realmente el desenlace de un acto dramático. Los acontecimientos de un sueño no tienen por qué ocurrir —conforme a las concepciones sobre la vida de aquellos que no creen en la Providencia— como cuando el descarrilamiento de un tren o un disparo a traición interrumpen alguna actividad en desarrollo repleta de grandes expectativas, sino que sucede exactamente igual que en un drama perfecto, en el cual el final llega porque ya han madurado todos los sucesos preparatorios, de modo que supondría una transgresión del sentido y de la coherencia de todo el drama el que no se produjera precisamente aquel desenlace. Si tenemos en cuenta el fortísimo encadenamiento pragmático entre todos los sucesos del sueño, en modo alguno podremos considerar el desenlace  $x$  como un acontecimiento independiente, que viniese yuxtapuesto desde fuera a la serie de los otros acontecimientos y que además, por alguna casualidad incomprendible, no alterase la lógica interna y la verdad artística del sueño en todos sus detalles. No cabe duda: los sueños del tipo analizado constituyen unidades íntegras y cerradas en sí mismas, en las cuales el punto final, el desenlace, está ya previsto desde el comienzo; y aún más: este desenlace determina por sí mismo tanto el inicio, en lo que se refiere al planteamiento, como el conjunto entero del desarrollo. Considerando, tal como suele ocurrir en un drama bien tramado, la poca importancia que tendría por sí mismo el planteamiento (de los sucesos que desembocan en el desenlace  $x$ ) si nouviésemos en

cuenta los sucesos que lo culminan, tenemos pleno derecho a afirmar el carácter teleológico de *toda* la composición del sueño: todos los sucesos se desarrollan en vista de las causas finales, *para que* el desenlace no quede suspendido en el aire, para que no se convierta en un accidente inoportuno, para que tenga una motivación pragmática profunda.

Citemos unos cuantos apuntes de semejantes sueños. Aquí tenemos tres sueños que aparecieron como reacción al sonido del despertador; son observaciones de Hildebrandt<sup>3</sup>.

«En una mañana de primavera, paseo a través de los verdes campos en dirección a un pueblo vecino. Veo a sus habitantes dirigirse, vestidos de fiesta y formando numerosos grupos, hacia la iglesia, con el librito para la misa en la mano. En efecto, es domingo, y la primera misa debe comenzar dentro de pocos minutos. Decido asistir a ella, pero como hace mucho calor, entro, para reposar, en el cementerio que rodea la iglesia. Mientras me dedico a leer las inscripciones funerarias, oigo al campanero subir a la torre y veo en lo alto la campanita de pueblo que habrá de anunciar dentro de poco el comienzo del servicio divino. Durante algunos instantes, la campana permanece inmóvil, pero luego comienza a agitarse y de repente sus sonos llegan a hacerse tan agudos y claros que ponen fin a mi sueño. Al despertar oigo a mi lado el timbre del despertador».

«Otra combinación. Es un claro día de invierno y las calles se hallan cubiertas por una espesa capa de nieve. Tengo que tomar parte en una excursión en trineo, pero me veo

3. En los tres siguientes ejemplos Pável Florenski se refiere a los sueños que aparecen en el texto de F. W. Hildebrandt, *Der Traum und seine Verwertung für's Leben. Eine psychologische Studie*, Leipzig 1875. Estos mismos ejemplos los cita literalmente a su vez Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños*. Para evitar la doble traducción, una vez comparados los textos en ruso —que tradujo Florenski del alemán— y en español, hemos optado por usar la traducción directa del alemán hecha por Luis López-Ballesteros y de Torres de *La interpretación de los sueños*, editada en 1923 por Biblioteca Nueva.

obligado a esperar largo tiempo antes de que se me anuncie que el trineo ha llegado a mi puerta. Antes de subir a él, hago mis preparativos, poniéndome el gabán de pieles e instalando en el fondo del coche un calentador. Por fin, subo al trineo, pero el cochero no se decide a dar la señal a los caballos. Sin embargo, estos acaban por emprender la marcha, y los cascabeles de sus colleras, violentamente sacudidos, comienzan a sonar, pero con tal intensidad que el cascabeleo rompe inmediatamente la tela de araña de mi sueño. También esta vez se trataba simplemente del agudo timbre de mi despertador.

«Tercer ejemplo: Veo a mi criada avanzar por un pasillo hacia el comedor llevando en una pila varias docenas de platos. La columna de porcelana me parece a punto de perder el equilibrio. ‘Ten cuidado –advierto a la criada–, vas a tirar todos los platos’. La criada me responde, como de costumbre, que no me preocupe, pues ya sabe ella lo que se hace, pero su respuesta no me quita de seguirla con una mirada inquieta. En efecto, al llegar a la puerta del comedor tropieza, y la frágil vajilla cae, rompiéndose en mil pedazos sobre el suelo y produciendo un gran estrépito, que se prolonga hasta hacerme advertir que se trata de un ruido persistente, distinto del que la porcelana ocasiona al romperse y parecido más bien al de un timbre. Al despertar, compruebo que es el repique del despertador»<sup>4</sup>.

Analícemos ahora este tipo de sueños.

Si, por ejemplo, en aquel sueño típico de todos los manuales de psicología la persona que duerme vivía un año después o poco más tarde de la Revolución francesa, había estado presente en su misma gestación y, según parece, había participado en ella, y posteriormente, después de largas y arriesgadas aventuras, tras sufrir acoso y persecución sin tregua ni descanso, después del terror, de la ejecución del Rey,

4. S. Freud, *La interpretación de los sueños*, Biblioteca Nueva, Madrid 1923, 35-37.

etc., es apresado con los girondinos, arrojado a la cárcel e interrogado, comparece ante el tribunal revolucionario, que lo sentencia y condena a muerte, es conducido en un carro al lugar de ejecución, lo suben al cadalso, colocan su cabeza en el cepo, y la fría y afilada cuchilla de la guillotina le golpea el cuello, momento en el cual se despierta presa de terror, ¿acaso se nos ocurre ver en el último acontecimiento, el roce de la cuchilla de la guillotina, algo *independiente* de todos los demás sucesos? ¿Acaso todo el desarrollo de la acción, desde la primavera de la Revolución hasta la misma subida al cadalso del que está viendo este sueño, no se precipita como un continuo torrente de acontecimientos exactamente hacia este frío contacto final en el cuello, hacia aquello que hemos llamado el suceso  $x$ ? Ciertamente, sería por completo inverosímil suponer otra cosa. Ahora bien, el caso es que la persona que ha estado viendo todos los acontecimientos descritos se ha despertado *debido a que*, al moverse, el cabezal metálico de la cama le ha asestado un fuerte golpe en el cuello desnudo. Si no nos surgen dudas sobre la conexión *interna* y la coherencia como un todo de nuestro sueño desde el principio de la revolución ( $a$ ) hasta el contacto con la cuchilla de la guillotina ( $x$ ), aún menos puede haber duda de que la sensación en el sueño de la cuchilla fría ( $x$ ) y el golpe en el cuello causado por el frío hierro de la cama mientras la cabeza reposaba encima de la almohada ( $\Omega$ ), constituyen *un mismo e idéntico fenómeno*, pero percibido por dos modalidades de conciencia distintas. Repito, no habría nada de especial en considerar que el golpe del hierro ( $\Omega$ ), despertando al que dormía, se habría convertido al mismo tiempo, durante el intervalo realmente breve del despertar, en una imagen simbólica de cualquier otra cosa, en este caso del golpe de la cuchilla de la guillotina, y que esta imagen, amplificándose a través de ciertas asociaciones, relacionadas por ejemplo con el mismo tema de la Revolución francesa, se habría desplegado en un sueño

más o menos prolongado. Pero todo el asunto está en que este sueño, al igual que muchos otros del mismo tipo, transcurre *justo al contrario* de lo que podríamos esperar si pensamos en las categorías del tiempo kantiano. Decimos que la causa externa ( $\Omega$ ) del sueño, el cual constituye un todo, es el golpe del hierro en el cuello, y que este golpe se simboliza inmediatamente en la imagen de la cuchilla de la guillotina rozando la piel ( $x$ ). Por consiguiente, la causa espiritual de todo el sueño es este suceso  $x$ . De modo que, para la conciencia diurna, según el esquema de la causalidad diurna, este suceso tiene que anteceder en el tiempo al acontecimiento  $a$ , que se origina espiritualmente a partir del suceso  $x$ . Dicho de otro modo, en el tiempo del mundo visible, el acontecimiento  $x$  debería constituir el planteamiento del drama onírico y el acontecimiento  $a$  su desenlace. Aquí sin embargo, en el tiempo del mundo invisible, ocurre al revés, de modo que la causa  $x$  no se presenta con anterioridad a su efecto  $a$  ni, en general, precediendo a toda la serie de sus efectos  $b, c, d... r, s, t$ , sino *después* de todos ellos, concluyendo toda la serie y determinándola no como causa eficiente, sino como *causa final*,  $\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma^5$ .

De este modo, en el sueño el tiempo transcurre, y además corre precipitadamente, *en dirección* al presente, *en contra* del sentido del tiempo de la conciencia en la vigilia. El tiempo *está vuelto del revés* pasando a través de sí, por lo cual junto a él se vuelven del revés todas sus imágenes concretas. Esto significa que hemos pasado a la esfera del *espacio imaginario*. Entonces, el mismo fenómeno que se percibe desde aquí, desde la esfera del espacio real, como siendo real, desde allí, desde la esfera del espacio imaginario, es visto como imaginario, es decir, ante todo como algo que transcurre en el tiempo teleológico, como *causa final*, como objetivo perseguido por alguna tendencia. Y viceversa, aquello que visto

5. El tema del tiempo, causas y efectos lo trata P. Florenski en su obra *Mnimosti v geometrii*, Moskva 1922, § 9.



*desde aquí* constituye la causa final y que, debido a nuestra insuficiente valoración del reino de los fines, representa para nosotros un *ideal*, todo lo conocido que se quiera, pero desprovisto de energía, aquello mismo visto desde allí, según la otra modalidad de la conciencia, es percibido como una energía viviente que dota de forma a la realidad, como la forma creativa de la vida. Así es, en general, el tiempo interior de la vida orgánica, dirigido en su transcurso desde los efectos hasta las causas-finalidades. Pero este tiempo normalmente llega a nuestra conciencia de modo poco nítido.

Un amigo íntimo, en un estado de profunda pena producida por el fallecimiento de sus allegados, una vez soñó que caminaba por un cementerio. El mundo del más allá era, a su juicio, oscuro y lúgubre; pero los difuntos le explicaron —o tal vez él mismo lo vio *de algún modo*, no recuerdo exactamente cómo— hasta qué punto era errónea semejante idea: directamente bajo la superficie de la tierra crece, pero en sentido contrario, con las raíces hacia arriba y las hojas hacia abajo, aquella misma hierba, igual de verde y frondosa, que florece en el mismo cementerio, hasta era más verde y frondosa; crecen los mismos árboles, también con sus copas hacia abajo y las raíces hacia arriba; cantan los mismos pájaros; se extiende el mismo azul del cielo y brilla el mismo sol, y todo ello es mucho más radiante y bello que nuestro mundo del más acá.

¿Acaso en ese mundo invertido, en ese reflejo ontológicamente especular del mundo, no reconocemos la esfera de lo *imaginario*, si bien este mundo imaginario, para aquellos que se han vuelto del revés, que se han girado hasta alcanzar el centro espiritual del mundo, es el auténticamente real, tal como lo son ellos mismos? Sí, ese mundo del *ens realissimum*, en su sustancia, no es algo completamente diferente en comparación con la realidad de este nuestro mundo, porque única es la magnífica y graciosa creación de Dios, sino que es el mismo ser, contemplado desde el *otro* lado por aquellos

que han cruzado al otro lado. Esa realidad son los *semblantes* (*lik*<sup>6</sup>) y las *miradas espirituales* de las cosas, visibles para aquellos que han manifestado en sí mismos su semblante primigenio, la imagen de Dios, que en griego es la *idea*: las ideas de todo lo que es las ven aquellos que se han dejado iluminar por las mismas ideas, aquellos que, en sí mismos y por medio de sí mismos, le revelan al mundo, a este nuestro mundo, las ideas-miradas del mundo de arriba.

## 2. LOS SUEÑOS COMO CONFÍN DE LOS DOS MUNDOS

Así<sup>7</sup>, los sueños son aquellas imágenes que separan el mundo visible del mundo invisible; separan y al mismo tiempo unen estos mundos. Mediante este lugar de confín de las imágenes oníricas se establece su relación tanto con *este* mundo como con el *otro*. En relación a las imágenes habituales del mundo visible, en relación a lo que llamamos «la realidad» efectiva, el sueño es «solo un sueño», es nada, *nihil visibile*; sí, es *nihil*, y sin embargo es *visibile*, observable, y de esta manera se aproxima a las imágenes de *esta* «realidad». Pero su tiempo peculiar, y por consiguiente su característica principal, está construido *a la inversa* de aquel en que consiste el mundo visible. Y por eso, aunque es visible, el sueño es enteramente *teleológico* o simbólico. El sueño está impregnado por el significado del otro mundo, es casi el sentido puro del otro mundo, invisible, inmaterial, imperecedero, aunque manifestado de forma visible y como si fuese material. El sueño es el sentido casi en su pureza, confinado en una envoltura finísima, y por ello casi en su totalidad es una manifestación de un mundo distinto, de *aquel* mundo. El sueño es el límite común de una serie de estados terrenos y una serie de vivencias celestes, la frontera del desvanecimiento

6. Para el término *lik* remito a la nota 1 del capítulo siguiente.

7. En el margen del manuscrito aparece esta inscripción: 1922 VII 9.

de este mundo y de la adquisición de corporeidad del otro. Al sumergirse en el sueño, en las imágenes oníricas y por medio de ellas se simbolizan las vivencias inferiores mismas del mundo celeste y las vivencias superiores del mundo terrenal: son las últimas improntas de las experiencias de la otra realidad, aunque ya comienzan a hacerse notar las impresiones de la realidad terrena. Eso explica por qué los sueños vespertinos, antes de dormirse, suelen tener principalmente un significado *psicofisiológico*, como manifestación de aquello que se ha ido acumulando en el alma a partir de las impresiones del día, mientras que los sueños previos al amanecer son por excelencia *místicos*, ya que el alma ha estado llena de la conciencia nocturna, y por la experiencia de la noche se encuentra más purificada y más limpia de todo lo empírico, en la medida en que ella, esta alma individual, generalmente es capaz en su estado dado de verse libre de las pasiones del mundo sensorial.

El sueño es *el signo del traspaso de una esfera a la otra y un símbolo*. ¿De qué? Con respecto al mundo superior es un símbolo del mundo inferior, y con respecto al mundo inferior es un símbolo del mundo superior. Ahora está claro que el sueño puede surgir cuando simultáneamente le son accesibles a la conciencia *ambas* orillas de la vida, aunque con distinto grado de nitidez. Esto suele ocurrir, hablando en general, durante el proceso de transición de una orilla a la otra; también puede ocurrir cuando la conciencia se mantiene *cerca* del límite del traspaso y no es del todo ajena a la doble percepción, es decir, cuando se encuentra en un estado de sueño superficial o en estado de duermevela. Todo lo que es significativo suele ocurrir en la mayoría de los casos o bien a través de la visión de un sueño propiamente dicho o durante «un ligero sopor» o, finalmente, en las ocasiones en que se pierde de modo repentino la conciencia de la realidad externa. Es cierto que son posibles otras manifestaciones del mundo invisible,

pero para ello hace falta que nuestro ser sufra una poderosa conmoción que nos expulse súbitamente fuera de nosotros mismos, o que se halle en un estado de turbación, de «obceación» de la conciencia, en el que ésta anda vagando cerca del confín de los mundos sin tener ni la capacidad ni la fuerza para adentrarse por sí misma en ninguno de los dos.

Todo lo que se ha dicho sobre el sueño, de la misma forma debe ser reiterado, con pequeñas modificaciones, respecto a cualquier transición de una a otra esfera. Así, en la creación artística el alma se extasía fuera del mundo terrenal y asciende al mundo celeste. Allí, sin imágenes, se nutre de la contemplación de la esencia del mundo superior, palpa los noúmenos eternos de las cosas y, al saciarse, colmada de conocimiento, desciende de nuevo al mundo inferior. Y aquí, en este camino del descenso, en la frontera de entrada al mundo terreno, su botín espiritual se reviste de imágenes simbólicas, aquellas mismas imágenes que, una vez fijadas, darán como resultado la obra de arte. Porque el arte es un sueño que ha tomado forma corporal.

Pero aquí, en el distanciamiento artístico de la conciencia diurna, se dan *dos* momentos, al igual que se dan *dos* tipos de imágenes: estos momentos son el traspaso a través del confín de los mundos correspondiente a la ascensión o al acceso al mundo celeste, y el traspaso del descenso al mundo terreno. Las imágenes del primer traspaso son las vestimentas de la vanidad diurna que han sido desechadas, una incrustación en el alma para la que *no hay* cabida en el otro mundo —en general se trata de los elementos espiritualmente desordenados de nuestro ser—, mientras que las imágenes del descenso constituyen la experiencia de la vida mística que se ha cristalizado en el confín de los mundos. Se equivoca y conduce a confusión el artista cuando, bajo el aspecto de arte, nos ofrece *todo* aquello que surge en él en el momento de la inspiración que le exalta, siendo así que se trata tan sólo de las imágenes

de la ascensión: nosotros estamos necesitados de sus sueños que preceden a la alborada, los que aportan el frescor del azul eterno, mientras que lo demás es sólo psicologismo y materias en bruto, por muy fuertemente que influyan sobre nosotros y por muy hábil y exquisitamente que aparezcan elaboradas. Si reflexionamos, no es difícil distinguir unas imágenes de las otras según el indicio del *tiempo*: el arte del descenso, a pesar de lo poco coherente que aparezca su motivación, es sumamente *teleológico*, es un *crystal del tiempo en el espacio imaginario*; al contrario, incluso con una gran coherencia de las motivaciones, el arte de la ascensión está construido *me-cánicamente*, en correspondencia con el tiempo del que ha tomado su punto de partida. Dirigiéndose desde la realidad efectiva hacia lo imaginario, el naturalismo ofrece una imagen falsa de la realidad, una semejanza vacía de la vida cotidiana, mientras que el arte opuesto, el simbolismo, encarna en imágenes reales una experiencia *diversa*, y de este modo lo que proporciona se convierte en una realidad sublime.

### 3. ASCENSO Y DESCENSO EN LA MÍSTICA. EL PELIGRO DE LA SEDUCCIÓN ESPIRITUAL

Lo mismo sucede en la mística. La ley común es en todas partes la misma: el alma se eleva entusiasmada del mundo visible y, al perderlo de vista, penetra con estupor en la esfera de lo invisible: se trata de *la ruptura dionisiaca de los lazos de lo visible*<sup>8</sup>. Y tras alzarse a la cima, a lo invisible, el

8. Sobre la dicotomía de lo apolíneo y dionisiaco, cf. la obra de Friedrich Nietzsche *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872). En Rusia el tema de lo dionisiaco se ha tratado en varios trabajos, y particularmente en la tesis doctoral del pensador y poeta simbolista Viacheslav Ivánov (1866-1949), influenciado por el pensamiento y las ideas de los filósofos Friedrich Nietzsche y Vladímir Soloviov. El domicilio de Ivánov en San Petersburgo (*La torre*) se convirtió en el centro ideológico del simbolismo ruso.

alma descende de nuevo a lo visible, y es entonces cuando surgen ante ella las imágenes simbólicas del mundo invisible, los semblantes (*liki*) de las cosas, las ideas: se trata de *la visión apolínea del mundo espiritual*. Es una tentación considerar como espiritual, tomar por imágenes espirituales, en lugar de las ideas del descenso, aquellas ilusiones que rondan, confunden y seducen al alma cuando ante ella se abre el camino al otro mundo. Son los espíritus del siglo presente que tratan de retener a la conciencia en *su* mundo. Fronterizos con el mundo del más allá, estos espíritus, aunque son de naturaleza terrenal, se asemejan a los seres y las realidades del mundo espiritual. Hablando en términos de geometría o de física, al acercarnos al confín de este mundo entramos en unas nuevas condiciones de existencia, las cuales, aunque no representen una discontinuidad, se diferencian mucho de las condiciones de la vida cotidiana.

Y aquí radica el mayor peligro para nuestra alma, cuando nos acercamos *al confín del mundo* sin desearlo deliberadamente, debido a las pasiones mundanas o a nuestra ineptitud, por falta de inteligencia<sup>9</sup> espiritual, propia o ajena, de una inteligencia que nos guíe, o, en fin, por impotencia, cuando el organismo espiritual aún no ha madurado para este tipo de tránsito. El peligro radica en los engaños y autoengaños que en el confín del mundo acechan al viajero. El mundo se agarra, se pega a su esclavo, tiende las redes y seduce con el

9. P. Florenski hace una distinción (en cuya base están los logros tanto de la filosofía griega como de la doctrina del conocimiento de los filósofos eslavófilos) entre dos términos rusos: *rassúdok* y *rázum*. *Rassúdok* (entendimiento, razón discursiva) es la facultad de la racionalidad humana basada en los principios lógicos, mientras que *rázum* (razón, que tiene que ver con el νοῦς) se refiere a la facultad de la razón integral, o intuitiva. A lo largo del texto Florenski recurre a la riqueza léxica y a los juegos de palabras existentes en el idioma ruso relativos al conocimiento (a saber, *um*, *razúmnost'*: inteligencia; *umozrenie*: visión intelectual, visión con la mente, etc.). *Rázum*, *um* lo hemos traducido aquí, según el contexto, como razón, inteligencia, mente o intelecto.

señuelo de una pretendida salida hacia la esfera espiritual, que solo supuestamente se habría logrado, y los espíritus y fuerzas que custodian estas puertas de salida de ningún modo son los «guardianes de los umbrales»<sup>10</sup>, es decir, no son los guardianes benévolos de aquellas regiones que están vedadas, no son seres del mundo espiritual, sino siervos del «príncipe del imperio del aire»<sup>11</sup>, cautivadores y seductores que retienen al alma en el límite de los mundos. Un *día* sobrio, cuando tiene en su poder nuestra alma, se diferencia demasiado claramente de la esfera espiritual, es decir, de la esfera del más allá, como para pretender engañarnos, y su materialidad se comprende como un yugo pesado pero que nos es útil, como la benévola fuerza de gravedad de la tierra, que entorpece nuestro movimiento y al mismo tiempo nos proporciona un punto de apoyo que detiene en límites justos la precipitación de nuestros actos volitivos de autodeterminación, tanto los buenos como los malos; se muestra como la fuerza que, en general, extiende *a la sucesión del tiempo*, en el trascurso de nuestra vida, aquel instante único de una autodeterminación eterna (es decir, para siempre) en una u otra dirección que no es propia del hombre, sino del ángel, haciendo así que la vida, nuestra vida terrena, no sea ya un estado vegetativo que se limite a presentar de forma pasiva todas las posibilidades existentes de antemano, sino que se convierta en la proeza ascética (*pódvig*) de una auténtica construcción de la propia persona, en todo un arte de esculpir y acuñar nuestro propio ser.

Este *destino* nuestro, o nuestra *suerte*, εἴμαρμένῃ, μοῖρα, es decir, aquello que ha sido *proferido* sobre nosotros desde arriba, a lo que *estamos predestinados* o nos ha sido *adjudicado*, el *fatum*, derivado de *fari*, el destino de nuestra debilidad y de nuestra fortaleza, el don de la creatividad de nuestra

10. 1 Crónicas 9, 19.

11. Efesios 2, 2.

semejanza divina, es el *tiempo-espacio*<sup>12</sup>. Este no es causa de seducción, como no es causa de seducción la espiritualidad, el mundo de los ángeles, cuando el alma se confronta con él cara a cara. Pero *entre* estos dos mundos, en el límite de este mundo terrenal, se concentran las tentaciones y seducciones: son los *fantasmas* que aparecen en la descripción del bosque encantado de Tasso<sup>13</sup>. Si alguien posee la firmeza espiritual y logra pasar *a través* de ellos, sin tener miedo y sin caer en sus tentaciones, estos fantasmas se mostrarán impotentes para su alma, no serán otra cosa que *tinieblas* del mundo sensible, deseos oníricos suyos, insignificantes en cuanto a su realidad. Pero cuando no es firme la fe en Dios, cuando el hombre está enredado en sus pasiones y deseos, basta solo con echar una ojeada hacia atrás a estos fantasmas para que ellos, recibiendo del alma del que vuelve a ellos su mirada un flujo de realidad, se hagan fuertes y, aferrándose al alma, vayan cobrando progresivamente realidad material, en la misma medida en que se debilita el alma que los ha atraído hacia sí; y entonces se hace difícil, muy difícil, casi imposible sin la intervención especial de una fuerza espiritual transcendente, escapar de estas ciénagas y fangos de Estigia<sup>14</sup> que se extienden en los umbrales

12. Sobre el tema del Tiempo y el Destino, cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, Sígueme, Salamanca 2010, 191 y 456-459. En el cap. XX de las explicaciones que acompañan y forman parte del texto de esta obra, Florenski arguye que el Destino no se diferencia del Tiempo en nada y que tienen significados sinonímicos. Además, reflexiona y ofrece un detallado análisis lingüístico y etimológico de distintas voces rusas o de la familia eslava, comparándolas con el griego y latín, cuyo significado está relacionado con el *destino*, *hado*, *derecho*, *justicia* y *tiempo*. En el texto de *El Iconostasio*, de modo premeditado y teniendo en cuenta esta etimología, recurre a tres verbos rusos: *izrech*, «proferir», que deriva del vocablo ruso Destino (*Rok*), los verbos *sudit'* y *prisudit'*, relacionados tanto con el destino (*sudba* es sinónimo de Destino) como con el juicio, y los que hemos traducido como *predestinar* y *adjudicar* respectivamente.

13. Se refiere al poema épico de Torquato Tasso *Jerusalén liberada*, canto 13, estrofas 5-11, 17-51.

14. Estigia en la mitología griega era uno de los ríos del Hades que formaba el límite entre el mundo superior e inferior.



exteriores del mundo. En el lenguaje de los ascetas esta trampa se llama *seducción* (*prélest'*)<sup>15</sup> *espiritual*, siempre considerada como la peor de las condiciones en las que puede caer el hombre. *Sea cual sea* el tipo de pecado que consideremos<sup>16</sup>, la acción que conduce a cometerlo sitúa necesariamente al pecador en una determinada relación con el mundo exterior, con sus propiedades y sus leyes objetivas; de modo que el pecador habitual, al chocar, en su propósito de transgredir el orden de la creación divina, contra la naturaleza y la humanidad, encuentra en ellas un punto de apoyo para volver a reflexionar y, arrepintiéndose, hacer penitencia; arrepentirse, μετανοεῖν, significa cambiar el modo de pensar, cambiar el pensamiento profundo de nuestro ser.

Algo muy distinto ocurre con la caída en la seducción (*prélest'*): en este caso el autoengaño, que se nutre de una u otra pasión, sobre todo y de la manera más peligrosa de la soberbia, no busca ya una satisfacción *externa*, sino que se dirige, o mejor dicho, *imagina* ser conducida por una línea perpendicular respecto al mundo sensible. Sin obtener ninguna satisfacción, ya que precisamente esa evasión de lo sensible se la impiden los guardianes de los umbrales de este mundo con la ayuda de sus propias pasiones; continuamente inquieta, y habiendo empezado ya en vida a arder con el fuego de la gehenna<sup>17</sup>, el alma se encuentra encerrada en sí misma, y por ello no tiene ningún modo de tomar contacto,

15. *Prélest'*: seducción, corrupción, aberración espiritual, o sea, grave error del entendimiento, estado del alma separado de la verdad, la peligrosa ilusión en el ámbito de la vida del espíritu. Sobre el término ruso *prélest'*, cf. la nota 155 (que corresponde en el original ruso a la nota 154) de la carta quinta «El Paráclito» y la carta novena «La criatura», en P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 118, 251, 573-574.

16. Cf. la séptima carta, «El pecado», en P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 169-200.

17. Para los cristianos es el Infierno, lugar donde el fuego no se apaga (Mt 5, 22; 10, 28; 18, 9; 23, 33; Mc 9, 43). Cf. la octava carta, «La Gehenna», en P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 201-243.

aunque fuese con un tremendo dolor, con lo único que le podría ayudar a recuperar la conciencia: con el mundo objetivo. Las imágenes seductoras excitan la pasión, pero el peligro no radica en la pasión como tal, sino en el valor que le conferimos, tomándola por algo que sería justo lo contrario de lo que es en realidad. Mientras que habitualmente una pasión se considera como una debilidad, un peligro y un pecado, y por consiguiente como algo humillante, la pasión en el autoengaño de la seducción se valora como la *espiritualidad alcanzada*, es decir, como fuerza, salvación y santidad, de tal modo que si en los casos habituales los esfuerzos van dirigidos a *liberarse* de la esclavitud de la pasión, aun cuando sean endebles y sin dar ningún resultado, en el caso de la seducción espiritual todo el empeño, azuzado por la vanidad, la sensualidad y otras pasiones, y sobre todo alimentado por la soberbia, va encaminado a anudar con *firmeza* aquellos nudos que antaño habían sido realmente débiles. Cuando peca un pecador común, sabe que se aleja de Dios y provoca su ira; en cambio, el alma seducida (*prélestnaya dushà*) se aleja de Dios con la convicción de que está yendo hacia Él, y no hace más que provocar su ira mientras piensa que le complace. Ocurre todo esto debido a que se confunden las imágenes del ascenso con las imágenes del descenso.

Todo el asunto estriba en que aquella visión que surge en la frontera entre el mundo visible e invisible puede deberse a la *ausencia* de toda realidad perteneciente a este mundo de abajo, es decir, puede ser una señal incomprensible de nuestro propio vacío, porque la pasión es la ausencia en el alma del ser concreto objetivo. Entonces, en la casa desocupada y barrida entran y se instalan las máscaras de la realidad, ya completamente apartadas del mundo real. Pero, también al contrario, la visión podría deberse a la *presencia* de la realidad, de la realidad superior del mundo espiritual. Por eso también la obra ascética de la purificación de sí mismo puede

tener un *doble* sentido y, por ello, un *doble* significado para nosotros: cuando el hecho de poner en orden todo el interior se aprecia por sí mismo, cuando se tiene por *algo* de valor, es decir, en la autoconciencia farisea, entonces es inevitable el engreimiento satisfecho de sí; y dado que el alma está efectivamente vacía e incluso, al encontrarse liberada del peso de las preocupaciones cotidianas, se ha vuelto aún más vacía que antes, la naturaleza, que no tolera el vacío espiritual, ocupa esta habitación del alma con aquellos seres que son más afines a las mismas fuerzas que habían incitado a una tal autopurificación, unas fuerzas que, por muy buena apariencia que tuvieran, en realidad están llenas de codicia e impureza en su raíz. Precisamente sobre este ascetismo fariseo, que no es en Dios en quien trabaja, habla el Salvador en la parábola sobre la casa barrida (Mt 12, 43-45; Lc 11, 24-26).

Semejantes acciones pueden surgir, por el contrario, de una autoconciencia diametralmente opuesta: en el primer caso el hombre, junto con Tolstói<sup>18</sup>, se convence a sí mismo y a los demás de que en el fondo *él mismo* es —¿cómo no?— efectivamente bueno, y de que las caídas y los pecados se han cometido y se siguen cometiendo *como por casualidad*, de un modo meramente fenoménico, que no atañe a la esencia de las cosas, así que lo único que hace falta es purificarse, embellecerse espiritualmente. Entonces, con esta insensibilidad hacia su propio pecado, no percibiendo la pecaminosidad radical de su voluntad, resulta inevitable que este hombre actúe fuera de Dios, con sus *propias* fuerzas, y por ello en plena autosatisfacción. Pero el pecador consciente de sus pecados no estará pensando en adquirir una apariencia, aunque solo fuera para sí mismo, bien acicalada espiritualmente; esta alma tiene hambre y sed, se estremece por la conciencia del tremendo daño que la amenaza si se queda sin Dios; y el objeto de sus

18. Cf. sobre Lev Tolstói en P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 137-138.

preocupaciones no es en absoluto ella misma, sino la realidad objetiva, la más objetiva posible: Dios; y no quiere jactarse ante sí misma de su casa bien barrida, sino que, sollozando, suplica que esta su casa, por muy apresuradamente barrida que esté, sea habitada por Aquel que de cualquier choza, por medio de una palabra suya, puede erigir un palacio. De este modo, en esta última configuración de la vida interior la visión no aparece cuando nos esforzamos en superar por nuestras propias fuerzas la medida del crecimiento espiritual que nos ha sido otorgada, o cuando intentamos traspasar los límites de lo que nos es accesible, sino cuando, de un modo misterioso e incomprensible, nuestra alma ha estado ya en el otro mundo invisible, transportada hasta allí por las mismas fuerzas celestiales; así, después de derramarse aquella lluvia de la gracia, tiene lugar la revelación de la manifestación celeste, de la imagen de lo divino —como «la señal de la alianza»<sup>19</sup>, como el arco iris—, para recordar el don invisible que nos ha sido regalado e introducirlo en la conciencia diurna, en la totalidad de la vida, como una buena noticia y una revelación de la eternidad. Esta visión es más objetiva que las objetividades terrenas, de más peso y realidad que ellas. Esta visión es el punto de apoyo de la creatividad terrena, aquel cristal en torno a cuya superficie, siguiendo sus leyes de cristalización, en *conformidad* con ellas, cristaliza la experiencia terrena, que de este modo se convierte completamente, por su propia estructuración, en símbolo del mundo espiritual.

19. Génesis 9, 13. Cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 254-255.

## ROSTRO, MÁSCARA Y SEMBLANTE

### 1. DESCRIPCIÓN DE LOS TÉRMINOS

La oposición ontológica de las visiones que hemos descrito —las provocadas por la carencia y las provocadas por la plenitud— quizá pueda caracterizarse mejor mediante la contraposición entre las palabras *máscara* (*lichina*) y *semblante* (*lik*). Pero también existe la palabra *rostro* (*litsó*)<sup>1</sup>. Empecemos con esta.

1. *Lik*, *litsó* y *lichina* son tres palabras rusas que comparten una raíz que hace referencia al rostro. Hemos traducido *litsó* como «rostro», *lichina* significa «máscara» y larva de un animal. En cuanto al término *lik*, que en ruso se usa para semblante, faz, imagen de una divinidad o santo, icono, imagen, lo traducimos por «semblante». Cf. la definición del DRAE para la entrada «Semblante»: «(Del cat. *semblant*, y este del lat. *similans*, -*antis*, part. act. de *similāre*, semejar) es: 1. adj. ant. Parecido, semejante. 2. m. Representación de algún estado de ánimo en el rostro. 3. m. Cara o rostro humano. 4. m. Apariencia (aspecto o parecer)». Por otro lado, J. Chevalier (*Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona 2007, 495) apunta en la entrada «Faz» que el término «semblante», «símbolo del misterio, es como una 'puerta de lo invisible' cuya llave se ha perdido...». Sin embargo, en otros contextos preferimos traducir *lik* como «imagen». *Lik* en la concepción de Florenski significa rostro transfigurado; es la idea platónica, la realidad profunda de las cosas, la semejanza divina. Sobre la interpretación florenskiana del rostro, cf. F. J. López Sáez, *La Belleza, memoria de la resurrección*, Monte Carmelo, Burgos 2008, 454-456, 484-489; aquí López Sáez traduce *lik* como «mirada», y explica: «La mirada es la idea encarnada en el rostro» (456). En los siguientes párrafos de *El iconostasio* Florenski expone la filosofía del rostro y explica la diferencia entre estos tres términos y cómo el rostro puede manifestar el fondo íntimo de las cosas, convirtiéndose en semblante, o sea, en forma dotada de vida, o transformarse en una simple máscara, cuando el rostro no manifiesta ya la vida espiritual.

El *rostro* es aquello que vemos en nuestra experiencia diurna, aquello a través de lo cual se nos manifiestan las realidades de este mundo terreno; y la palabra *rostro* se puede aplicar, sin violar las normas de la lengua, no solo al hombre, sino también a otros seres y realidades por una cierta relación con él, como cuando hablamos, por ejemplo, del rostro de la naturaleza, etc. Se puede decir que el rostro es casi un sinónimo de la palabra *fenómeno*, pero un fenómeno precisamente para la conciencia diurna. El rostro no está privado de realidad ni de objetividad, pero el confín de lo subjetivo y de lo objetivo en el rostro no se presenta a nuestra conciencia con nitidez y, por tanto, como consecuencia de esta vaguedad, nosotros, estando completamente convencidos de la realidad de lo que hemos percibido, no sabemos, o al menos no lo sabemos con claridad, qué es exactamente real en lo percibido. Con otras palabras, la realidad está presente en la percepción del rostro, pero exangüe, absorbida orgánicamente por la conciencia, y formando inconscientemente la base para los ulteriores procesos cognoscitivos. Asimismo se puede decir que el rostro es la materia bruta sobre la que trabaja el retratista, pero que todavía no ha sido artísticamente elaborada. Durante el proceso de transformación del arte surge, en el sentido literal de la palabra, la imagen artística, el retrato, como donación de una forma típica, pero no ideal, a lo percibido: se trata de un «retoque» de algunas líneas fundamentales de la percepción, de uno de los *posibles* esquemas o tipos a los que se puede someter un rostro determinado, pero en el mismo rostro este esquema, en cuanto tal, no aparece expresado con mayor verdad que otros muchos esquemas, y en este sentido es algo externo respecto al rostro; este esquema viene a determinar no sólo o no tanto la ontología propia de aquella persona cuyo rostro ha retratado el artista, sino más bien la organización cognoscitiva del propio artista, el procedimiento que sigue el artista.

El *semblante*, por el contrario, es precisamente la manifestación de la ontología. En la Biblia la *imagen de Dios* se diferencia de la *semejanza divina*; la tradición eclesial<sup>2</sup> hace tiempo aclaró que por la primera se debe entender algo actual: el *don* ontológico de Dios, el fundamento espiritual de cada persona como tal; mientras que por la segunda debe entenderse la potencia, la capacidad de perfeccionamiento espiritual, la fuerza para dar forma a toda la personalidad empírica, en todos los aspectos, a semejanza de Dios, es decir, la posibilidad de encarnar en la vida, en la persona, la imagen de Dios, que es nuestro bien secreto, y de este modo manifestarla en el rostro. Entonces el rostro alcanza la nitidez legible de su estructura espiritual, a diferencia de la simple cara cotidiana; pero, a diferencia del retrato artístico, no en virtud de motivos *exteriores* al rostro mismo, como pueden ser los motivos compositivos, arquitectónicos, caracterológicos, etc., y no en una representación, sino en su misma realidad material y de acuerdo con la tarea espiritual más profunda de su propio ser. Todo lo que es casual, condicionado por causas exteriores al propio ser, y en general todo aquello que en el rostro no es el rostro mismo, ahora es descartado con ímpetu por la energía de la imagen de Dios, que brota y se derrama a raudales a través del espeso grosor de la corteza material: el rostro se ha convertido en *semblante*. El semblante es la semejanza con Dios hecha realidad en el rostro. Cuando se nos presenta ante nosotros una semejanza con Dios, tenemos derecho a decir: he aquí la imagen de Dios; pero la imagen de Dios significa que está presente Aquel a quien muestra aquella imagen, su Arquetipo. El semblante por sí mismo, en cuanto contemplado, es el testimonio de este Arquetipo; aquellos que han transfigurado su rostro en semblante anuncian los misterios del mundo invisible sin palabras, con su propio aspecto. Si

2. Sobre la diferencia entre *imagen de Dios* y *semejanza con Dios*, cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 638-641, nota 539.

nos acordamos de que la *imagen-semblante* (*lik*) en griego se dice *idea*, εἶδος, ἰδέα, y que precisamente con esta acepción de *mirada*<sup>3</sup>, de existencia espiritual revelada, de significado eterno contemplado, de belleza celeste de una realidad, su arquetipo celeste, rayo de la fuente de todas las imágenes, fue usada la palabra *idea* por Platón<sup>4</sup>, y partiendo de él se extendió a la filosofía, a la teología e incluso al lenguaje cotidiano, entonces, volviendo a la acepción de *idea* como *imagen-semblante-mirada* (todos los sentidos del *lik*), el significado de esta última expresión se nos hace del todo transparente.

En plena oposición al *semblante* está la palabra *máscara* (*lichina*)<sup>5</sup>.

El sentido originario de esta palabra es el de *larva*<sup>6</sup>, con lo que se quiere significar algo que toma un aspecto semejante a un rostro, parecido a un rostro, que se hace pasar por rostro y por tal es aceptado, pero que en su interior está vacío, tanto en el sentido de la materialidad física como en el de la substantialidad metafísica. El rostro es la *manifestación* de una cierta realidad, y lo apreciamos precisamente como mediador entre el cognoscente y lo conocido, como una revelación para nuestra vista y para nuestra inteligencia<sup>7</sup> del ser de lo cono-

3. *Lik* como mirada.

4. Una inscripción de Florenski del 7 de diciembre de 1912 dice: «Colores fuertes, ricos claroscuros, etc., es asombroso hasta qué punto son incompatibles con la ortodoxia, sin mencionar las estatuas adornadas de los católicos. Nuestro arte de los iconos es un esquema, un dibujo, pero de ningún modo es un cuadro, no transmite relieve. Es y debe ser plano. En su esencia el icono no es otra cosa que semblante (*lik*), y nada más que semblante (*lik*). Pero el semblante (*lik*) es, en realidad, nombre. El icono tendrá esencia si en un trozo de papel se escribe el nombre del santo»; cf. P. Florenski, *Ikonoostas*, Iskusstvo, Moskva 1995, 162-164.

5. En el margen del manuscrito aparece esta inscripción: 1922 VII 13.

6. Larva, según la mitología romana, eran los espectros o espíritus que atormentaban a los pecadores tras su muerte. Más tarde pasó a significar fantasma. Con este término, Florenski se refiere a unos espíritus vampíricos desprovistos del cuerpo que se instalan en los cuerpos de los muertos.

7. En el original, умо-зрение, que literalmente significa «visión con la mente», es decir, la razón intuitiva no basada en la experiencia tangible.



cido. Fuera de esta función suya, es decir, si no nos revelara una realidad exterior, el rostro no tendría significado. Pero su significado se hace negativo cuando, en vez de desvelarnos la imagen de Dios, no solo no hace nada en este sentido, sino que además nos engaña, indicándonos falsamente lo que no existe. Entonces es una *máscara*. Aquí, al usar esta palabra no vamos a tener en cuenta el carácter sacro de las máscaras en la Antigüedad, ni el significado correspondiente de la palabra: larva, persona, πρόσωπον, etc. (porque entonces las máscaras no eran tales en el sentido en que lo entendemos ahora, sino que representaban una especie de iconos). Cuando el carácter sacro se corrompió y se desvaneció, y el objeto sagrado del culto se transformó en un objeto mundano y secular, precisamente en este momento, de esta profanación en relación con la religión antigua surgió la *máscara* en su significado moderno, es decir, un engaño, algo que en realidad no existe, una impostura mística, que hasta en el ambiente más frívolo resulta tener el regusto de algo terrorífico.

Resulta significativo que ya los romanos entendieran la palabra «larva» como un cadáver astral, «vacío», *inanis*, un cliché insustancial dejado por el muerto, es decir, una fuerza oscura, impersonal, vampiresca, que busca sangre fresca y un rostro vivo para mantenerse y cobrar vida, al que esta máscara astral podría adherirse, absorbiéndolo y suplantando ese rostro por *su propio* ser. Es notorio que en las más diversas doctrinas se expresa, incluso terminológicamente, en una figura totalmente similar la característica de estos despojos astrales: su pseudorrealidad; en particular, en la cábala tiene el nombre de *qlifot*, que significa piel o cáscara, y en la teosofía se la denomina cáscara o vaina. Es digno de atención que una tal ausencia de núcleo de estas cáscaras, ese vacío que caracteriza a lo pseudorreal, ha sido considerado siempre por la sabiduría popular como una propiedad de lo impuro y del mal. Por ello, tanto la tradición popular germa-

na como el folclore ruso reconocen la fuerza maligna como interiormente *vacía*, a modo de barreños o troncos huecos, una fuerza que carece de espina dorsal, ese sostén fundamental de todo cuerpo; consideran a las fuerzas malignas como pseudocuerpos y, por consiguiente, como pseudoseres. Por el contrario, el dios del principio de la realidad y del bien, el dios Osiris, fue representado en Egipto con el símbolo de *pilar dyed*, cuyo significado básico se considera que pudo representar simbólicamente la columna vertebral de Osiris: lo que es maligno e impuro carece de espina dorsal, esto es, está privado de sustancialidad, mientras que el bien es real, y su espina dorsal constituye el fundamento mismo de su ser. Para que esta interpretación no parezca infundada, recordemos a E. Mach<sup>8</sup>: él rechaza que haya un núcleo real en la persona, niega su sustancia; pero en la humanidad está extendida la representación de este núcleo, y por consiguiente un investigador concienzudo debería encontrar de uno u otro modo el fundamento psicológico de esta representación. Mach de hecho lo encuentra, y precisamente en aquella parte de nuestro cuerpo que resulta inaccesible para la experiencia externa del mismo; esta parte del cuerpo que trasciende a la vista, según sus suposiciones, no es otra cosa que la *espalda*, y más concretamente la *espina dorsal*. Como podemos ver, un honesto positivismo condujo a este archipositivista al punto de partida de la psicología alemana, a las maravillosas narraciones de Cesáreo de Heisterbach<sup>9</sup>.

La malignidad y la impureza están en general privadas de realidad auténtica, porque solo es real el bien y todo lo que

8. Ernst Mach (1838-1916), físico y filósofo, uno de los representantes del positivismo, que vivió y fue profesor universitario en el territorio del Imperio austrohúngaro.

9. César de Heisterbach fue un monje cisterciense que vivió en el siglo XII en Heisterbach, Alemania. Florenski menciona y cita algunos ejemplos de su obra *Dialogus Miraculorum*. Cf. las notas 253 y 297 en P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 587-589, 599-601.

es efectuado por el bien. Si el pensamiento medieval llamaba al diablo «simio de Dios»<sup>10</sup>, si el tentador sedujo a los primeros hombres con el pensamiento de ser «como dioses»<sup>11</sup>, es decir, no dioses en sustancia, sino tan solo una apariencia engañosa de dioses, entonces es posible hablar del pecado en general como un simio, o máscara, o apariencia de la realidad desprovista de su fuerza y de su sustancia. Pero la sustancia del hombre es la imagen de Dios, y por ello el pecado, que impregna con su penetración toda la «tienda»<sup>12</sup>, toda la morada que, según el Apóstol, constituye la auto-creación de la persona, no solo no sirve para expresar hacia el exterior el ser de la persona, sino todo lo contrario, *oculta* este ser. La manifestación fenoménica de la persona se desprende de su núcleo esencial y, al separarse, se convierte en una vaina o cáscara. La manifestación fenoménica, esta luz con la que lo cognoscible entra en el cognoscente, se convierte entonces en tiniebla, que separa y aísla lo cognoscible del cognoscente, de modo que todo queda aislado de mí mismo en cuanto cognoscente: «el fenómeno» en el sentido que es común a todos los pueblos, en el sentido platónico, eclesial, de aparición o revelación de la realidad, se ha convertido de este modo en «el fenómeno» kantiano, positivista, ilusionista. Sería un grave error afirmar que el fenómeno kantiano no existe y que este término no tiene sentido, igual que sería un error aún más grande negar la existencia del fenómeno platónico y el sentido del término correspondiente. Pero tanto el uno como el otro pertenecen a *distintas* fases espirituales de lo existente, y mientras que el platonismo, en particular la

10. Cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 171. Florenski cita en latín a Quinto Ennio (239-169 a.C.), poeta romano: «Simia quam similis turpissima bestia nobis».

11. Génesis 3, 5. Cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 231.

12. «... esta tienda que es la vida...» (2 Pedro 1, 13-14). Cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 299-300.

concepción eclesial del mundo, se refiere a la bondad y a la santidad, la concepción kantiana apunta al mal y al pecado; sin embargo, ni aquella ni esta tendencia del pensamiento están privadas de *su propio* objeto de investigación.

## 2. DEL ROSTRO AL SEMBLANTE. TRANSFIGURACIÓN

Separando la manifestación fenoménica de la sustancia, el pecado introduce en el semblante (*lik*), que es la revelación purísima de la imagen de Dios, rasgos que son ajenos, extraños a este principio espiritual, y de este modo eclipsa la luz divina: el rostro empírico es la luz mezclada con las tinieblas, es el cuerpo parcialmente corrompido por las llagas que dañan su bella forma. A medida que el pecado se adueña de la persona<sup>13</sup>, el rostro deja de ser una ventana desde la que resplandece la luz de Dios, y muestra cada vez con más definición las manchas de suciedad en sus propios cristales, el rostro se desencaja de la persona, de su principio creador, pierde la vida y se hace rígido, como una máscara dominada por la pasión. Dostoievski mostró con mucho acierto la expresión de máscara de Stavroguin<sup>14</sup>, una máscara pétrea en lugar de un rostro; este es uno de los escalones de esta descomposición de la persona. Y en lo sucesivo, una vez que el rostro se ha convertido en máscara, según la concepción kantiana ya no podemos averiguar nada sobre el noúmeno, y según los positivistas no tenemos ningún fundamento para afirmar su existencia. Una vez que, según el Apóstol, «tienen marcada a fuego su propia conciencia»<sup>15</sup> y que nada, ni un solo rayo de la imagen de Dios, llega a manifestarse en la superficie de la persona, no sabemos si acaso se habrá produ-

13. Es importante reseñar que en ruso la palabra persona o personalidad es *личность*, otra de las variantes de la palabra *литсо* (rostro).

14. Se refiere al protagonista de *Los demonios* de Dostoievski.

15. 1 Timoteo 4, 2

cido ya el juicio de Dios y habrá sido retirada su imagen por parte de Aquel que le había otorgado a la persona el signo de la semejanza divina. Es posible que no, que aún se conserve el talento<sup>16</sup> bajo el velo del polvo oscuro, o es posible que sí, que la persona se haya hecho semejante desde hace tiempo a aquello que carece de espina dorsal. Por el contrario, gracias a la excelsa ascensión espiritual se enciende el rostro con un semblante portador de luz, expulsando cualquier tipo de tiniebla, es decir, todo aquello que no ha llegado a expresarse ni a acuñarse en el rostro, y entonces el rostro se transforma en el retrato artístico de sí mismo, en un retrato ideal, elaborado a partir de un material viviente por la más sublime de las artes, «el arte de las artes». La ascesis es ese arte; y el asceta, no ya con sus palabras sino a través de sí mismo, así como con las palabras, pero en cuanto que son suyas y no provienen de la abstracción, no con argumentos abstractos, *testimonia* y demuestra la verdad, la verdad de lo real, de la auténtica realidad. Este testimonio queda escrito sobre el rostro del asceta. «Brille así vuestra luz delante de los hombres, para que vean vuestras buenas obras y alaben a vuestro Padre que está en los cielos» (Mt 5, 16). «Vuestras buenas obras»: no se trata de las «obras buenas» en el significado ruso de la palabra, no es la filantropía, ni el tolstoísmo, ni el moralismo, sino ὑμῶν τὰ καλὰ ἔργα, es decir, vuestras obras bellas, las revelaciones portadoras de luz y armoniosas propias de la persona espiritual; sí, ante todo se trata del rostro luminoso, bello, por cuya belleza se difunde hacia el exterior la «luz interna» del hombre. Entonces, vencidos por el resplandor irresistible de esta luz, «los hombres» alabarán al Padre Celeste, cuya imagen ha resplandecido en la tierra de tal manera. De acuerdo con esto, así reflejaba el resplandor de la gloria el primer testigo de la obra de Jesús, el pri-

16. Cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 208-210.

mer mártir: «Al fijar su mirada en él todos los que estaban sentados en el Sanedrín, vieron su rostro como el rostro de un ángel» (Hch 6, 15). Desde el primero de los testigos hasta el que ha sido declarado por algunos, sin saber por qué, como el «último», hasta Serafín de Sarov<sup>17</sup>, contamos con una innumerable multitud de testimonios acerca de los rostros de los ascetas que eran portadores de la luz divina, sobre su resplandecer como el disco del sol. A cualquiera que haya entrado en contacto con los portadores de la vida de la gracia se le ha ofrecido la ocasión de contemplar con sus propios ojos aunque no sea más que el germen de esta transfiguración luminosa del rostro en semblante. Apenas es necesario insistir sobre la idea de la transformación y transfiguración en la Iglesia de todo el hombre, es decir, del *cuerpo* del hombre; porque el núcleo del ser humano, la imagen de Dios, no requiere de transfiguración, siendo ella misma luz y pureza, antes bien transfigura a partir de sí misma, en cuanto forma creadora, toda la personalidad empírica, toda la composición del hombre, su cuerpo. Aquí está el pasaje de la Palabra de Dios con el que, entre otros muchos, se establece el objetivo al que tiende la ascesis: «Os exhorto, pues, hermanos, por la misericordia de Dios, a que os ofrezcáis a vosotros mismos como un sacrificio vivo, santo y agradable a Dios. Tal debería ser vuestro culto espiritual. Y<sup>18</sup> no os acomodéis a la forma de pensar del mundo presente; antes bien, transformaos mediante la renovación de vuestra mente, de forma que podáis distinguir cuál es la voluntad de Dios: lo bueno, lo agradable, lo perfecto. En virtud de la misión que me ha sido confiada,

17. Serafín de Sarov (1759-1833), un monje ortodoxo, muy venerado en Rusia, fue beatificado por la Iglesia ortodoxa rusa en 1903. Florenski se refiere en este texto al ensayo *El último santo* de Dmitri Merezhkovski, dedicado a Serafín de Sarov: D. S. Merezhkovski, *Poln. sobr. soch.*, t. 13, Moskva 1914, 98-157. Sobre el rostro resplandeciente de Serafín de Sarov, cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 115-118.

18. En el margen del manuscrito aparece esta inscripción: 1922 VII 14.

debo deciros que no os valoréis más de lo que conviene; tened más bien una sobria autoestima según la medida de la fe que Dios ha otorgado a cada cual» (Rom 12, 1-3).

Así pues, el Apóstol exhorta a los cristianos de Roma a que ofrezcan o entreguen sus cuerpos como un sacrificio a Dios; el ofrecimiento del cuerpo en sacrificio constituye el «culto espiritual», τὴν λογικὴν λατρείαν, es decir, dotado del don de la palabra o capaz de testificar la verdad. El cristiano habla con su propio cuerpo. Más adelante el Apóstol aclara qué significa propiamente ofrecer el cuerpo como un sacrificio; por supuesto, no significa un martirio exterior, por ejemplo la tortura o la muerte tomadas en sí mismas, aunque no sea más que por el hecho de que aquellos que ofrecen los cuerpos de los cristianos a un tal sacrificio son aquellos que los condenan a la pena de muerte, y no depende del cristiano ofrecer o no su propio cuerpo como sacrificio en este sentido. Lo que sí depende del cristiano lo explica el Apóstol con estas palabras: «No os acomodéis a la forma de pensar del mundo presente» (μὴ συσχεματίζεσθε τῷ αἰῶνι τούτῳ), es decir, no tengáis un esquema común con este siglo, no asumáis la ley general de existencia que es propia del mundo presente, en su condición actual. Eso en un sentido negativo; veámoslo en positivo: «antes bien, transformaos» (ἀλλὰ μεταμορφοῦσθε), o bien: transfiguraos, cambiad el modo de vivir, la ley, la forma creadora que configura la existencia. ¿En qué se expresa la modificación de la forma, de la estructura espiritual del cuerpo, su traspaso desde el esquema del mundo presente hasta una realidad transfigurada? El Apóstol dice: «transformaos mediante la renovación de la mente», y según otras versiones es preciso añadir: «la vuestra». La transformación del cuerpo se obtiene por la renovación de la mente como centro de todo el ser. Un síntoma de haber alcanzado esta renovación de la mente es poder percibir y gustar la voluntad de Dios. En otras palabras, ofrecer el

propio cuerpo como sacrificio significa adquirir una sensibilidad espiritual en el conocimiento de la voluntad de Dios, «buena» (ἀγαθόν) y perfecta. Pero a esta tesis de la santidad se le opone una antítesis, porque aspirando a comprender la voluntad de Dios es natural comenzar a filosofar sobre ella con las propias fuerzas, sustituyendo el auténtico contacto con el cielo por un razonamiento abstracto. Dios ha otorgado a cada cual su propia medida de fe, es decir, la «prueba de lo que no se ve»<sup>19</sup>. Y el pensamiento sano solo puede existir en los límites de esta medida de la fe, mientras que fuera de estos límites el pensamiento se deformará. El Apóstol expresa aforísticamente su pensamiento con estas palabras casi intraducibles: μὴ ὑπερφρονεῖν παρ' ὃ δεῖ φρονεῖν, ἀλλὰ φρονεῖν εἰς σωφρονεῖν<sup>20</sup>, contraponiendo al concepto general de φρονεῖν los conceptos de ὑπερφρονεῖν<sup>21</sup> y de σωφρονεῖν<sup>22</sup>. Estos dos polos corresponden, el primero, a la configuración del cuerpo con el mundo presente, lo cual lleva a que del cuerpo se desprenda la máscara; el otro, a la transfiguración que corresponde –se podría añadir– al «mundo venidero»<sup>23</sup>, y entonces desde el cuerpo empieza a resplandecer el semblante (*lik*).

19. Hebreos 11, 1.

20. «No os valoréis más de lo que conviene; tened más bien una sobria autoestima».

21. Ser soberbio, arrogante, altanero.

22. Justo, sabio, modesto.

23. Lucas 18, 30.



## EL SIGNIFICADO DEL TEMPLO, EL ALTAR Y EL ICONOSTASIO

### 1. LOS SANTOS COMO TESTIGOS

El templo es el camino del ascenso hacia el cielo. Así se muestra en la dimensión del tiempo: la liturgia, que es un movimiento interior, la articulación interna del templo, conduce hacia el cielo por la cuarta coordenada, la de la profundidad. Lo mismo se manifiesta en el espacio: la organización del templo, que estructura el espacio por capas, desde los recubrimientos externos hacia el lugar donde se halla el corazón del templo, tiene el mismo significado. Para ser más exactos, no tiene el mismo significado en el sentido de *que se parezca* al significado del tiempo, sino que literalmente, numéricamente, es idéntico, aunque considerado en relación con coordenadas diversas. El núcleo espacial del templo se percibe atravesando diversos estratos: el patio, el atrio, el propio templo, el presbiterio, el altar, el *antimision* (el corporal sobre el que se realiza la eucaristía), el cáliz, los misterios sagrados o el sacramento mismo, Cristo, el Padre. El templo, tal como se ha explicado antes, es la escala de Jacob<sup>1</sup>, que conduce de lo visible a lo invisible, pero todo el altar, en su integridad, constituye ya el lugar de lo invisible, es un ámbito separado del mundo de aquí, un espacio no-de-este-mundo. Todo el altar es el cielo: el lugar noéti-

1. Cf. Génesis 28, 10-12.

co, inteligible, τόπος νοερός, e incluso τόπος νοητός, con «el altar del sacrificio celeste y espiritual»<sup>2</sup>. Según las diversas denominaciones simbólicas del templo, el altar significa y es algo distinto, pero mantiene siempre una relación de inaccesibilidad, de transcendencia respecto al templo mismo. Cuando el Templo, según Simón de Tesalónica<sup>3</sup>, conforme a la interpretación cristológica, representa a Cristo como Dios-Hombre, el altar porta la significación de la Divinidad invisible, la naturaleza divina de Cristo, mientras que el templo mismo significa su naturaleza visible, humana. Si tomamos la común interpretación antropológica, entonces, según esta opinión, el altar significa el alma humana y el templo mismo es el cuerpo. Según la interpretación teológica del Templo, tal como dice el santo de Tesalónica, en el altar debe verse el misterio de la Trinidad, incomprensible en su esencia, y en el templo su providencia y energías que se pueden conocer en el mundo. Finalmente, la interpretación cosmológica que ofrece el mismo Simón reconoce el altar como el símbolo del cielo, mientras que el templo mismo simboliza la tierra. Queda claro, pues, que con la variedad de estas interpretaciones el significado ontológico del altar como mundo invisible no hace más que reforzarse.

Pero lo invisible, precisamente por serlo, resulta inaccesible por sí solo para la mirada de los sentidos; y el altar, en cuanto noúmeno, sería inexistente para unos ojos que no estuvieran dotados de una visión espiritual —como son inaccesibles al tacto las columnas, las ondulaciones y las cortinas de humo del incienso—, si no fuera evidenciado por unas señales especiales que, siendo accesibles para la experiencia sensible, miran ellas mismas hacia el mundo invisible.

2. De la quinta oración de los Maitines en el rito bizantino.

3. Simón de Tesalónica o de Salónica nació a finales del siglo XIV y falleció en el año 1429; fue un teólogo bizantino que escribió varios tratados sobre temas canónicos, dogmáticos, morales y políticos, entre otros.

La delimitación del altar es imprescindible para que éste no nos resulte una nulidad, pero solo es posible llevar a cabo esta delimitación por medio de unas realidades doblemente perceptibles. Si estas realidades fuesen solo de índole espiritual, debido a nuestra incapacidad nos resultarían inadvertidas y no mejorarían las cosas en nuestra conciencia. Si se encontraran exclusivamente en el mundo visible, no podrían delimitar el límite de lo invisible, es más, ellas mismas ni siquiera sabrían dónde se encuentra lo invisible. El cielo con respecto a la tierra, lo celeste con respecto a lo terreno, el altar con respecto al templo, pueden ser delimitados exclusivamente por los *testigos visibles del mundo invisible*, aquellos símbolos vivientes de la unión entre ambas dimensiones; con otras palabras, por las criaturas santas. Estos testigos, siendo visibles en el mundo visible, libres de la configuración con este mundo, han transfigurado su cuerpo y, renovando su mente, permanecen «por encima del flujo de este mundo», en el mundo invisible. Por eso son también los testigos del mundo invisible, testigos por lo que ellos mismos son, por su propio aspecto, por su semblante. Viven con nosotros y están disponibles para la comunicación, mucho más disponibles que nosotros mismos; no son los fantasmas de la tierra, sino que pisan firmemente sobre la tierra con su carne, no son en absoluto seres abstractos, no son en modo alguno exangües. Pero tampoco son solo ellos mismos sin más, no acaban sofocados aquí, en la tierra: son ideas, vivas ideas del mundo invisible.

Ellos, los testigos, podemos decir que *surgen* en la frontera de lo visible y lo invisible, como imágenes simbólicas de las visiones durante el paso de una conciencia a la otra. Ellos son el alma viviente de la humanidad, el alma con la que esta ha ascendido al mundo celeste: así, abandonados los sueños fantasmagóricos que aparecen en el traspaso y habiendo acogido en sí al otro mundo en su regreso a la tierra, se han

transformado a sí mismos en imágenes angélicas del mundo angélico. No es casual que desde la Antigüedad la sabiduría popular haya llamado a estos testigos, que con su semblante angelical nos acercan y hacen accesible el mundo invisible, ángeles en la carne. Del mismo modo, en el confín entre corrientes de aire que fluyen a distintas alturas y en distintas direcciones, se forman nubes onduladas sobre la superficie en la que se rozan, deslizándose el uno sobre el otro, los estratos del océano de aire; por eso los vientos que las forman no pueden arrastrarlas, y líneas de aire permanecen inmóviles en el vuelo impetuoso de los flujos de aire. Lo mismo ocurre con la niebla que envuelve la cima de los montes: por mucho que se enfurezcan las tormentas alrededor de la montaña, el manto de niebla no se agitará.

Una niebla similar se forma en el confín del mundo visible y el mundo invisible. Esta niebla ofusca aquello que no es accesible para una vista débil, pero, al mismo tiempo, indica la presencia de lo que está por encima de este mundo. Abriendo los ojos espirituales y elevando la mirada hacia el Trono de Dios contemplamos visiones celestes, la nube que envuelve el Sinaí, el misterio de la presencia de Dios; y al envolverlo, al mismo tiempo lo anuncia y lo proclama. Se trata de «la gran nube de testigos»<sup>4</sup>, de los santos. Estos rodean el altar, y con ellos, las «piedras vivas»<sup>5</sup>, se construye el muro vivo del iconostasio, porque los testigos están al mismo tiempo en los dos mundos y unen en sí mismos la vida de este mundo con la del otro. Haciendo acto de presencia ante una mirada inteligente que los admira, los santos testifican la acción misteriosa de Dios, y la testifican con sus *semblantes*: la visión espiritual es simbólica, y la corteza empírica es atravesada en ellos por una luz de lo alto.

4. Hebreos 12, 1.

5. 1 Pedro 2, 5.

## 2. EL ICONOSTASIO: LÍMITE VISIBLE DE LO INVISIBLE

La barrera que sobre el altar separa los dos mundos es el iconostasio, con el cual, sin embargo, también podemos definir los ladrillos, las piedras y las tablas de madera. El iconostasio es el confín entre el mundo visible y el invisible. Esta barrera del altar la levantan, volviéndose así accesible para nuestra conciencia, el grupo unido de los santos, la nube de testigos que circundan el Trono divino, la esfera de la gloria celeste, testigos que anuncian el misterio. El iconostasio es una *visión*. El iconostasio es la manifestación de los santos y de los ángeles, es «hagiofanía» y «angelofanía», la manifestación de los testigos celestes, en primer lugar de la Madre de Dios y de Cristo mismo en la carne; es la manifestación de los testigos que anuncian lo que hay más allá de la carne. *El iconostasio son los propios santos*. Y si todos aquellos que rezan en el templo estuviesen lo suficientemente inspirados, si tuvieran siempre una vista espiritual que realmente les permitiera ver, en ese caso en el templo no habría otro iconostasio que los testigos de Dios que comparecen ante Él y anuncian con sus semblantes y sus palabras su tremenda y gloriosa presencia.

Debido a la incapacidad de la visión espiritual de los orantes, pensando en ellos la Iglesia se ve obligada a construir una especie de soporte para esta flaqueza espiritual, *haciendo evidentes* estas visiones celestes, claras, nítidas y luminosas, fijándolas materialmente y uniendo sus contornos con el color. Pero esta muleta de la espiritualidad, el iconostasio material, no esconde nada a los creyentes, no encierra misterios curiosos y sutiles, como por ignorancia y amor propio han imaginado algunos. Al contrario, el iconostasio señala a los fieles medio ciegos los misterios del altar, les abre a ellos, cojos y tullidos, las puertas de aquel mundo que su típica torpeza ha vuelto inaccesibles, les grita en sus oídos sordos acerca del Reino Celeste, porque no han sido capaces de oír los discurs-

sos sobre los misterios pronunciados en un tono de voz normal. Es obvio que este grito carece de los finos y ricos medios de expresión que posee el discurso sereno; pero ¿quién tiene la culpa, si este último no solo no ha sido apreciado, sino que ni tan siquiera había sido percibido?; ¿qué otra cosa puede hacerse sino gritar? Desmontad el iconostasio material, y el altar en cuanto tal desaparecerá por completo de la conciencia de la muchedumbre, estará sellado por un muro impenetrable. Pero el iconostasio material no sustituye al iconostasio de los testigos vivos y no se pone *en lugar de ellos*, sino que sirve simplemente para *aludir* a los testigos, para que se concentre en ellos la atención del que ora. Orientar la atención de los fieles es una de las condiciones necesarias para desarrollar su vista espiritual. Metafóricamente hablando, el templo sin el iconostasio material está separado del altar por un muro ciego. El iconostasio abre unas ventanas en este muro y a través de sus cristales vemos, o por lo menos podemos ver, aquello que sucede *detrás*, podemos ver a los testigos vivos de Dios. Destruir los iconos significa tapiar las ventanas. Por el contrario, quitar del templo los cristales, que hacen más débil la luz espiritual para los que son capaces de verla de manera directa –metafóricamente hablando– en un vacío transparente, significa aprender a respirar el éter y a vivir en la luz de la gloria de Dios. Cuando esto acontezca, el iconostasio material quedará obsoleto, en cuanto que será suprimida la entera imagen de este mundo, incluso la fe y la esperanza, y permaneceremos en pura caridad contemplando la eterna gloria de Dios.

Así<sup>6</sup>, para un estudiante inexperto se hace necesario inyectar color en los vasos sanguíneos para fijar por primera vez la atención en sus recorridos y direcciones; asimismo, para un principiante de geometría hace falta marcar sensible-

6. En el margen del manuscrito aparece esta inscripción: 1922 VII 15.

mente las líneas y superficies que sostienen el peso de la argumentación, usando distinto grosor y tipo de línea, e incluso diversos colores; del igual modo, en las primeras lecciones de la educación moral el maestro ilustra con ejemplos de enfermedades, catástrofes, sufrimiento y dolor físico las consecuencias del vicio. Pero cuando la atención se vuelve dúctil y no necesita un refuerzo externo para fijarse en un objeto determinado, sino que por sí sola es capaz de distinguir entre el ruido de las impresiones sensoriales un signo o un objeto perdido entre otros, pero necesario para la comprensión, entonces desaparece la necesidad de un soporte sensorial para fijar la atención. En la esfera de la contemplación suprasensible no ocurre de distinto modo: el mundo espiritual, invisible, no está en algún sitio alejado de nosotros, sino que nos rodea. Es como si nos encontrásemos en el fondo de un océano, estamos sumergidos en el océano de la luz benéfica.

Sin embargo, al no estar habituados, debido a la inmadurez de nuestros ojos espirituales, a menudo ni siquiera sospechamos la existencia de ese reino luminoso, y solo con el corazón presentimos confusamente el carácter general de las corrientes espirituales que nos rodean. Cuando Jesús curó al ciego de nacimiento, al principio este veía a los hombres como árboles que andaban<sup>7</sup>, y así es como se forman las primeras visiones celestes. Nosotros, sin embargo, no vemos a los ángeles en su vuelo ni como árboles ni como la sombra de un pájaro lejano que se interpusiera entre nosotros y el sol, si bien a veces las personas más sensibles entre nosotros notarán el poderoso batir de alas de los ángeles, aunque este aleteo se percibirá tan solo como el más ligero de los hálitos. El icono es igual a la visión celeste y al mismo tiempo no lo es: es la línea de contorno de una visión. La visión no es un icono, es real por sí sola. Pero un icono, cuyo contorno

7. Marcos 8, 24.

corresponde a la imagen espiritual, es en nuestra conciencia esa misma imagen; sin embargo, carente, privado, desprovisto de esta imagen, por sí solo, de un modo abstracto, no es ni una imagen ni un icono, sino una tabla. Así, una ventana es una ventana porque detrás de ella se extiende el reino de la luz. Entonces, la ventana misma, dándonos la luz, es la luz, no es algo que «se asemeja» a la luz, no la ligamos en una asociación subjetiva a la representación subjetivamente concebible de la luz, sino que es la luz *misma*, en su auto-identidad ontológica, es aquella misma luz indivisible en sí e inseparable del sol que brilla en el espacio exterior. Pero por sí sola, es decir, fuera de su relación con la luz, privada de su propia función, la ventana está muerta y no es ni siquiera una ventana: fuera de la luz, considerada de un modo abstracto, no es más que madera y cristal. La idea es simple, pero casi siempre solemos detenernos en algún punto a mitad de camino, mientras que lo más correcto sería o bien no llegar hasta ese punto o bien ir más lejos: la habitual comprensión del símbolo como algo autosuficiente –aunque sea de un modo parcial– y verdadero en sí y para sí es radicalmente falsa, porque el símbolo es o bien más o bien menos que esto. Si el símbolo, que es funcional a su finalidad, la alcanza, entonces es realmente inseparable de ella, es inseparable de la realidad superior manifestada por él mismo. Si el símbolo no manifiesta la realidad, significa que no consigue su objetivo y, por consiguiente, no se le puede atribuir una organización funcional respecto a su finalidad, una forma; privado de esta, no es un símbolo, no es un instrumento del espíritu, no es nada más que material sensible.

Repetimos, no existe la ventana por sí sola, porque el concepto de ventana, igual que el de cualquier otro instrumento de cultura, constitutivamente contiene en sí la funcionalidad respecto al objetivo: lo que no tiene funcionalidad no es un fenómeno de la cultura. Por consiguiente, o la ventana es luz,



o es madera y cristal, pero nunca llega a ser simplemente una ventana. Lo mismo ocurre con los iconos: son «representaciones visibles de espectáculos misteriosos y sobrenaturales», según la definición de san Dionisio Areopagita. El icono es siempre más de lo que él mismo es, cuando es una visión celestial; o menos, si el icono no le abre a una conciencia el mundo suprasensible, en cuyo caso solo se le puede llamar una tabla pintada.

Es profundamente falsa esa corriente contemporánea según la cual el arte de los iconos se debe entender como un arte antiguo, como pintura. Es falsa sobre todo porque en ese caso se le niega a la pintura su fuerza particular: también la pintura en general es o bien más o bien menos que sí misma. Toda pintura tiene la finalidad de llevar al espectador, *más allá* del límite de los colores y de la tela perceptibles por los sentidos, a una determinada realidad. Y entonces la obra pictórica tiene en común con todos los símbolos en general su característica ontológica básica: ser aquello que simbolizan. Pero si el pintor no ha conseguido alcanzar sus objetivos, tanto en general como en el caso de un espectador en concreto, y la obra no conduce *más allá* de sí misma a ningún lugar, entonces no se puede ni siquiera hablar de ella como de una obra de arte. En este caso decimos que no son más que garabatos, un fracaso, y cosas por el estilo.

Ahora bien, el icono tiene como fin conducir la conciencia al mundo espiritual, de mostrar «espectáculos misteriosos y sobrenaturales». Si según la apreciación y, más precisamente, la intuición del espectador este objetivo no se consigue y en él no se despierta ni siquiera una vaga sensación de la realidad de otro mundo, del mismo modo que el olor a yodo con el que las algas impregnan el aire nos avisa de la presencia de mar, en ese caso solo podríamos decir de este icono que no forma parte de las obras de la cultura y que su único valor es material, y en el mejor de los casos, arqueológico.

«Y tal como entonces se manifestó —escribe el beato Iósif Vólotski<sup>8</sup> sobre el icono de la Santísima Trinidad del beato Andréi Rubliov—, así también hoy somos dignos de imaginárnosla y pintarla en los venerables iconos. Y en virtud de esta representación se eleva sobre la tierra el santísimo canto de la Santísima Trinidad, única en su esencia y vivificante, con deseo infinito e inconmensurable amor, y con el espíritu extasiado hacia esta semejanza Arquetípica e inteligible. Y de esta visión material nuestra mente y nuestro pensamiento vuelan hacia el deseo y el amor de Dios; y no se venera una cosa material, sino el aspecto y la visión de su belleza: porque la veneración del icono pasa al Arquetipo. Y no solo hoy somos iluminados y bendecidos por el Espíritu Santo; también en el siglo venidero tendremos gracia grande y extraordinaria, cuando los cuerpos de los santos resplandecerán más que los rayos del sol, aquellos que, en virtud de la representación del icono, con amor besan y honran la esencia única de Dios en las tres personas, orando a esta purísima semejanza Divina, Trinidad Santa y viva desde siempre, con el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, al Dios nuestro dando gracias». Esta es la comprensión de la pintura de iconos<sup>9</sup> como

8. Iósif Vólotski vivió aproximadamente entre los años 1440 y 1515; beato de la Iglesia ortodoxa rusa, reprimió sectas consideradas heréticas, como la de los judaizantes. Asimismo entabló una gran polémica con Nil de Sora, quien, movido por el ideal de la pobreza material y el perfeccionamiento espiritual, no compartía la tesis de Iósif de Vólotski sobre la necesidad de poseer un patrimonio material con fines benéficos, sociales y para la propia subsistencia de los monasterios. Vólotski favoreció el uso de los iconos en las iglesias, así como la pintura de iconos.

9. Los términos rusos *ikonopis'* e *ikonopisets*, que en ruso derivan de «icono» y del verbo «escribir», han sido traducidos como «el arte de elaborar o pintar iconos», o bien «pintura de iconos» (*ikonopis'*) y «pintores de iconos» (*ikonopisets*) respectivamente, aunque somos conscientes de la inexactitud de la terminología por la que hemos optado, ya que en la traducción se pierde la idea de considerar los iconos como escrituras, desde un punto de vista semántico. Ya en la etimología de estos términos se puede observar que un icono se considera mucho más que una simple obra de arte; se entiende prácticamente como un texto escrito con pintu-

instrumento del conocimiento suprasensible de aquel que ha guiado el trabajo de pintura y de quien lo ha llevado a cabo: este es su propósito. Según una de las definiciones del Séptimo Concilio Ecuménico, «al pintor sólo le incumbe la parte artística; la disposición (*διάταξις*, o sea, estructura, composición y, aún más, forma artística en general) depende obviamente de los santos Padres que construyen». Esta directiva sustancial no es testimonio de una normativización doctrinal antiartística de la creación de iconos basada en consideraciones y reglas externas respecto a la obra en cuanto tal, no es testimonio de una censura de los iconos, sino que testifica con exactitud a quién ha considerado y sigue considerando la Iglesia como los auténticos pintores de iconos: los santos Padres. Son ellos los que crean el arte, porque contemplan aquello que debe ser reflejado en el icono. ¿Cómo puede pintar un icono alguien que no solo no tiene delante, sino que ni siquiera ha visto nunca el arquetipo o, expresándonos con el lenguaje pictórico, el modelo en vivo de aquel icono? Si incluso en la esfera del mundo sensible, que desde la infancia está ante los ojos del artista, este busca el modelo originario de los innumerables objetos análogos que ha visto, ¿no sería un grandísimo acto de arrogancia por parte de quien no ha visto el mundo suprasensible —que incluso los santos contemplan con nitidez solo en fragmentos y en raros instantes— pretender reflejarlo?

ras, un testimonio divino. Se dice que si un maestro de iconos no pinta o, como se diría en ruso, «escribe» según los cánones tradicionales, sino que dota la obra con una comprensión distinta de las Sagradas Escrituras o una interpretación personal, será castigado con el sufrimiento eterno.

## EL SIGNIFICADO ESPIRITUAL DE LOS CÁNONES ICONOGRÁFICOS

La pintura sacra de Occidente, a partir de la época del Renacimiento, ha sido una completa falsedad artística; predicando con palabras la semejanza y la fidelidad a la realidad figurada, los artistas, que no tenían ninguna relación *con aquella* realidad que pretendían y osaban representar, no consideraban necesario seguir ni siquiera las escasas directivas de la tradición iconográfica, es decir, los conocimientos sobre cómo es el mundo espiritual, que les había transmitido la Iglesia católica. Por el contrario, la pintura de iconos sirve a la fijación de las imágenes celestes, al condensarse en la tabla la viva nube de testigos que humea en torno al trono. Los iconos aluden materialmente a estos semblantes llenos de significación, a estas ideas suprasensibles, y hacen que las visiones sean accesibles, y accesibles a casi todos. Los testigos de estos testigos, los pintores de iconos, nos dan las imágenes, εἰδη, εἰκόνες, de sus visiones. Los iconos, con su forma artística directamente y de modo evidente, testifican la realidad de esta forma: hablan, pero lo hacen con líneas y colores. Son el Nombre de Dios escrito con los colores, porque ¿qué es la imagen de Dios, la Luz espiritual que emana del semblante sagrado, si no es el Nombre de Dios trazado sobre un santo? Así como el testigo, el santo mártir, aunque sea él quien habla, no da testimonio de sí mismo sino del Señor, y con su propia persona no se manifiesta a sí mismo sino a Él,

del mismo modo también estos testigos de los testigos, los pintores de iconos, no dan testimonio de su propio arte iconográfico, es decir, no dan testimonio de sí mismos, sino de los santos, de los testigos del Señor o del mismo Señor.

De todas las argumentaciones filosóficas que prueban la existencia de Dios, la que suena más convincente es precisamente aquella que ni siquiera se menciona en los manuales; esta idea se puede expresar aproximadamente con el siguiente silogismo: «Existe la Trinidad de Rubliov, luego existe Dios».

En las imágenes de los iconos vemos ya por nosotros mismos los semblantes benéficos e iluminados de los santos y en ellos, en estos semblantes, vemos revelada la imagen de Dios y a Dios mismo. Y nosotros, igual que a la Samaritana<sup>1</sup>, decimos a los pintores de iconos: «No creemos ya porque vosotros hayáis testimoniado con vuestros iconos la santidad de los santos, sino que por nosotros mismos hemos escuchado el autotestimonio de los santos, que proviene de ellos *a través* de la obra de vuestro pincel, y no con las palabras, sino con sus semblantes. Nosotros mismos oímos la voz dulcísima del Verbo de Dios, del Testigo Fiel, esa voz que penetra con su sonido suprasensible en todo el ser de los santos y lo conduce a la armonía perfecta. Pero no sois vosotros los que habéis creado estas imágenes, no sois vosotros los que habéis revelado ante nuestros ojos jubilosos estas ideas vivas. Estas ideas e imágenes se han revelado por sí mismas a nuestra contemplación, vosotros solo habéis retirado los obstáculos que nos impedían ver su luz. Vosotros nos habéis ayudado a retirar las escamas que cubrían los ojos del espíritu. Y ahora nosotros, gracias a vuestra ayuda, podemos ver no ya vuestra maestría, sino el ser pleno y real de los mismos semblantes». He aquí que estoy delante de un icono, y digo en mi interior:

1. Juan 4, 42.

«Es *Ella*», no su representación, sino Ella Misma, a quien contemplo mediante y con la ayuda del arte de los iconos. Como a través de una ventana, veo a la Virgen, a la Virgen en persona, y le dirijo mi oración a Ella misma, cara a cara, de ningún modo a su representación. En mi conciencia *no está* presente ninguna reproducción: hay una tabla con pinturas y está la Madre del Señor en persona. La ventana es una ventana, y la tabla del icono es una tabla, colores y *olifa*<sup>2</sup>, pero *en* la ventana se contempla a la misma Madre de Dios, y *detrás* de la ventana está la visión de la Purísima. El pintor me la ha mostrado, sí, pero no la ha creado: él ha corrido la cortina, y Aquella que está *detrás* es una realidad objetiva no solo para mí, sino también para el pintor; este la ha encontrado, a él se le ha manifestado, pero no ha sido él quien la ha creado, ni siquiera en el ímpetu de la más elevada inspiración. El icono debe ser o bien infravalorado, según la corriente positivista que lo reconoce solo parcialmente, o bien sobrevalorado; pero en ningún caso hay que empantanarse en su significado psicológico y asociativo, o sea, en el icono como una representación. Cualquier representación, debido a su inevitable carácter simbólico, manifiesta su propio contenido espiritual de un modo no diverso al modo de nuestro ascenso espiritual «de la imagen al arquetipo», es decir, en nuestro contacto ontológico con el arquetipo mismo: entonces, y solo entonces, el signo sensible se llena de jugos vitales y, de este modo, siendo inseparable de su arquetipo, no se convierte simplemente en su «representación», sino en la onda de difusión, o en una de las ondas de difusión suscitadas por la realidad. Y todos los otros modos con los que la realidad se manifiesta a nuestro espíritu son igualmente ondas suscitadas por ella, comprendido nuestro diálogo vital con la realidad: nosotros

2. *Olifa* (del griego *ἀλειφα*) es un aceite de origen vegetal, habitualmente aceite de linaza, que se suele utilizar para recubrir o impregnar las superficies de madera o como barniz.

nos relacionamos siempre con la energía de la esencia, a través de la cual entramos en relación con la esencia misma, pero no nos relacionamos nunca directamente con esta última. El icono, en cuanto *manifestación*, energía, luz de alguna esencia espiritual, o para ser más exactos, en cuanto gracia divina, es mucho más de lo que cree esa corriente del pensamiento que se ha autoproclamado «sobrio»; si por el contrario el contacto con la esencia espiritual no ha tenido lugar, el icono no posee en general ningún valor cognoscitivo.

De este modo nos hemos acercado mucho al término y al concepto de *evocación*, que se ha usado continuamente en las disputas con los iconoclastas.

Los defensores de los iconos se refieren a menudo a su significado *evocativo*: los iconos, dicen los santos Padres y, usando sus palabras, el Séptimo Concilio Ecuménico, evocan en los que rezan a sus arquetipos; contemplando los iconos, los fieles «elevan la mente de las imágenes a los arquetipos». Esta terminología teológica se ha reforzado sólidamente en el transcurso del tiempo. Hoy en día, a menudo estas expresiones son citadas e interpretadas por lo general en un sentido subjetivo-psicológico, radicalmente errado, tergiversando hasta los fundamentos el pensamiento de los santos Padres y reprimando con las propias manos la iconoclasia, de un modo tosco y sin reservas, fingiendo querer defender los iconos. ¡Pero hasta qué punto la iconoclasia antigua, vencida por la doctrina de la Iglesia, era mucho más reflexiva, sutil y prudente, más compleja en sus consideraciones, que las réplicas contemporáneas pronunciadas sobre el mismo tema en las objeciones al protestantismo y al racionalismo! Los iconoclastas no negaban la potencialidad y utilidad de la pintura religiosa, a la que se quiere equiparar hoy en día los iconos. Los iconoclastas, hablando en términos modernos, subrayaban precisamente el significado subjetivo-asociativo de los iconos, pero negando su relación ontológica con los

arquetipos. Y entonces toda la veneración de los iconos, a saber, el beso a las imágenes, la plegaria, la incensación, el encender velas y candelas, etc., es decir, todo el culto dirigido a las «reproducciones» que prescinden del arquetipo, a este sustituto del objeto venerado, no podía no ser considerado como una burda y herética idolatría. Si los iconos no se consideran más que como «reproducciones», entonces resulta absurdo, pecaminoso y absolutamente incomprensible rendir a estos instrumentos pedagógicos el «honor» que le corresponde solo a Dios, y no se comprende en absoluto en qué consiste sustancialmente la antigua fe de la Iglesia en el ascenso hacia el arquetipo y en el honor conferido a las imágenes. Pero en aquel entonces, en el período de las disputas con los iconoclastas, las personas sabían de qué discutían exactamente y en qué no estaban de acuerdo; los que veneraban los iconos, los iconódulos, y los iconoclastas. Hoy en día los iconódulos enseñan al estilo de los iconoclastas, sin saber ellos mismos si defienden o, por el contrario, reniegan de los iconos. Se olvida el hecho de que las disputas sobre los iconos tuvieron lugar en el siglo IX y no diez siglos más tarde, en Bizancio y no en Gran Bretaña, sobre la base de la filosofía de Platón y Aristóteles y no de Hume, Mill y Bain<sup>3</sup>. Al sustituir en la terminología patristica conciliar el significado ontológico sobreentendido por ellos, basado en el idealismo antiguo, por el contenido del sensualismo inglés, los defensores modernos de los iconos han obtenido con éxito la victoria que antaño perdieron los iconoclastas.

Entonces, ¿qué significan en las disposiciones de los concilios los términos *arquetipo e imagen, evocación, intelecto*, etc.?

3. David Hume (1711-1776), filósofo escocés, aparece como representante del empirismo y el agnosticismo en la época de la Ilustración. John Stuart Mill (1806-1873), filósofo, político y economista inglés, es un teórico del utilitarismo. Alexander Bain (1818-1903), psicólogo escocés y destacado representante del asociacionismo, fue amigo de Mill.



El<sup>4</sup> icono evoca un arquetipo, es decir, despierta en la conciencia una visión espiritual: para aquel que ha contemplado esta visión de modo claro y consciente, la nueva visión, la segunda, por medio del icono resulta también clara y consciente. En otra persona, por el contrario, el icono despierta la percepción de algo espiritual, que está adormecida en profundidad bajo la conciencia; en todo caso, no confirma simplemente la existencia de esta percepción, sino que hace sentir o deja que se acerque a la conciencia precisamente una experiencia de este tipo. Con la floración de las plegarias de los grandes ascetas, los iconos eran con frecuencia no solo una ventana a través de la cual se veían los rostros figurados en ellos, sino también una *puerta* por la que entraban estos rostros en el mundo sensible. Precisamente de los iconos descendían la mayoría de las veces los santos cuando se aparecían a las personas que rezaban.

En menor medida, aunque de un modo semejante, eran muchos los que tenían experiencia de estas manifestaciones, y no se trataba precisamente de ascetas: me refiero a aquel intenso sentido, que atraviesa el alma, de la realidad del mundo espiritual; sensación que, con el mismo efecto de una puñalada o de una quemadura, sorprende de repente a cualquiera que haya contemplado por primera vez algunas santísimas obras del arte iconográfico. En este caso no queda ni el más mínimo resquicio, en aquel espacio que se ha abierto a través del icono, para los pensamientos subjetivos; tan vivo, tan indiscutiblemente objetivo y original aparece el mundo espiritual ante nuestra mirada, *tanto* espiritual *como* física. El icono se abre como una luminosa visión rebosante de luz. Y da igual cómo esté colocado, vertical u horizontalmente; solo se puede decir que la visión *se alza* desde el icono. La visión se comprende como algo superior a todo lo

4. En el margen del manuscrito aparece esta inscripción: 1922 VII 18.

que la rodea, y se considera que permanece en otro espacio, *el suyo propio*, y en la eternidad. Delante de esta visión se aplaca el ardor de las pasiones y desaparece la vanidad del mundo, la visión se percibe como ultra-mundana, cualitativamente superior a este mundo, actuando desde *su propia* esfera aquí, entre nosotros. Sin duda existe, es la obra del pincel; pero resulta increíble que exista, y no crees a tus propios ojos cuando dan testimonio de esta triunfante y victoriosa belleza. Tal es el efecto de «La Trinidad» de Rubliov<sup>5</sup>, tal es la incomparable impresión que causa «La Madre de Dios de Vladímir»<sup>6</sup>. Sin embargo, estos y otros iconos únicos, que impactan con un solo golpe hasta a las miradas menos sensibles, no deberían ser estudiados aislándolos totalmente de los otros iconos. Debido a que guardan en su base las formas propias de los iconos de mayor categoría —digámoslo así de momento—, *todos* los iconos esconden en sí mismos la posibilidad de esta revelación espiritual, aunque esté resguardada bajo un velo más o menos penetrable. Pero llega el momento en el que el estado espiritual del que contempla el icono le da la fuerza para sentir profundamente la esencia espiritual de la imagen incluso a través del velo que altera sus formas, y entonces el icono recobra vida y lleva a cabo su tarea: dar testimonio del mundo celeste.

5. Andréi Rubliov vivió aproximadamente entre los años 1360 y 1430. Fue monje y uno de los pintores de iconos medievales más destacados de Rusia. Decoró y pintó iconos y frescos en la Catedral de la Anunciación del Kremlin de Moscú y en la Catedral de la Asunción en la ciudad de Vladímir. «La Trinidad» es quizás la obra más famosa atribuida a este célebre pintor de iconos. Fue pintada aproximadamente entre los años 1422 y 1428 para la Catedral de la Asunción, del Monasterio de la Trinidad y San Sergio en Sérguiev Posad, a unos 70 km al noreste de Moscú. Actualmente el icono se encuentra en la Galería Tretiakov de Moscú.

6. Considerada como protectora del país, «La Madre de Dios de Vladímir» es uno de los iconos más venerados en Rusia. Datado en el siglo XII, el icono fue elaborado en Bizancio y donado al príncipe ruso Yuri Dolgoruki. En 1155 fue trasladado desde una pequeña ciudad de Víshtgorod, próxima a Kíev, a la ciudad de Vladímir (de ahí el nombre del icono), y en 1395 a Moscú. Desde 1930 se encuentra en la Galería Tretiakov de Moscú.

Yo, Madre de Dios, hoy no suplico,  
ante tu imagen y tu resplandor,  
salvación antes de la batalla,  
sin gratitud ni arrepentimiento,  
tampoco te imploro por mi alma desierta,  
por el alma del peregrino perdido en el mundo,  
sino que confío una doncella inocente  
a la Cálida Protectora del mundo glacial...<sup>7</sup>

Estos versos surgieron en el alma inquieta y agitada de Lermontov como revelación del icono de la Virgen. Y no es el único poema que confirma la enseñanza de la Iglesia según la cual todos los iconos son milagrosos, es decir, pueden ser ventanas abiertas a la eternidad, aunque no lo hayan sido antes. El carácter fenoménico de los iconos en el sentido propio de la palabra indica los *fenómenos* generados por ellos, las señales de la gracia divina que se han manifestado mediante el icono. La curación del alma que se produce mediante el contacto con el mundo espiritual a través del icono es ante todo y sobre todo la manifestación de un socorro milagroso.

Pues bien, el icono siempre es reconocido como un hecho de la realidad Divina. Puede ser de mucha o poca maestría, pero en su base hay seguramente *una auténtica* percepción del más allá, *una auténtica* experiencia espiritual. Esta experiencia puede venir fijada por primera vez en un icono determinado, de modo que este representa el primer anuncio de la revelación de la experiencia acontecida. Este tipo de icono, el *protorrevelado* o *arquetípico*, es considerado como la fuente originaria: corresponde al manuscrito auténtico que relata la revelación recibida. Pero también pueden existir copias de estos iconos, que reproducen con mayor o menor

7. Se trata de un fragmento del poema «Molitva» (La plegaria), escrito en 1837 por Mijaíl Lermontov (1814-1841), uno de los grandes poetas rusos del siglo XIX. La traducción es nuestra.

exactitud sus formas. Su contenido espiritual no es nuevo en comparación con el original ni tampoco «se le parece», sino que es *el mismo*, aunque quizás mostrado a través de velos oscuros y ambientes turbios. Por lo demás, precisamente porque el contenido no es similar sino que es el mismo, un icono puede ser reproducido con modificaciones o variantes respecto a su copia primaria.

Si el pintor de iconos no ha sabido revivir lo que tiene que representar, si estimulado por el original no ha llegado él mismo a entrar en contacto con la realidad de aquello que está pintando, se esforzará por escrúpulo en reproducir de la manera más precisa posible en su copia las características exteriores del original; pero, como ocurre a menudo en estos casos, no logra concebir el icono como un conjunto y, perdido entre trazos y pinceladas, transmite confusamente lo esencial. Al contrario, si el original revela al artista la realidad espiritual que representa, dándole una visión bastante clara de ella, aunque sea de reflejo, él mismo se creará naturalmente un propio punto de vista respecto a la realidad viva del hombre vivo, sin ser caligráficamente fiel al original. En un manuscrito que describe un país ya descrito anteriormente no solo aparece la caligrafía propia, sino también expresiones propias, aunque fundamentalmente se trate de la misma descripción y del mismo país. Esta diversidad presente en las copias del mismo prototipo de un icono no indica en modo alguno la subjetividad de lo reflejado, no es una muestra de arbitrio iconográfico, sino todo lo contrario: señala la *realidad viva* que, aun permaneciendo ella misma, puede manifestarse de un modo diferente y ser comprendida de distinta manera por el pintor de iconos, según las diversas circunstancias de la vida espiritual. Dejando de lado las copias serviles, que no son más que una variedad de reproducción mecánica, la diferencia que puede haber entre un icono protorrevelado y su copia es aproximadamente

la misma que puede haber entre la descripción de un país recientemente descubierto y las impresiones de un viajero que lo ha visitado siguiendo las indicaciones de que dispone: por muy importante históricamente que sea la primera, las segundas pueden resultar más completas y precisas. Lo mismo ocurría también en la pintura de iconos, donde a veces las copias resultaban particularmente preciosas y se veían acompañadas de señales extraordinarias como testimonio de su veracidad metafísica y de la suma correspondencia con lo representado.

En cualquier caso, sin embargo, en la base del icono se da una experiencia espiritual. Por eso, según la fuente de su origen, los iconos pueden ser subdivididos en cuatro categorías, a saber: 1) iconos bíblicos, fundados en la realidad dada por la Palabra de Dios; 2) iconos-retratos, basados en la experiencia personal y en la memoria del pintor del icono, que es contemporáneo de las personas o acontecimientos representados, y que pudo presenciarlos no solo como fenómenos exteriormente reales, sino también como espirituales e iluminados; 3) iconos basados en la tradición, fundados en una experiencia espiritual de otros acontecida en el pasado y relatada oralmente o por escrito; y finalmente, 4) los iconos revelados, pintados basándose en una experiencia espiritual personal del pintor, como una visión o un sueño misterioso. Hemos dicho que «los iconos pueden ser subdivididos» según las cuatro categorías arriba mencionadas; pero la abstracta claridad de esta subdivisión se podría aplicar prácticamente solo al último grupo, y si algunos iconos son sin duda alguna revelados, hay que pensar que en cierta medida lo son también los otros, incluso los bíblicos: la realidad histórica de algunos acontecimientos así como de algunas personas no excluye su permanencia en la eternidad y, por consiguiente, tampoco excluye la posibilidad de contemplarlos cuando la conciencia se eleva *por encima* del tiempo. Todos los iconos

son revelados. Cuando se trata de un icono que pertenece al género de los retratos, para convertirse en un icono también esta obra debe estar fundada en una visión, por ejemplo en una visión de luz o de una persona viva, de modo que no está en directa contraposición con los iconos revelados. En lo que respecta a los iconos pintados según la tradición oral o escrita, no es suficiente una descripción abstracta para conseguir una imagen iconográfica artística, por lo cual también en este caso es imprescindible *ver* algo con los propios ojos espirituales.

Esta concepción de los iconos pintados sobre la base de visiones era sustancial no solo en la Iglesia oriental, en los tiempos de su estabilidad interna, sino que también en Occidente, y además en los periodos más ajenos a las visiones místicas, permanecía secretamente viva la fe en su carácter de aparición como norma de la pintura de iconos. Y todo lo que se ha considerado y se sigue considerando como verdaderamente digno de veneración y adoración provenía no de la tierra, sino de una fuente celestial. Un sorprendente ejemplo de ello es Rafael. En una carta a su amigo el conde Baldassarre Castiglione, Rafael dejó unas cuantas palabras enigmáticas, cuya solución se ha conservado entre los manuscritos de otro amigo suyo, Donato D'Angelo Bramante<sup>8</sup>.

«En el mundo hay tan pocas representaciones del encanto femenino; por eso me he apegado a una imagen misteriosa que a veces visita mi alma». ¿Qué significa este «visita mi alma»? Aquí está la comunicación paralela de Bramante: «Para no olvidarlo y para mi propio placer, quiero preservar aquí un milagro que me había confiado mi querido amigo Rafael bajo la promesa de mantenerlo en secreto. Una vez, cuando le expresaba desde lo profundo del corazón mi ad-

8. Se habla aquí de Baldassarre Castiglione (1478-1529), escritor, y Donato D'Angelo Bramante (1444-1514), arquitecto renacentista, ambos italianos.

miración por sus Madonnas maravillosamente bellas y por sus Sagradas Familias, y con muchos ruegos le exhorté a revelarme en qué parte del mundo había encontrado para sus cuadros aquella incomparable belleza y las dulces miradas y la expresión insuperable de la Santa Virgen, Rafael, con la juvenil timidez y la sencillez tan propias de él, al principio guardó silencio; después, conmovido, con lágrimas en los ojos, se me abrazó al cuello y descubrió su secreto. Me contó que desde su más tierna infancia ardía en él un sagrado sentimiento especial hacia la Madre de Dios, de modo que a veces, sólo con oír su nombre en voz alta, se ponía todo melancólico. Desde el primer momento en que sintió inclinación por la pintura sentía un inmenso deseo de representar a la Virgen María en toda su perfección celestial; pero nunca había confiado en sus propias fuerzas. Su espíritu inagotable trabajaba mentalmente día y noche sobre la imagen de la Virgen, mas nunca conseguía completarla según su ideal; y tenía siempre la impresión de que la imagen aún se escondía bajo una oscura neblina ante la mirada de su fantasía. Sin embargo, a veces sucedía como si una chispa celeste se prendiera en su alma; entonces, la imagen aparecía delante de él, con líneas nítidas, tal como le habría gustado pintarla; pero solo era un momento fugaz, y nunca había logrado mantener firme aquella imagen dentro de sí. De tal modo que su alma hallaba en continua inquietud; había intuido las líneas del cuadro sólo vagamente, pero la oscura idea no había querido transformarse en una imagen clara. Finalmente no pudo resistir más, y había comenzado con mano temblorosa una imagen de la Virgen, pero mientras trabajaba su espíritu estaba cada vez más agitado. Una vez, por la noche, después de haber rezado en sueños a la Virgen, como le sucedía a menudo, se sintió violentamente sacudido y, de golpe, se despertó. En la oscuridad de la noche atrajo la mirada de Rafael una luz clara que se encontraba en la pared enfrente de su lecho;

mirando bien, se dio cuenta de que precisamente el cuadro de la Madonna, que todavía no había terminado, estaba colgado de la pared, y ahora, iluminado por un dulcísimo rayo de luz, no solo se había convertido en un cuadro totalmente realizado, sino que parecía vivo. Y el sentido de la divinidad en este cuadro le conmovió de tal modo que Rafael rompió a llorar; mientras contemplaba la imagen con los ojos anegados en lágrimas, la imagen le miraba con una expresión de los ojos indescriptiblemente dulce; cada minuto que pasaba le parecía que la imagen estaba a punto de moverse; e incluso le pareció que se movía en realidad. Pero lo más maravilloso en todo esto es que a Rafael le parecía que esta imagen era precisamente aquella que él había estado siempre buscando, aunque hasta ahora hubiese tenido tan solo una idea oscura y confusa. No podía acordarse de cuándo se quedó dormido de nuevo; pero cuando se levantó por la mañana era como si hubiera nacido en aquel momento: la visión se le había quedado impresa para siempre en el espíritu y en los sentidos, y desde aquel momento en adelante consiguió pintar a la Madre de Dios tal como esta se había aparecido a su alma; y él mismo sintió en lo sucesivo, constantemente, ante los propios cuadros un cierto sentido de devoción. Así suena el relato que me hizo mi querido amigo Rafael; he considerado este prodigio tan relevante y asombroso que para mi propio placer he querido ponerlo por escrito». De este modo se explican las palabras de Rafael sobre la imagen misteriosa que a veces visitaba su alma.

El<sup>9</sup> icono, a través del cual se fija, se manifiesta y se anuncia con colores el mundo espiritual, por su naturaleza misma es obviamente obra de quien *ve* aquel mundo, es decir, del santo, y por ello está claro que el arte iconográfico, conforme a lo que en el lenguaje mundano se denomina arte, no perte-

9. En el margen del manuscrito aparece esta inscripción: 1922 VII 19.



nece más que a los santos Padres. La conciencia eclesiástica, expresada de modo especialmente preciso en la famosa disposición del Séptimo Concilio Ecuménico, ni siquiera considera necesario distinguir a los pintores de iconos en el sentido propio y más elevado de la palabra de la multitud de los santos Padres, pero los contraponen a los pintores de iconos en el sentido más bajo de copistas, en gran medida simples artesanos, técnicos en la confección de iconos o *ikónniki*, como los llamaban antes en Rusia, pintores considerados mediocres que solo pintarrajeaban y no se aplicaban a su oficio como debieran. Naturalmente, aportando todos estos términos *aclaremos* la disposición del concilio respecto a la vida eclesiástica rusa, y no deducimos de esta los términos mismos. En las actas del concilio se dice claramente que los iconos no son creados por la imaginación (*ἐφεύρεσις*), en definitiva por la inventiva personal del pintor, sino por la fuerza de la ley inviolable y de la Tradición (*θεσμοθεσία και παράδοσις*) de la Iglesia Ecuménica, según la cual idear y prescribir no es asunto del pintor, sino de los santos Padres; a estos les pertenece el derecho imprescriptible de la composición (*διάταξις*), mientras que al pintor le corresponde solo la ejecución, la técnica (*τέχνη*).

Desde los tiempos más remotos de la Antigüedad cristiana se ha afirmado una concepción del icono como un objeto que no admite variaciones arbitrarias. Esta concepción, reforzada en el transcurso de la historia, se manifestó con especial firmeza aquí, en Rusia, en las resoluciones eclesiásticas de los siglos XVI y XVII. Esta concepción se consolidó en innumerables códices, que servían como libros de texto o guías ilustradas de la pintura de los iconos; su sola existencia demuestra la estabilidad de la tradición icónica, y con sus importantísimos artículos y formas fundamentales nos remiten a tiempos antiquísimos, los primeros siglos de la existencia de la Iglesia; incluso por algunas partes y elementos, no

raramente hunden sus raíces en la impenetrable oscuridad de la historia precristiana. En los manuales se comprenden con claridad las advertencias deliberadas al maestro de iconos, que previenen a los que pintan los iconos no conforme a la Tradición, sino según su propia inventiva, del riesgo de ser condenados a sufrir un tormento eterno.

En estas normas de la conciencia eclesiástica los historiadores laicos y los teólogos positivistas ven el habitual conservadurismo propio de la Iglesia, un remitirse de modo senil a formas y procedimientos habituales debido al agotamiento de la actividad creativa de la Iglesia, y consideran estas normas como impedimentos a las tentativas nacientes de un nuevo arte religioso. Sin embargo, esta incomprensión del conservadurismo eclesiástico supone al mismo tiempo una incomprensión de la creación artística. Para esta última, el canon nunca ha supuesto un obstáculo; las difíciles formas canónicas en todas las esferas del arte no han sido más que la piedra de toque contra la que chocaban los mediocres y con la que se afilaban los auténticos talentos. Elevándose hasta la altura alcanzada por la humanidad, la forma canónica libera la energía creativa del artista hacia nuevos logros e impulsos creativos, y exime de la necesidad de repetir en la creación lo comúnmente conocido, ya viejo: la exigencia de la forma canónica o, para ser más exactos, el don de la forma canónica que la humanidad otorga al artista es una liberación y no una limitación. El artista que por su ignorancia imagina que es capaz de crear algo grande sin la forma canónica se asemeja a un paseante que se imagina que la tierra firme por la que camina supone para él un obstáculo y que flotando en el aire habría llegado mucho más lejos que caminando por la tierra. En realidad, tal artista, refutando la forma absoluta, se agarra inconscientemente a los pedazos y fragmentos de otras formas, que son fortuitas e imperfectas, y atribuye a estas reminiscencias inconscientes el epíteto de

«creación artística». El auténtico artista, por el contrario, no quiere a toda costa alguna cosa que sea *suya propia*, sino lo bello, lo objetivamente bello, es decir, *la verdad de las cosas* encarnada artísticamente, y no se calienta la cabeza con la cuestión mezquina e impregnada de amor propio de si es el primero o el centésimo en hablar de la verdad. Siempre que sea la verdad, el valor de la obra se establecerá por sí solo. Todo ser viviente está ocupado en el pensamiento de saber si vive o no de acuerdo con la verdad, y no en pensar si su vida se parece a la vida de su vecino; es decir, vive en sí mismo por la verdad, y está convencido de que la verdadera vida por la verdad es inevitablemente individual, en su misma esencia absolutamente irrepetible, y solo puede ser verdadera en el flujo de la historia universal, y no en cuanto inventada a propósito. Exactamente lo mismo ocurre en la vida artística: también el artista, basándose en los cánones artísticos universalmente humanos, cuando los reconoce aquí o en cualquier otro lugar, gracias a ellos y en ellos encuentra la fuerza para encarnar la realidad auténticamente contemplada, y sabe muy bien que su obra, si es libre, no resultará el duplicado de la obra de ningún otro; el motivo de su inquietud no es la posible coincidencia con la obra de alguien, sino la veracidad de lo que ha representado. La aceptación del canon supone una sensación de estar vinculado con toda la humanidad; es la toma de conciencia de que la humanidad no ha vivido inútilmente y sin verdad, sino que ha fijado en el canon el hecho de haber alcanzado la verdad, hecho comprobado y depurado por el concilio de todos los pueblos a lo largo de las generaciones.

El problema más urgente es comprender el significado del canon, penetrar en él desde su interior como en la razón condensada de la humanidad y, con el espíritu en tensión hasta el máximo nivel alcanzado, establecer cómo desde este nivel la verdad de las cosas se me manifiesta a mí, artista indivi-

dual. Es un dato bien conocido que este esfuerzo por hacer entrar la propia inteligencia individual en el interior de formas universales libera una fuente de creación artística. Por el contrario, la fuga del artista débil y susceptible de las formas universales lo deja en el nivel más bajo alcanzado, que, en este sentido, no es de ningún modo personal, sino casual e inconsciente. Hablando metafóricamente, si alguien escribiese versos mojando el dedo en el tintero en vez de la pluma, esto no supondría ningún signo de originalidad individual ni de una particular inspiración. Cuanto más difícil resulta y más lejos de la vida cotidiana se encuentra el objeto de arte, mayor debe ser la concentración en el canon artístico de cada género correspondiente, tanto por la responsabilidad que exige este tipo de arte como por la escasa accesibilidad de la experiencia que este requiere.

Respecto al mundo espiritual, la Iglesia, siempre viva y creativa, no pretende defender las formas antiguas en cuanto tales, y no les contrapone formas nuevas en cuanto tales. La comprensión del arte según la Iglesia ha sido, es y será siempre la misma: el *realismo*. Esto significa que la Iglesia, «columna y fundamento de la Verdad»<sup>10</sup>, exige solo una cosa: la verdad. La Iglesia no cuestiona si la verdad está expresada con formas viejas o nuevas, pero siempre exige una certificación de veracidad, y si se aporta la certificación la bendice y la añade a su tesoro de verdad, mientras que si es falsa la rechaza.

Respecto al caso que analizamos, cuando se respeta el canon artístico universal ya encontrado y verificado por la comunidad, entonces existe una garantía formal de que el icono presentado o bien simplemente reproduce lo que ya ha sido reconocido como verdad, o bien, además de esto, revela algo nuevo, igualmente verdadero. Cuando falta el respeto

10. 1 Timoteo 3, 15.

al canon, entonces se tratará o bien de algo inferior a lo admitido, o bien de algo que en cualquier caso precisa, por ser una nueva revelación, de verificación. Y entonces el artista debe comprender lo que está haciendo y estar dispuesto a dar cuenta de ello. Así, la razón conciliar de la Iglesia no puede dejar de preguntar a Vrúbel<sup>11</sup>, a Vasnetsov<sup>12</sup>, a Nésterov<sup>13</sup> y a otros nuevos pintores de iconos si son conscientes de no pintar algo que han imaginado o creado ellos mismos, sino una realidad en todo caso existente, y que de esta realidad o han dicho la verdad, produciendo así una serie de iconos proto-revelados (que, si así fuese, superarían numéricamente todo lo que han visto los santos pintores de iconos en todo el curso de la historia de la Iglesia), o bien han dicho una mentira. No se trata aquí de decir si una mujer está mal o bien pintada en un icono, sobre todo porque este «mal» o «bien» dependen en gran medida de la intención del artista, sino de si en realidad se trata o no de la Virgen.

Si estos artistas *no* pueden certificar ni siquiera internamente, para sí mismos, la autoidentidad del rostro retratado, si se trata de otra persona, ¿no estaríamos acaso ante una gran confusión y perturbación espiritual? ¿No habría pronunciado el artista con el pincel una mentira<sup>14</sup> sobre la Vir-

11. Mijaíl Vrúbel (1856-1910), pintor y artista multifacético ruso, pintó iconos, entre los que destaca la imagen de la Virgen, y participó en los trabajos de restauración de la iglesia de San Cirilo del siglo XII que se encuentra en la ciudad de Kiev.

12. Víctor Vasnetsov (1848-1926), arquitecto ruso y pintor sobre temas históricos y folclóricos, se dedicó asimismo a la pintura religiosa. Participó, como artista principal, en la decoración de la catedral de Vladímir (situada en Kiev), en la que realizó muchos frescos (cabe destacar el de la Virgen), así como trabajos para la iglesia de la Resurrección de Cristo en San Petersburgo.

13. Mijaíl Nésterov (1862-1942), destacado representante del simbolismo religioso, pintó frescos para la catedral de Vladímir en Kiev. Es autor del cuadro «Los dos filósofos», en el que retrata a Pável Florenski en compañía de Sergui Bulgákov.

14. Juego de palabras con *pravda*, verdad, y *nepravda*, mentira (no-verdad).

gen? La búsqueda por parte de los artistas modernos de un modelo para pintar las imágenes sagradas es ya por sí misma una demostración de que no ven distintamente la imagen celeste que quieren retratar: de haberla visto con claridad, cualquier imagen extraña –por lo demás de otro género y de otro mundo– sería un impedimento en vez de una ayuda para la contemplación espiritual. Pienso que la mayoría de los artistas no es que no vean más o menos distintamente, sino que simplemente no ven nada, limitándose a modificar un poco una imagen exterior según los recuerdos semiconscientes que tienen de los iconos de la Virgen. Mezclando la verdad reglamentada con el arbitrio personal y conscientes de ello, osan escribir sobre sus obras el nombre de la Virgen. Pero si no pueden certificar la veracidad de su representación y ni siquiera ellos mismos están convencidos de ella, ¿no significa que estos artistas pretenden *dar testimonio* de algo que les aparece dudoso, asumiendo para sí la gravísima tarea de los santos Padres y, puesto que no lo son en realidad, actúan como unos impostores y cometen perjurio?

Si un teólogo-escritor se pusiera a ilustrar la vida de la Virgen María sin basarse en las Tradición de la Iglesia, ¿no tendría derecho el lector a preguntarle sobre sus fuentes? Y al no recibir una respuesta satisfactoria, ¿no tendría derecho de acusar al teólogo de mentir? Sin embargo, el teólogo-artista, pintando a la Virgen, por alguna razón considera que la mentira es un privilegio suyo. Y mientras que a nadie se le ha ocurrido leer la novela de Renan<sup>15</sup> en la iglesia en lugar

15. Se trata de la novela del escritor, historiador y filólogo francés Ernest Renan (1823-1892), *La vida de Jesús* (*La vie de Jésus*, 1863), primer volumen de la obra titulada *Historia de los orígenes del cristianismo* (*Histoire des origines du christianisme*), que gozó de gran popularidad en Francia. Su principal defecto y, al mismo tiempo, la semilla de su éxito fue la subjetividad y la exposición de la materia desde el punto de vista moderno, así como su lenguaje pintoresco, más propio de una novela que de un tratado histórico o teológico.

del Evangelio, cualquiera que fuese su valor como novela, homólogos de la *Vie de Jésus* dibujados con el pincel no solamente están expuestos en los templos, sino que reciben también todos los actos de culto que se rinden a los iconos. Sin embargo, los iconos precisamente anuncian la verdad a todos, hasta a una persona analfabeta, mientras que los tratados de teología son accesibles solo a unos pocos y, por ello, no recae sobre ellos tanta responsabilidad. Algunos iconos modernos son falsedades indignantes proclamadas en el interior del templo y gritadas públicamente.

Los artistas del Renacimiento, que no estaban atados a ningún canon, acudían continuamente a un círculo muy estrecho de temas iconográficos fundamentales, aunque nadie les obligaba a hacerlo, e incluso en algunos momentos observaban la Tradición de la Iglesia. Esto muestra hasta qué punto un artista siente la necesidad de una norma. Y es fácil demostrar lo poco que la norma eclesiástica, incluso si es observada de modo muy severo, limita efectivamente al pintor de iconos, si confrontamos los antiguos iconos que tienen el mismo tema e incluso el mismo calco: no se encontrarán dos iconos idénticos entre sí, y la semejanza encontrada en un primer momento solo refuerza la absoluta originalidad de la adaptación individual de cada uno de ellos. Es más, la Trinidad de Rubliov muestra cómo una nueva creación, producida por el contacto con una nueva experiencia de los misterios celestes, se mezcla perfectamente en las formas canónicas existentes, acoplándose a ellas como un pájaro en su nido. El motivo de los tres ángeles detrás de la mesa de refección existe desde los tiempos antiguos en el arte eclesiástico y había sido bien fijado por el canon. En este sentido, Andréi Rubliov no inventó nada nuevo y exteriormente, desde el punto de vista de la arqueología, su Trinidad se incorpora a una larga serie de obras precedentes, empezando en los siglos IV-VI, y sucesivas que representan la

hospitalidad de Abrahán<sup>16</sup>. Estas reproducciones eran, según su significado arqueológico, iconos-ilustraciones de la vida escenificada del patriarca Abrahán, y en cuanto tales tenían ya un significado que prefiguraba la futura revelación de la Santísima Trinidad. Pero, propiamente dicho, el significado trinitario de estos iconos prefiguraba la Santa Trinidad del mismo modo que el paso de los hebreos a través del mar Rojo<sup>17</sup> prefiguraba el bautismo, o de la misma manera que la zarza que ardía sin consumirse<sup>18</sup> representaba anticipadamente a María siempre Virgen: por mucho que te fijes en la representación de la zarza ardiente, por muy perfecta que sea, no vislumbrarás ningún indicio *evidente* de la Virgen. Exactamente del mismo modo la aparición de unos peregrinos a Abrahán<sup>19</sup> sólo de modo abstracto podía hacer pensar en el dogma de la Trinidad, pero de suyo no representaba la contemplación de la Santísima Trinidad.

En el siglo XIV, sin embargo, por diversas razones este dogma llegó a ser objeto de especial atención por parte de la Iglesia Ecuménica, que acuñó su formulación verbal precisa. Fue el beato Sergui de Rádonezh<sup>20</sup>, «el adorador de la Santísima Trinidad», quien perfeccionó esta formulación, coronando así la época del medievo. Él había comprendido el azul del cielo, la paz imperturbable y supramundana que fluye en el seno del eterno y perfecto amor, como un objeto de contemplación y un precepto que hay que encarnar a lo largo de toda la vida, como base para la edificación tanto de la Iglesia como de la persona, del Estado y de la socie-

16. Génesis 18, 1-33.

17. Éxodo 14, 21-29.

18. Éxodo 3, 2.

19. Génesis 18, 1.

20. San Sergui, o Sergio, de Rádonezh (c. 1315-1392) es uno de los santos más venerados en Rusia. Emprendió las reformas de la vida monástica más importantes de la Rusia medieval y fundó el monasterio de Sérguiév Posad (Troitse Sérguiéva Lavra).



dad. Él había visto la imagen de este amor plasmado en las formas canónicas de la aparición de Dios en el encinar de Mambré. Esta experiencia, esta nueva experiencia, esta nueva visión del mundo espiritual fue asimilada por el mismo beato Andréi Rubliov, quien, guiado por el beato Nikon<sup>21</sup>, pintó así «en loa al padre Sergui» el icono de la Trinidad. Ahora este icono ya no era una de las representaciones de una vida miniada, y su relación con Mambré no deja de ser un rudimento. Este icono muestra en una visión impactante a la misma Santísima Trinidad, una nueva revelación, aunque bajo el velo de formas viejas e indudablemente menos significativas. Pero estas viejas formas no impiden una revelación nueva, precisamente porque ni estas eran fruto de una creación, sino que expresaban una realidad auténtica, ni la nueva revelación, más clara y mejor comprendida, pero al fin y al cabo revelación de aquella misma realidad, es una invención subjetiva. No hay nada de sorprendente en el hecho de que en el contorno de aquella visión —que en un tiempo era solo una sombra de la verdad futura y no comprendida hasta la profundidad que la conciencia adquirió en adelante— haya penetrado del todo, adhiriéndose íntimamente a aquel contorno, la misma visión, o mejor la visión de la misma realidad, pero vista después del trabajo espiritual milenario de la humanidad, cuando ya se habían desarrollado en la mente llena de gracia los órganos necesarios para la comprensión. Entonces, los detalles históricos considerados en sí mismos desaparecieron de la composición por sí solos, y el icono de Rubliov, o para ser exactos, del beato Sergui, un icono al mismo tiempo viejo y nuevo, como protorrevelado o como copia, ha dado a luz un nuevo canon, un nuevo modelo, establecido por la conciencia eclesial y sólidamente regula-

21. Nikon, discípulo de Sergui de Rádonezh y abad del monasterio de Sérguiev Posad, fue quien propuso a Andréi Rubliov pintar el icono de «La Trinidad».

rizado y convertido en norma por el Concilio de los Cien Capítulos<sup>22</sup> y por otros concilios rusos.

Cuanto más ontológica es una concepción espiritual, tanto más se la acoge sin ninguna duda como algo ya conocido y esperado desde hace tiempo por la conciencia universal de la humanidad. En efecto, esta concepción es la buena noticia de las profundidades familiares y cercanas del ser, el recuerdo olvidado pero secretamente anhelado de la patria espiritual. Y de hecho, cuando recibimos un hálito de la revelación que ha penetrado en esta patria, nosotros *no* percibimos la revelación misma *desde fuera*, sino que la *referimos a la memoria dentro de nosotros mismos*: el icono es una alusión a un arquetipo celeste. Por esta causa las penetraciones en el mundo espiritual no son profundas, y asumen por vías excepcionales formas inusuales, compuestas de modo enigmático: constituyen una especie de jeroglífico<sup>23</sup> del mundo espiritual. Las artes figurativas están en el límite de la narración verbal, pero carecen de la claridad verbal. Entonces, en el confín, el símbolo degenera en alegoría. Esto no significa que este símbolo alegorizado deba ser necesariamente una abstracción también en la conciencia de su inventor. Pero su evidencia contemplativa y la espontaneidad con la que da acceso al significado sólo son accesibles para unos pocos; en este sentido, como mani-

22. El Concilio de los Cien Capítulos (*Stoglavyy Sobor*) se celebró en Moscú en 1551. Las decisiones y resoluciones sobre la vida interna de la Iglesia (contiene, entre otras, normas y recomendaciones para la pintura de iconos) y sobre su relación con el Estado y la sociedad fueron reunidos en un código de cien capítulos, de donde proviene el nombre de este concilio. Según parece, uno de los primeros testimonios escritos que han llegado sobre el icono de «La Trinidad» de Andréi Rubliov se halla entre las resoluciones sobre las normas canónicas y los detalles del arte de pintar iconos, en las que el icono de Rubliov se considera como un modelo a seguir.

23. Florenski usa la palabra *rebus* (del lat. *rebus*, con la ayuda de las cosas). Es una especie de acertijo o enigma escrito en forma de imágenes, dibujos, cifras u otros signos. También se refiere en ruso a algo enigmático. Hemos traducido con el término «jeroglífico» porque el significado de las palabras se representa por medio de ideogramas, figuras o símbolos.

festación de una apostasía del universalismo, estos símbolos, al estar en contraposición a los auténticos símbolos y a los signos universalmente humanos y conciliares, y al ser además exaltados por encima de éstos, se convierten con facilidad en una fuente de herejía, es decir, en una secesión o, dicho en latín, en un «sectarismo».

A partir de finales del siglo XVI, al mismo tiempo que se deteriora en general la vida eclesiástica, este espíritu alegórico penetra en el arte de los iconos rusos como una segunda cara de la degeneración y de la pesadez ontológica, que ya a duras penas intentaba elevarse sobre la esfera del mundo sensible. El pintor de iconos pretende suplir su incapacidad de ver de modo nítido lo que pertenece al mundo del más allá con la complejidad de las construcciones teológicas: así, el racionalismo teológico convive en el icono con el carácter típico de las imágenes del mundo de acá, y más adelante el primero degenera en esquemas abstractos, que son expresados convencionalmente por la sensibilidad, degenerada a su vez por las imágenes típicas de este mundo y la frivolidad mundana. Este es el triste epílogo del siglo XVIII, que resulta aún más desolador debido a que en ningún otro lugar más que en Rusia las artes plásticas habían alcanzado una altura semejante, única en la historia del mundo.

La pintura rusa de iconos de los siglos XIV-XV constituye la más alta perfección alcanzada por el arte figurativo, algo sin igual, ni siquiera similar, en toda la historia del arte universal, y con la que solo puede compararse en cierto sentido la escultura griega, que también es encarnación de imágenes espirituales y que igualmente, después de haber alcanzado la cima, degeneró por el racionalismo y por la sensualidad. En esta cima alcanzada, el arte de los iconos, ajeno a la más mínima *sombra* de alegorismo, abre al espíritu sus nítidas visiones de pureza *primigenia* en formas que son perceptibles de un modo tan directo que son reconocidas como cánones

universalmente humanos. Y siendo revelaciones de la vida en Cristo más que de ninguna otra cosa y la más pura manifestación de la creación propiamente religiosa, estas resultan ser las formas primordiales más tradicionales de toda la humanidad. En ellas reconocemos parcialmente y de modo fragmentario los descubrimientos de las culturas antiguas: los rasgos de Zeus en el Cristo Pantocrátor, de Atenea e Isis en la Virgen María, etc., así que «la Sabiduría se ha acreditado por sus obras»<sup>24</sup>. En efecto, las visiones espirituales, estos hijos de la sabiduría antigua preparada por toda la historia mundial, con su verdad sustancial han mostrado que eran justos los presentimientos y las alusiones a la verdad de la sabiduría. Se puede decir que cuanto más ontológica es una visión, tanto más universalmente humana será la forma con la que se expresará, del mismo modo que las palabras sagradas sobre el misterio más grande son las más simples: padre e hijo, nacimiento, el grano que muere y que germina, esposo y esposa, pan y vino, el soplo del viento, el sol y su luz, etc. La forma canónica es una forma de mayor naturalidad, es lo más simple que se pueda inventar, mientras que las desviaciones de las formas canónicas resultan ser burdas y artificiales: ¡cómo gritarían los artistas libres si cualquier forma figurativa de uno cualquiera de ellos llegara a ser reconocida como norma!

Por el contrario, en las formas canónicas se respira mejor: desacostumbran del movimiento casual que dificulta la obra. Cuanto más estable y fijo sea el canon, mejor expresa, de modo más profundo y puro, una necesidad espiritual universal: lo canónico quiere decir eclesial, eclesial quiere decir conciliar o ecuménico<sup>25</sup>, y lo ecuménico es universal, común

24. Mateo 11, 19; Lucas 7, 35.

25. Florenski usa el término *sobornyi*, que traducimos en este contexto como «conciliar, ecuménico, universal» (también podría traducirse como «católico», en el sentido griego de la palabra *καθολικός*, es decir, universal). El término *sobornost'* fue introducido en la filosofía rusa por Alekséi Jomiakov (1804-1860) y desarrollado posteriormente por los eslavófilos.

para toda la humanidad. Por ello, la purificación del alma mediante la ascesis, eliminando todo lo subjetivo y casual, descubre al asceta la verdad eterna y primigenia de la naturaleza humana, de la humanidad creada según Cristo, es decir, la verdad del principio absoluto de Su criatura. El asceta encuentra en lo profundo de su espíritu aquello que ya había sido expresado antes y que no podía dejar de expresarse en el transcurso de la historia. Desde su profundidad interior el asceta, incluso en medio del ajetreo cotidiano, ve la belleza del cielo estrellado.

Por alguna razón se me viene a la memoria el *stárets* Amvrosi de Óptina<sup>26</sup> y su icono llamado «Protectora del pan»<sup>27</sup>, pintado, aunque con poca destreza, por un pintor que había asimilado las maneras naturalistas. Desde una celda de un monasterio provincial de la región de Kaluga, en plena contradicción con toda la estructura de la *inteliguentsia*<sup>28</sup> eclesiástica contemporánea y con el Sínodo, un ingenuo y humil-

26. *Stárets* significa en ruso «anciano». Habitualmente se trata de ascetas, monjes, pero sobre todo de guías espirituales. En el siglo XIX estas figuras carismáticas ejercieron un gran influjo entre los escritores, los pensadores y el pueblo ruso en general, que acudían a hablar con ellos. El monasterio de Óptina Pustyn, en la provincia de Kaluga, es uno de los centros destacados y emblemáticos para la cultura rusa por alguno de sus *startsi* y por la vida espiritual que allí se desarrollaba. Amvrosiy (1812-1891), o Ambrosio, fue un *stárets* de este monasterio. En la novela *Los hermanos Karamázov* Dostoievski se basa en su experiencia vital y refleja en el personaje del *stárets* Zosima la figura de Ambrosio que menciona Florenski.

27. El icono «Sporitel'nitsa jlebov» (del verbo *sporit'*, «ayudar, mejorar», y el plural *jlebé*, de pan, como cultivo) fue ideado y encargado por el *stárets* Amvrosiy; aquí lo hemos traducido como «Protectora del pan». La Virgen aparece en este icono sentada encima de unas nubes y tiene debajo un campo segado en el que entre flores y hierba se encuentran unas gavillas de centeno. Se trata de una imagen de la Virgen, patrona de la agricultura, protectora que ayuda en el trabajo para conseguir los medios de subsistencia; no hay que olvidar que en el siglo XIX Rusia era un país principalmente agrícola y con una industria poco desarrollada.

28. *Inteliguentsia*, término que se aplica a las personas de esmerada educación y de gran cultura dedicadas al trabajo intelectual. En este contexto Florenski lo usa de modo irónico.

de *stárets* da un insólito impulso al arte de pintar la Buena Diosa: y ¿qué otra cosa representa este icono de la Protectora del Pan si no es la visión de la Madre de Dios representada en la imagen, en la forma canónica de la Diosa Madre de las mieses, Deméter? A través de procedimientos pictóricos de ochenta años, no subordinados a un impulso espiritual, intuyes con tus propios sentidos precisamente esta misteriosa visión, el «sí» de la Iglesia a la imagen antigua de la benévola Deméter, en la que los helenos reunieron parte de sus presentimientos de la Madre de Dios.

## EL SANTO PINTOR DE ICONOS

En el sentido estricto y exacto de la palabra, únicamente los *santos* pueden ser pintores de iconos, y quizá gran parte de los santos pintaba realmente en este sentido, es decir, orientando con su propia experiencia espiritual las manos de los pintores de los iconos, suficientemente expertos en lo técnico como para saber encarnar las visiones celestiales y suficientemente instruidos como para ser sensibles a las sugerencias del educador inspirado por la gracia. No debería resultar extraña la posibilidad de esta colaboración: en aquel entonces, cuando entre las gentes reinaba una gran unidad y unanimidad de ideas, el trabajo cultural se realizaba en comunidad; como ejemplo pueden servir los talleres de pintura y los gremios que se reunían alrededor de un gran artesano, incluso en los tiempos del apogeo del individualismo. En la cohesión de las conciencias típica del Medievo y bajo la dirección de un maestro reconocido como guía espiritual, la organización colectiva de la pintura de los iconos fue quizás especialmente perfecta. Si incluso el Evangelio y algunos libros Sagrados habían sido escritos bajo la guía de otros —el Evangelio de Marcos bajo la del apóstol Pedro, el Evangelio de Lucas y los Hechos de los apóstoles bajo la de Pablo—, entonces no es de extrañar que los técnicos del pincel, obedientes a la revelación de la belleza eterna anunciada por el santo, representasen aquella belleza en los iconos bajo la supervisión y continua verificación del santo mismo.

Sin embargo, no siempre la técnica del pincel le fue ajena a quien contemplaba las ideas celestes; la historia de la Iglesia cristiana está atravesada por el hilo de oro de la tradición, en sentido estricto, de una pintura de iconos *santa*. Empezando por los primeros testigos del Verbo hecho Carne y después a lo largo de todos los siglos, tenemos santos pintores de iconos y pintores de iconos que eran santos. A continuación se detalla una lista, que ni por asomo pretende ser completa, con los nombres de estos santos pintores de iconos, con el evangelista Lucas a la cabeza<sup>1</sup>:

[«Evangelista Lucas, apóstol Ananías, san Nicodemo; obispo Martín, discípulo del apóstol Pedro; Mateo, obispo de Moravia; el emperador Manuel Paleólogo; Lázaro, obispo de Evandria; Germán, patriarca de Constantinopla; beato Jerónimo de Palestina».

Acerca de los pintores de iconos rusos, o que trabajaron en Rusia, cito a continuación el texto literal:

«San Piotr, arzobispo de Moscú y de todas las Rusias, realizador de milagros, quien pintó muchos iconos sagrados cuando fue padre superior en el monasterio del Salvador, y que donó esta imagen de la Virgen Santa, obra pintada por él, a san Maksím, arzobispo de Rusia; a su muerte, la imagen de la Virgen con su voz le predijo a Piotr que sería arzobispo, y así fue. *Vid.* Vida de san Piotr o en el Libro de los iconos dedicados a la Virgen».

«Santo milagroso beato Macari, arzobispo de Moscú y de todas las Rusias, hacedor de milagros, que pintó muchos

1. En el manuscrito de Pável Florenski hay un espacio en blanco después de este párrafo. Los editores de la obra en Rusia recuperan el fragmento del texto que falta basándose en el trabajo del filólogo ruso del siglo XIX Busláev, que se titula *Ensayos históricos de la literatura rusa popular y del arte* (F. I. Buslaiev, *Istoricheskie ocherki russkoi narodnoi slovesnoisti i iskusstva*, en *Sochinenia po arjeologii i istorii iskusstva* II, Sankt Petersburg 1910, 395). Cf. P. A. Florenski *Ikonoostas*, 173. Aquí presentamos entre corchetes el fragmento que falta en el manuscrito de Florenski.



iconos sagrados, escribió libros, las vidas de santos Padres, durante muchos años, así como Grandes Lecturas Mensuales<sup>2</sup>; escribió sobre los santos de Rusia y ordenó celebrar los Santos Rusos; en el Concilio expuso el reglamento; pintó esta imagen de la Virgen Santa de la Asunción».

«Santísimo Afanasi, arzobispo de Moscú y de todas las Rusias, que pintó muchos iconos sagrados y milagrosos».

«San Feodor, arzobispo, hacedor de milagros de Rostov, sobrino de san Serguí, que pintó muchos iconos sagrados cuando fue el arzobispo del monasterio de Simón en Moscú; pintó la imagen de su tío, beato Serguí, hacedor de milagros. Aquí, en Moscú, se encuentran los iconos que pintó, Déesis en Bolvánovka al lado de san Nicolás».

«Reverendísimo clérigo padre Alimpi, presbítero, hacedor de milagros de Pechersk<sup>3</sup>, pintor de iconos de Kiev, quien pintó muchos iconos milagrosos; los ángeles del Señor le ayudaron y pudo pintar las imágenes, y como si fuese discípulo suyo, les preguntaba si les parecía bien lo que pintaba. En las grutas de Kiev su cuerpo incorrupto descansa hasta hoy en día obrando milagros».

«Reverendísimo padre Grigori de Pechersk, pintor de iconos de Kiev, que pintó muchos iconos milagrosos que se encuentran aquí, en la tierra rusa, asceta contemporáneo del reverendísimo Alimpi. Su cuerpo incorrupto descansa en las grutas».

2. En el siglo XVI el arzobispo de Nóvgorod y de Moscú, Macariy, emprende una recopilación de obras escogidas y seleccionadas denominada *Grandes lecturas mensuales* (Великие Минеи Четъи). Eran textos de carácter diverso organizados a modo de un calendario eclesiástico y reunidos en varios volúmenes para ser leídos a lo largo del año.

3. Kiev-Pecherskaya Lavra, uno de los monasterios más antiguos (siglo XI) y el centro religioso más importante del antiguo estado ruso Rus' de Kiev. Este monasterio tiene, entre otros lugares de interés, una amplia red de catacumbas excavadas por la comunidad religiosa en las colinas de la ciudad de Kiev, y de ahí proviene su nombre. En ellas se han conservado muchas momias de monjes y sacerdotes, que se consideran reliquias.

«Reverendísimo padre Dionisi, superior de Glushitsa, hacedor de milagros de Vólogda que pintó muchos iconos sagrados; sus iconos milagrosos se encuentran aquí, en tierra rusa; su tumba obra milagros en el monasterio de la Virgen de la Protección».

«Reverendísimo padre Antoni, superior de Siyski y hacedor de milagros de Jolmogory, que vivía cerca del Océano-Mar<sup>4</sup> y pintó muchos iconos sagrados; pintó la imagen de la Santísima Trinidad en su monasterio. Ocurrió que al incendiarse la iglesia la imagen salió del fuego indemne y se posó en la mano del reverendísimo Antoni cual paloma. Todo esto está en su Vida».

«Reverendísimo mártir Andreyán, superior de Poshejón y realizador de milagros de Vólogda que pintó muchos iconos milagrosos. Antes vivió en el monasterio de Korniliev, y más tarde en su ermita, donde encontró la muerte a manos de unos bandidos. Ahora su monasterio de la Asunción se encuentra cerca de la aldea Béloye».

«Reverendísimo padre Andréi de Rádonezh, pintor de iconos, de apodo Rubliov, que pintó muchos iconos sagrados, todos milagrosos; escribe sobre él san Macari en el Libro de los Cien Capítulos que se tomen los suyos como modelo para pintar los iconos, en vez de inventar. Antes era novicio y vivía en el monasterio bajo la tutela del reverendísimo padre Nikon de Rádonezh. Este le ordenó pintar bajo su guía la imagen de la santísima Trinidad, en honor de su padre espiritual, san Sergui el Milagroso».

«Reverendísimo padre Daniíl, contemporáneo suyo<sup>5</sup>, pintor de iconos de renombre, de apodo Chernyi, quien pintó junto a él, pues eran inseparables, sus iconos milagrosos; an-

4. Se percibe aquí la admiración y veneración que en el Medievo sienten por el mar los rusos, confinados entre vastas regiones de tierra. Aún están lejos los tiempos en que Rusia se convertirá en una potencia marítima.

5. Se refiere a Andréi Rubliov.

tes de su muerte se trasladó a Moscú al convento del Salvador del reverendísimo padre Andrónik y Savva, pintó los frescos en los muros de la iglesia y los iconos por orden del superior Alexandr, discípulo de san Andrónik, y aquí con Dios descansa, como se escribe de ello en la vida de san Nikon».

«Reverendísimo padre Ignati Zlati, pintor de iconos del monasterio de Simón, contemporáneo del reverendísimo Kirill de Beloziórka, que pintó muchos iconos sagrados. *Vid.* la Vida de san Ion el arzobispo».

«Reverendísimo padre Antoni, el presbítero, que fue un pintor de iconos maravilloso en el convento del reverendísimo Antoni de Roma, hacedor de milagros de Nóvgorod, y que pintó muchos iconos sagrados. *Vid.* la Vida del reverendísimo Antoni de Roma».

«Reverendísimos Padres griegos, pintores de iconos, a quienes la propia Virgen les encomendó pintar los iconos en Rus' en el monasterio Kievo-Pecherski. También, milagrosamente, les dio plata. *Vid.* el libro de Paterik Pecherski. Descansan sus cuerpos incorruptos, en total son doce».

«El reverendísimo padre Guennadi de Chernígov, que vivió en el monasterio de Ilyín, y pintó la imagen, que obra milagros, de la Virgen Santa, la cual lloró mucho en el año 1760. *Vid.* el libro *Runó Oroshennoe*<sup>6</sup>.]»

A estos y otros pintores de iconos como ellos pertenece la creación pictórica de nuevos iconos protorrevelados.

Pero es necesario, además, que el testimonio del mundo espiritual fruto de la nueva revelación sea reproducido en más copias. E igual que para transmitir el discurso sobre el mundo espiritual se necesitan copistas, para divulgar el aspecto exterior del mundo del espíritu también hacen falta artistas que reproduzcan su imagen, los así llamados *ikonniki*-copistas. No se pretende de ellos que tengan una vista de águila para

6. *Runó Oroshennoe* significa «Rocío sobre el vellón»; este título evoca el pasaje bíblico de Jueces 6, 37-38.

divisar el cielo; pero no deben vivir tan ajenos a la espiritualidad que no puedan sentir la importancia y la responsabilidad de su obra como testigos o, dicho de una manera más precisa, como contribución al testimonio. Los *ikonniki* no son meros artesanos que pintan los iconos para ganarse la vida, y que para esto serían capaces de pintar otra cosa completamente opuesta, no son meros técnicos de su arte; pertenezcan o no a un orden ministerial determinado, son portadores de un cargo eclesiástico especial. Para la conciencia eclesiástica tienen un *grado* particular en la organización sagrada del Culto, ocupan un lugar determinado en la teocracia y son reconocidos como miembros de la Iglesia precisamente en calidad de pintores de iconos. Su posición se encuentra entre los sacerdotes del altar y los simples fieles. Tienen prescrito llevar una vida determinada, tener una conducta semimonacal, y están sometidos al especial control del metropolitano, del obispo local y de un responsable nombrado expresamente para encargarse de la realización de iconos. La Iglesia exalta a los pintores de iconos, persuadiendo también al poder temporal para que les conceda distintos privilegios y, en algunos casos, galardones especiales, como por ejemplo en el siglo XVII el caso sin precedentes del famoso Simón Ushakov<sup>7</sup>, a quien se le concedió el título de noble. Por otro lado, la Iglesia considera imprescindible no solo vigilar su trabajo como tal, sino cuidar también de ellos de forma personal.

Los pintores de iconos no son personas simples: ocupan una posición más elevada en comparación con otros fieles. Deben ser obedientes y humildes, conservar la pureza tanto del alma como del cuerpo, ayunar y rezar, y presentarse a

7. Simón Ushakov (1626-1686), famoso pintor de iconos moscovita, creó una nueva escuela de pintura de los iconos. Transmitió nuevas corrientes y modas procedentes de Ucrania, Bielorrusia y los países occidentales propias de la época. Si bien es cierto que pintó iconos al modo antiguo, introdujo una serie de innovaciones, cambiando la composición de las escenas, imitando la pintura occidental y recurriendo a los modelos.

menudo a pedir consejo al padre espiritual. Tales pintores de iconos consiguen el afecto del zar, y los obispos los protegen y respetan «más que a la gente simple». Por el contrario, si el pintor de iconos no cumple con sus obligaciones, se le aparta de su trabajo y en la vida venidera es condenado a sufrir el tormento eterno. Pero estas son tan solo las obligaciones que les vienen impuestas desde lo alto; en realidad, los pintores de iconos se imponían a sí mismos unas obligaciones más exigentes, convirtiéndose en ascetas en el sentido estricto de la palabra.

No es «por aparentar», como se dice, por lo que la Iglesia cree imprescindible transmitir al pintor de iconos la idea de que su obra supone un servicio sublime y sagrado: la Iglesia procura asegurar siempre la continuidad entre las diversas exposiciones testimoniales de ese hilo conductor que parte del mismo Cristo Proto-Testigo y llega hasta el núcleo de la personificación eclesiástica. La arteria que nutre el cuerpo de la Iglesia con la linfa celeste no debe obturarse en ningún punto; las reglas de la Iglesia sirven justamente para garantizar que esté libre el canal de la gracia divina desde la Cabeza de la Iglesia hasta su órgano más pequeño. Cierto es que cuanto más se difunde el flujo de la sangre de los testimonios, menos peligrosa para la vida de *todo* el cuerpo de la Iglesia se hace la obstrucción de un capilar determinado. Sin embargo, toda copia de un icono, de aquellas que los pintores producen a millones, debe dar testimonio del modo más vivo posible acerca de la auténtica realidad del otro mundo. La poca inteligibilidad de su certificación, y más aún su poca claridad, su confusión o falsedad, pueden causar un daño irremediable a una o a muchas almas cristianas; y al revés, su veracidad espiritual podrá servir de ayuda a alguien y darle fuerzas.

Los iconos deben ser pintados en conformidad con los modelos garantizados de la existencia espiritual, «a imagen, semejanza y sustancia». En caso contrario, la Iglesia no pue-

de estar tranquila, temiendo que se produzca una necrosis en alguno de sus órganos. En este sentido se comprende el control minucioso de los iconos y el reconocimiento o el rechazo de los que no son conformes a los cánones, lo cual se lleva a cabo a través de los responsables expresamente dedicados a esta tarea. Un icono se convierte propiamente en un icono sólo cuando la Iglesia ha reconocido la conformidad de la imagen pintada con el Arquetipo espiritual que ha de ser representado; dicho con otras palabras: cuando la Iglesia ha dado un nombre a la imagen. El derecho de dar el nombre, es decir, de afirmar la autoidentidad de la persona representada en el icono, pertenece *en exclusiva a la Iglesia*. Si el pintor se permite hacer sobre el icono la inscripción sin la cual, según la doctrina eclesiástica, la representación *no es* todavía un icono, en sustancia es como si en la vida civil suplantase la firma en un documento oficial. Según lo que tengo entendido, la labor de los responsables de los iconos culminaba con la inscripción de los nombres de los santos en los iconos por encargo del obispo: las placas metálicas clavadas que se han conservado con nombres escritos con hollín y aceite de modo descuidado indican claramente que las inscripciones no fueron hechas por los pintores de iconos, sino que tienen el mismo carácter que los documentos oficiales; estos, escritos por los secretarios o amanuenses, eran firmados por un funcionario jefe. Es natural pensar que en esto consiste la autorización o el sello de control de la comisión de conformidad.

Pero no es suficiente comprobar a posteriori los iconos: si es preciso verdaderamente ver en ellos el testimonio evidente de la eternidad, ¿cómo puede dar este testimonio una persona ajena a la espiritualidad? Esta es la causa por la que, si el pintor no observa una de las *reglas* de vida prescritas por la Iglesia, esta teme la ruina de la integridad del culto. De este modo aparecen las obligaciones que se le imponen al pintor de iconos en su vida privada. Con mayor precisión,

estas obligaciones fueron estipuladas precisamente en el momento en el que la pintura de iconos alcanzó el máximo apogeo. Esto se hizo en el capítulo 43.º de las resoluciones del Concilio de los Cien Capítulos.

Así leemos en la ordenanza del Concilio<sup>8</sup>: «En la ciudad reinante de Moscú y en todas las ciudades, según la orden del zar, el metropolitano, los arzobispos y el obispo diocesano deben supervisar los diversos usos y normas eclesiásticas; sobre todo deben supervisar la elaboración de los santos iconos y a los pintores de iconos, así como otros usos y normas eclesiásticas, basándose en las reglas sagradas; porque en ellas está establecido cómo debe ser el pintor de los iconos; qué cuidado debe tener al dibujar la imagen encarnada del Señor Dios y Salvador nuestro Jesucristo, así como de Su Madre Inmaculada y de las fuerzas celestes y de todos los santos que agradaron a Dios desde todos los tiempos. Debe ser el pintor de iconos apacible y humilde, pío, parco en palabras, serio, no debe ser pendenciero, ni envidioso, ni ladrón, ni un borracho, ni asesino; y, sobre todo, debe mantener con todo cuidado la pureza del alma y del cuerpo, y si no pudiese seguir de este modo, debería casarse según la ley y contraer matrimonio; debe acudir a menudo a su padre espiritual y confesárselo todo y vivir según sus preceptos y sus enseñanzas, ayunar, rezar y abstenerse; debe ser sabio sin soberbia, sin descaro y sin escándalo, y con mucho esmero pintar la imagen de nuestro Señor Jesucristo y de su Madre Inmaculada, de los santos profetas y apóstoles y santos mártires, y de las santas monjas, de los obispos y de los santos monjes, a imagen y semejanza y sustancia, conservando el modelo de los antiguos pintores de iconos. Y dará testimonio de los buenos modelos. Y si los maestros pintores de hoy

8. Pável Florenski cita este texto basándose en la primera o segunda edición del *Libro de los Cien Capítulos* (Stoglav, 1862, 1887), publicado en la ciudad de Kazán.

se han comprometido así, comenzarán a vivir y a seguir todos los preceptos y a ser celosos en las cosas de Dios. Y el zar recompensará a estos pintores. Los obispos deben mirar por ellos y honrarlos más que a la gente simple. También los pintores deberán tener aprendices, y los supervisarán y les enseñarán a vivir en devoción y en pureza, y los conducirán al padre espiritual; y los padres espirituales los guiarán sobre la base de la regla que les ha sido confiada por los obispos sobre cómo conviene que viva un cristiano sin cometer actos vergonzosos y deshonorosos. Que estos aprendices aprendan de sus maestros y estudien con atención, y si hay algún aprendiz al que Dios le haya concedido el don de este arte manual, el maestro de los iconos debe llevarlo al obispo. Y el obispo examinará si el aprendiz ha pintado a imagen y semejanza, y le dará instrucciones sobre su vida, con el fin de que viva siempre en la pureza y en la devoción y sobre la base de la regla y dentro de la regla. Le bendecirá y le ordenará vivir desde ese momento en adelante con devoción, y continuar ejerciendo con gran esmero su obra sagrada; el discípulo recibirá los mismos honores que su maestro, y se le respetará más que a la gente simple. El obispo le ordenará al maestro que no elija aprendices entre sus hermanos, hijos u otros familiares u otras personas que no tengan inclinación para este arte manual. Y si lo hiciese así y este aprendiz empezase a pintar mal o a vivir en contra de los preceptos, pero el maestro dijese que la obra del aprendiz es buena y digna y mostrase la pintura de otro aprendiz, diciendo que es de aquel, el obispo al descubrirlo le inhabilitará para este oficio y le castigará para que sirva de amonestación para otros y tengan miedo, para que no se atrevan a obrar de este modo; en lo que se refiere al aprendiz, no podrá hacer más iconos. Si a algún aprendiz Dios le dotase para el arte de los iconos y empezase a vivir según los preceptos, pero su maestro lo injuriase por envidia para que no le brindaran respeto en el



mismo grado que al maestro, el obispo, después de haber hecho la investigación oportuna, considerará a este maestro culpable, le inhabilitará para pintar iconos y le castigará; el discípulo recibirá los mayores honores. Si alguno de estos pintores escondiese el talento que Dios le ha dado y no lo compartiese con sus aprendices, en tal caso este pintor estará condenado por Dios a sufrir tormento eterno; si alguno de estos aprendices o maestros empezase a vivir incumpliendo el comportamiento correcto, emborrachándose o llevando una vida impura y en deshonra, los obispos le inhabilitarán y se le apartará por completo de la elaboración de los iconos, temiendo las palabras: maldito quien sea negligente en el trabajo encomendado por Dios<sup>9</sup>. A aquellos que hasta ahora habían pintado los iconos sin seguir las enseñanzas y sin basarse en los modelos y después los malvendieron a los aldeanos ignorantes, se les suspenderá del oficio de pintar iconos; que aprendan de buenos maestros y, si Dios quiere, empezarán a pintar a su imagen y semejanza; y si Dios no les concede este don, que abandonen este oficio para que no blasfemen el nombre de Dios; y si no lo abandonan, les alcanzará la ira del zar y se les juzgará. Si empiezan a suplicar que viven y se alimentan de ello, no hagáis caso a lo que dicen, ya que lo dicen por ignorancia y no lo consideran pecado. No todos los hombres pueden ser pintores de iconos. Dios ha dado al hombre muchos y distintos oficios aparte del arte de pintar iconos, mediante los cuales se puede subsistir y vivir. El nombre de Dios no se usará para reprochar ni para blasfemar. Asimismo, los arzobispos y los obispos de todas las ciudades, pueblos y monasterios deben examinar a los maestros y supervisar su obra en persona; deben encargarse de elegir al maestro del taller de iconos y ordenar que estos maestros supervisen a todos los pintores para que no haya entre ellos gente mala y

9. Jeremías 48, 10.

no honrada; los arzobispos y obispos vigilarán a este maestro y mirarán por él y le tendrán en más consideración que a la gente simple; los señores y gente simple deben honrar a estos pintores de iconos y mostrarles signos de aprecio por tener la virtud de ver y representar la verdad en los iconos. De estos asuntos deben ocuparse los obispos con gran diligencia y esmero, cada uno en su región, para que los pintores de iconos que tienen mérito y sus aprendices pinten basándose en los modelos antiguos y no representen a Dios basándose en su invención y sus conjeturas. Cristo nuestro Dios se pinta como hombre, pero como Dios no se le pinta...».

Esta representación del alto servicio llevado a cabo por el pintor de iconos no fue patrimonio típico de un determinado período y de la Iglesia autocéfala. En particular, la tradición iconográfica de las Iglesias orientales, consolidada en manuales especiales de guía a la pintura de iconos, recomienda a los pintores, incluso en trabajos superficiales a primera vista como la limpieza de los iconos antiguos con el fin de estudiarlos: «No hagas tu labor simplemente y con negligencia, sino con temor de Dios y con devoción, porque tu trabajo agrada a Dios», etc. La célebre *Hermeneia, o manual de pintura de iconos, compuesto por el sacerdote y monje Dionisio de Furna de Agrafa*<sup>10</sup>, que había compilado y sistematizado la tradición de la escuela de Panselinos<sup>11</sup>, empieza con una introducción en la que el autor aclara el sentido de responsabilidad espiritual que le había motivado a compilar un verdadero manual. Este manual ofrece unas

10. Dionisio de Furna (ca. 1670-ca. 1745) fue pintor y monje de Furna o Fourná, en los montes de Agrafa, en Grecia. El manuscrito del siglo XVIII de esta obra fue descubierto por Adolphe Didron y Paul Durand en el monte Athos y traducido del griego al francés por P. Durand: M. Didron, *Manuel d'icónographie chrétienne grecque et latine*, Paris 1845. Traducimos del texto ruso citado por Florenski.

11. Manuel Panselinos fue un pintor griego de iconos de la época del Renacimiento.

instrucciones precisas respecto a todo el proceso de creación de un icono: empezando por el calco de los contornos, la preparación del carbón, cola y yeso, el estucado del icono, el realce de las aureolas en los iconos, el estucado del iconostasio, la preparación del *poliment*<sup>12</sup>, el recubrimiento con oro, del icono y del iconostasio, la preparación del *sankir*<sup>13</sup>, del ocre, del rojo, de los detalles de la vestimenta, etc., el procedimiento para preparar distintas pinturas, los datos de las proporciones del cuerpo humano, instrucciones detalladas sobre la pintura mural y sobre la restauración de los iconos, etc. Más adelante, en el tratado se explica detalladamente cómo se componen las imágenes para representar la historia del Antiguo Testamento, incluyendo también a los filósofos griegos; después se hace lo mismo respecto al Nuevo Testamento, incluyendo las parábolas, sobre todo aquellas que figuran en el Apocalipsis relativas a la Segunda Venida; luego, todo lo referente a las festividades marianas, al himno Akatistós, a los apóstoles y otros santos, a otras festividades relacionadas con la historia de la Iglesia, los mártires y otras representaciones doctrinales con fines educativos; al final se dan indicaciones sobre la composición de los frescos de las iglesias como un conjunto único, es decir, se dice dónde y qué cosa debe ser representada en una iglesia según el tipo de su arquitectura. La *Guía* concluye con algunas explicaciones dogmáticas sobre el arte de pintar iconos, un resumen de las antiguas tradiciones sobre el aspecto del rostro del Salvador y de la Virgen, reglas sobre cómo se representa la mano que bendice y lo que es necesario escribir en una u otra representación sagrada. Finalmente, el libro termina con una breve plegaria del autor:

12. Del francés *poliment*, sustancia colorante que se extiende sobre la superficie de madera antes de barnizarla.

13. *Sankir* es una sustancia compuesta por varios ingredientes que se usaba para pintar los rostros y otras partes del cuerpo en los iconos.

«¡Gracias a Dios, aquel que lleva a cabo toda obra buena! Al terminar este libro, he exclamado: ¡Gloria a ti, Señor! Y lo he vuelto a repetir: ¡Gloria a ti, Señor mío! Y por tercera vez he vuelto a exclamar: ¡Gloria a Dios en todas las cosas!».

Así es la elegante composición de esta *Hermeneia*, que goza de gran autoridad. Pero ¿acaso no se nota que en la estructura del libro falta algo, que toda la guía a la pintura de iconos está suspendida en el aire, queda inconclusa y no llega a enlazarse estrechamente con la organización interior del Culto, ya que en la técnica del icono no introduce como una condición imprescindible la oración? Está claro que así habría sido, si para explicar el contenido general no hubiéramos silenciado el comienzo mismo de la *Hermeneia*, con el que realmente se inicia la enseñanza. Estas son las «Instrucciones preliminares para quien quiera aprender el arte de la pintura»: «El que quiere aprender el arte de la pintura, que en primer lugar se instruya en ella y se ejercite durante un tiempo por sí solo dibujando incluso sin cánones, hasta que adquiera destreza. Después, haga también la invocación al Señor Jesucristo y una oración delante del icono de la Madre de Dios *Odigitria*<sup>14</sup>. El sacerdote, impartiendo la bendición después del ‘Rey del Cielo’ y otras oraciones, el ‘Magnificat’ de la Madre de Dios, el ‘Mudos los labios’ y el tropario de la Transfiguración, haciendo la señal de la cruz sobre su cabeza diga en voz alta: ‘Oremos al Señor’. Y se hará la siguiente invocación: ‘Señor Jesucristo Dios nuestro, que indescriptible existes en la naturaleza de la divinidad y por la salvación del hombre misteriosamente te encarnaste en el seno de la Virgen María Madre de Dios; oh tú que te has dignado a ser circunscrito, oh tú que has imprimido los santos

14. *Odigitria*, «la que indica el camino», es una de las representaciones de la Virgen más extendidas y ocupa un lugar privilegiado en la Iglesia ortodoxa.

rasgos de tu inmaculado rostro en el venerable paño con el que curaste la enfermedad del gobernador Abgar e iluminaste su alma en el conocimiento de ti, verdadero Dios nuestro; tú que por obra de tu Espíritu Santo has inspirado a tu divino apóstol y evangelista Lucas a pintar el aspecto de tu irrepreensible Madre, que te lleva como niño en sus brazos y que dice: La gracia de aquel que ha sido dado a luz por mí, esté con ellos por mi obra. Tú, oh Dios Señor de todo, ilumina e instruye el alma, el corazón y el intelecto de tu siervo (N.), y dirige sus manos para que pinte de modo irrepreensible y perfecto tu imagen y la de tu Inmaculada Madre y la de todos tus santos, para gloria tuya y alegría y belleza de tu Santa Iglesia, y para la remisión de los pecados de aquellos que adoran y besan con devoción estos iconos y que remiten el honor al original; libéralo de toda diabólica influencia, de modo que progrese en todos tus mandamientos, por intercesión de tu Inmaculada Madre, del santo glorioso apóstol y evangelista Lucas y de todos los santos. Amén'.

*Ectenia*<sup>15</sup>, súplica reforzada y fin del oficio.

Después de rezar, que se instruya en las proporciones y en los caracteres de las figuras con precisión, y de este modo dibuje de ahora en adelante esforzándose mucho con los cálculos; y en un tiempo suficiente y con la ayuda divina dominará con precisión el oficio, como lo he averiguado por mi propia experiencia observando a mis discípulos».

A continuación, una vez explicado su deseo de ser útil a «todos mis compañeros de arte, mis hermanos en Cristo», a los cuales el autor les suplica que recen por él, «dirige su palabra con gran amor» a su discípulo: «Has de saber, por tanto, oh discípulo deseoso de aprender, que, cuando quieras

15. *Ectenia*, del griego ἔκτενης, es una súplica o rogativa que forma parte del oficio y la liturgia ortodoxas y que se realiza en forma de diálogo con el coro. En la *Ectenia* reforzada la réplica del coro se repite tres veces seguidas.

emprender el estudio de esta ciencia, deberás procurarte algún maestro experimentado; pronto comprenderás si está a la altura de enseñarte como hemos hablado anteriormente». Pero antes se ha hablado casi exclusivamente sobre la oración; por consiguiente, para Dionisio, que expresa el pensamiento unánime de todos los pintores de iconos, la garantía de éxito de la enseñanza está en la devoción de la oración. Así era la atmósfera de la pintura de iconos todavía en la primera mitad del siglo XVIII, cuando la degeneración general de toda la vida, incluso de la vida de la Iglesia, llegó a ser particularmente aguda. El espíritu de devoción y aquel especial estado de ánimo permanecen vivos hasta hoy entre los pintores rusos de iconos, que llegan a formar aldeas enteras y van transmitiendo a lo largo de siglos, de generación en generación, de padre a hijo, tanto la conciencia espiritual propia de los artesanos de una obra sagrada como los procedimientos semisecretos del arte de pintar iconos y de otros procesos relacionados con este oficio. Este es el mundo cerrado y particular de los testigos. Si se ha conservado así hasta nuestros días, resulta difícil simplemente imaginar aquel ambiente inspirado desde el cual se ha derramado por todo el cuerpo de la Iglesia el testimonio de la belleza celeste en la Antigüedad, cuando toda la vida estaba construida sobre los principios de la espiritualidad, girando alrededor del eje estable de los Sagrados Misterios de Cristo.

## DIÁLOGO TEOLÓGICO SOBRE LA PROFUNDIDAD METAFÍSICA DE LA PINTURA DE ICONOS

### 1. INTRODUCCIÓN: EL «ESTILO» COMO MANIFESTACIÓN DE UNA CONCEPCIÓN DEL MUNDO

Ni<sup>1</sup> las formas iconográficas ni los mismos pintores de iconos son elegidos de forma aleatoria en la organización del Culto. No se puede decir que el Culto se sirva de las unas y de los otros de un modo *exterior*, como si no fueran algo que viene de los propios recursos. Es precisamente función del Culto revelar las imágenes sagradas, y es él quien educa y guía a las personas que se dedican a la elaboración de los iconos. Por tanto, resulta natural pensar que estas imágenes sagradas *no* son plasmadas por estos servidores de la Iglesia con *cualquier* procedimiento, ajeno a la metafísica del Culto, ni en unos ambientes materiales cualesquiera, que no concuerden con una finalidad sagrada. Ni la técnica de los iconos ni los materiales empleados en ella pueden ser fortuitos en relación con el Culto, llegados como por casualidad a la Iglesia en el transcurso de su historia; y no pueden ser fácilmente sustituibles —y menos con éxito— con otros procedimientos y otros materiales. En general tanto la técnica como los materiales están vinculados sustancialmente a la intención artística y de ningún modo pueden considerarse con-

1. En el margen del manuscrito aparece esta inscripción: 1922 VII 21.

vencionales y arbitrarios, es decir, no pueden utilizarse en la obra por causas ajenas a su misma sustancia artística. De un modo particular, infinitamente más particular, hay que pensar y decir *todo esto* respecto a aquel arte en el que, por representar la naturaleza espiritual de la humanidad, de ninguna manera puede entrar algo casual, subjetivo, arbitrario o debido a un capricho personal. El ámbito de este arte está cerrado en sí mismo incomparablemente mucho más que cualquier otro arte, y nada ajeno, ningún «fuego profano»<sup>2</sup>, puede ser depositado sobre este altar sagrado. Es imposible concebir, aun en el marco de una investigación estético-formal, que un icono pueda ser elaborado con cualquier herramienta, en cualquier soporte material o usando cualquier procedimiento. Pero aún se percibe mejor esta imposibilidad cuando se toma en cuenta la naturaleza espiritual del icono. En los mismos procedimientos de la pintura de iconos, en su técnica, en las sustancias usadas y en la textura y factura de la obra se expresa la metafísica de la que se nutre y vive el icono<sup>3</sup>. La materia misma, las sustancias usadas en uno u otro género y tipo de arte son simbólicas, y cada uno tiene *su* característica metafísica concreta a través de la cual se correlacionan con una u otra existencia espiritual. Pero dejemos de lado, de momento, la característica simbólica como tal y examinemos el problema en el plano de la experiencia exterior y más superficial, convencidos, sin embargo, de que *no hay* nada exterior que no sea una manifestación de lo interior.

Así pues, en la consistencia de las pinturas, en la forma de su aplicación sobre la superficie correspondiente, en las estructuras mecánicas y físicas de las propias superficies, en la naturaleza química y física de la sustancia que amalgama las pinturas, en los componentes y consistencia de los disol-

2. Levítico 10, 1-2.

3. Aquí empieza el texto *El Platonismo y el arte iconográfico*, que fue el núcleo del que nació la idea de *El iconostasio*.



ventes y de los mismos colores, en los barnices u otros fijadores de la obra confeccionada, así como en otras de sus «causas materiales», ya aparece directamente expresada también aquella metafísica, aquella profunda percepción del mundo que la voluntad creativa del artista anhela expresar con la obra determinada como un conjunto único. Y el hecho de que esta voluntad, usando de manera instintiva esas «causas materiales», actúe inconscientemente —como es inconsciente el artista cuando se ve atraído por estas u otras formas— no solo no contradice el carácter metafísico de la creación artística, sino que incluso induce a ver en ella algo alejado del arbitrio racional, una continuación de aquella actividad constructora de las fuerzas principales del organismo de las que el cuerpo mismo está entretejido. La elección de los materiales, la selección de las «causas materiales» de la obra *no* la lleva a cabo el arbitrio individual, y ni siquiera un razonamiento interior o la percepción intuitiva de un artista determinado, sino la razón de la historia, esa razón colectiva de los pueblos y los tiempos que determina también todo el *estilo* de las obras de arte de una época. Quizás sería más correcto decir que el estilo y la causa material de la obra de arte deben ser representados como dos círculos concéntricos, y en un cierto sentido la causa material de la obra expresa el sentir de una época incluso *mucho mejor* que el estilo en cuanto carácter común de las formas que en este estilo son preferidas.

¿Acaso<sup>4</sup> no resulta más que evidente por qué los sonidos de la música instrumental, incluso los del órgano, en cuanto tales, es decir, independientemente de la composición de la obra musical, no son compatibles con el oficio religioso ortodoxo? Se percibe inmediatamente de un modo sensible, consideraciones teóricas aparte, que la música instrumental no se liga en la conciencia con el estilo global del servicio litúrgico,

4. En el margen del manuscrito aparece esta inscripción: 1922 VII 22.

rompe su unidad delimitada, incluso si se contempla como una simple manifestación artística o una síntesis de las artes<sup>5</sup>. ¿Acaso no resulta directamente obvio que estos sonidos *como tales*, repito, están demasiado lejos de la nitidez, de la «racionalidad», de la expresión verbal, de la *inteligencia* propia del oficio litúrgico de la Iglesia ortodoxa, para servir como materia de *su* arte sonoro? ¿No se percibe acaso inmediatamente que el sonido del órgano es demasiado melodioso, demasiado viscoso, demasiado alejado de la transparencia y nitidez cristalina, demasiado ligado al oscuro trasfondo de la οὐσία<sup>6</sup> del ser humano en su condición actual, en su naturalidad, como para ser usado en los templos ortodoxos? Por lo demás, en este momento no estoy haciendo valoraciones, sino que me limito a examinar la unidad estilística; ésta se puede aceptar o se rechazar. Pero que se acepte o se rechace en cualquier caso como un *conjunto*, en su totalidad, eso ya no es asunto mío.

## 2. DIÁLOGO SOBRE LA CONCEPCIÓN METAFÍSICA PROPIA DE LAS TRES CONFESIONES CRISTIANAS

### a) *Tendencia proveniente del catolicismo: la sensualidad en la pintura occidental a partir del Renacimiento*

—Estás hablando del sonido, pero en realidad querías hablar, y habías empezado incluso a hacerlo, sobre la cuestión de las bellas artes. Nuestra conversación, si te acuerdas, se suponía que iba a tratar sobre el arte de pintar iconos.

—Por supuesto. No empecé a hablar sobre el sonido por casualidad. Permíteme terminar y enseguida comprenderás por qué mis ideas se desviaron de este modo. Estábamos hablando del órgano.

5. La idea de la síntesis en las artes está muy presente en la obra de Nikolái Fiódorov y de Alexandr Skriabin.

6. En el texto ruso el término griego οὐσία (sustancia, esencia, naturaleza de las cosas) está transcrito con caracteres cirílicos.

Es un instrumento musical estrechamente ligado con el período histórico que se abre con la llamada cultura del Renacimiento. Hablando del catolicismo, se suele olvidar que la Iglesia de Occidente *anterior* al Renacimiento y la *sucesiva* son dos cosas totalmente distintas, y que en el Renacimiento la Iglesia de Occidente se vio afectada por una enfermedad muy grave de la cual se recuperó sufriendo muchas pérdidas y, aunque adquirió cierta inmunidad, ha pagado el precio de la deformación del orden mismo de la vida espiritual. Y queda por saber qué habrían dicho sobre el catolicismo postrenacentista los representantes medievales de la idea católica. Así pues, la cultura de la Europa occidental es un producto del catolicismo renacentista, y ha encontrado su propia expresión en el campo del sonido por medio del órgano: no es casual que el auge en la construcción de órganos se diera en la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, el período que mayormente expresa y revela la íntima esencia de la cultura renacentista. Por este motivo no quisiera ciertamente establecer una analogía, esto no, sino establecer una relación que tenga fundamentos mucho más profundos...

—¿La relación entre el sonido del órgano y la pintura al óleo?

—Lo has adivinado. La propia consistencia de la pintura al óleo tiene algo familiar con el sonido oleoso y viscoso del órgano, y la pincelada gruesa... y la vivacidad de los colores de las pinturas al óleo están internamente ligadas con la sonoridad de la música de órgano. Tanto estos colores como los sonidos son terrenales, carnales. Históricamente, la pintura al óleo se desarrolla justo en la época en que en la música prospera el arte de la construcción de órganos así como su uso. Sin duda estas dos causas materiales afines proceden de algún modo de *una única* raíz metafísica, porque ambas estaban también en la base de la expresión de un mismo modo de sentir y de percibir el mundo, aunque en distintas esferas.

—De todas formas, hago un nuevo intento de redirigir nuestra conversación para que tome un rumbo más definido, el de las bellas artes. Me parece que has expresado la idea de que *todo* lo material goza de gran importancia, incluyendo la naturaleza del plano y, en general, de la superficie sobre la que se aplican las pinturas. Pienso que esto es más difícil de ejemplificar aquí. Parecería que el plano, dado que ya no resulta visible *detrás* de la imagen, no tiene nada que ver con el *espíritu* del arte de una época determinada, por lo que podría ser sustituido más o menos arbitrariamente por cualquier otra superficie, con tal de que se pueda aplicar en ella la pintura sin que ésta salte o se borre en el futuro. Por lo visto su significado es puramente técnico y no estilístico.

—No, eso no es del todo así... No es así en absoluto. Las propiedades de la superficie determinan de manera fundamental *el modo* de aplicar la pintura y hasta la elección de la propia pintura. No se puede aplicar cualquier pintura sobre cualquier tipo de superficie: con pintura al óleo no se pinta sobre el papel, ni con acuarelas sobre el metal, etc. Pero hay más. El carácter de la pincelada está sustancialmente condicionado por la naturaleza de la superficie y, dependiendo de esta última, adquiere una textura u otra. Y al contrario, a través de la textura de la pincelada, de la estructura de la superficie pintada, se resalta la propia superficie del plano principal de la obra; y no sólo se resalta: se revela a sí misma mucho mejor que *antes* de ser aplicadas las pinturas. Las propiedades de la superficie yacen dormidas mientras esta permanece desnuda; al aplicar las pinturas se despiertan: así ocurre con la ropa, que al envolver el cuerpo descubre su configuración y con sus pliegues hace evidentes las curvas de la superficie del cuerpo que habrían pasado desapercibidas a simple vista. Rígida o suave, flexible y elástica o flácida, lisa o rugosa, con una serie de imperfecciones por una u otra ley, la que absorbe la pintura o la que la rechaza etc., etc., todas estas

propiedades de la superficie de la obra, como si estuvieran aumentadas, reforzadas, se transmiten a la textura de la obra y al mismo tiempo crean sus equivalencias dinámicas; es decir, desde la inactividad oculta y pasiva estas propiedades se transforman en fuentes de energía e irrumpen en su entorno. Al igual que el invisible campo magnético de un imán se hace patente gracias a las virtudes metálicas, así la estructura y el relieve de la superficie se manifiestan dinámicamente con la pintura aplicada sobre esta superficie y, cuanto más perfecta es la obra de arte, más patente se hace esta manifestación. Y aún más aguda es la inteligencia que se encuentra en los dedos y la mano del artista. Y aún de forma más aguda, sin la ayuda de la cabeza, esta inteligencia entiende la esencia metafísica de todas estas correlaciones energéticas de la superficie de una obra plástica; y aún de forma más profunda se compenetra con esta esencia, percibiendo en ella, si el material fue bien escogido conforme a los objetivos del estilo, su propia organización espiritual, su propio estilo metafísico. Al comprender bien la estructura de la superficie, la inteligencia de la mano la revela con la textura de su pincelada. Así ocurre cuando el material y el propósito principal del artista *coinciden* estilísticamente; mientras que si *no lo hacen*, al estar predeterminada internamente la superficie por la naturaleza de las cosas, entonces en el proceso de reconocimiento de esta superficie por parte de la inteligencia de los dedos el artista la rechaza como una superficie impropia, extraña. La metafísica de la superficie de una obra de arte.

—Disculpa, te voy a interrumpir con una pregunta. Entonces, tú ves en el lienzo tensado en un bastidor renacentista algo que corresponde al espíritu del propio arte. Supongo que, por lo visto, también el lienzo se difunde en la historia *junto* con la música de órgano y la pintura al óleo.

—¿Acaso sería posible... no voy a decir *pensar*, sino más rotundamente, *sentir* de otro modo? Y es que el carácter del

movimiento con el que se aplica la pintura, ese carácter de los movimientos repetidos sucesivas veces, está estrechamente ligado con la vida interior, y si no se corresponde con la vida interior o la contradice, entonces debe ser modificado; no solo en el artista particular, sino en el arte del pueblo, de los pueblos y de la historia. Imaginemos que a lo largo de decenas y cientos de años, miles y decenas de miles de artistas hayan estado haciendo durante toda su vida movimientos cuyo ritmo no coincidía con el ritmo de su alma. Está claro: *o bien* el plano figurativo es capaz de producir tan solo ritmos de un determinado tipo, y entonces reivindicará, de modo individual o históricamente, la victoria sobre el artista, el cual se transformará en algo diverso de lo que realmente es por su entera estructura espiritual; *o bien*, por el contrario, el artista, también de modo individual o históricamente, hará prevalecer su propio ritmo personal. En este caso se verá obligado a buscarse una *nueva* superficie, con nuevas características, cuyo ritmo se adecúe al suyo. El artista debe o someterse o buscar en el mundo una superficie que vaya bien para él: no está en su mano cambiar la metafísica de la superficie que pueda estar a su disposición.

Ahora fijémonos en el lienzo. Elástica y flexible, elástico-flexible, inestable o que no soporte el roce del hombre, la superficie de un lienzo extendido le da dinámicamente al plano figurativo los mismos derechos que tiene la mano del pintor. Este último lucha con la superficie como si fuese «su hermano», mientras que la superficie se percibe de manera tangible como fenomenicidad; por lo demás, se la puede trasladar y girar a capricho, y no tiene una luz independiente del arbitrio del artista ni una relación independiente con la realidad circunstante. La superficie inamovible, firme y no maleable del muro o de la tabla es demasiado severa, demasiado constrictiva, demasiado ontológica para la inteligencia de la mano del hombre renacentista. Este busca sentirse entre ma-

nifestaciones terrenas, y sólo terrenas, sin intromisiones del otro mundo, y necesita palpar con los dedos de la mano su propia autonomía, su propia autolegitimación, sin que esta se vea molestada por la intrusión de todo aquello que no está sometido a su voluntad. Una superficie dura permanecería objetivamente enfrente del artista recordándole *otros* fundamentos, mientras que él intenta precisamente olvidarlos. Para las imágenes naturalistas, para las representaciones de un mundo que se ha liberado de Dios y de la Iglesia y que quiere ser ley para sí mismo, para un mundo así, se precisa mucha jugosidad *sensual*, y cuanta más mejor; se requiere el testimonio más fuerte que estas imágenes puedan dar de sí en cuanto a vida sensible, y además de tal modo que las imágenes mismas no estén esculpidas sobre la piedra inmóvil, sino sobre una superficie movediza y ondulante que exprese claramente la inestabilidad de todo lo terreno. Los artistas renacentistas y los de la cultura subsiguiente, heredera directa del Renacimiento, posiblemente ni siquiera piensen en lo que se ha dicho aquí. Ellos no lo piensan, pero sus dedos y su mano, con el intelecto colectivo, con la mentalidad de esta misma cultura, sí piensan, y mucho, en la *relatividad* y el carácter condicionado de toda la existencia, en la necesidad de expresar que la inteligencia ontológica de las cosas ha sido sustituida en la visión del mundo que tiene esta época por su sensibilidad fenomenológica, y en consecuencia es al hombre, que ha tomado conciencia de sí mismo como ser no ontológico, sino condicionado y fenoménico, a quien le corresponde de forma natural ejercer la autoridad y dictar las leyes en este mundo de ilusiones metafísicas.

La perspectiva lineal es la inevitable manifestación de esta autoconciencia, pero no es este el lugar para hablar de ello<sup>7</sup>.

7. Sobre el tema del uso de la perspectiva lineal y de la perspectiva invertida en el arte, y su relación con un determinado modo de ver y concebir el mundo, cf. P. Florenski, *La perspectiva invertida*, Madrid 2005.

La combinación –característica en esta visión del mundo– de la luminosidad sensible con la precariedad ontológica de la existencia se expresa con la aspiración del artista a una *vivaz inestabilidad*. El presentimiento técnico de esta aspiración lo han constituido la pintura al óleo y la tela misma.

b) *Tendencia proveniente del protestantismo: el arte del grabado y la pretensión racionalista de fabricar un esquema del mundo*

–Entonces, ¿también en el desarrollo del arte de los grabados ves alguna relación con el espíritu del tiempo, pues el grabado se desarrolla en suelo protestante y los grabadores más insignes y creativos fueron representantes del protestantismo en sus diversas variedades? Alemania e Inglaterra son los países con los que está relacionada sobre todo la creatividad en el ámbito del grabado, el aguafuerte y otras ramas del arte similares. Pero ¿acaso no ha habido grabados en suelo católico? Aunque esta pregunta no te la planteo tanto a ti como a mí: en lo sustancial estoy de acuerdo contigo.

–Por supuesto. Pero hay que señalar que en el catolicismo el grabado y otras artes similares no aspiran a tener esa precisión gráfica, y por eso no le son propios los fines que persiguen los grabados, sino que tienen sus propios fines, que coinciden con los de la pintura al óleo. –<sup>8</sup>El grabado católico, por lo demás, se propone incluso literalmente la reproducción de la pintura al óleo, es decir, solo sirve como requisito técnico para la multiplicación y difusión de pinturas al óleo, a semejanza del uso contemporáneo de la fotomecánica. –<sup>9</sup>El grabado católico, con sus trazos gruesos que imitan la pincelada al óleo y con su intento de extender la

8. En distintas ediciones rusas no aparece el guion de la réplica. Hemos seguido la edición indicada anteriormente.

9. Cf. nota anterior.



tinta tipográfica no mediante líneas finas, sino con franjas amplias, en realidad es otro tipo de pintura al óleo, no es un *auténtico* grabado. En este último la tinta tipográfica sirve para dividir y resaltar las distintas partes de la superficie, pero no tiene *color*, mientras que la franja, si no tiene colorido, al menos tiene algo que se le parece. La auténtica línea<sup>10</sup> del grabado es una línea abstracta, no tiene anchura, del mismo modo que no tiene color. A diferencia de la pincelada al óleo, que pretende convertirse en el sustituto material, si no del objeto representado, al menos de una parte de su superficie, la línea del grabado pretende liberarse definitivamente de todo recuerdo y sabor de la realidad sensible. Si la pintura al óleo es la manifestación de la materialidad sensible, el grabado por su parte se apoya en el raciocinio, construyendo la imagen del objeto a partir de elementos que no tienen nada en común con los elementos del objeto mismo, es decir, a partir de la combinación del «sí» y el «no» racionales. El grabado es el esquema de la imagen que se construye basándose exclusivamente en las leyes de la lógica, de la identidad, de la contradicción y del tercero excluido, y en este sentido guarda estrecha relación con la filosofía alemana. En ambos casos la finalidad es la reconstrucción o deducción del esquema de la realidad exclusivamente mediante afirmaciones o negaciones, desprovistas tanto de realidad espiritual como sensible, es decir, se busca crear todo de la nada. Así es un grabado auténtico, y cuanto más puramente —o sea, sin psicologismo ni implicaciones de orden sensible— alcanza su objetivo, con tanta mayor precisión se muestra su perfección como grabado. Por el contrario, en el grabado nacido en la atmósfera del catolicismo siempre hay una tentativa de escabullirse entre el «sí» y el «no», introduciendo elementos sensibles. Así pues, estoy dispuesto a reconocer la afinidad

10. En el margen del manuscrito aparece esta fecha: 1922 VIII 1.

interna entre el grabado *auténtico* y la esencia interior del protestantismo. Repito, existe un paralelismo interno entre la racionalidad, predominante en el protestantismo, y la línea como procedimiento artístico del grabado, al igual que existe un paralelismo interno entre la *fantasía* —hablando en términos ascéticos—, cultivada en el catolicismo, y la gruesa pincelada a manchas de la pintura al óleo. La primera pretende esquematizar el objeto, reconstruyéndolo con actos singulares de repartición, que no tienen en sí no solo nada de pictórico, sino tampoco de bidimensional. El grabado, repito, es la creación de la imagen *ex novo*, siguiendo unos principios completamente diferentes respecto a aquello que la imagen *es* en la percepción sensible, con el fin de que la imagen se haga del todo comprensible racionalmente, en cada una de sus particularidades y en toda su estructura, incluidas las sombras, una estructura que deriva de forma notoria no de la sola esencia de la imagen, sino también de su interrelación con el medio exterior; con el fin, dicho brevemente, de que *toda* la imagen esté dividida en una serie de fragmentos, dispuesta en una serie de reparticiones, en una serie de determinaciones de la esfera espacial, y con el fin de que en la imagen ya no quede *nada* aparte de estos actos de raciocinio y sus relaciones recíprocas.

En la filosofía idealista alemana, sobre todo en el pensamiento kantiano, hace tiempo que los historiadores del pensamiento han reconocido la emanación pura del protestantismo. ¿Acaso Kant, Fichte, Hegel, Cohen, Rickert, Husserl y los otros se proponen una finalidad diversa de la de los grabados de Durero? Al contrario; retomando el tema de la contraposición entre el trazo del grabado y la pincelada al óleo, esta última tiende no a *reconstruir* la imagen, sino a imitarla y reemplazarla, no a racionalizar sino a sensualizar y hacer a la fantasía aún más excitante para los sentidos de cuanto no lo sea en la realidad. La pincelada pretende salir

de los límites del plano figurativo, convertirse en pedazos de color *dados* directamente a los sentidos, pretende transformarse en un relieve de colores, en una estatua policromada, quiere en definitiva imitar la imagen, sustituirla, entrar en la vida no como un factor simbólico, sino empírico. Las tallas policromadas de las vírgenes católicas revestidas con suntuosos vestidos a la moda representan el límite extremo al que tiende la naturaleza de la pintura al óleo. En lo que respecta al grabado, si quisiéramos subrayar la idea de modo caricaturesco, no sería del todo incorrecto decir que el límite extremo al que aspira el grabado es el dibujo técnico impreso o incluso la ecuación diferencial.

—De todas formas, no veo qué es lo que se podría decir, al hilo de estos razonamientos, respecto al plano figurativo en el arte de los grabados. A mí me parece de algún modo algo casual y que no guarda relación alguna de modo directo con el proceso de trabajo del maestro. Es cierto, no se puede pintar con la pintura al óleo sobre cualquier superficie, y las propiedades mecánicas de la superficie del cuadro se reflejarán directamente en el carácter de la obra. En el arte del grabado las cosas no son así. Se puede estampar un grabado, hablando coloquialmente, sobre cualquier superficie, y no por ello cambiará mucho el carácter de la estampa: sea sobre un papel de cualquier variedad que exista, sea sobre seda, hueso, madera, pergamino, piedra y hasta metal, todo ello no tiene importancia alguna para la composición artística del grabado. Te digo más: hasta la tinta, más o menos de modo indiferente, puede ser sustituida por otra; y si no admite cualquier consistencia, al menos admite diferentes colores. Precisamente esta *arbitrariedad* de las dos principales causas materiales del grabado, la superficie y la tinta, me hace vacilar en admitir todo lo que habías dicho antes, aunque como tú mismo has podido comprobar ahora mismo, he hecho mío tu modo de reflexionar...

—Y a mí me parece todo lo contrario, sólo que tú no llevas hasta el final tus pensamientos personales, que sin embargo has iniciado correctamente; porque la arbitrariedad en la elección de la tinta y de la superficie del grabado contiene aquel mismo malentendido, aquel mismo engaño que se encierra en la proclamación de la libertad de conciencia y en la negación de la tradición eclesiástica, ¡qué digo eclesiástica!, universalmente humana, típicas del protestantismo.

¿Qué es lo que nos da la estampa? Un folio de papel. Lo más precario que cabe imaginar: se arruga, se rompe, se moja, arde al acercarlo al fuego, enmohece, no se puede limpiar siquiera, es un símbolo de caducidad. ¡Y sobre esta cosa, la menos resistente de todas, están trazadas las líneas del grabado! Nos preguntamos si sería posible señalar con incisiones estos trazos sobre el papel. Por supuesto que no: son trazos que, por su mismo aspecto, muestran que han sido hechos sobre una superficie muy dura, la cual, sin embargo, es vencida, arañada y perforada por la punta de un buril o un punzón. En la estampa, el carácter de los trazos contradice las propiedades de la superficie sobre la que están hechos. Esta contradicción nos hace olvidar las auténticas propiedades del papel y suponer que el papel es algo muy duro. Estéticamente estimamos la seguridad del papel y su nivel de resistencia como mucho mayores de lo que son en realidad. Y el hecho de que los trazos no sean muy profundos hace pensar que la fuerza del grabador es mucho más potente de lo que es en realidad, desde el momento en que vemos que su mano, aun tratándose de una superficie tan resistente que no ha cedido, se ha mantenido firme y no ha temblado. Se crea la impresión de que el grabador no introduce ningún cambio material, sino que no hace otra cosa más que revelar la «pura» —en el sentido kantiano— actividad de reconstrucción de las formas, y es como si esta actividad fuese percibida de un modo plenamente libre de toda superficie, de nuevo en el espíritu kantiano. Se

produce después la impresión de que esta actividad que crea las formas es universalmente válida y por eso es asimilada con total libertad por cualquier superficie. Parece que esta actividad de creación de las formas estuviese por encima de los límites impuestos por las condiciones del ambiente en el que la forma se constituye; que se tratase, en definitiva, de una actividad pura y que por tanto diese plena libertad e incluso pleno arbitrio en la elección de las propiedades individuales de la superficie. Pero también esto es un *engaño*. Para empezar, hay que señalar que lo que llamamos la obra del arte del grabado, lo que comúnmente denominamos «grabado», no está en modo alguno ni grabado ni hendido. Un grabado, lo que propiamente es un grabado, es un cliché o matriz metálica o de madera; lo que hemos hecho nosotros ha sido sustituir el término «estampa» por el de su «matriz» y decir *grabado* sobreentendiendo *estampa*. Pero esta confusión no es casual de ningún modo. Solo en la matriz la textura del trabajo no se entiende como una arbitrariedad del grabador, sino como una consecuencia inevitable de las propiedades de la superficie. En la matriz no se dan los engaños de la percepción estética que hemos indicado arriba.

—En la historia<sup>11</sup> ha sido precisamente así. En sus orígenes, el arte del grabado fue el arte de la talla del metal, de la madera, y de la piedra en parte, pero de ningún modo fue el arte de estampar. Y la finalidad de aquel arte fue precisamente obtener un objeto con una imagen tallada, pero de ningún modo un trozo de papel. El origen de *nuestro* grabado es técnico: impregnando los surcos con la tinta, estampaban una reproducción de un dibujo sobre el papel, y así apareció la estampa. Pero esta reproducción no constituía en modo alguno la finalidad de la creación artística, como lo es en nuestro caso la estampa, cuando la matriz es solo una etapa

11. En el margen del manuscrito aparece esta fecha: 1922 VIII 5.

preparatoria en la elaboración de las estampas; entonces la reproducción se hacía para conservar una copia exacta del dibujo, con el fin de poder volver más adelante a repetir el objeto tallado. Ahora ocurre lo mismo: los tallistas de madera, por ejemplo los famosos Jrustachev de Sérguiev Posad, padre e hijos, hacen fotografías de sus obras más destacadas antes de entregárselas a su cliente.

—Pues sí, la correlación entre el grabado y la estampa se ha invertido: en sus orígenes, la obra de arte, aunque se volvía a reproducir —eso sí, siempre de modo artístico—, era la pieza tallada, la matriz o el cliché según nuestra terminología, mientras que la estampa servía de matriz con la que se volvía a reproducir. Pero después la estampa se convirtió en una obra reproducible de forma mecánica, en la obra de arte en sí, y en el grabado comenzó a verse simplemente la matriz para su reproducción, de la que nadie quiere saber nada, a excepción del impresor, y que nadie ve nunca.

Para aclarar nuestras reflexiones se podría elaborar la siguiente tabla sobre el origen del grabado:

1. Las *Tesserae hospitales* de la Antigüedad o lo que entonces se denominaba «símbolos» (σύμβολοι), un objeto partido, cuyas dos mitades se guardaban como una prueba de la alianza establecida.

2. La moneda partida de los enamorados (como, por ejemplo, en *La novia de Lammermoor* de Walter Scott).

3. Un objeto con incisiones en calidad de recibo o resguardo, las chapas (palitos de este tipo se usan en nuestro país entre los agricultores, por ejemplo en las provincias de Yaroslavl y Tambov, *vid.* en el museo provincial de Yaroslavl; también en China se usan palitos semejantes de bambú).

4. El sello de kan (huella de un pie en la cera), el registro dactiloscópico en asuntos penales, etc.

5. El sello y su huella en relieve con cera, lacre o plomo.

6. El sello y su impresión con hollín o tinta.

7. El tallado de la madera y el metal con fines decorativos.
8. Impresiones de prueba con tinta para conservar el diseño de la incisión.
9. Impresiones autónomas (estampas) y los grabados sobre el metal y la madera como una rama de las artes gráficas y tipográficas.

—Todo eso es así. Pero volviendo a nuestra discusión, ¿en qué consiste, de modo más preciso, el vínculo entre el grabado y el protestantismo?

—En que esta arbitrariedad en la elección de la superficie figurativa, en este caso el papel, y de la materia figurativa, en este caso la tinta, corresponde al individualismo protestante, a la libertad protestante o, de modo más preciso, al arbitrio. Y sobre un material tomado arbitrariamente la razón pura dibujaría sus construcciones, totalmente racionales y privadas de cualquier aspecto sensible, de la realidad, tanto religiosa como natural —aquí esto es indiferente—. En un material elegido de forma arbitraria se asientan unos esquemas que no tienen nada en común con él y, revelando la propia libertad como autodeterminación, la razón somete a sí misma como soberana la libertad de todo aquello que está fuera. Autodeterminándose, viola la autodeterminación del mundo y, proclamando su *propia* ley, no considera necesario obedecer ni siquiera a la ley de la creación, gracias a la cual la creación misma vive en cuanto auténticamente real. El individualismo protestante consiste en imponer mecánicamente sobre todo lo que existe su propio cliché, vacío de contenido, constituido por puros «sí» y «no». Esta libertad de elección, sin embargo, es una libertad falaz: no porque la actividad de la enseñanza espiritual y racional venga aplicada a cada característica individual (en esta flexibilidad de uso y de realización en conformidad con la realidad dada habría también una libertad auténtica, es decir, creativa), no por esto, sino porque simplemente desprecia toda característica individual, tenien-

do preparado de antemano el *molde* que debe aplicarse a cada alma para *acuñarla* sin ningún matiz ni diferencia. La libertad protestante es una violencia ejercida gracias a palabras de libertad cantadas en el cilindro de un fonógrafo...

—¿Y el instrumento?

—¿Me estás preguntando qué facultad interior empleada por el espíritu protestante proyectan el buril y el punzón del grabador?

—Pues sí.

—El *raciocinio* es la facultad específica usada por el protestantismo, o mejor dicho, proclamada como tal. Mientras que para otros el raciocinio se presenta bajo el aspecto de la *razón*<sup>12</sup>, para ellos mismos es imaginación, aún más excitada que en el catolicismo; espiritualmente incandescente y fascinante, esta imaginación lucha contra una esfera mucho más ontológica de lo que se deja entrever a los demás y, en general, más ontológica que en el catolicismo.

—¿Pero en qué radica esta «incandescencia espiritual» de la imaginación, como tú te has expresado?

—¿Cómo que en qué radica? ¿Acaso no percibes el ímpetu del vuelo de la fantasía con el que se crean los sistemas filosóficos en el protestantismo? Böhme y Husserl están evidentemente demasiado distanciados en cuanto a forma espiritual, pero también los filósofos protestantes construyen castillos en el aire a partir de la nada, para después reforzarlos de acero y encadenar en ellos a toda la carne viva del mundo. Incluso el árido Hegel, también él, escribe en un estado de frenesí intelectual, en un estado de ebriedad, y no es una broma la afirmación de James<sup>13</sup> de que bajo el efecto del protóxido de

12. Con «raciocinio» o «entendimiento discursivo» traducimos el término ruso *rassudok*; *razum* lo traducimos como «razón», entendida como comprensión integral, *intellectus*, *sapientia*.

13. Se trata de la obra del filósofo y psicólogo estadounidense William James (1842-1910), fundador de la psicología funcional. Desarrolló la psicología del pragmatismo. Cf. W. James, *On Some of Hegelisms* (1882), en



nitrógeno<sup>14</sup> el mundo se percibe y se imagina a la manera de Hegel. El pensamiento protestante es la embriaguez para sí mismo, predicando a los otros una sobriedad forzada.

c) *La concepción ortodoxa: la pintura de iconos como metafísica concreta*

1. La transparencia ontológica de las cosas y la manifestación de la vida

—En fin<sup>15</sup>, es hora de volver a nuestro punto de partida. Hemos hablado de la pintura al óleo y del grabado no como fines en sí mismos. ¿En qué consiste, pues, la vinculación interior entre la pintura de iconos desde el punto de vista técnico y sus intenciones espirituales?

—En pocas palabras, la pintura de iconos es la metafísica de la existencia, pero no una metafísica abstracta, sino concreta. Si la pintura al óleo es la más adaptada para transmitir la realidad sensible del mundo, y el grabado para su esquema racional, la pintura de iconos existe como fenómeno concreto de la esencia metafísica que ella representa. Y si los procedimientos pictóricos y de incisión, los modos gráficos, se han desarrollado debido precisamente a las respectivas exigencias culturales y representan un concentrado de las respectivas búsquedas que se formaron con el espíritu de la cultura de su tiempo, los procedimientos técnicos de la pintura de iconos están determinados por la exigencia de expresar el carácter metafísico concreto del mundo. En los iconos no se plasma

Id., *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*, Cambridge MA - London 1979, 217 (versión cast: *Sobre algunos hegelianismos*, en *La voluntad de creer y otros ensayos de filosofía popular*, Barcelona 2009, 332). Cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 527 nota 29 y 542 nota 77.

14. Protóxido de nitrógeno u óxido de nitrógeno, también llamado «gas de la risa», es un gas que causa un estado de euforia y alucinaciones.

15. En el margen del manuscrito aparece esta fecha: 1922 VIII 7.

nada casual, no sólo empíricamente casual, sino tampoco metafísicamente casual, si esta expresión, que en su esencia es exacta y necesaria, no hiere demasiado los oídos.

Así, la pecaminosidad y la caducidad del mundo no deben ser consideradas empíricamente casuales, porque corrompen siempre el mundo. Pero metafísicamente, es decir, respecto a la esencia espiritual del mundo creada por Dios, pecaminosidad y caducidad no son inevitables, podrían también no existir; en ellas se reconoce *no* la sustancia del mundo, sino su estado presente. No le corresponde al arte de los iconos plasmar este estado que eclipsa la naturaleza auténtica de las cosas: su objeto es la naturaleza misma, el mundo creado por Dios en su belleza supramundana. Todo aquello que aparece representado en los iconos, en todos sus detalles particulares, no es casual: es la imagen o el reflejo, el *ἐκτυπος*, la imagen en relieve, del mundo arquetípico, de las esencias celestiales, ultramundanas.

—Pero, si esta idea es admisible en su base, ¿no convendría limitarla diciendo: «principalmente», «sustancialmente» o algo por estilo? También a Platón se le planteó el problema de la existencia de la «idea del cabello», y en general de lo más insignificante e ínfimo. Y si el icono revela a la contemplación la idea, las ideas, ¿no deberíamos entender esto respecto al *significado general* del icono, mientras que los detalles anatómicos, arquitectónicos, relativos al vestido, paisajísticos, etc., deberían ser evaluados como medios artísticos exteriores y casuales respecto a la idea? Por ejemplo, ¿es posible que los vestidos en los iconos tengan también algo de metafísico y no se pinten tan solo por decoro y belleza, en cuanto que aportan a los iconos unas manchas de colores numerosas e intensas? En mi opinión, en el icono tienen valor incluso los elementos meramente decorativos, así que algunos detalles y procedimientos iconográficos no solo no tienen ninguna importancia metafísica, sino ni siquiera naturalista.

La aureola, la *razdelka*, o sea, las líneas doradas trazadas en la vestimenta, sobre todo en la del Salvador, ¿acaso este oro, según tu opinión, corresponde a algo en la imagen que hay que representar? Me parece que esto se ha considerado (y sigue siéndolo) simplemente bello, y la iglesia, adornada con semejantes iconos, alegra la vista, sobre todo a la luz de las mariposas con cristales de colores<sup>16</sup> y de numerosas velas.

—Siguiendo a Leibniz, tienes razón en tus afirmaciones y careces de ella en lo que niegas. Pero no vamos a hablar ahora de aquello en lo que tienes razón, sino sobre lo contrario. Pues bien, he aquí ante todo un problema general, el del *sentido*. Estoy convencido de que básicamente tú ves en la metafísica algo concreto, como lo veo yo, y *en las ideas* percibes aquellos mismos semblantes de las cosas que se pueden contemplar de modo evidente, las vivas manifestaciones del mundo espiritual que vemos todos nosotros. Pero me temo que, cuando se trata de aplicar estos razonamientos en determinados casos concretos, se apodera de ti alguna clase de cobardía y te quedas con un pie levantado en el aire sin decidirte a terminar el paso que has empezado e incluso ya has dado, pero sin considerar correcto tampoco volver atrás, hacia la metafísica abstracta y hacia la idea como un significado incapaz de mostrarse de manera evidente. Sin embargo, en la comprensión no se deben buscar medias medidas, que además ni siquiera podrían existir.

Un organismo vivo es un conjunto completo y no puede haber nada en él que no esté organizado por las energías vitales; y si hubiera algo que no estuviera vivo, por muy pequeño que fuera, entonces se habría destruido toda la integridad del organismo. Este existe sólo como fuerza vital que

16. Mariposa es una lámpara de aceite, símbolo de la luz eterna. Se trata de una pequeña mecha afirmada en un disco flotante y que, encendida en su recipiente con aceite, se pone por devoción ante una imagen; se usa en el rito ortodoxo, entre otros.

se revela a sí misma de un modo manifiesto, o como una idea formativa, o bien no existe en modo alguno, y entonces el término mismo de «organismo» debería ser excluido del diccionario. Exactamente lo mismo sucede con el organismo de la obra de arte: si hubiera en ella algo casual, esto sería un testimonio de que la obra no se ha encarnado en todas sus partes, no ha acabado de desprenderse del terreno y está recubierta parcialmente por grumos de tierra muerta. La esencia metafísica que se manifiesta concretamente debe aparecer manifestada de modo completo y evidente, y su manifestación (y se presupone que ésta se realiza en el icono) en *todos* sus detalles, siendo un todo único, debe ser evidente: si alguna cosa en el icono debiera entenderse solo desde el punto de vista del significado abstracto, o si solo fuese un detalle *exterior* de carácter naturalista o decorativo, esto destruiría la manifestación como un todo único, y el icono dejaría de ser un icono.

A este propósito me viene a la mente el razonamiento de un teólogo<sup>17</sup> sobre la resurrección de los cuerpos, en el que hace un intento de distinguir los órganos imprescindibles en el siglo venidero de los superfluos, con la particularidad de que solo resucitarán los primeros, mientras que los segundos se quedarán sin resucitar; por ejemplo, no resucitarán los órganos de la digestión. Pero con estas afirmaciones se elimina por completo la unidad viva, interiormente coherente, del cuerpo. E incluso externamente, si ya hablamos de la resurrección del cuerpo con grandes escrúpulos, ¿a qué se parecerá el cuerpo una vez eliminado lo «superfluo»? ¿acaso deberíamos imaginarnos el cuerpo futuro como un globo de piel inflado por el éter? Si pensamos en el cuerpo de modo naturalista, entonces en nada y de ningún modo puede manifestar la estructura metafísica de un organismo espiritual

17. Puede tratarse de Nikolái Fiódorov (1828-1903), tal como se indica en la edición rusa, uno de los fundadores del cosmismo ruso.

y, de este modo, en el siglo futuro todo el cuerpo, a trozos o entero, resultará superfluo: *todos* los órganos merecerán la amputación y, dado que son «carne y sangre», no heredarán el Reino de Dios. Por el contrario, si pensamos en el cuerpo de modo simbólico, entonces todo el cuerpo, en todos sus detalles, manifiesta de modo evidente la idea espiritual de la persona humana Y entonces *todos* los órganos, al transfigurarse misteriosamente, resurgirán como testigos del espíritu, porque cada uno de ellos, imprescindible en la composición entera del organismo, e incapaz de vivir y actuar sin los otros y siendo a su vez necesario para los demás órganos, en sentido espiritual sirve a la manifestación de la idea; y sin él la manifestación de la idea quedaría dañada. El icono es la imagen del siglo futuro: sin entrar en detalles sobre el cómo, diré que el icono permite dar un salto en el tiempo y ver, aunque sea de forma evanescente, las imágenes del siglo venidero, tal como se ven en una adivinación con un espejo: «Ahora vemos como en un espejo, de forma borrosa»<sup>18</sup>. Estas imágenes son absolutamente concretas, y hablar de la casualidad de algunas de sus partes significa no tener en cuenta para nada la naturaleza de lo simbólico. Es más: si reconocemos como casual uno u otro *género* de detalles, no habrá ningún fundamento para no hacer lo mismo respecto a los detalles de otro género, como en el razonamiento que hemos mencionado arriba sobre la resurrección de los cuerpos.

—Pero ¿será posible que en ningún icono podamos encontrar nunca algo meramente casual?

—Yo no he dicho esto. Al contrario, muy a menudo muchas cosas suelen ser casuales. Pero pueden parecer tales, y esto sucede incluso en la mayoría de los casos, no las cosas secundarias o mezquinas —el «cabello» de Platón, como quieres tú (hablaremos de ello hasta el final)—, sino precisamente

18. Tal como se indica en la edición rusa, podría tratarse de una cita no literal de 1 Corintios 13, 12.

las cosas que son primarias e importantes: por ejemplo, no el vestido, pero sí el rostro e incluso los ojos. Sin embargo, lo que es casual en los iconos sucede también de una manera solamente casual, históricamente casual, por ineptitud, ignorancia o arbitrariedad del pintor, que ha osado desviarse de la tradición iconográfica, introduciendo así en el simbolismo espiritual una «sabiduría carnal»<sup>19</sup>. Lo que es casual en un icono no pertenece al icono, sino que es de su copista y de la copia. Está claro que cuanto más responsabilidad y penetración requiere alguna parte de la representación iconográfica, más posibilidades hay para que aparezcan alteraciones, líneas casuales y manchas de color metafísicamente no justificadas que, respecto a la *esencia* espiritual del icono, son lo mismo que las salpicaduras de barro que deja un carruaje al pasar junto a los cristales de una ventana, es decir, simplemente impiden ver el horizonte y no dejan que entre la luz en la habitación. Por mucho que estas alteraciones nos deleiten la vista, no son más que manchas de fango, aunque pueden acumularse tantas que al final la esencia espiritual del icono se volverá invisible. Pero de aquí no se deduce que uno u otro *género* de detalles sea meramente casual y que no exprese nada espiritual de por sí, en cuanto inaccesible, y no sólo por su ejecución o «por la pintura».

—¿Y la vestimenta?

—¿La vestimenta? Tan solo Rózanov<sup>20</sup> afirma en algún lugar que en el siglo venidero todos estarán desnudos, y para mostrar un gesto de hostilidad contra la Iglesia y contra la idea misma de la resurrección, revela inesperadamente un ataque de pudor, en nombre del cual niega el dogma de la Resurrección. Pero, como tú bien sabes, la Iglesia enseña

19. 2 Corintios 1, 12.

20. Vasiliy Rózanov (1856-1919), filósofo de la religión y crítico literario ruso. En 1900 fundó, junto a Dmitri Merezhkovski, Zináida Guípíus y otros, la Sociedad Filosófico-Religiosa.

justo lo contrario, y el apóstol Pablo sólo expresa el *temor* de que aquellos de nosotros cuyas obras arderán en un fuego purificador se queden desnudos (1 Cor 3, 13)<sup>21</sup>. Si Rózanov tiene fundamentos para creer que su ropa es tan inflamable, es cosa suya el buscarse algo más resistente, pero no hay motivo para indignarse ante algo así como «un desnudamiento universal». Ahora bien, en los iconos se representa a aquellos cuyas obras claramente se conservarán intactas en el fuego de la prueba, solo que blanqueadas y embellecidas, limpias de las últimas trazas de las casualidades terrenas. Seguro que ellos no quedarán desnudos. Usando un estilo un poco florido, pero muy preciso, se pueden definir sus vestidos como el tejido de sus gestos ascéticos; no es una metáfora, sino la expresión de la idea de que con la ascesis los santos han desarrollado junto a su cuerpo nuevos tejidos de los órganos luminosos, como una esfera de energías espirituales muy próxima al cuerpo, y esta extensión del cuerpo se simboliza con la vestimenta, con el fin de hacerla patente para la percepción. «La carne y la sangre no pueden heredar el Reino de Dios»<sup>22</sup>, mientras que la vestimenta sí que lo heredará. La vestimenta es una parte del cuerpo. En la vida cotidiana es un prolongamiento externo del cuerpo, análogo al cuero cabelludo de los animales y el plumaje de las aves. La vestimenta se adhiere al cuerpo casi mecánicamente, y digo «casi» porque entre la vestimenta y el cuerpo existen unas relaciones más estrechas que un simple contacto: impregnada por las capas más finas del organismo corporal, la vestimenta en parte se encarna en este organismo. En el plano artístico-visual, el vestido es una *manifestación* del cuerpo: por sí mismo, con sus líneas y superficies, revela la estructura del cuerpo. Por consiguiente, está claro que, ya

21. Cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 220, 230-231.

22. 1 Corintios 15, 50.

que se reconoce la capacidad del cuerpo de manifestar de modo concreto la metafísica de la esencia humana, no se puede negar esta capacidad al vestido, que como un megáfono dirige y refuerza las palabras del testimonio que pronuncia el cuerpo sobre su idea. No es que sea indecente o fea una figura desnuda, sino que metafísicamente sería menos clara, resultaría más difícil entrever en ella la esencia de la humanidad iluminada. Pero repito, no se razone aquí según unas consideraciones de orden moral, de costumbres o de cualquier otra índole, sino partiendo de la esencia de la obra de arte, es decir, en virtud del carácter simbólico artístico-visual del icono. Y por eso en la vestimenta se refleja de modo tan evidente el estilo espiritual del tiempo. Veamos, por ejemplo, los pliegues.

La historia de la pintura de los iconos rusos muestra con una extraordinaria regularidad toda la secuencia de las condiciones espirituales de la comunidad religiosa gracias al carácter, continuamente cambiante, de los pliegues en la vestimenta. Es suficiente echar un vistazo a los pliegues de los vestidos en los iconos para determinar la fecha del icono y comprender el espíritu del tiempo que se refleja en él. Los pliegues arcaicos de los siglos XIII-XIV, con su carácter naturalista y simbólico, indican una ontología potente, pero todavía no consciente y ligada aún al elemento sensible: son rectilíneos pero suaves, demasiado materiales, frecuentes y finos, lo que da muestra de fuertes sufrimientos espirituales; todavía no están amalgamados, pero con su fuerza, incluso cada uno de ellos por separado, atraviesan la gruesa capa del elemento sensible. En el siglo XV y hasta mediados del XVI los pliegues se alargan, se ensanchan, pierden su suavidad material. Al principio, en la primera mitad del siglo XV, los pliegues son rectos, no muy largos, y convergen en ángulos. Tienen un carácter mineral, al estilo de las estructuras en espiga y las facetas de una masa cristalizada, pero después



la rigidez y la dureza cristalinas se transforman en la elasticidad de tallos y fibras vegetales. Para finales del siglo XV las líneas ya son largas y escasas, casi rectas, pero no del todo, similares a una recta flexible ceñida un poco en sus extremos, y como consecuencia de ello, toda la vestimenta muestra la flexibilidad de la energía espiritual, una plenitud de fuerzas que se ha desarrollado y organizado. Queda patente cómo desde el siglo XIV al XVI tiene lugar un proceso de autoconocimiento espiritual y de autoconciencia de la Rusia Antigua, una organización de toda la vida basada en el espíritu, una empresa colectiva del joven pueblo, una síntesis de experiencias espirituales en una concepción integral de la vida. Más adelante, los pliegues adquieren un carácter de premeditada rectitud, de premeditada estilización, se hacen racionales y abstractos debido a la tendencia emergente hacia el naturalismo. Si no supiéramos *nada* de la historia sobre los Tiempos Turbios<sup>23</sup>, solo basándonos en los iconos e incluso únicamente en los pliegues se podría entender el gran cambio espiritual que se estaba produciendo en la transición de la Rusia medieval al reino Moscovita Renacentista: en los iconos de la segunda mitad del siglo XVI ya se puede percibir el acontecimiento de los Tiempos Turbios como un mal espiritual de la sociedad rusa. Pero la recuperación en el siglo XVII no fue más que una restauración, en ruso, una «acomodación», así que la nueva vida del pueblo ruso empezó con el barroco. Vemos aquí, al mismo tiempo que las

23. El final del siglo XVI y el inicio del XVII quedaron en la historia de Rusia como los Tiempos Turbios (*Smutnoie vremia*), de gran confusión e inestabilidad política, económica y social. La estabilidad no se alcanzaría hasta mediados del XVII. El final de la dinastía de Rúrik, que no dejó sucesor al trono, y el consiguiente vacío de poder, la lucha por el trono entre distintos grupos de la aristocracia rusa, los falsos pretendientes al mismo, la hambruna que marcó el inicio del siglo XVII, así como las intervenciones polacas y las revueltas campesinas, llevaron a Rusia a un abismo y una gran crisis, en medio de la cual la Iglesia mantuvo la unidad nacional e ideológica del país.

poses ceremoniales y los pliegues intencionadamente rectos, arcaizados al estilo del siglo XIV, la carnosidad espiritualmente impenetrable de los rostros y de las figuras, la falta de espiritualidad y la predisposición naturalista de los pliegues. Por lo demás, esta restauración arcaizante, igual que todo tipo de pretensión intencionada y artificial, pronto fue interrumpida por las tendencias más francas del siglo XVII. Como si se les hubiera olvidado la rigidez ceremonial, las figuras empiezan a bailotear, los pliegues se redondean, curvándose cada vez más, se vuelven desordenados y, cada vez de modo más obvio, tienden hacia el «verismo», es decir, hacia la visibilidad del mundo sensible, en vez de ser un símbolo del mundo suprasensible. Esto supone la fermentación de Rusia con la levadura de los nuevos tiempos, que todo lo vuelven ácido. También la esencia de las reformas petrinas, aquella nueva caída espiritual hacia lo bajo, se podría advertir basándose en los pliegues de los iconos. Más adelante, la vestimenta se infla, los pliegues adquieren un carácter de refinamiento disoluto y rebuscada sensualidad, se redondean al estilo del rococó y transmiten de la naturaleza viva todo lo que es casual y exterior: la visión espiritual del mundo se disgrega, y hasta un ojo poco entrenado verá fácilmente en los iconos de la época indicios de la futura revolución. No me voy a detener más en estos indicios; solo quiero hacer hincapié en la nueva restauración, la Santa Alianza, con un misticismo sensible e insano, y después la *educación* espiritual estereotipada, con sus iconos pintados de manera decorosa pero privada de toda chispa de inspiración, en un estilo de compromiso que tiene un poco de cada uno de los estilos de todos los siglos anteriores (Mályshev<sup>24</sup>); en sustancia, un estilo racional pero prudente, que por prudencia no niega los principios místicos, pero los reduce lo más posible, con-

24. Iván Mályshev (1810-1880) dirigió el taller de pintura de iconos en Sérguiev Posad.

virtiéndolos en signos convencionales de «lo razonable, lo bueno, lo eterno...»<sup>25</sup>.

—Obviamente, es bastante natural pensar que los *pliegues* tienen su importancia en el significado espiritual de los iconos, pero permanece inexplicable *de modo realista* todo el conjunto de los procedimientos iconográficos. Los pliegues pueden expresar con su carácter, sea cual sea su índole, algo espiritual, en cuanto que los pliegues existen en general. Pero la *razdelka* de oro, por ejemplo, esas líneas o franjas pintadas con oro sobre la vestimenta, no corresponden a nada; sería difícil entenderlas de otro modo que como un simple adorno que no expresa nada por sí mismo, aparte, quizás, de la intención subjetiva del pintor.

—Al contrario<sup>26</sup>, la *assistka* de la que hablas, es decir, esa película de oro aplicada con una sustancia especial en una serie de líneas y a veces en franjas, es una de las pruebas más fehacientes del significado concreto-metafísico de la pintura de iconos. Precisamente por eso está claro que su carácter, que parece uniforme a simple vista, cambia sustancialmente de un estilo a otro, aunque sea a un nivel estructural muy sutil, casi a nivel histológico: esta sutil redecilla de oro completa de un modo muy expresivo el carácter ontológico del icono.

—Entonces ¿qué hace en la imagen el *oro*, que en la realidad no corresponde a nada más que quizás al oro de los ornamentos? ¿Acaso no es evidente que, debido a la naturaleza de su brillo, el oro resulta inconmensurable con los colores, y no puede tener ninguna correlación con ellos? No en vano casi toda la pintura ha rechazado el uso del oro, incluso en la forma del color dorado en polvo, que de este modo resulta me-

25. Es una cita del poema de Nikolái Nekrásov (1821-1877), célebre poeta y escritor ruso, «A los sembradores» (*Seiateliam*), escrito en 1876, en el que insta a sembrar la sabiduría, la bondad y los valores eternos entre el pueblo ruso.

26. En el margen del manuscrito aparece la siguiente inscripción: 1922 VIII 12.

nos extraña a los otros colores. Fijate, ni siquiera los objetos de oro y, en general, los metálicos se representan con el color dorado, y en aquellos casos excepcionales en que se recubren de oro, el resultado es horrendo y la coloración aparece en el cuadro como una pieza de superficie dorada pegada allí por casualidad, de tal modo que apetece borrarlo.

—Todo eso es exactamente así. Pero tus indicaciones no hacen más que aclarar en vez de refutar el procedimiento de la *assistka*, imprescindible en el conjunto de la tradición iconográfica, y otros casos del uso del oro (pero propios únicamente de la pintura de iconos y no en general en cualquier tipo de pintura). Sin embargo, cuando acepté tus consideraciones debí introducir una pequeña rectificación: aunque haya sido en casos muy excepcionales, aparte del oro en la pintura de iconos se ha usado también la *plata* para la *razdelka* y para algún otro elemento. Pero el uso de la plata no ha prosperado. Deberíamos empezar con este dato de la historia de la técnica de pintar iconos. Toma nota de que la plata se ha usado en el icono *en contra de* lo que dictaba la tradición iconográfica. Es digno de atención el hecho de que exclusivamente un icono elegante y datado, hecho sin duda en la corte, introduce junto al oro también la plata. La impresión que causa es más bien la de un artilugio ostentoso, principalmente porque la *razdelka* de plata viene aplicada sobre el manto de la Virgen, lugar al que no corresponde tener ningún tipo de *assistka*, y a pesar del significado simbólico de esta última. Aquí no podemos dejar de ver un gran empeño del cliente o el ejecutor en la realización monumental de un icono, que seguramente servirá como regalo, lo más probable un regalo de boda. Los manuales y guías sobre la pintura de iconos no prevén, ni siquiera como excepción, el uso de plata en el icono, mientras que en un icono canónico, por así llamarlo, el oro es imprescindible. Además, precisamente la plata (y no el oro, como tú has señalado de forma correcta)

no es tan inconmensurable con los colores y se correlaciona mejor con las pinturas, teniendo alguna afinidad con el gris-azul y en parte con el blanco.

Otra cosa: en el período de florecimiento de la pintura de iconos, llevada a su perfección, solo se admite el uso de láminas de pan de oro, es decir, aquel oro que tiene toda la plenitud del brillo metálico y es absolutamente extraño al color. Pero, conforme iban penetrando en la pintura de iconos elementos naturalistas, elementos de este mundo, el pan de oro se fue sustituyendo por el oro en polvo, es decir, por el oro que se tritura en un polvillo fino, y que por eso se hace mate y más afín al color.

Una cosa más: afirmas que los objetos dorados y, en general, metálicos no se representan en la pintura con el oro. ¿Acaso conoces algún ejemplo en la pintura de iconos de una representación del oro hecha con oro o en general de un metal hecha con metal? Por lo que parece, ya que el oro está admitido en general, ¿por qué no admitirlo también para la *raskryshka*, es decir, como cobertura de ciertas superficies, para representar así algún objeto que en la realidad tiene brillo metálico, y para atenuarlo admitir entonces el oro en polvo?

—Así pues, confirmas *aún* más mi idea: el metal no se usa en aquel lugar *donde* podría representar algo, y tampoco se usa *de aquel modo*, es decir, de aquella forma que le facilitaría la fusión con los colores. Por tanto, en el icono el oro no representa verdaderamente nada y es como si el pintor intentara retener a un observador no suficientemente sensible de tener la impresión de que representa algo o de creer lo contrario. Resulta que el pintor de iconos o, más precisamente, la tradición iconográfica, escribe con letras capitales en cada icono mi afirmación inicial: «Quien contempla el icono no encuentra nada que esté representado con oro: el oro es abstracto».

—Es más o menos así, pero en estas cuestiones «ser más o menos así» es equivalente a «no ser así». El arte de los iconos busca mantener el oro a una debida distancia de los colores y, gracias a la plena manifestación de su brillo metálico, acentuar la incompatibilidad de oro y color hasta convencer-nos definitivamente. Un icono bien hecho alcanza este objetivo; en su oro no queda ni rastro de turbiedad, materialidad o suciedad. Este oro es una *luz* pura y límpida que de ningún modo puede considerarse como una más en medio de toda la serie de colores que en nuestra percepción reflejan la luz: se considera que colores y oro pertenecen visualmente a esferas diferentes de la existencia.

El oro no tiene color, aunque tiene cierta tonalidad. El oro es abstracto; en cierto sentido, es análogo a la línea del grabado, pero se encuentra en el polo opuesto. Una línea blanca en el grabado es precisamente *blanca*, no es abstracta, y se considera como un color más entre toda la serie de los demás colores. Por eso no se le puede considerar como el polo positivo de lo que es el polo negativo realmente abstracto, la línea negra. El polo positivo de esta última es la *assistka* de oro, la luz pura en contraposición con la simple ausencia de luz, la red de líneas del grabado. Tanto la una como la otra son abstractas, es decir, no son tangibles, están completamente libres de psicologismo, y por consiguiente pertenecen a la esfera de la razón. Pero a pesar de existir una profunda correspondencia entre las dos redes de líneas, la negra del grabado y la dorada del icono, están divididas por el mismo abismo que separa el «no» del «sí»: la línea de oro es la presencia de la realidad y la línea del grabado es su ausencia.

—Sin embargo, ¿qué realidad, es decir, no qué realidad independiente, sino *figurativa* representa la *assistka*, desde el momento en que el oro (tú mismo lo reconoces) no corresponde a nada?

—No he dicho en ningún momento que el oro no corresponde a *nada*. Hemos hablado, si te acuerdas, de la inconmensurabilidad entre el oro y los colores. Como consecuencia, el campo de lo que no corresponde al oro se reduce propiamente a aquello que no corresponde al color. Y lo que no corresponde al color debe, obviamente, buscar en sí otro medio figurativo que no sea el *color*. Si la concepción del mundo es naturalista y todo el contenido de la experiencia se reconoce como homogéneo y sensible, entonces el desdoblamiento de los medios figurativos se desaprueba y se rechaza como una falsedad inaudita: si el mundo es sólo mundo visible, entonces también su medio figurativo debe ser uniforme en sí e igualmente sensible. Así es la pintura occidental, que excluye sustancialmente de sí misma, de su experiencia, lo suprasensible. Por eso no solo excluye el uso del oro como medio figurativo, sino que incluso lo teme, porque el oro destruye la unidad del estilo espiritual del cuadro. Y cuando a pesar de todo se emplea el oro, se hace de un modo tosco, material, como si se imitase el metal de verdad, y entonces el oro se asemeja a los recortes hechos con fragmentos de periódico, fotografías o latas de sardinas que se clavan en las obras pintorescas de las corrientes de arte vanguardista del pasado reciente. En estos casos el oro no se puede ver como un medio figurativo; en la composición del cuadro resulta ser simplemente un *objeto* al natural.

—Entonces, ¿consideras que el oro de la *assistka*, de modo análogo a la línea del grabado, tiene el propósito de reconstruir el objeto que se quiere representar a pesar de su concreción real y de que pretenda dar la *fórmula* de la existencia de la realidad que se representa?

—No sufrimos la arrogancia protestante-kantiana, que no desea recibir ni siquiera de Dios todo el jugo y la vida del mundo sólo en cuanto *dado*, regalado, creado para nosotros y no por nosotros. ¿Y con qué fin deberíamos construir el

mundo racionalmente (incluso si esto fuera posible) en aquella parte suya contemplada gracias a la misericordia divina por los órganos de nuestro cuerpo, es decir, percibida con toda la plenitud de nuestro ser? En este sentido no rechazamos la verdad de los colores, la verdad católica, aunque en la sobriedad espiritual los colores mismos se espiritualizan, se vuelven más transparentes, más puros, son penetrados por la luz y, abandonando su gravedad terrena, se acercan a las piedras preciosas, a estos grumos de rayos planetarios.

Pero no existe sólo el mundo visible, al menos para una mirada inspirada, sino también un mundo invisible, la divina gracia, como metal fundido que fluye en la realidad divinizada. Este mundo<sup>27</sup> no es accesible para los sentidos, se alcanza con el intelecto, usando este término naturalmente en su significado antiguo y religioso. En este sentido, se podría hablar de construcción o reconstrucción de una realidad inteligible. Se da, sin embargo, una profundísima contraposición entre esta reconstrucción y la que lleva a cabo el protestantismo: en el icono, como en general en la cultura eclesial, se construye aquello que no le está dado a la experiencia sensible, de lo cual, por consiguiente, tenemos necesidad de hacernos una representación evidente aunque solo sea de forma esquemática; por el contrario, la cultura protestante, que ni siquiera menciona el mundo invisible, convierte en esquema lo que le está dado al hombre en la experiencia directa. Nosotros, debido a la necesidad de completar el conocimiento del mundo visible, en parte añadimos también el conocimiento del mundo invisible, mientras que en la cultura protestante el hombre se esfuerza en eliminar *de sí mismo* lo que de cualquier modo ya tiene delante. Además, esta construcción religiosa no se efectúa sin la realidad espiritual, y en la construcción se difunde la luz misma, es decir,

27. En el margen del manuscrito aparece la siguiente inscripción: 1922 VIII 13.



la realidad espiritual en su esencia viva. El oro, metal del sol, por eso mismo no tiene color, ya que es casi idéntico a la luz del sol. Por eso es profundamente verdadera la afirmación que he oído más de una vez de V. M. Vasnetsov de que el cielo no se puede pintar con ningún color, sino solo con el oro. Cuanto más miras al cielo, sobre todo cerca del sol, más firme se hace la idea de que no es el azul su signo más característico, sino la luminosidad, la saturación del espacio con la luz, y de que esta profundidad luminosa solo se puede representar con *oro*. El color, sin embargo, es sucio, plano e impenetrable. Así que el pintor de iconos construye usando luz purísima, pero no construye cualquier cosa, sino solo lo invisible, alcanzable con la mente, presente en el conjunto de nuestra experiencia, pero no accesible para los sentidos, y por eso obligado en la representación a permanecer esencialmente aislado de la representación de lo sensible. Lo mismo ocurre en las otras esferas de la cultura eclesial, en particular en la concepción del mundo, en la cual el dogma, en cuanto fórmula de oro del mundo invisible, se une, pero sin mezclarse, a las fórmulas coloreadas del mundo visible, que pertenecen a la ciencia y a la filosofía. Al contrario, tanto el pensamiento protestante como las artes gráficas protestantes pretenden construir no con la luz, con la realidad verdadera, sino con la ausencia de esta, la tiniebla, la nada: basta recordar la filosofía de Cohen.

—Entonces, ¿consideras que con la *razdelka* y con las líneas de oro de la *assistka* viene dada la metafísica de lo que está marcado con oro en la representación? ¿Se nos da la estructura ontológica del vestido si está marcada la vestimenta, o los libros, los tronos, los pedestales..., y en general cualquier cosa? Si te he entendido bien, tú ves en las líneas de la *razdelka* unas fuerzas originarias, no visibles, pero de algún modo cognoscibles para nosotros, que hacen aflorar después la imagen sensible y plasman con su acción recíproca la osa-

menta ontológica del objeto. Así que se podría hablar de la *razdelka* como de líneas de fuerza del campo que modela el objeto. Podrían ser de este modo las líneas de presión y tensión accesibles con la mente, pero no dadas sensiblemente a los órganos de la visión; en particular, sobre los vestidos las líneas de la *razdelka* pueden señalar entonces el sistema de pliegues potenciales, o sea, de líneas a lo largo de las cuales se desplegaría el tejido de los vestidos si se diese espacio real para que los pliegues verdaderamente tomaran forma.

—Líneas de fuerza, campo de fuerzas: está dicho todo de manera precisa y en cierto sentido correcta. En efecto, si el pintor tuviera que representar un imán y se conformara con reproducir la parte visible (obviamente, ahora no hablo de lo visible y lo invisible en su alto significado dogmático, sino en el sentido más cotidiano y ordinario), en este caso lo que habría representado hubiera sido un trozo de acero y no el imán. No vendría representada y ni siquiera indicada, en cuanto invisible, la parte más sustancial del imán, el campo de fuerzas, aunque en la idea que tenemos del imán ese campo de fuerzas está indudablemente presente. Es más, hablando del imán, entendemos ante todo el campo magnético; en consecuencia, partiendo de la existencia de este último pensamos e imaginamos el trozo de acero y no al contrario, es decir, no pensamos primero en el trozo de acero y después en las fuerzas ligadas a él. Por otro lado, si el pintor, usando por ejemplo un manual de física, dibujase también el campo de fuerzas en cuanto objeto visualmente equivalente al imán y al acero, quedando así mezclados en la representación el objeto y la fuerza, lo visible y lo invisible, en primer lugar estaría afirmando algo falso sobre el objeto, y en segundo lugar privaría a la fuerza de la naturaleza que le propia, o sea, su capacidad de acción y su invisibilidad. En ese caso el resultado de la representación serían dos objetos y ningún imán. Está claro que al representar un imán hay que repro-

ducir *tanto* el campo de fuerzas *como* el acero, pero de tal modo que las reproducciones del uno y del otro sean incommensurables entre sí y pertenezcan de modo claro a planos distintos. Por tanto, el acero hay que reproducirlo usando el *color*, y el campo de fuerzas de modo *abstracto*, para que así no sea necesaria una motivación sustancialmente imposible para explicar por qué está representado precisamente con un color y no con otro. No me atrevo a indicar al pintor cómo realizar exactamente esta unión imposible de los dos planos, pero no puedo dejar de expresar mi convicción de que el arte figurativo puede llegar a plasmarla.

A lo sumo, esta unión imposible puede ser la representación del lado invisible de lo visible, del lado invisible en el sentido más alto y último de la palabra, es decir, de la energía divina, que penetra aquello que es visible para los ojos. La cosa más invisible de todas, esta energía, es también la fuerza más potente; si queremos, el campo de fuerzas más eficiente. Pero cuanto más infinitamente la invisibilidad de la fuerza magnética es superada por la invisibilidad de la forma divina, es decir, cuanto más esta última es ontológicamente superior a la primera, tanto más supera todas las fuerzas terrenas también en su eficiencia. A modo de parangón se puede afirmar: la forma de lo visible está constituida por las líneas invisibles y por las vías de la luz divina.

—Pero me parece que, aunque no querías hablar de mi «no así», estás hablando del «así».

—No del todo: porque tú entiendes el campo de fuerzas desde un punto de vista casi naturalista, casi físico, mientras que yo utilizo el campo de fuerzas sólo como imagen, y no hablo de las fuerzas naturales que dan forma a la realidad, aunque estén radicadas en lo profundo de la naturaleza de la realidad correspondiente, sino de las fuerzas divinas...

—Pero ¿no es acaso divina toda fuerza, en cuanto puesta en movimiento por Dios?

—Sí, en cierto sentido, pero también distinguimos en cierto modo las fuerzas propiamente divinas, que proceden directamente de Dios. Por lo demás, no vamos a reflexionar aquí sobre esta diferencia sustancial, ya que el hecho mismo de plantear el problema del culto *presupone* esta diferenciación, sin la cual este problema no podría ni siquiera surgir. Del mismo modo que existe una revelación de la naturaleza de Dios o una revelación de Dios en la naturaleza, y existe también una revelación de Dios en el sentido más directo, así también la fuerza de Dios, aunque toda fuerza provenga de él, puede ser tal en un sentido *particular*. Quería también objetarte que la *razdelka* en oro sobre los iconos no expresa una estructura metafísica en un orden natural, aunque esta estructura también sea divina, sino que se refiere a la manifestación directa de la energía de Dios. Presta atención: sobre los iconos no se puede marcar en oro todo lo que se quiera, sino solo aquello que guarda una relación directa con la fuerza de Dios, con la realidad, ya no sólo metafísica y ni siquiera sacral-metafísica, sino relativa a la manifestación directa de la gracia de Dios.

Si no tenemos en cuenta los raros casos de desviación respecto de la tradición eclesiástica, siempre casuales y arbitrarios, la *assistka* viene aplicada principalmente sobre los vestidos del *Salvador*, niño o adulto, así como sobre la representación del *Evangelio*, tanto en la mano del *Salvador* como en la de los santos; sobre el *trono* del *Salvador*; sobre los *asientos* de los *Ángeles* en la representación de la Santísima Trinidad; sobre los *pedestales* del *Salvador* y de los *Ángeles*, cuando representan la Santa Trinidad; muy raras veces en algún punto en los iconos antiguos, es decir, espiritualmente más impregnados de significado, y también raramente en alguna otra parte, por ejemplo sobre el altar de la iglesia. De todas formas queda patente que el oro se refiere al oro espiritual, a la luz ultraceleste de Dios. En los iconos

más tardíos el oro, pero ya en polvo y usado como color, se admite en las áreas más claras de la vestimenta de los santos y de otros objetos. También en estos casos el oro representa el reflejo de la gracia celeste, si bien según el dogma y la tradición de la pintura de iconos resulta dudoso que se pueda transferir un signo propio de Dios, aunque sea de forma atenuada, a los santos. Pues bien, la *assistka*, la aplicación más definida del oro, es la expresión no de la ontología de la fuerza en general, sino de las fuerzas *divinas*, de la forma suprasensible que penetra lo visible. El brocado, según su significado espiritual, sobre todo el brocado antiguo tejido con los hilos de oro dispersos por la tela, es la imagen material de esta penetración de los nexos de la carne purificada del mundo por parte de la luz divina...

## 2. La técnica del icono como ejercicio espiritual

—Con<sup>28</sup> mis preguntas he desviado nuestra conversación. Por eso, siendo culpable de este enredo, asumo el desagradable deber de llamarnos al orden. Lo que hemos dicho se refería a uno de los detalles de la técnica iconográfica, pero suponía entender el curso general de la pintura de iconos como expresión de la cultura eclesial. Después de las explicaciones sobre la pintura católica y el grabado protestante, es natural suponer un cierto carácter espiritual también en la técnica iconográfica, vinculada de algún modo con la cultura religiosa. Pero sería más convincente ver esta vinculación en el proceso mismo de la pintura del icono. ¿Crees que esto sería posible?

—Por supuesto. Y como prueba de que los procedimientos pictóricos de los iconos no son casuales, permíteme recordar que los encontramos a lo largo de *toda* la historia de la Iglesia y que el arte eclesial ha conservado fielmente las tradicio-

28. En el margen del manuscrito aparece esta inscripción: 1922 VIII 19.

nes de la técnica iconográfica que tienen sus raíces en la más remota Antigüedad. En estos procedimientos figurativos veo con claridad los principios fundamentales comunes de una metafísica y una gnoseología universales, un modo natural de ver y comprender el mundo en contraposición con el modo artificial expresado en los procedimientos del arte occidental. Escucha los testimonios de los siglos IV-V, que muestran claramente la identidad de los procedimientos figurativos, de entonces y de los tiempos posteriores, de la pintura de iconos tradicional. Reflexionando sobre el significado alegórico del paso de los judíos a través del mar Rojo, san Juan Crisóstomo induce a comparar los conceptos de imagen, τύπος, y verdad, ἀλήθεια<sup>29</sup>, es decir, la representación de la realidad y la realidad propiamente dicha.

«Pero ¿cómo puedes decir que aquello (o sea, el paso a través del mar Rojo) podía ser el prototipo de la realidad presente (o sea, del bautismo)? Cuando sepas qué es la imagen y qué es la verdad, entonces te explicaré también esto.

¿Qué es la sombra y qué es la verdad? Hablemos de las representaciones que hacen los pintores [hay que señalar que tanto aquí como en Grecia a un buen pintor de iconos lo llamaban *escritor*, *zógrafo*, *isógrafo*]. A menudo habrás visto cómo en la representación del emperador, hecha sobre una pintura oscura (κυανο, propiamente azul oscuro, el color del cielo nocturno), el pintor traza después unas líneas blancas (γράμμας) y dibuja al emperador, el trono imperial, los caballos, sus allegados, los lanceros y los enemigos atados y postrados. Pero, viendo juntos estos contornos, no llegas a reconocerlo ni a comprenderlo todo, no te resulta claro que están dibujados un hombre y un caballo [...]»<sup>30</sup> y no ves

29. Cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 49-54.

30. Según las indicaciones de la edición rusa, en el manuscrito hay un espacio en blanco que Florenski seguramente dejó para añadir más adelante la traducción del griego que él mismo estaba realizando. En la

distintamente quién es el emperador y quién es el enemigo hasta que no se aplican colores verdaderos y propios que representan sus rostros y los hacen clarísimos. Ahora bien, igual que en esta figuración no pretendes verlo todo antes de la aplicación de los colores, pero, aun habiendo tenido una representación poco clara del objeto, consideras el cuadro bastante completo, del mismo modo debes razonar también con el Antiguo y el Nuevo Testamento, y no debes exigir de mí la entera representación precisa de la verdad en la imagen. Entonces tendremos también una afinidad con lo nuevo y una afinidad entre el paso (a través del mar Rojo) y nuestro bautismo. Tanto aquí como allí hay agua; aquí tenemos una pila bautismal, allí todo es agua: en esto consiste la semejanza. ¿Querrás saber ahora la verdad de estos matices? Allí, a través del mar se huía de Egipto; aquí (a través del bautismo) se huye de la idolatría; allí se ahogó el faraón, aquí el diablo. Allí se ahogaron los egipcios, aquí se entierra al hombre antiguo y pecador. Puedes ver la semejanza de la imagen con la verdad y la superioridad de la verdad en comparación con la imagen. La imagen no debe ser del todo ajena a la verdad, pues de otro modo no sería imagen; pero por otro lado la imagen no puede ser idéntica a la verdad, pues si no, sería propiamente la verdad. La imagen tiene que permanecer en sus límites: no debe tenerlo todo, pero tampoco debe estar desprovista de todo aquello que la verdad posee. Si la imagen lo tuviera todo, entonces sería la misma verdad, y si la imagen estuviera desprovista de todo, no podría ser imagen; la imagen debe tener unas cosas y dejar otras a la verdad. Por tanto, no pretendas de mí encontrar todo en los acontecimientos del Antiguo Testamento, sino más bien si percibes alusiones pequeñas y no del todo claras, acéptalas

edición rusa de *El iconostasio* el texto que está entre corchetes fue añadido posteriormente y se basa en otra traducción; nosotros traducimos de esta: P. A. Florenski, *Ikonoostas*, Iskusstvo, Moskva 1995, 123-124.

con amor. ¿En qué consiste la semejanza de esta imagen con la verdad? En el hecho de que allí está todo y aquí está todo: allí a través del agua y aquí a través del agua; aquellos se han liberado de la esclavitud y nosotros nos hemos liberado de la esclavitud, pero no de la misma índole: aquellos de la esclavitud de los extranjeros, nosotros de la esclavitud del pecado; aquellos fueron conducidos a la libertad, y nosotros también, pero no a la misma, sino a una mucho mejor. Si nuestras condiciones son mejores y mucho más perfectas que las de aquellos, que eso no te perturbe. Esta es la característica particular de la verdad: ser superior a la imagen pero no ser ni su contraposición ni su contradicción».

—Pues sí, efectivamente parece una descripción de los procedimientos de la pintura de iconos del siglo XV y posteriores. Pero ¿cómo se refleja en estos procedimientos la particularidad de la percepción eclesial del mundo?

—En primer lugar, en la elección del plano figurativo: con la ontología eclesial no se compagina la superficie ondulada del lienzo, que durante el proceso iconográfico equipara el icono a los fenómenos de la realidad condicionada, unos fenómenos que continuamente ceden; ni aún menos el frágil papel, que confiere al grabado un aspecto tal que nos da la impresión de ser vencido como en una broma por una dureza extrema. En la pintura, el plano figurativo se envilece hasta hacerse algo puramente convencional; en el grabado, la razón y la mano del artista pretenden ascender hasta la esfera de lo absoluto. El arte sacro necesita una superficie de máxima estabilidad, no ya «como si lo fuera», sino realmente resistente e inmóvil. La representación debe contener un elemento equivalente a la resistencia de esta superficie, idéntico a esta en cuanto a fuerza, que pueda, por tanto, pertenecer directamente a la conciencia eclesial y no a personas aisladas, y un elemento de fluida receptividad femenina individualmente creativa.



—Según lo que voy entendiendo, ves en el arte occidental una desintegración del arte de los iconos, y además consideras que algunos de sus aspectos se han llevado a cabo de manera unilateral en la pintura católica y otros en el grabado protestante. En lo que se refiere a la superficie, la pintura de iconos en realidad cumple, según parece, las pretensiones del grabado: en relación con la superficie, quieres decir, el grabado pretende hacerse pasar precisamente por pintura de iconos, y además en un grado superlativo. Pero una superficie así, es decir dura e inamovible, la representa el *muro*, el muro de piedra, símbolo de estabilidad ontológica. En este sentido, la pintura mural sí que responde a la exigencia presentada. Pero un icono no siempre, ni tampoco por lo general, se pinta sobre un muro...

—¿Y sobre qué, entonces?

—Está claro: sobre la tabla.

—No, porque la primera tarea del pintor de iconos es la de transformar la tabla en *muro*. Acuérdate: la primera serie de acciones para pintar un icono es la así llamada *preparación de la tabla*, que en su conjunto conlleva el proceso de aplicación del *levkás*<sup>31</sup>. La tabla misma, elegida con esmero, bien secada y con una concavidad en su parte delantera (*kovchézhets*) está rodeada por un marco o cornisa, los *márgenes*, y se refuerza en la parte trasera con unos *travesaños* para evitar que se bornee. El *levkás* se aplica con estos siete pasos: primero *se hacen cortes* diagonales en la superficie de la tabla con alguna herramienta punzante, con una lezna o un clavo, después se encola la tabla con una cola bien cocida y líquida y, una vez seca la cola, se pega la *pávoloka*, es decir, el lienzo de cáñamo o *serpianka*, para lo cual se vuelve a encolar la tabla con cola más espesa, aplicándose por encima

31. *Levkás* (del griego λευκός, blanco) es un compuesto a base de yeso blanco y cola para favorecer la transparencia de los colores. Se usa para preparar la tabla de madera aplicándole varias capas de este preparado.

de la *pávoloka* otra capa de cola sobre la tela bien extendida. Pasadas veinticuatro horas, la tabla *se blanquea*; se cubre con el *blanco*, una sustancia líquida a base de una mezcla de yeso blanco con cola. Una vez seco, durante tres o cuatro días se aplica el *levkás* sobre la tabla; hay que hacer notar que se aplican unas seis o siete capas para hacer el fondo con el *levkás*. El *levkás* se prepara añadiendo al *blanco* 2/5 partes de agua caliente y previamente hervida, un poco de *olifa*, es decir, aceite de lino hervido, y un poco de yeso; se aplica el *levkás* con ayuda de la *gremitka*, una espátula ancha, y se deja secar bien la tabla después de cada aplicación. A continuación viene el pulido (*lishevka*) de la superficie cubierta por el *levkás*, es decir, se procede a pulir varias veces con piedra pómez húmeda, dejando entre un pulido y otro que se seque el *levkás*; al final se realiza un *pulido en seco* con un trozo de piedra pómez sin humedecer y, finalmente, se le da un tratamiento de pulido con *cola de caballo* o bien, hoy en día, con lija muy fina (un papel con polvos de vidrio adheridos). Solo entonces la superficie de la representación queda lista. Está claro que no es otra cosa que un muro o, para ser más exactos, un nicho, pero sólo en la tabla del icono están reunidas de modo concentrado las propiedades ideales del muro: esta superficie, por su blancura, la sutileza de su estructura, la homogeneidad, etc., es la esencia del muro y por ello permite realizar sobre ella en su mejor aspecto aquel género de pintura reconocido como el más noble de todos, la pintura mural. Históricamente la pintura de iconos surgió de la técnica de la pintura mural, y en esencia es la vida misma de esta última pero liberada, es decir, ya no dependiente exteriormente de constricciones arquitectónicas o de otra índole debidas a la casualidad.

—En este caso, consideras que el procedimiento habitual de los pintores murales de *marcar* en el muro las líneas del dibujo con un objeto puntiagudo —propriadamente dicho, gra-

barlo— se debería interpretar como un elemento de grabado en el arte eclesiástico. Obviamente, esta incisión de los contornos que se usa en la pintura mural equivale al grabado, pero ¿qué sería lo correspondiente al grabado en esa pintura mural que es metafísicamente compacta, en el icono?

—Pues resulta que la pintura de iconos empieza precisamente con una incisión: primero el pintor *dibuja* con un carbón o con un lápiz el *calco* de la imagen, es decir, los contornos que manda la tradición eclesiástica, y después el dibujo *se graba* con una *graf'ia*, o sea, es grabado con la incisión de una aguja metida en la punta de un palillo; la misma palabra γράφω significa «yo corto», «incido», «hiendo», «grabo», y el término γραφή significa una aguja de grabar. Esta *graf'ia* es una herramienta antigua, muy antigua, cuyo origen se pierde en el tiempo y que probablemente, bajo diversas formas, fue la primera herramienta de las artes plásticas. Los pintores de iconos consideran que *señalar* de esa forma el dibujo constituye la parte del trabajo que requiere una mayor responsabilidad, sobre todo en relación con los pliegues: evidenciar el calco significa transmitir a la multitud de los fieles el testimonio de la Iglesia sobre el otro mundo, y por eso no solo la menor alteración de las líneas, sino también una ligera modificación de su carácter, confiere a este esquema abstracto otro estilo, otra estructura espiritual. El pintor más experto, aquel que dibuja el diseño general del icono, llamado *znaménschik*<sup>32</sup>, se siente responsable de preservar la integridad de la tradición de la pintura de iconos, es decir, se siente responsable de preservar la veracidad del testimonio ontológico y, además, en su misma fórmula general. El dibujo está señalado, pero no es más que una pura abstracción, incluso casi invisible, es una obra que pertenece

32. *Znaménschik*: maestro de iconos que marca o señala previamente toda la composición de un icono. Es un artesano de alta cualificación, quien suele dirigir los trabajos de pintura de un icono.

al orden sensible. Más<sup>33</sup> adelante este esquema deberá obtener su carácter evidente, convertirse en visible, y la tabla así marcada y señalada pasa de las manos del *znaménschik* a las de algunos otros maestros...

—Evidentemente colaboran «algunos» en la ejecución artesanal, en la producción en masa. Si es así, entonces esto no concierne a la esencia del icono como una obra de arte.

—Estás tocando cuestiones muy sustanciales, así que tendré que dedicar unas breves palabras para aclarar tus dudas. En primer lugar, el icono no es una obra de arte, de un arte independiente, sino una obra testimonial que, entre otras muchas cosas, se sirve *también* del arte. Pues bien, lo que tú has llamado despectivamente «producción en masa» también guarda relación con la esencia del icono, porque el testimonio debe penetrar en cada casa, en cada familia, y convertirse en auténticamente popular, proclamar el Reino de los Cielos en el corazón mismo de la vida cotidiana. La técnica iconográfica puede ser ejecutada esencialmente también de un modo veloz; los iconos de una factura excesivamente refinada, como por ejemplo los de la escuela de Stróganov<sup>34</sup>, son naturalmente típicos de una época que transformaba cosas sagradas en objetos de lujo, vanidad y coleccionismo.

Hablemos ahora sobre las especializaciones de los maestros de iconos. Tampoco estas vienen determinadas exclusivamente por factores externos: un icono, incluso el arquetípico, nunca ha sido concebido como fruto de una creación individual aislada, ya que por esencia pertenece a la obra colectiva y universal de la Iglesia. E incluso si por alguna

33. En el margen del manuscrito aparece la siguiente inscripción: 1922 VIII 20.

34. La escuela de iconos rusa Stróganov se formó a finales del XVI, y debe su nombre a una familia de comerciantes y empresarios rusos que ejercieron de mecenas. Las características principales de esta escuela fueron una minuciosa y recargada elaboración de los detalles, la precisión y el colorido del dibujo, y la presencia de sofisticados y detallados paisajes.

razón un icono hubiera sido pintado de principio a fin por un solo maestro, debe sobreentenderse la colaboración ideal de otros maestros; ocurre igual que con la liturgia: se celebra de modo colectivo, pero si por algún motivo la oficiase un solo sacerdote, se sobreentendería idealmente la participación del obispo y de los otros sacerdotes, diáconos y ministros. El artista de una obra plástica a veces se ve obligado a dejar que sus ayudantes realicen parte de su trabajo, pero se entiende que trabaja de modo individual; el pintor de iconos, en cambio, a veces debe realizar algunos trabajos solo, sin ayuda de nadie, pero se entiende que hace su trabajo en comunidad. En general se requiere que la obra de arte sea realizada por un solo artista en virtud de la unidad del estilo individual; en el icono, por el contrario, el factor principal es no enturbiar con las ideas subjetivas la verdad que se transmite colectivamente, y por eso es necesario que las interpretaciones subjetivas que a veces se infiltran en el icono sean equilibradas recíprocamente, que los maestros se corrijan unos a otros los extravíos arbitrarios respecto de la objetividad.

El reparto de las tareas, en el que al *znaménschik* se le asigna marcar el dibujo y a otros maestros aplicar las pinturas, permite a estos últimos desarrollar la propia receptividad, evitando así dañar aquel aspecto del icono que debe permanecer particularmente fiel a la Tradición. Pero después, la tarea de dar color al icono se reparte entre los maestros que pintan los rostros, los *lichnik*<sup>35</sup>, y los maestros que pintan el resto de los detalles, los *dolichnik*. Se trata de una división profun-

35. *Lichnik* (que deriva de *lik*, rostro, semblante) es un maestro de iconos especializado en pintar rostros, manos y otras partes del cuerpo al descubierto. *Dolichnik* (que deriva de la palabra *lik*, rostro, semblante, y el prefijo *do*, que significa antes o hasta) es un maestro de iconos especializado en el resto de los detalles, como la vestimenta, las peculiaridades del paisaje, etc. A su vez, los maestros que se especializan en pintar los detalles florales se llaman *trávnik* (derivado de *trava*, hierba), y los que se especializan en los ropajes se llaman *platechnik* (de *plat'ie*, vestimenta).

damente significativa, basada en el principio de interioridad y exterioridad, «yo» y «no yo» del rostro humano como expresión de la vida interior, y de todo aquello que no es el rostro, es decir, aquello que sirve como condición para la revelación del hombre y de la vida humana, el mundo entero en cuanto creado para el hombre. En el lenguaje de los íconos el rostro se denomina *lik* (*semblante*), y a todo lo demás, incluido el cuerpo, vestimenta, edificios u adornos arquitectónicos, árboles, montañas, etc. se le llama *dolíchnoe*, la parte «que precede al rostro». Se da un detalle muy significativo: el concepto de *lik* (*semblante*) incluye órganos secundarios de la expresividad, los pequeños rostros de nuestro ser: las manos y los pies. En esta división de todo el contenido del icono entre la parte que pertenece al rostro (*lichnoe*)<sup>36</sup> y la que le precede (*dolíchnoe*), es imposible no ver el antiquísimo concepto, griego antiguo y patrístico, de la comprensión del ser, que se compone tanto del hombre como de la naturaleza; sin ser idénticos entre sí, tampoco se pueden separar el uno de la otra: se trata de la primitiva armonía paradisiaca de lo exterior y lo interior. Sin embargo, el desmembramiento pecaminoso de la creación, la contraposición del hombre a la naturaleza en el arte nuevo, conllevaron de modo muy claro la división de la pintura en paisaje y retrato: en el primero, al principio el hombre se somete a la naturaleza, y después se convierte en un mero accesorio, hasta que por fin queda excluido por completo del paisaje, mientras que en el segundo todo lo que rodea al hombre deja de tener su propia vida y se convierte en un elemento decorativo que seguidamente desaparece, después de lo cual también el cuerpo desaparece del retrato, dejando sólo el rostro abstraído del resto del mundo, con el único objetivo de la expresividad. El icono, por el contrario, guarda el equilibrio

36. El adjetivo ruso *lichniy* (perteneciente o relativo a la persona), que tiene una raíz común con las palabras *litsó* (rostro) y *lik* (semblante), también significa «personal».

de los dos principios, pero concediendo el primer puesto al soberano y esposo de la naturaleza, al rostro, y el segundo a toda la naturaleza, en cuanto reino y esposa. Es natural que, en este reparto del trabajo iconográfico entre el maestro que debe pintar el rostro y aquel que debe pintar el resto, no debe verse tan solo una organización externa de la obra, olvidando que este reparto ofrece la posibilidad de expresar la polifonía del principio coral<sup>37</sup>. No me voy a detener aquí en otras tareas específicas que a veces se repartían, como la del enlucido del *levkás*, la de dar color al rostro, la de barnizar con la *olifa*, la de dorar con oro, etc., aunque tampoco esta especialización está desprovista de un significado interior.

—Es evidente que hay que reconocer como básica, tanto desde el punto de vista filosófico como técnico, la división del trabajo entre aquel que marca y señala el dibujo, el *známenschik*, y el que da el color, el *krasochnik*<sup>38</sup>. Pero ¿quién se encarga del fondo del icono?

### 3. Pintar el icono sobre las hormas de la creación divina: la ontología de la luz

—O sea, quién se encarga de *la luz*, dicho en lenguaje iconográfico. Fijate bien en este término maravilloso: el icono *se pinta sobre la luz*, y con esto, como intentaré mostrarte, está expresada toda la ontología de la pintura de iconos. La luz,

37. Este carácter colectivo y anónimo también predominó en la literatura rusa antigua. La principal característica de estas producciones literarias es la voz impersonal y colectiva, sin impronta individual de autoría. Nótese que el académico ruso Dmitri Lijachov también compara la voz de la literatura rusa antigua con un coro. Las obras literarias antiguas, muchas anónimas, se componían y escribían a lo largo de varios siglos, llegando a formar en conjunto una única obra monumental. Como señala con acierto Lijachov, los escritores rusos no levantaban un solo edificio, sino toda una ciudad. Cf. D. S. Lijachov, *Literatura Drevnei Rusi*, en *Izbornik: Povesti Drevnei Rusi. Judozhshvennaia literatura*, Moskva 1986, 5-6.

38. *Krasochnik*: es otra especialidad. La palabra deriva del ruso *kraska*, que significa color, pintura.

si corresponde lo más posible a la tradición icónica, *resplandece como oro*, o sea, es justamente luz, pura luz, no color. En otras palabras, todas las figuras de un icono surgen en un mar de gracia áurea, bañadas por flujos de luz divina. En su seno «vivimos, nos movemos y existimos»<sup>39</sup>, esta luz es el espacio de la realidad auténtica. Con esto se explica la norma de representar la luz en el icono con oro: cualquier color acercaría el icono a la tierra y debilitaría la visión presente en él. Y si la gracia creadora es la condición y causa de todo lo creado, se comprende que también en el icono, una vez esbozado en abstracto —o mejor, proyectado— el esquema, el proceso de encarnación comienza con el dorado de la luz. El icono comienza con el oro de la gracia creadora y culmina con el oro de la gracia consacrante, o sea, con la *razdelka*. La ejecución de un icono, de esta ontología concreta, repite los pasos fundamentales de la creación divina, desde la nada, la nada absoluta, hasta la Nueva Jerusalén, la creación santa.

—A mí también me ha venido a la mente una consideración similar. Pero... al contrario: me ha parecido que la ontología de la Iglesia y la de Platón son tan extraordinariamente cercanas al proceso de la pintura de iconos, pero también en parte a la pintura antigua en cuanto tal, que resulta necesario explicar esta afinidad de algún modo. Y yo, sabiendo que en general el platonismo se orienta hacia el Culto, que su terminología la mayoría de las veces es una terminología misteriosa, que sus imágenes tienen un carácter consagratorio y que la Academia está de algún modo relacionada con los misterios eleusinos, he creído ver en los sistemas ontológicos básicos del antiguo idealismo la referencia de los pintores terrenos al cielo de la creación artística. Quiero decir, ¿la ontología misma no será quizá tan solo la formulación teórica de la pintura de iconos?

39. Hechos de los apóstoles 17, 28.



—Si hablamos de la profundísima afinidad interna entre las dos ontologías y la pintura, entonces es así; pero sabes muy bien que en realidad soy contrario a la idea de que dos realidades diversas puedan ser deducidas la una de la otra, y estas realidades no se presentarían como diversas si no lo fuesen efectivamente, esto es, si no hubieran surgido no la una de la otra, sino de la misma raíz común. Me parece que una misma esencia espiritual se manifiesta tanto en la formulación teórica, pintura de iconos en conceptos, como en la pintura en colores, contemplación de imágenes concretas. De todas formas, existe este paralelismo. Cuando en aquello que sería el futuro icono apareció el primer rasgo concreto (primero por su dignidad o en sentido cronológico) o la luz dorada, entonces también las siluetas blancas de la representación icónica adquirieron el primer grado de concreción: hasta entonces no eran más que posibilidades abstractas del ser, no eran potencias en el sentido aristotélico, sino únicamente esquemas lógicos, una «nada» en el sentido preciso de la palabra, τὸ οὐκ εἶναι.

El racionalismo occidental pretende deducir de esta nada algo y todo; pero no piensa así la ontología de Oriente: *ex nihilo nihil*, solo *Aquel que es* puede crear algo. La luz dorada del ser que está por encima de toda cualidad, circundando las futuras siluetas, las pone de manifiesto y permite a la nada abstracta transformarse en nada concreta, convertirse en potencia. Estas potencias no son ya abstracciones, pero todavía no poseen unas cualidades definidas, aunque cada una de ellas sea la posibilidad no de una cualidad cualquiera, sino de una cualidad definida. Τὸ οὐκ ὄν se ha convertido en τὸ μὴ ὄν<sup>40</sup>. Hablando técnicamente, se trata de rellenar los es-

40. Cf. sobre la diferencia de las partículas negativas οὐκ ὄν (niega un hecho, es una negación) y μὴ ὄν (no es propiamente una negación, no significa «nada, no ser», sino «potencialidad de ser») en P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 187, 602-603.

pacios interiores de los contornos con el color, de modo que en lugar del blanco abstracto salga ya a la luz una silueta coloreada concreta, o mejor, que comienza a ser concreta. Sin embargo, esto aún no es el color en el sentido propio de la palabra; solo cabe decir que no es tiniebla, casi no es tiniebla, es el primer resplandor de luz entre las tinieblas, la primera manifestación del ser que aparece de la nada. Es la primera revelación de la cualidad, el color, apenas iluminado por la luz. En lo que se refiere a la serie de tareas que preceden al coloreado del rostro, esta pintura oscura, pero cada vez de una tonalidad más cercana al futuro color, tiene el nombre de *raskryshka*<sup>41</sup>; el maestro que pinta esta parte *descubre a la luz* los vestidos y otros puntos de la parte «que precede al rostro» con aplicaciones de color homogéneas, técnica de colorear que se denomina *pintura al charco o lago*<sup>42</sup>, por emergencia de la figura. Es un detalle muy característico que en el icono no sea posible dar pinceladas, como no es posible ir haciendo pequeños retoques de los colores, o el esmaltado, del mismo modo que no hay lugar para claroscuros, tonos intermedios ni sombras: la realidad se va manifestando gradualmente conforme a los niveles de la manifestación del ser, pero no se constituye por partes fragmentarias, no se forma agregando unas piezas a otras o una cualidad a otra. Aquí radica la profunda diferencia con la pintura al óleo, en la que la imagen se forma y se elabora por partes.

A la *raskryshka* le sigue la *rospis*, la pintura, es decir, se da profundidad a los pliegues de la vestimenta y a otros detalles particulares con el mismo color de la *raskryshka*, en el mismo tono, pero más saturado de luz; de este modo la parte interior del contorno, del *calco*, traspasa lo abstracto y se convierte en concreto: la palabra creadora ha manifestado la potencialidad abstracta.

41. *Raskryshka* deriva del verbo *raskryt'* (abrir, descubrir, revelar).

42. *Pripleska*.

Después viene el aclarado de «la parte que precede al rostro», la *probelka*, es decir, el realce de las superficies iluminadas. El *aclarado* (*probelá*<sup>43</sup>) se repite tres veces, aplicando la pintura mezclada con albayalde de tal modo que cada capa de pintura es más luminosa y compacta que la anterior; el último aclarado, el más compacto y luminoso, se llama a veces *otzhivka*<sup>44</sup>. Según otra terminología, las primeras dos capas de aclarado se llaman *razdelka*, y la tercera, propiamente *probelá*. Y, por fin, el último retoque de la vestimenta y de algunos otros detalles de «la parte que precede al rostro» es la *razdelka*, la aplicación del oro; en la pintura de iconos más reglamentada se hacía con la técnica de la *inokop'*, aplicando el pan de oro sobre el *assist*, palabra que propiamente denomina una sustancia adhesiva elaborada a base de extracto de cerveza, mientras que en la elaboración de los iconos más tardíos se ha usado el oro en polvo, que se aplica en forma de *pluma*, de donde proviene su nombre. Del mismo modo se aclaran dos o tres veces los palacios, las montañas escalonadas, las nubes con sus volutas y bucles, los árboles, etc., terminando la tarea realizando la *otzhivka*. Durante este proceso los colores se aplican en *plav'*, con densidades diferentes: son más diluidos que en la vestimenta, a diferencia de los semblantes, en los que el estrato de color es aún más denso que en los vestidos. Con esto se establece la vestimenta como escalón intermedio entre el mundo interior, el del semblante, y el mundo exterior, el de la naturaleza, como un nexo y ser intermedio entre los dos polos de la creación: el hombre y la naturaleza.

—Sin embargo, describiendo el proceso de la pintura de un icono se te ha olvidado contar lo más importante: no has

43. *Probelá* deriva de «blanco»: se usa para aclarar la vestimenta aumentando la proporción de albayalde y reduciendo la superficie de los aclarados.

44. *Otzhivka*, sustantivo que deriva del verbo «revivir».

dicho nada sobre los rostros y, en general, sobre todo aquello que guarda relación con ellos. Pero la pintura empieza precisamente con eso.

—Pues sí, la pintura sí. Y los iconos terminan con eso. Sin embargo, antes de sacar las conclusiones, para tener mayor certeza recordemos las etapas de la pintura de los rostros. En realidad, estas fases siguen el mismo orden que en la ejecución del resto de detalles de «la parte que precede al rostro». El primer paso, que corresponde a la *raskryshka*, es la aplicación del *sankir*; esta tarea determina de modo significativo el carácter principal del icono y su estilo. Se denomina *sankir* o *sankir'* al compuesto de color de base que se usa para definir el rostro. No es un color de una u otra tonalidad determinada: es la potencialidad del futuro color del rostro; y debido a que el color de un rostro puede ser infinitamente variado e interpretarse de un modo totalmente diferente, resulta claro que el *sankir* en iconos de estilos distintos solía tener diferentes matices y composición. El *sankir* bizantino era de un color azul grisáceo, tenía un matiz añil; el italiano-cretense era marrón; en los iconos rusos de los siglos XIV-XV era verde, más tarde empezó a oscurecerse y adquirir tonos pardos, y ya en la segunda mitad del siglo XVI se hizo atabacado, etc. Por esto su composición también iba cambiando: así, el *sankir* de la escuela de Stróganov correspondiente al segundo período se componía de una mezcla de tierra de Siena<sup>45</sup> con albayalde y un poco de ocre. Según el método de Panselinos, se compone de una dracma de albayalde, la misma medida de ocre, la misma medida del verde usado en la pintura mural y un cuarto de dracma de negro. El *sankir* de hoy está compuesto por tierra de Siena tostada, ocre claro y una pequeña cantidad de negro de humo holandés, etc. El rostro oscurecido con el *sankir* es su «nada» concreta. Una vez seco el *sankir*, se re-

45. Tierra de Siena: pigmento de color marrón.

pasan de nuevo con los colores los contornos del rostro, tanto los interiores como los exteriores, es decir, se transforman de algo abstracto en algo evidente en un primer nivel, de modo que empiecen a distinguirse los rasgos del rostro. Estas líneas de color tienen el nombre de *opis*<sup>46</sup>, *acentuación*. El rostro en los iconos de estilos diferentes se define con colores distintos. Cuanto más vivos sean los colores de las líneas de la acentuación, igual que los colores de la vestimenta y de los demás detalles, más alejado estará el icono del gráfico y mucho menos tendrá que ver con el grabado; y por consiguiente, más alejado estará del racionalismo.

En el siglo XIV la acentuación se efectuaba solo en algunos puntos, y además en un rojo muy vivo, subrayando el contraste con el verde del *sankir*. Más adelante, la acentuación se hace más oscura, se vuelve de color marrón y se usa de manera más sistemática, aunque sigue siendo suave y de carácter pictórico, mientras que al racionalismo del siglo XVI le corresponde una acentuación rígida, como si estuviese hecha con una pluma de metal, del color negro típico del grabado. En el siglo XVII, al mismo tiempo que la acentuación, en realidad ya no tan evidente, aparece la *otborka*, la *evidenciación*, que en Grecia ya había surgido antes: es una serie de líneas blancas a lo largo del contorno, a semejanza de las sombras del grabado. También habría que añadir que los ojos, las cejas, el cabello, la barba y los bigotes se acentúan con una sustancia parecida al *sankir*, pero más oscura, llamada *refi*'. Más tarde se realiza la *plavka*, el diluido de los rostros, que corresponde, en la pintura de la parte «que precede al rostro», al aclarado, los *probelá* de la vestimenta y el resto de los detalles. Las zonas<sup>47</sup> más luminosas del rostro —la frente, las

46. *Opis*, deriva del verbo *opisat*', que significa describir. Hemos traducido esta palabra en este contexto como acentuación.

47. En el margen del manuscrito aparece la siguiente inscripción: 1922 VIII 22.

mejillas, la nariz— se cubren con una pintura líquida de color de carne, en cuya composición se encuentra el ocre, que en el lenguaje específico de los iconos se llama *vojrá*. De ahí que toda esta parte de la pintura de iconos se denomine *vojrenie*. El color de este *vojrenie* cambia notablemente dependiendo de la época y del estilo del icono: es de color rosa, de un matiz como el amanecer, en el siglo XIV; tiende a un marrón anaranjado en el siglo XV, va tomando color pardo y tiende al amarillo en el siglo XVI, para volver al rosa arcaizado en el XVII, mientras que en el XVIII se hace blanco, probablemente a imitación de los polvos. Por eso, en vez de *vojrenie* serían más correctas otras denominaciones que no relacionan esta fase con un color determinado, pero no han llegado a formar parte del léxico iconográfico: *inkarnat* o *inkarnatsia*<sup>48</sup>, términos existentes en francés e inglés (*carnation*). Esta primera *vojrá* de color carne se aplica mediante una mezcla diluida, una sustancia entre el ocre y el *sankir*: esta capa suaviza el contraste entre los colores; después se colorea el rostro mediante una mezcla del rojo de brea de roca con el ocre o con el bermellón. Luego se aplica la segunda capa de ocre, siguiendo el mismo método de fusión; es más clara que la primera y cubre el primer aclarado, las zonas de color carne y la parte de la zona suavizada. Después se aplica la tercera capa en las zonas más luminosas, llamada a veces *ozhivka*<sup>49</sup>. Finalmente se vuelven a repasar los rasgos del rostro, se delinea el cabello, y en las zonas más acentuadas —en parte por la luz, en parte por la estructura— se hacen unas líneas finas y unas franjas estrechas con el albayalde, denominadas respectivamente *dvizhki* y *otmétiny*, es decir, marcas, aunque a veces tanto a unas como a otras se las llama *muescas* o iluminados.

48. Cf. en español «encarnación», «encarnado»: color de carne con que se da a las figuras humanas; «carnación»: color de carne (Diccionario de la Real Academia).

49. *Ozhivka*, del verbo «avivar».

En los iconos más tardíos, con el fin de rebajar los contrastes entre los distintos tonos, se traza toda una serie de rayas blancas muy sutiles, la *otborka*, pero debido a su carácter este procedimiento está descartado por el espíritu de la técnica de iconos; cuando se recurre a este procedimiento, esto apunta a la incompetencia del maestro para fundir correctamente los colores.

—Según parece, ¿la elaboración de un icono termina aquí?

—Sí, si no tenemos en cuenta aquello que en el icono constituye su alma: las inscripciones. Aquí termina el proceso de pintura, pero no el trabajo en su totalidad, porque el icono *se barniza* con la *olifa*, es decir, se cubre con un aceite vegetal cocido de un modo especial, y tanto el proceso de su cocción como el método utilizado para barnizar el icono es un asunto de gran responsabilidad, que no está privado de sus secretos profesionales. Preparada y aplicada sobre el icono de un modo u otro, la *olifa* adquiere con el paso de tiempo un aspecto bien distinto. Constituye un grave error por parte de los restauradores modernos ver la *olifa* solo como un medio técnico de conservación de las pinturas y no considerarla como un factor artístico, que confiere a las pinturas una unidad de tonalidad y de profundidad. Estoy seguro de que a cada estilo le corresponde su forma específica de aplicación de la *olifa*. En particular, he observado en más de una ocasión cómo se desvanecía el alto atractivo artístico de un icono una vez que se había quitado la *olifa* antigua, con su calidez dorada, y se le había aplicado la *olifa* nueva, incolora, por lo que el icono empezaba a parecer un bosquejo para una futura obra.

—Probablemente hay que entender que el *revestimiento metálico* del icono —o sea, el marco, la lámina repujada que solo deja al descubierto el rostro y las manos— así como los halos, el collar de plata, los abalorios, mandylion, etc., también entran en el conjunto artístico del icono.

—En algunos casos, sobre todo en el del revestimiento metálico de un icono moderno, sin ninguna duda el pintor del icono lo tenía en cuenta, y no se unía exteriormente al icono por lujo; y las gemas, en efecto, también podían formar parte de esta unidad. Pero en la mayoría de los casos el marco, el repujado y todo lo demás no eran más que adornos externos del icono en cuanto objeto, cosa. El oro y las gemas son medios de la simbología artística demasiado majestuosos para que su uso resultara accesible a los maestros de segunda categoría...

—¿Sabes qué? Hemos finalizado el icono hasta el último detalle de su decoración y parece que hemos hablado de todos los temas sustanciales. Pero...

—¿Te parece que se nos haya olvidado algo?

—Júzgalo tú mismo: uno de los elementos más importantes en la enseñanza de la pintura son las *sombras*; los teóricos del arte dedican casi toda la atención precisamente al arte y los procedimientos de aplicar las sombras, y en lo que se refiere a los artistas, el carácter de las sombras determina en sustancia su estilo. Por eso resulta natural mostrar perplejidad sobre cómo, hablando de la pintura de iconos, ni siquiera hemos mencionado la palabra *sombra*.

—No nos hemos olvidado para nada de esta palabra, pero en los iconos no hay lugar para ella: el pintor de iconos no se dedica a este asunto oscuro y, por supuesto, no pinta las sombras.

—¿Pero cómo puede ser esto? Las imágenes de los iconos guardarán alguna relación con los objetos de la realidad, y por consiguiente el pintor inevitablemente deberá plasmar también las sombras en estos objetos.

—De ningún modo, porque el pintor de iconos representa el *ser*, e incluso el *ser divino*, mientras que la sombra no es el ser, sino la simple ausencia del ser, y representar esta ausencia, es decir, caracterizarla como algo positivo, como



*presencia*, como existencia del ser, sería una radical tergiversación de la ontología. Si el mundo es la obra de arte de su Creador y la obra de arte es la revelación de la semejanza del hombre con Dios, es natural esperar también algún paralelismo entre obra de arte por substancia y obra de arte por semejanza. Es natural esperar que las distintas fases del arte más universal y más sagrado repitan los estadios fundamentales de la ontogénesis metafísica de las cosas y los seres vivos. También en el orden psico-fisiológico sería extraño representar aquello que no sería posible ver de otro modo que como un *desvanecimiento* parcial o incluso la *ausencia completa* de algunos efectos.

—Sin embargo, no puedes negar que en la pintura la sombra *se representa*; esto es evidente sobre todo en las acuarelas, cuando los puntos luminosos no son tocados por el color, mientras que sobre las sombras sí se extiende el color. Esto es inevitable, porque el pintor va de la luz a la sombra, o bien de lo que está iluminado a lo oscuro. Es del todo evidente que tampoco metafísicamente puede ser de otro modo: en la ontología, al igual que en el conocimiento, *omnis determinatio est negatio*; para elaborar la forma, para darle al objeto una individualidad, una *determinatio*, es necesario rechazar la plenitud de las formas. El conocimiento es análisis, descomposición, desintegración; conocemos algo como si estuviéramos recortando con tijeras su perfil del espacio que lo rodea. El pintor no trabaja de otro modo. Creo que el pintor, actuando así, se mantiene bastante fiel a la filosofía...

—Del Renacimiento. Todo lo que acabas de decir, también yo estaría dispuesto a repetirlo. Pero olvidas que existe igualmente una filosofía inversa, y por consiguiente debe existir también un arte que le corresponda. En verdad, si el arte de pintar iconos no existiese, *il faudrait l'inventer*<sup>50</sup>. Pero existe

50. «Il faudrait l'inventer», «habría que inventarlo». Florenski parafrasea la sentencia de Voltaire: «Si Dios no existiera, habría que inventarlo».

y es tan antiguo como la humanidad misma. El pintor de iconos va de la oscuridad a la luminosidad, de las tinieblas a la luz. Hemos mantenido nuestra conversación sobre la técnica de la pintura de iconos en vista precisamente de esta particularidad suya. El esquema abstracto es el siguiente: la luz circundante que proyecta la silueta, o bien la potencia de la representación y de su color; después la manifestación gradual de la imagen; su configuración o moldeado; la distinción de sus rasgos; el moldeado de su volumen mediante la aclaración de la luz. Por consiguiente, los estratos de color cada vez más claros que se van aplicando de un modo gradual, y que culminan con las aclaraciones, los *probelá*, los *dvizhki* y las muescas, todo ello crea en las tinieblas del no ser una imagen, y esta imagen está hecha de luz. El pintor, por su parte, quiere entender el objeto como algo real por sí mismo y opuesto a la luz. Con su lucha contra la luz, es decir, con las sombras, mediante las sombras, el pintor revela al espectador a él mismo como una realidad. La luz, tal como se entiende en las artes plásticas, constituye un mero pretexto de la automanifestación del objeto. Para el pintor de iconos, por el contrario, no existe otra realidad que la realidad de la misma luz y de lo que esta producirá.

Para obtener la individualidad de un objeto no hace falta negar nada, ni siquiera hay nada que negar, porque hasta que no esté creado por la luz el objeto no existe. El objeto no obtiene su concreción mediante la negación, sino mediante una afirmación, con un acto creativo, con una explosión de la luz. No había nada. Con un acto creativo apareció la nada, una nada positiva, el embrión, el germen del objeto. Penetrado por la luz empieza a formarse, a modelarse hasta que no se manifieste la formación luminosa. Lo que determina de modo más sustancial una forma, se ilumina más; lo que está menos cargado de significado se ilumina menos. Para ser más exactos, aquello sobre lo que se ha posado la luz ha

entrado en el ser en la medida de su iluminación<sup>51</sup>. El ser, la concreción, la individualidad son positivos, son el «sí» divino al mundo, el Verbo de la creación actuado, porque nosotros percibimos la voz de Dios como luz y la armonía celeste como el movimiento de los astros. No sin fundamento, los poetas profundos atribuían un sonido a la luz. Y en aquello que Dios no dice a fondo, sino tan sólo a media voz, vemos una luz menor; sin embargo, incluso siendo menor, sigue siendo luz y no tinieblas: la tiniebla plena, la sombra completa no es perceptible en absoluto, porque no existe, es una abstracción. Y no sin fundamento un célebre grabador de nuestro tiempo reproduce, no representa, sino que justamente reproduce las sombras más profundas, así como aquello que es invisible pero está presente en nuestra conciencia, con la ausencia de color, con la blancura abstracta de un folio limpio. Al fin y al cabo todo se reduce a creer en la primacía ontológica y en la autosuficiencia de un mundo que por sí solo se crea y se destruye, o bien creer en Dios y reconocer el mundo como una creación suya. La pintura del Renacimiento, aunque no siempre de un modo consecuente, servía al primer modo de concebir el mundo, mientras que la pintura de iconos escogió el segundo modo como su fundamento. De ahí la gran diferencia en sus procedimientos.

—Esto se deduce de todo lo anterior, pero sería conveniente resumir el discurso y explicar cómo se debe interpretar la luz en las obras de arte occidentales, porque estas obras sí que tienen luz, incluso tienen golpes de luz en forma de brillos.

—Pues sí, es una cuestión sustancial. Pero para responder con justicia es necesario recordar claramente que el arte occidental, en contraposición con la pintura de iconos, no ha sido nunca en ninguna particularidad suya, ni siquiera en sus tendencias más radicales, consecuente hasta el final.

51. Cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 91-120.

La pintura de iconos es un arte puro, en el que todos los elementos están vinculados unos con otros: el material, la superficie, el dibujo, el objeto, la determinación del conjunto y las condiciones en las que se contempla. Este nexo interior entre todos los aspectos del icono corresponde a la organicidad de la entera cultura eclesial. La cultura renacentista, por el contrario, en su esencia más profunda es ecléctica y contradictoria. Es analítica, fragmentaria, compuesta por elementos contrapuestos entre sí, que tienden cada uno hacia su independencia. Y lo mismo ocurre con su arte: este, incluso negando la coherencia teocrática de la vida<sup>52</sup>, se mantiene con los jugos de sus raíces medievales, y si se pusiera de lleno a arrancar las tradiciones de las que se nutre, no haría otra cosa que autodestruirse.

Vamos a tomar en consideración solo el ejemplo más simple: ¿cuanto quedaría del arte renacentista si se excluyeran de él los motivos religiosos? ¿Y qué lo motivaría, una vez quitados los estímulos de la Iglesia? No es este el lugar para entrar en esas cuestiones. Solo quería apuntar que este arte no siempre ni en todo mantiene su concepción específica de la luz<sup>53</sup> como una energía física y *externa*, en contraposición con la concepción eclesial de la luz como una fuerza ontológica, como causa mística de todo lo existente.

—Quieres decir que, en la pintura occidental, el objeto y la luz existen cada uno independientemente del otro y que la correlación entre ellos es casual: el objeto no está más que iluminado por la luz, por lo cual las zonas luminosas, en particular los brillos, pueden caer en cualquier lugar. Son casuales respecto al objeto, pero su relación recíproca no es casual, ya que esta relación determina otro objeto, sí, el objeto de los objetos: la fuente de luz.

52. Es decir, la ordenación de la existencia entera bajo el abrazo del elemento divino.

53. Nótese que la palabra rusa *svet* significa «mundo» y «luz».

Con la unidad de la perspectiva el artista quiere expresar la unicidad del espectador en cuanto objeto, y con la unidad del claroscuro, el carácter de objeto de la fuente de luz. Entiendo muy bien el objetivo positivista de esta pintura, que tiende a equipararlo todo en un solo nivel, el más bajo: para ella *no existe* la jerarquía del ser, así que pretende identificar tanto a la luz que ilumina como al espíritu que contempla como objetos exteriores, colocándolos en el mismo plano relativo. Pero, en definitiva, ¿cómo formular el fin opuesto?

—Antes que nada, la pintura occidental se aparta por sí misma de su propósito, siendo mejor guía que su propio espíritu. Por ejemplo, aunque defiende la perspectiva, en las grandes obras de arte viola conscientemente las leyes de la perspectiva. Lo mismo ocurre con la unidad de iluminación. Si admitiese hasta el final que es casual, quiero decir, si la luz no fuese concebida en modo alguno como ontológica, entonces la forma iluminada —y la forma viene siempre iluminada, nunca producida por la luz— resultaría para nosotros completamente incomprensible. El pintor declara que la correlación entre la luz y la forma es arbitraria, pero en realidad no escoge cualquier iluminación, sino que busca la iluminación que le conviene, porque percibe que solo esta modela las formas de modo correcto. Un determinado tipo de iluminación revela la forma mientras que otro la altera, por lo cual, según la secreta percepción del artista, la forma en cuanto fenómeno visual ya está dada por la luz, y además puede estar «bien» dada o «mal» dada. Pero ¿qué es este «bien» como aprobación si no es el «bien ontológicamente», dicho de un modo semiconsciente? Por esto, en cuanto un pintor reflexivo lo necesite violará, conscientemente, la unidad del claroscuro, con tal de poder modelar las formas de modo más sustancial.

—Resulta como si este modelado de formas fuese hecho con la luz.

—E incluso como si fuese hecho *de* luz. Esta metafísica de la Iglesia la presentían muchos en mayor o menor grado. Pero algunos, aquellos que eran auténticos artistas y no se preocuparon demasiado por la fidelidad a la ciencia renacentista, realizaban este modelado de luz de un modo muy explícito, y en este caso la cuestión de la unidad del claroscuro expiraba por sí sola. ¿Qué es un Rembrandt sino un altorrelieve hecho de materia luminosa? Resulta absurdo plantear aquí la cuestión de la unidad de la perspectiva y de la unidad del claroscuro. El espacio es cerrado y no existe de hecho una fuente de luz. Todas las cosas son un gran amasijo de material luminoso y fosforescente.

—Pero ¿acaso el icono aspira a ser una madera putrefacta fosforescente?

—Por supuesto que no, porque en Rembrandt se refleja de una manera particularmente sarcástica la autodivinización renacentista del mundo, y Rembrandt tiene tanto que ver con un holandés sobrio como Böhme con Kirchhoff y con Hertz<sup>54</sup>.

La pintura de iconos representa las cosas como si estuvieran producidas por la luz, y no iluminadas por una fuente de luz, mientras que en Rembrandt *no* hay ninguna luz, *no existe* una causa objetiva de las cosas, y las cosas no están producidas por la luz, sino que son la luz primaria, la autoluminiscencia de la tiniebla originaria, de este *Abgrund*<sup>55</sup> de Böhme. Esto es panteísmo, o sea, el otro polo del ateísmo renacentista.

54. Jacob Böhme (1575-1624), místico luterano y teósofo alemán, ejerció influencia en filosofía y teología. Gustav Robert Kirchhoff (1824-1887), científico alemán, formuló dos leyes de la electricidad y tres leyes de la electroscopia. Heinrich Rudolf Hertz (1857-1894), físico, científico y profesor universitario alemán, fue el primero en transmitir las ondas electromagnéticas que se emplean en la radio; tanto estas ondas como la unidad de frecuencia llevan su nombre.

55. *Abgrund*: palabra alemana que significa «abismo».

—Pero es de notar que, a diferencia de la iluminación racionalista italiana (con la excepción de la magia de Leonardo en parte), el norte tiene tendencia, en general, a la fosforescencia panteísta.

Lo más característico es que esta autodivinización del mundo se une aquí con la negación de la ascesis, la cual en esta luminiscencia no resulta imprescindible para la santidad, como en general en la mística alemana la sublimidad y el valor de las concepciones no están ligados a la altura espiritual que pasa por la renunciación de la carne. Rubens es un claro ejemplo de esta autoluminiscencia de la carne pesada y gruesa. Estoy seguro de que no vas a cuestionar esta autoluminiscencia de Rubens; pero me parece que no te has percatado de la gran afinidad de Rubens y Rembrandt con el carácter espiritual de la escuela flamenca: el misterioso Rembrandt encuentra numerosísimos afines entre los pintores holandeses de bodegones o *natures mortes*<sup>56</sup>.

Me resultó extraño oír tus palabras respecto al holandés *sobrio*: si definiésemos como naturalistas estas maravillosas uvas, los melocotones y las manzanas, estas hortalizas y este pescado, ¿qué sería entonces la metafísica? Pues, por supuesto, la metafísica es la *idea* de las uvas, la *idea* de las manzanas, etc. Y todo esto, al perfecto estilo de Rembrandt, se ilumina por sí mismo...

—No niego el elemento de autoluminiscencia en estas naturalezas muertas. Pero a diferencia de Rembrandt, todas estas frutas y verduras se me representan por sus rasgos en una *justa* relación con el mundo; hay en ellas algo de la pintura de iconos, de la productividad propia de la luz. De un modo u otro, sin embargo, la unidad del claroscuro y la relación externa de la luz con la forma están ausentes aquí. Como recordarás, hemos planteado el problema de una tendencia de

56. El bodegón también es conocido en ruso con la expresión *nature morte*, «naturaleza muerta», que es la que usa Florenski.

la pintura occidental y hemos contrapuesto *a esta* tendencia, y no a la pintura como tal, la pintura de iconos o más bien su tendencia, aunque para el caso es igual.

La pintura de iconos no ve en la luz algo externo respecto a las cosas, como tampoco ve en ella la característica particular propia de lo material: para la pintura de iconos, la luz concibe y crea las cosas, es su causa objetiva, y precisamente por esto no puede entenderse solo como exterior a ellas. Es el principio creativo trascendente de las cosas, que se manifiesta a sí mismo a través de ellas, pero que no se agota en ellas.

—Efectivamente<sup>57</sup>, la técnica y los procedimientos de la elaboración de iconos son tales que la representación no se puede entender sino como producida por la luz, de tal manera que no se puede hacer otra cosa más que considerar como raíz de la realidad espiritual de la representación la imagen luminosa ultraceleste, el semblante luminoso, es decir, la idea. Pero ¿será esto tan sólo una impresión inevitable, una especie de ilusión metafísica superpuesta a la técnica iconográfica, una consecuencia no prevista por el pintor de iconos, o es una metafísica real conscientemente expresada con la ayuda del icono?

—¿Pero has planteado bien tu dilema? Preguntas si la metafísica del icono no sería algo ilusorio y, por consiguiente, no merecedor de una discusión teórica, ya que no tendría valor para la razón; o si en el icono se aplica de modo deliberado una teoría abstracta, de tal modo que el icono debería ser asimilado a la alegoría. Y me pones en la encrucijada, aunque tanto si voy por la derecha como si voy por la izquierda me veré obligado a llegar al mismo lugar.

—¿A dónde?

—A la negación del icono como manifestación evidente del otro mundo. Si digo que la metafísica del icono es ilusoria,

57. En el margen del manuscrito aparece la siguiente inscripción: 1922 VIII 26.



lo privaré del alma y lo haré solo sensible, y si hablo de la intencionalidad de su técnica sucederá lo mismo. De un modo u otro el icono resulta mudo, sensible, exterior, mientras que su contenido espiritual se volverá abstracto, estará abstraído de su concreción. El contenido del icono será una abstracción que unas veces sigue al icono y otras veces lo anticipa. Pero el significado del icono está precisamente en su racionalidad concreta o en su concreción racional, en su encarnación. No sé si entiendes a qué sacrificio me obligas con tu pregunta disyuntiva, pero yo sí que lo tengo claro y antes que negar el icono prefiero negar tu dilema.

—Ni se me habría ocurrido pensar en un significado tan catastrófico del problema, y sigo sin entender dónde está exactamente la fuente de tal peligro.

—¿Y el concepto, sigilosamente introducido, de la metafísica abstracta, de la metafísica como pensamiento abstracto? Todo radica en el rechazo fundamental por parte del pensamiento religioso, para ser más preciso, por parte del intelecto de la Iglesia, de los sistemas abstractos en cuanto tales. La Iglesia niega el valor espiritual de un pensamiento que no se base en una experiencia concreta, y afirma el carácter metafísico de la vida y la vitalidad de la metafísica. Cuando se trata, en un sentido más específico, del contenido metafísico de dos fenómenos concretos diferentes, esto se entiende como el paralelismo y la asociación de dos descubrimientos de la misma experiencia concreta. Has hablado de la metafísica y de la pintura de iconos, pero en la experiencia concreta el punto de apoyo tanto de la una como de la otra no es el pensamiento abstracto sobre la naturaleza de las cosas ni las propiedades sensibles de colores y líneas en cuanto tales, sino la experiencia espiritual...

—¿Te refieres a la *aparición* de la santidad?

—Sí, a la *aparición*. Aunque para evitar la ambigüedad en la interpretación, que vincularía la *aparición* con la *aparien-*

cia, llamémosla *manifestación*: la manifestación de la santidad. Tanto la metafísica como la pintura de iconos se apoyan en este hecho racional o razón factual<sup>58</sup>: en la manifestación de lo celeste no hay nada de simplemente dado, sin que esté penetrado por el sentido, como tampoco hay ninguna enseñanza abstracta, sino que todo es sentido encarnado y concreción llena de sentido<sup>59</sup>. Basándose en esta *manifestación*, el metafísico cristiano nunca perderá la concreción y, como consecuencia, siempre recurrirá a la pintura de iconos; y el pintor, basándose en la misma manifestación, no aportará mera técnica desprovista de significado metafísico. El filósofo cristiano no usará los términos y las imágenes de la pintura de iconos con el fin de contraponerla conscientemente a la ontología. Y el pintor de iconos no expresa la ontología cristiana recordando sus enseñanzas, sino filosofando con su pincel. No es una casualidad que la tradición antigua llamara *filósofos* a los grandes maestros de la pintura de iconos, aunque ellos no habían escrito ni una sola palabra como teoría abstracta. Iluminados por la visión celestial, estos pintores de iconos daban testimonio del Verbo encarnado con los dedos de sus manos y verdaderamente filosofaban con los colores. Solo de este modo podemos comprender la afirmación de los Padres de la Iglesia —repetida infinitamente y ratificada innumerables veces en su veracidad por las disposiciones del Concilio Ecuménico— sobre la equivalencia del icono y la predicación: la pintura de iconos es para el ojo lo mismo que la palabra para el oído. Y no porque el icono transmita convencionalmente el contenido de un discurso, sino porque tanto el discurso como el icono con su objeto inmediato, del cual son inseparables y en cuya enunciación está toda su

58. *razumnyi fakt ili fakticheski razum*.

59. *voploschennyi smysl' i osmyslennaiia nagliadnost'* (este último término tiene el sentido de: evidencia, visibilidad para los sentidos, y de aquí nuestra traducción como «concreción»).

esencia, tienen la misma e idéntica realidad espiritual. Según la opinión de toda la Antigüedad, el testimonio del mundo espiritual es filosofía. Por ello los verdaderos teólogos y los verdaderos pintores de iconos eran llamados del mismo modo *filósofos*.

—Quieres decir que la pintura de iconos *es* metafísica, del mismo modo que la metafísica es un tipo de pintura de iconos en palabras.

—Sí, y en virtud de esto se puede observar un paralelismo constante entre una y otra actividad, aunque no se tenga en cuenta de modo consciente o, mejor dicho, intencionado. Así ocurre en el estilo: es sorprendentemente visible el barroco verbal en la teología del siglo XVII y, sobre todo, del XVIII, y en los tratados de teología y en las predicaciones de la época me parece estar viendo verdaderamente los pliegues que se curvan, pensados de manera enrevesada, así como los movimientos artificiosos típicos del ceremonial de la corte. Una correspondencia similar en todas las épocas y el tema de la correspondencia interior entre teología y pintura de iconos, tanto por el contenido como por la estilística, esperan todavía a un investigador que lleve a cabo tal estudio. Pero ahora me gustaría señalar lo más importante, la *metafísica de la luz*, porque esta constituye la característica principal de la pintura de iconos.

—Conozco que las percepciones de la vista y del oído estaban consideradas en la Antigüedad, ya en la Antigüedad precristiana, como las más elevadas y valiosas desde el punto de vista cognitivo. Cuando Heráclito dice: «Los ojos y los oídos son testigos de poca fiabilidad», quiere decir que «incluso los ojos y los oídos» no son más que órganos de los sentidos. Conozco la valoración superior que al menos en la filosofía griega se daba a la *vista* respecto al oído. Es notoria la característica del pensamiento helénico de basarse precisamente en la vista, porque también en el platonismo la esencia

espiritual de una cosa se determina como *visión*, εἶδος, y no como oído, olfato, etc. En fin, la máxima comprensión de las causas metafísicas del ser estaba ligada en la filosofía antigua a las manifestaciones de luz. E incluso toda la ontología platónica estaba obviamente construida según un esquema visual, ya que toda la realidad que nos rodea era considerada como mezcla, unión, fusión de la tiniebla del no ser con las visiones o ideas del ser, y como causa metafísica de estas últimas se reconocía al sol del mundo noético, la idea del bien, o el Bien, es decir, la *fuentes de la luz*. Cualquiera que se acerque a Platón no puede dejar de percibir con claridad la concreción de la concepción que el filósofo tenía de esta *luz* inteligible, porque Platón se basa en la experiencia mística. Por lo demás, podríamos hablar largamente sobre estos temas, pero me parece que para ti probablemente la doctrina eclesial, estando en general vinculada a la tradición platónica, tiene afinidad con esta esfera de conceptos.

—Sí, y aquí es también significativo el uso mismo de la palabra *luz*: en el lenguaje eclesial, encontramos por lo menos un *centenar* de expresiones compuestas con la palabra *luz*, del tipo: portador de la luz; aquello que tiene forma de luz; erupción de luz; aquel que da la luz; aquel que domina la luz; aquel que crea la luz; principio de la luz; manifestación de la luz<sup>60</sup>, etc., sin mencionar otros numerosos casos en los que se utiliza tanto la palabra *luz* como sus derivados. Desde hace tiempo se ha hecho notar que en una obra literaria predomina internamente una u otra imagen, una u otra palabra, y que una obra viene escrita frecuentemente en virtud de una palabra, de una imagen o de un grupo de palabras e imágenes en las que se debe ver el germen de la obra misma...

60. Todos nombres bíblicos y litúrgicos compuestos con la palabra *svet*, luz: *svetonosets*, *svetloobraznyi*, *svetoverzhenie*, *svetodavets*, *svetoderzhets*, *svetodetel'*, *svetonachal'nyi*, *svetoiavlenie*.

—Y este papel de palabra-germen en los escritos eclesiales, sobre todo en los litúrgicos, le corresponde, naturalmente, a la *luz*. No se puede dudar de esta predominante tonalidad luminosa de las creaciones litúrgicas. Yo, sin embargo, quisiera que la doctrina metafísica se expresase de un modo más preciso y, si es posible, con la mayor concisión.

—No encontrarás discurso más conciso que el que expone el Apóstol.

—¿Y cuál es?

—Πᾶν γὰρ τὸ φανερούμενον φῶς ἐστίν, «pues todo lo que queda manifiesto es luz» (Ef 5, 13)<sup>61</sup>. Dicho de otro modo, todo lo que queda manifiesto, o en otras palabras, el contenido de cualquier experiencia, o sea, todo ser, *es luz*. Y lo que no es luz no se manifiesta y por eso no es realidad. La tiniebla es infructuosa y por eso a «las obras de las tinieblas» el Apóstol las llama «infructuosas»: τοῖς ἔργοις τοῖς ἀκαρποῖς τοῦ σκούτου, las obras infructuosas de la tiniebla (Ef 5, 11)<sup>62</sup>. Se trata de la tiniebla exterior<sup>63</sup>, es decir, apartada de Dios, fuera de Dios.

Sin embargo, en Dios se encuentra todo el ser, toda la plenitud de la realidad, y todo aquello que se extiende fuera de Dios es la tiniebla del infierno, el reino del Hades<sup>64</sup>, es decir, la nada, el no ser. A propósito de esto, Hades (ἄδης, ἅδης), incluso por su misma etimología, significa «*sin visibilidad*», ἄ-(F)ίδης, lo que está privado de visibilidad, lo que es sustancialmente invisible, tiniebla. La realidad es vi-

61. La cita corresponde a Ef 5, 14, y no a Ef 5, 13 tal como se indica en el texto ruso. Cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 112-113.

62. El versículo completo dice: «y no participéis en las obras infructuosas de las tinieblas; antes bien, denunciadlas» (Ef 5, 11).

63. En ruso *t'ma kroméshnaya*. Acerca del significado teológico del término *kroméshni* («exterior», derivado de *krome*, preposición «sin», «fuera de»), cf. P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 613 nota 370.

64. Hades en ruso es *ad* o *aíd*, infierno.

sibilidad, idea, semblante (*lik*), y la irrealidad es *hades*, «lo sin-visibilidad», infierno, tiniebla<sup>65</sup>.

Todo lo existente tiene también una energía activa con la que se autotestimonía su realidad. Y lo que no es capaz de actuar no es tampoco real, como han dicho los santos Padres: «Solo el no ser no tiene energía». Las obras de la tiniebla, según el Apóstol, son infructuosas, no dan frutos, y por consiguiente la tiniebla está privada de energía. En el sentido propio de la palabra, la tiniebla es nada, *muerte*. La luz que resplandece en ella crea o despierta de la muerte al «hijo de la luz»<sup>66</sup> y da sus frutos «en todo tipo de bondad, justicia y verdad. Examinad qué es lo que agrada al Señor» (Ef 5, 9-10).

Así pues, el fruto de las obras de la luz es un discernimiento, el gusto o la búsqueda activa (*δοκιμάζοντες*) de la voluntad de Dios, o sea, de la norma ontológica de la existencia. Esto lo desenmascara todo, es decir, hace comprender la discordancia entre el mundo terreno y su fundamento espiritual, su idea, su semblante divino. Y aquello que todo lo desenmascara es la *luz* (Ef 5, 14).

—Hablando en general, probablemente es indiscutible que «todo lo que queda manifiesto es luz»<sup>67</sup>, según la doctrina de la Iglesia. Pero ¿sería posible, aferrándose a la letra de la palabra, interpretar en sentido ontológico e iconográfico el pasaje citado de la Epístola a los efesios? Me parece que apenas podremos encontrar dos opiniones diferentes sobre el carácter moralizante de su significado, pero no se ha dicho nada sobre su carácter ontológico. Presta<sup>68</sup> atención al contexto del capítulo quinto de la Epístola: el Apóstol exhorta a los efesios a «vivir en el amor», a evitar cuidadosamente la fornicación y

65. Cf. nota 278 y la carta séptima en P. Florenski, *La columna y el fundamento de la Verdad*, 179, 595.

66. Efesios 5, 8.

67. Efesios 5, 14.

68. En el margen del manuscrito aparece la siguiente inscripción: 1922 VIII 27.

toda impureza, la grosería, las necesidades o las chocarrerías, etc., invita a no embriagarse con el vino, inculca la sumisión de los unos a los otros en el temor de Dios. Luego indica el deber de las mujeres de ser sumisas a sus maridos y en el capítulo sexto enseña cómo tienen que ser las relaciones entre hijos y padres, amos y esclavos. Por consiguiente, la máxima «todo lo que queda manifiesto es luz», que el Apóstol usa para explicar por qué los hijos de la luz tienen la fuerza y el deber de denunciar las obras de las tinieblas, también tiene un significado moralizante y edificante.

—Tus observaciones son justas, mas no concluyentes. Aludes el contexto; entonces, permíteme hacer lo mismo y referirme al puesto que ocupa este mismo capítulo quinto en toda la Epístola. Sin embargo, antes es precisa una aclaración: no pretendo demostrar nada, sólo quiero apuntar cómo *siento yo* este escrito.

La Epístola va dirigida a los habitantes de Éfeso, famosa por su arte y por el culto a Artemisa. Esta ciudad era un centro de magia y de producción de ídolos; incluso en los Hechos de los apóstoles se conoce un caso de una revuelta popular azuzada por el platero llamado Demetrio<sup>69</sup> y probablemente también otros orfebres, que como consecuencia de la predicación del cristianismo empezaron a ver que sus ventas decaían. En la Epístola a los efesios presiento una voluntad secreta de contraponer a este acto despiadado del paganismo efesio, representado para el Apóstol por la escultura, el arte inspirado por Dios y que es representado por la pintura antigua, técnicamente idéntica a lo que más tarde se convertiría en la pintura de iconos. Al apóstol Pablo, siendo judío y además docto, los ídolos no podían dejar de inspirarle un repudio visceral, mientras que la pintura, en particular la pintura antigua, incomparablemente más simbólica y en sustancia

69. Hechos de los apóstoles 19, 24.

alejada de la imitación naturalista, le resultaba mucho más admisible. Además, su técnica de modelación de la imagen mediante la luz era más próxima a la enseñanza bíblica sobre la creación del mundo y a la ideología platónica, afín a la teología judaica tanto por la sustancia de su contenido como históricamente, según la tradición de Filón.

Al arte de la vista se le contrapone en una imaginaria antítesis el arte del tacto y, por consiguiente, al arte de la luz el arte de la tiniebla. Es bien conocida la importancia predominante del tacto en el arte precristiano y, como consecuencia, la vinculación particular que esta facultad tiene con el paganismo. Por otro lado, en los escritos de los Padres de la Iglesia resulta aún más evidente la relación especial que posee el tacto, en comparación con el resto de las facultades, con todo lo que puede mancillar la pureza. Quien escribió la Epístola no podía no encontrar estas y semejantes consideraciones en algún recóndito rincón de su memoria, ni tampoco sus lectores. Incluso donde el Apóstol aparentemente sólo quiere aportar una enseñanza edificante, recurre a la imagen de la pintura como arte fecunda de la luz que vencerá sobre la escultura, es decir, sobre las obras infructuosas de la tiniebla...

—Querías indicar el lugar de estas enseñanzas edificantes en toda la Epístola.

—Estoy hablando precisamente de esto... Y, en segundo lugar, ve la imagen del gran Artista, que con su luz construye «para alabanza de la gloria de su gracia» (Ef 1, 6) el cuadro del mundo, toda la edificación de la casa de Dios. Y cuando el Apóstol dice al principio que hemos sido elegidos en Cristo antes de la fundación del mundo (Ef 1, 4) y termina exhortándonos a ser hijos de la luz, revelando de modo concreto su imagen viviente, ¿no asistimos acaso a gran escala al mismo proceso que a una escala más reducida lleva a cabo el pintor de iconos, comenzando con los primeros esbozos y el delineado en oro de las futuras imágenes, y culminando con las



representaciones de estos hijos de la luz, manifestadas por la luz e iluminadas por el oro de la *razdelka*?

Sin embargo, me desafiaste respecto al significado ontológico de la máxima apostólica. Te respondo: a la Iglesia, en general, la moral le resulta ajena en sumo grado, y si se habla eclesialmente de *la conducta* o el comportamiento, es exclusivamente en un sentido ontológico, en el sentido de una ontología de la vida, y no en un sentido moralista y, aún menos, jurídico. Esta valoración de la moral como algo ajeno es extraordinariamente característica para el apóstol Pablo y constituye el tema preponderante de la Epístola. En fin, ¿qué diremos? ¿Quién mejor que el apóstol Pablo ha conocido la vanidad y el peligro espiritual de las «obras de la ley»<sup>70</sup> y del intento de salvarse con la moral? ¿Podría él, después de lo que ha vivido, proponer normas de comportamiento fuera y aparte de la *fe* en Cristo, es decir, del alimento ontológico que representa la plenitud de Cristo?

La Epístola a los efesios contiene *tres* particularidades que la distinguen netamente de todas las demás.

«La *primera* de estas particularidades es la *sublimidad* del contenido, con el correspondiente entusiasmo del discurso, así como la riqueza del pensamiento. San Juan Crisóstomo escribe: ‘Dicen que san Pablo, cuando predicó oralmente a los efesios, ya en aquel entonces les confió la verdad más profunda de la fe. Al menos la Epístola estaba colmada de sublimes e inmensas contemplaciones [...] y en ella explica aquello que hasta entonces no había escrito casi en ningún lugar’. [...] La visión de los bienes infinitos de los que hemos sido hechos partícipes en Jesucristo extasía al Apóstol y le colma de pensamientos y sentimientos sagrados con tal abundancia [y con tanta velocidad], que no le da tiempo a abarcarlos con la palabra. Un pensamiento tras otro fluyen

70. Romanos, capítulos 2-4 y 7; Gálatas, capítulos 3-5.

sin parar hasta que no agotan el argumento que entusiasma al Apóstol. Y el discurso se multiplica: porque el Apóstol sólo pretendía esbozar todo argumento especulativo, sin detenerse en ninguno en particular, tan solo señalándolo en una sucesión general de visiones intelectuales que trascurren por la conciencia. A juzgar por el carácter del contenido de la Epístola y por el tono de su discurso, esta Epístola representa entre las otras Epístolas del apóstol Pablo lo mismo que el Evangelio según san Juan entre los Evangelios.

La *segunda* particularidad de esta Epístola, consecuencia directa de la anterior, es su *universalidad*. El Apóstol describe de modo general la esencia del cristianismo, es decir, cómo Dios desde la noche de los tiempos decidió salvarnos en Su Hijo, cómo el Hijo de Dios vino a la tierra y llevó a cabo esta salvación, cómo todos nosotros nos hacemos partícipes de esta salvación y cómo a consecuencia de esto deberíamos vivir y actuar. No indica ningún caso histórico. Todo lo que dice puede referirse a cualquier comunidad cristiana. Solo se ve una diferencia de persona detrás de las palabras ‘*nosotros*’ y ‘*vosotros*’. ‘*Nosotros*’ son los judíos y ‘*vosotros*’ son los paganos, cuya fusión en el único cuerpo de la Iglesia en torno al Señor ha servido de punto de partida para todas las visiones que apasionaron al Apóstol en sus raptos. Basándose en esta universalidad del contenido de la Epístola, algunos la han definido como catequesis cristiana común. [...]

La *tercera* particularidad de la Epístola es la ausencia de alusiones a cualquier circunstancia histórica, ni del propio Apóstol ni de los efesios [...]. El Apóstol no quería rebajarse a trivialidades en medio de tales visiones inusuales y universales en las que, naturalmente, él seguía estando inmerso mientras las exponía en un discurso [...]» (Obispo Feofán, *Interpretación de la Epístola del santo apóstol Pablo a los efesios*, 2.<sup>a</sup> ed., Moscú 1893, 19-20). El propósito de la Epístola es desear a los efesios «que Dios les dé los ojos ilumina-

dos del corazón» (*ibid.*, 109). El Apóstol «desea que se alcen hasta alcanzar la visión clara del orden espiritual y divino de las cosas (de la economía de la salvación) en cuanto nos sea posible en la tierra, porque desea que lo que él mismo contempla lo vean ellos también, pero no hubo ni habrá visión más sublime que la del Apóstol» (*ibid.*).

Conforme a este propósito, el Apóstol expone en la primera parte el misterio de la salvación, y en la segunda representa el crecimiento del cuerpo de Cristo y su vida. Esta parte moralizadora, tanto en lo general como en lo particular, se formula como manifestación concreta de la ontología de la salvación, y todo el tiempo le hacen de fondo de oro las contemplaciones espirituales, mientras que las particularidades de la vida aparecen ante la conciencia del lector como apéndices y revelaciones de la ontología. Y en nuestro caso las palabras «todo lo que queda manifiesto es luz» no deben volver a interpretarse en el espíritu de las reglas del comportamiento, o sea, moralmente, sino que, por el contrario, el sentido de estas reglas viene determinado completamente, según el Apóstol, por el significado ontológico de la *luz*.

Con gran exactitud el Apóstol da testimonio de la realidad ontológica del otro mundo, que ha podido contemplar con sus propios ojos, y quiere que su testimonio se convierta en semilla de contemplaciones similares en los fieles. Es del todo natural que el testimonio de la visión espiritual, relatado aquí de modo fragmentario, resulte ser la fórmula más precisa también de aquel testimonio secundario del mundo espiritual que es la pintura de iconos.

## ANTECEDENTES DEL ICONO

### LA MÁSCARA EGIPCIA Y EL RETRATO HELENISTA

La máscara religiosa<sup>1</sup> ha expirado y en su cadáver se han instalado fuerzas ajenas, que nada tienen que ver con la religión. Tocar la máscara se ha convertido en un acto profano. De ahí las severas prohibiciones de la Iglesia contra máscaras y disfraces. Pero la esencia espiritual de los fenómenos de la cultura, y más aún del Culto, no muere, sino que se transforma, conduce a nuevas formas de creatividad cultural y se va manifestando a través de ellas de un modo a menudo más perfecto y puro que antes. En este caso, la esencia sagrada de la máscara no solamente no ha perecido con la descomposición de su forma anterior, sino que, al separarse de su cadáver, ha creado un cuerpo artístico nuevo. Este es el icono.

Desde un punto de vista histórico-cultural, el icono ha heredado la función de la máscara ritual, elevando esta función —la de manifestar el espíritu del difunto que reposa en la eternidad y ha sido divinizado— al nivel más alto. Y al heredar esta función, el icono recibió junto con ella las particularidades que caracterizaban a la técnica de elaboración de la máscara sagrada y a otras manifestaciones culturales que le eran afines, asimilando, por tanto, las peculiaridades de los procedimientos artísticos que a lo largo de milenios habían ido madurando en este campo.

1. En el margen del manuscrito aparece esta inscripción: 1922 VIII 29.

Históricamente, el icono está vinculado de forma más estrecha con Egipto, y es precisamente allí donde se gestó el icono, al igual que fue allí donde se originaron las principales formas de la pintura de iconos. Por supuesto, este problema sumamente complicado del origen de la pintura de iconos, en la que confluyeron los mejores logros del arte mundial, se expone aquí solo de forma esquemática. Pero, en una breve formulación, un esquema así será lo más correcto. Así pues, la máscara egipcia, el sarcófago interior de madera y pintado del Egipto antiguo, esa funda para la momia, que tiene aspecto de un cuerpo vendado con el rostro descubierto, es precisamente el primer progenitor del icono, así como lo es la pintura de la propia momia, fajada con los vendajes untados con resina y por encima de los cuales se aplicaba el yeso. Estos son el lienzo y el *levkás* más antiguos, que después se pintaban con colores al agua. Desconozco la composición de la resina adhesiva, pero si hubiera sido el huevo, esto no solo esclarecería su presencia en la pintura de iconos, tradición cuyo origen no sería fácil de explicar por motivos utilitarios, sino que este hecho habría formado parte de modo muy profundo de la simbología teúrgica del arte egipcio, ya que en el espíritu de esta religión de resurrección del cuerpo habría sido del todo natural untar al difunto con huevo, símbolo ancestral de la resurrección y de la vida eterna.

Está claro que al pintar las momias o el sarcófago no era necesario ni se debía dibujar las sombras, tanto por razones artísticas (ya que la momia y el sarcófago eran corpóreos, eran cosas), como por motivos simbólicos, pues el difunto entraba en el mundo de la luz y adquiría la forma del dios («Yo soy Osiris», así reza la fórmula de la vida eterna que debía ser suscrita por parte del difunto) y, por consiguiente, no se le debía atribuir ningún detrimento, debilidad u oscurecimiento. El finado, acogiendo en sí al dios, aunque manteniendo su individualidad, llegaba a ser la figura del dios,

adquiría la fisonomía de su propia humanidad, de la idea de sí mismo, de su propia esencia espiritual. La función de la pintura de las momias era representar exactamente esta esencia ideal del difunto, que desde ese momento se había convertido en dios y en un objeto de veneración cultural.

En otras palabras, esta pintura debía acentuar los rasgos ideales del difunto, elaborar el rostro empírico hasta transformarlo en una pura manifestación de la humanidad en él. Por consiguiente, este arte se concebía no como un retrato que hubiera de yuxtaponerse al rostro, sino como la pintura del rostro mismo, su maquillaje y aderezo, entendidos en el buen sentido, el antiguo, de la idealización. Se trata ya de aquella técnica iconográfica basada en la acentuación mediante la aplicación gradual de capas de pintura: el emblanquecimiento de los vestidos, la *encarnación*<sup>2</sup> de los rostros, usando estos términos en un sentido amplio, referente a la descripción o a la misma pintura.

Pienso que los procedimientos técnicos de la pintura de iconos proceden de las funciones de la pintura de las momias que estamos estudiando; estas consisten precisamente en dar un modelado luminoso potenciado el rostro, que con su fuerza se contraponga a la casualidad de una luz variable y sea superior a las condiciones empíricas, mostrando de modo evidente algo metafísico: la forma del rostro está dada por la luz, no por el claroscuro. Esta luz no es una iluminación producida por unos focos terrenos, sino un océano de energía resplandeciente, que lo penetra todo y concibe las formas. Al menos es lo que buscaba el arte egipcio. Pero el paso sucesivo en este sentido fue de la superficie del sarcófago de madera enlucida con el *levkás* al plano similar de la superficie de la tabla, que además, no sin intención simbólica, era de madera de ciprés, antiguo símbolo de vida eterna e incorruptibilidad.

2. *Vojrenie*: dar el color ocre.

En otras palabras, para liberarse incluso de los vestigios del claroscuro sobre la momia o sobre el sarcófago pintados era necesario distanciarse aún más de la forma material del sarcófago en cuanto objeto y permanecer más firmemente sobre el terreno del simbolismo. Esto le daba al artista el medio para elevarse por encima de la variabilidad y el carácter condicionado de la luz terrenal. Como es bien sabido, aparte del icono y parcialmente también antes que el icono, este mismo paso lo dio el retrato de la época helenística, que en parte hizo desviarse del camino recto al icono naciente, introduciendo pinturas a base de cera y procedimientos ilusionistas, aunque el ilusionismo de estos retratos se compagina con la idealización y también en parte ha allanado el camino más corto a la pintura pura de iconos. Es posible que el ilusionismo mismo de estos retratos deba interpretarse no como su objetivo directo, sino como rudimento de la precedente superficie escultural del sarcófago. Tendiendo al simbolismo y a un alejamiento de la carne no transfigurada, el retrato helenístico no se decidió a la primera a romper con la superficie material del sarcófago, y se vio obligado a elaborar algún equivalente pictórico, aunque el cometido sucesivo del arte sagrado fue liberarse de este último. Ese fue el momento en el que comenzó a desarrollarse también la pintura de iconos, la cual, por lo que se sabe, en su origen no carecía de afinidades con el retrato helenístico. Por otro lado no hay que olvidar que este retrato no era un retrato en el sentido en que lo entendemos *nosotros*: aunque avanzase por la vía del simbolismo, era una máscara funeraria. Como se sabe, este tipo de retratos se realizaba por devoción aún en vida de la persona, pero con vistas a la futura sepultura, y después de la partida se colocaba a la altura del rostro en un sarcófago pintado de modo artesanal y aproximadamente en conformidad con la apariencia que tenía el difunto por sexo, edad, cargo, condición, etc., es decir, todo aquello que estaba rela-

cionado con la parte «que precede al rostro». Así, el retrato helenístico era una especie de *icono* del difunto, y este icono, indudablemente, se veneraba y era objeto de culto. Sin ninguna duda, estos ritos funerarios fueron observados también por los cristianos egipcios, en cuya conciencia el significado y la importancia del rito funerario egipcio no solo no quedaron abolidos, sino que, por el contrario, fueron confirmados por la «buena nueva» e infinitamente reforzados y profundizados. Y si todos los cristianos difuntos, los «santos»<sup>3</sup> según el Apóstol, eran objeto de culto, aún más lo eran los testigos especiales de la vida eterna, ante cuyos restos se organizaban vigili­as nocturnas y sobre los cuales se celebraba el misterio del Cuerpo y de la Sangre que nutre para la vida eterna. De un modo natural, los retratos funerarios de estos últimos empezaron ya a usarse en calidad de *iconos*, entendiendo esta palabra en el sentido más estricto.

Preguntémonos ahora sobre la metafísica del icono, siendo indiferente de momento que se trate de la metafísica egipcia precristiana o de la cristiana.

Si la pintura de la momia cubría el cuerpo del difunto, convertido en momia, y se entendía que este cuerpo estaba vinculado con el principio de la vida, ¿acaso habría sido posible interpretar esta pintura del rostro como algo independiente por sí mismo y que no tuviera relación con el rostro? ¿Acaso en la expresión «pintura del rostro» sería posible poner el acento lógico no en lo que es inmensamente importante, querido y sagrado, que es el «rostro», sino en lo secundario, en la «pintura» que está sobrepuesta al primero, y que tanto física como metafísicamente es algo vacío? Por supuesto que no; por supuesto que, señalando en dirección a esta pintura, hacia la máscara funeraria, el familiar o el amigo del difunto decía (¡y lo decía justamente!): «He aquí a mi padre, her-

3. «Se abrieron los sepulcros y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron» (Mt 27, 52).



mano, amigo», y no: «He aquí la pintura en el rostro de mi padre», o «He aquí la máscara de mi amigo», etc. Sin duda alguna, para la conciencia religiosa la pintura o la máscara no se distinguía del rostro ni tampoco se contraponía a este, sino que se concebía *junto a él y con él*, dotada de sentido y valor por su relación con el rostro. Esta máscara no significaba el ocultamiento del difunto, sino su revelación, y además en su esencia espiritual, una revelación más clara y más inmediata que la apariencia empírica del mismo rostro.

La máscara en el culto de los difuntos era verdaderamente la *manifestación* del difunto, y además una manifestación ya celeste, llena de grandeza y de belleza divina, ajena a las preocupaciones terrenales e iluminada por la luz celestial. Y el hombre antiguo sabía que a través de esta máscara se le manifestaba la energía espiritual de aquel mismo difunto que se encontraba en ella y bajo ella. La máscara del difunto es *el mismo* difunto, y no solo en un sentido metafísico, sino también físico; él está aquí, él mismo nos manifiesta su semblante. Tampoco podían tener otra ontología diferente los cristianos egipcios: también a sus ojos el icono del testigo no era una mera *imagen*, sino el testigo mismo, que daba su testimonio con el icono, en él y por medio de él. Esto es así, aunque no fuera más que porque esta ontología constituye ante todo la expresión de un hecho constatable: el icono yace sobre el cuerpo del testigo mismo, y cualquier otra interpretación de este hecho, aunque fuese posible de un modo abstracto, al servicio de una finalidad particular cualquiera, resultaría imposible de un modo concreto y atento a la vida, y caería en contradicción con el modo natural de percibir.

Ulteriormente este hecho físico puede adquirir densidad y complicarse, pero su esencia espiritual no sufrirá daño. Tan pronto como se haya tomado conciencia del vínculo ontológico entre el icono y el cuerpo, y entre el cuerpo y el mismo santo, carecerá de importancia la magnitud de la distancia

que hay del icono al cuerpo, así como el hecho de estar viendo físicamente el mismo cuerpo presente; y aquel vínculo, entendido como ontológico, no será destruido por la significativa diferencia entre el icono y los restos mortales del cuerpo, y ni siquiera por el hecho de que estos restos no se conserven en su integridad.

Dondequiera que reposen las reliquias del santo, y sea cual sea su estado de conservación, su cuerpo resucitado e iluminado *existe* en la eternidad, y el icono, que manifiesta este nuevo estado, ya no se limita, por tanto, a *representar* al santo testigo, sino que *es* el mismo testigo. No es el icono, en cuanto monumento del arte cristiano, lo que se convierte en el objeto de nuestro estudio, sino que es el santo mismo quien, por medio del icono, nos sigue enseñando. En el momento en que una fisura, por delgadísima que fuera, hiciera desprenderse ontológicamente al icono del propio santo, este se ocultaría de nosotros en una esfera impenetrable, y el icono se convertiría en una cosa más entre otras. En ese momento el nexo viviente entre lo celestial y lo terrenal, es decir, la religión, en un determinado lugar de la vida se habría desintegrado, una llaga de lepra habría mortificado esa parte de la vida, y entonces debería surgir el temor de que esa desintegración no fuera aún más lejos<sup>4</sup>.

4. Aquí termina el manuscrito.

# ÍNDICE GENERAL

INVITACIÓN A LA LECTURA, de Natalia Timoshenko .....	9
1. Una sorprendente biografía intelectual .....	9
2. Teoría del arte y visión del mundo .....	12
3. Criterios de la presente edición .....	21

## EL ICONOSTASIO

1. EL SUEÑO COMO FRONTERA ENTRE EL MUNDO VISIBLE Y EL INVISIBLE .....	27
1. El sueño y el tiempo invertido .....	27
2. Los sueños como confín de los dos mundos .....	39
3. Ascenso y descenso en la mística. El peligro de la seducción espiritual .....	42
2. ROSTRO, MÁSCARA Y SEMBLANTE .....	51
1. Descripción de los términos .....	51
2. Del rostro al semblante. Transfiguración .....	58
3. EL SIGNIFICADO DEL TEMPLO, EL ALTAR Y EL ICONOSTASIO .....	63
1. Los santos como testigos .....	63
2. El Iconostasio: límite visible de lo invisible .....	67
4. EL SIGNIFICADO ESPIRITUAL DE LOS CÁNONES ICONOGRÁFICOS .....	75
5. EL SANTO PINTOR DE ICONOS .....	103

6. DIÁLOGO TEOLÓGICO SOBRE LA PROFUNDIDAD METAFÍSICA DE LA PINTURA DE ICONOS .....	119
1. Introducción: el <i>estilo</i> como manifestación de una concepción del mundo .....	119
2. Diálogo sobre la concepción metafísica propia de las tres confesiones cristianas .....	122
a) Tendencia proveniente del catolicismo: la sen- sualidad en la pintura occidental a partir del Re- nacimiento .....	122
b) Tendencia proveniente del protestantismo: el arte del grabado y la pretensión racionalista de fabri- car un esquema del mundo .....	128
c) La concepción ortodoxa: la pintura de iconos co- mo metafísica concreta .....	137
1. La transparencia ontológica de las cosas y la manifestación de la vida .....	137
2. La técnica del icono como ejercicio espiritual	157
3. Pintar el icono sobre las formas de la creación divina: la ontología de la luz .....	167
7. ANTECEDENTES DEL ICONO: LA MÁSCARA EGIPCIA Y EL RETRATO HELENISTA .....	197